

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Клишевич Евгения Александровна

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
СКУЛЬПТУРЫ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Специальность 5.10.3 – изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения

Санкт-Петербург
2024

Диссертация выполнена на кафедре русского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Научный руководитель:

ОЛЬГА АЛЕКСЕЕВНА КРИВДИНА, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры русского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Официальные оппоненты:

КАЛУГИНА ОЛЬГА ВЕНИАМИНОВНА, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет»

БОГДАН ВЕРОНИКА-ИРИНА ТРАЯНОВНА, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, научный сотрудник – хранитель фонда живописи федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств».

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Защита состоится 20 июня 2024 года в 16-00 на заседании Диссертационного совета Д 23.2.019.01, созданного на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» по адресу: г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» на сайте института: <https://artsacademy.ru/MON/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F%20%D0%95.%20%D0%90.%20%D0%9A%D0%BB%D0%B8%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.pdf>

Автореферат разослан __ 2024 года

Ученый секретарь
Диссертационного совета

Е. В. Калимова

Общая характеристика работы

Диссертационное исследование посвящено характеристике русской монументальной скульптуры периода первой половины XIX в. Внимание в работе сосредоточено на монументальных произведениях русских скульпторов, выполненных для украшения площадей и архитектурных построек Санкт-Петербурга, Москвы, Архангельска, Казани, Симбирска (Ульяновска), Таганрога. На основе художественного анализа композиций выделены и рассмотрены специфические проблемы скульптуры, отразившие угасание классицизма и влияние идей романтизма. Определено понятие городской скульптуры. Проведён обзор социокультурного и исторического контекста начального этапа развития жанра городского памятника.

Актуальность темы исследования

Специфические проблемы скульптуры, в которых отразились упадок классицизма, влияние идеалов романтизма и зарождение реалистического художественного метода, специально рассматривалась в последний раз в советское время – сначала И. М. Шмидтом в учебном издании Академии художеств СССР 1957 г., а затем В. Н. Петровым в VIII томе «Истории русского искусства» 1964 г. Согласно изложенной в этих трудах концепции, значение переходного периода в истории русской скульптуры имела вторая треть XIX в. В это время преобладали две тенденции: одна из них выражалась в кризисе классицизма и формировании академизма, а другая – в тенденции к большей непосредственности в передаче действительности. Отмечалось, что главные достижения скульптуры в это время были совершены в области малой пластики.

Данная двумя авторитетными исследователями характеристика до сих пор не дополнялась. При этом научный интерес к русской скульптуре первой половины XIX в. на протяжении последних двух десятилетий только растёт. Активно ведутся исследования, посвящённые творческим биографиям, отдельным произведениям или архитектурно-скульптурным ансамблям, публикуются ранее неизвестные документы, рисунки, графические и лепные эскизы. Новые материалы знакомят нас с забытыми именами и произведениями и, в общем, - расширяют представление о явлениях в скульптуре XIX в.

Изучение малоизвестных, в том числе, неосуществлённых проектов в творчестве мастеров монументальной пластики позволило обратить внимание на факт интенсивного распространения жанра городского памятника. Благодаря работам Е. В. Карповой традиционная оценка И. П. Мартоса, как скульптора, чьи главные достижения были сделаны в области художественного надгробия, дополнена характеристикой его, как первого крупного русского мастера городской скульптуры. Исследование творческой биографии привело также к переоценке значения Н. С. Пименова. Распространённому взгляду о тяготении Пименова к приёмам декоративной скульптуры О. А. Кривдина противопоставила факты, убеждающие в значительности вклада скульптора в развитие монументальной пластики.

Не раз отмечалось, что картина развития скульптуры в России Николая I представляется сложной и противоречивой и что она согласуется с явлениями, происходившими в других видах искусства. При этом степень разработки вопросов «переходного периода» в русском искусстве в отношении разных видов искусства не равна. Формирование индивидуально-творческого типа художественного сознания, изменение общественного положения художника, появление новых концепций в искусстве 1830-40-х гг. осознаются историками живописи, графики и архитектуры отчётливее. В виду этого особенно очевидна недостаточность исследования данной проблематики в отношении русской скульптуры.

Степень изученности проблемы

Интерес к осмыслению характера русской скульптуры периода правления Александра I и Николая I проявился с интенсивностью уже в 60-е гг. XIX в. В дальнейшем в начале XX века и в раннее советское время были выделены отдельные этапы и направления развития искусства, а также была предпринята попытка охарактеризовать русскую скульптуру в контексте движения романтизма. В 1957 и 1964 гг. в качестве глав двух академических изданий «Истории русского искусства» были опубликованы обобщающие статьи И. М. Шмидта и В. Н. Петрова, в которых как «переходный период» была охарактеризована вторая треть XIX в. При обзоре произведений, главным образом, рассматривались тенденции, отразившие упадок классицизма, зарождение романтизма. Отмечались и явления романтизма, а именно предпочтение художниками драматических сюжетных мотивов, тяготение к выражению экспрессии. Однако эти выводы делались как бы в дополнение и во многом повторяли положения исследований романтизма в других видах искусства.

Последующий полувековой этап изучения русской скульптуры XIX в. отмечен преобладанием исследований, посвящённых отдельным мастерам, отдельным произведениям, иконографии отдельных сюжетов. Нельзя сказать, что, работая в этом направлении, авторы не касались проблематики художественной эпохи. В целом ряде книг и статей, помещённых в научные сборники, каталоги выставок, альбомы, приводятся наблюдения, побуждающие к пересмотру некоторых общих мест во взгляде на развитие скульптуры в России. Среди публикаций последних двух десятилетий следует выделить работы Е. В. Карповой и О. А. Кривдиной. Также характерно, что вопрос о явлениях романтизма в трудах по истории русской скульптуры постепенно отступил на дальний план.

В историографии русского искусства первой половины XIX в. сложилось представление о том, что скульптуре в силу её материальности и трудоёмкой техники были недоступны излюбленные художниками-романтиками сюжеты и что в творчестве мастеров пластики классицизм сохранял свои позиции особенно долго. То обстоятельство, что романтизм в скульптуре был выражен менее определённо, чем в других сферах творчества, признаётся как отечественной наукой, так и зарубежной. В зарубежных исследованиях вопрос о сущности романтизма в искусстве ваяния всё же рассмотрен шире и решительнее звучат

доводы, убеждающие в необходимости его изучения. Согласно взгляду автора фундаментальной монографии «Скульптура романтизма» Л. Бенуа, несмотря на краткость явления романтизма в скульптуре, понять развитие скульптуры в XIX в. в целом невозможно без взгляда на этот процесс «с точки зрения романтизма».

Об актуальности этих проблем в искусстве говорилось куратором выставки «Романтизм в России», прошедшей в Русском музее в 1995 г., Е. Н. Петровой. В каталог выставки вошла статья о творчестве мастеров русской скульптуры первой половины XIX в., написанная хранителем Е. В. Карповой. Эта работа имеет большую ценность, как обобщение представлений о присущих ваянию чертах романтизма, выразившихся в разное время Н. Н. Врангелем, Г. М. Пресновым, Г. К. Леонтьевой, В. Н. Петровым, В. С. Турчиным. Актуализированное выставкой научное исследование, тем не менее, не было продолжено.

Почти не затронута в трудах по истории пластики характеризующая художественную культуру «Николаевской эпохи» концепция народности, которая при этом подробно рассмотрена в трудах по истории архитектуры. Не подвергнута анализу дискуссия 1830-х гг. о задачах городского памятника. В окончательном формировании традиции городского монумента в русском искусстве признаётся роль Н. С. Пименова, однако высказывания искусствоведов на этот счёт всё же не дают полного представления о критериях зрелости жанра. Тенденция к использованию заимствованного из обихода XIX в. понятия «народного памятника» также до сих пор не привела к осмыслению этого явления.

В большой степени именно благодаря исследованиям вопросов истории русского зодчества сформировано представление об эволюции принципов синтеза скульптуры и архитектуры. В этой научной области показана значимость начатой в первые годы XIX в. традиции творческого сотрудничества скульпторов Академии при выполнении масштабных градостроительных проектов. Также в литературе по истории русской архитектуры прежде, чем в трудах по скульптуре, было оценено художественное достоинства архитектурно-скульптурных ансамблей, в которых виды искусства взаимодействуют, не подчиняясь друг другу, как в классицизме, а создавая контраст, способствующий драматическому эффекту. Различие между принципами синтеза обосновывались различиями исторических стилей; оба признавались как равнозначные. Так был преодолен взгляд на Исаакиевский собор, как на образец упадка искусства.

В 2004 г. появилась статья Н. Ю. Толмачёвой, посвящённая наружной скульптуре Исаакиевского собора, в которой отмечались некоторые преимущества художественного решения фасадов собора над решением экстерьера Казанского собора. Эта работа также имела большое значение. Однако после неё специальных исследований на тему синтеза скульптуры и архитектуры в постклассицистическом искусстве не проводилось.

В 1960 – 80-х гг. в связи с подъёмом в отечественной монументальной скульптуре была разработана теория видов и жанров в искусстве пластики. Появился целый ряд сочинений, излагающих общие понятия о различии монументальных и станковых форм скульптуры. Сформировалось представление

об иконографии отдельных типов композиций. Однако занимавшиеся этими научными вопросами исследователи сосредотачивали своё внимание либо на характеристике классицизма, либо на общей оценке монументальной скульптуры XIX в. В исследованиях, посвящённых романтизму, вопрос о жанровой специфике скульптуры не решался.

Объект исследования: монументальные произведения русских ваятелей, выполненные в первой половине XIX в. для украшения площадей и архитектурных построек Санкт-Петербурга, Москвы, Архангельска, Казани, Симбирска (Ульяновска), Таганрога.

Предмет исследования: проблемы развития монументальной скульптуры России первой половины XIX в.

Цель диссертационного исследования:

Автор научной работы ставит своей целью выявить и охарактеризовать явления в русской монументальной скульптуре, отразившие отход от нормативности классицизма, влияние идей романтизма и зарождение реализма.

Задачи исследования: Достижение поставленной цели предполагает решение ряда задач, а именно:

1. Обобщить характеристики классицизма, романтизма и реализма в искусстве скульптуры, данные в трудах отечественных и зарубежных исследователей.

2. Собрать имеющиеся сведения о конкурсах на создание произведений городской скульптуры в первой половине XIX в. и вывести положения о развитии отношений между индивидуальным творчеством и руководством Академии художеств, а также отношений между художником, заказчиком и обществом.

3. Проанализировать понятие городской скульптуры, сложившееся в обиходе современной науки, выявить и изучить его социологический аспект.

4. С опорой на исследования о смысле «народности» в литературе охарактеризовать идеологическую основу явления «народных памятников».

5. Выявить жанровые особенности произведений отечественной городской скульптуры на этапе формирования городского статуарного памятника.

6. Изучить воздействие принципов декоративности и симметрии в парных скульптурных композициях позднего классицизма и постклассицистического периода.

7. В контексте исторического развития синтеза архитектуры и скульптуры охарактеризовать наружный декор Исаакиевского собора.

8. Рассмотреть принципы координации задач архитекторов и скульпторов в отражении формальных решений монументальных скульптурных композиций рубежа эпох.

Хронологические границы исследования: Период первой половины XIX в. ознаменован такими масштабными событиями в художественной жизни страны, как проектирование и создание скульптурного декора двух главных соборов Петербурга – Казанского и Исаакиевского, постройка и украшение Аничкова моста, давшего образец нового типа городского архитектурно-скульптурного ансамбля. Тогда же, в связи с конкурсом на венчающую скульптуру

Александровской колонны, состоялась первая развёрнутая дискуссия о задачах городского монумента, были созданы первые в отечественной монументальной скульптуре городские памятники, в которых принцип портретности взял верх над обобщением в духе аллегии, - статуи полководцев на Казанской площади.

Определение хронологических границ исследования исходит из представления о периодизации романтизма в истории русского искусства. Начальный этап развития романтизма совпадает с расцветом классицизма на рубеже XVIII – XIX вв., второй связывается с подъёмом национального самосознания, вызванного победой в Отечественной войне 1812 г., и, наконец, третий значительный этап относится к 1830 – 40-м гг., когда в философской эстетике была осмыслена идея народности, а в развитии искусства определилась тенденция к демократизации и реализму. Включение в обзор произведений 1850-х гг. обусловлено стремлением охватить период создания ансамбля наружной скульптуры Исаакиевского собора и годы активной деятельности одного из ведущих мастеров монументальной скульптуры Николаевской эпохи П. К. Клодта.

Источники исследования:

1. Материальные источники – монументальные произведения русских скульпторов, украсившие в первой половине XIX в. площади и архитектурные сооружения городов Российской империи, а также принадлежащие этим мастерам эскизы, прорисовки, самостоятельные графические композиции. В работе использованы чертежи архитекторов, связанные с проектированием пристани у Академии художеств, Аничкова моста, Исаакиевского собора, московского водоразборного фонтана, Московских триумфальных ворот. Часть этих материалов представлена фондом архитектурной графики Научно-исследовательского музея Российской академии художеств (НИМ при РАХ) и сектором рисунка XVIII - начала XX вв. Государственного Русского музея (ГРМ), отделом хранения документированной информации Комитета по охране памятников в Санкт-Петербурге (КГИОП). Отдельную группу материальных источников составляют изображающие скульптуру рисунки в печатных изданиях XIX в.

2. Письменные источники – документы, хранящиеся в Российском государственном архиве (РГИА) и Центральном историческом Архиве Москвы (ЦИАМ). Особенно значимыми в отношении поставленных в диссертации задач явились личные дела мастеров искусства из фонда Академии художеств (Ф. 789), дело о памятниках фельдмаршалам на Казанской площади из фонда Канцелярии Министерства императорского двора (Ф. 472), дела о скульптуре Исаакиевского собора, Александровской колонны из фонда Комиссии о построении Исаакиевского собора (Ф. 1311), дела о памятнике Н. М. Карамзину из фонда Журнала министерства народного просвещения (Ф. 1661).

Методология исследования: Диссертационная работа представляет собой комплексное исследование проблем монументальной скульптуры.

Основополагающим является метод исторического исследования, направленный на рассмотрение явлений искусства в перспективе их эволюции.

Большое значение в работе также имеет иконологический метод: произведения скульптуры анализируются в аспекте отражения эстетических идеалов эпохи.

Существующее представление о близости тенденций в искусстве первой половины XIX в. и Ренессанса побудило привлечь во внимание положения исследований западноевропейского искусства XV-XVI вв. Усматривается, что сходство романтизма в России с ранним этапом Нового времени в Италии и Германии затрагивает глубинные пласты художественной культуры. Оно выражается в изменении производственного процесса, подъёме общественного статуса скульптора, признании ценности индивидуальной манеры в противоположность авторитету школы.

В соответствии с этим на теорию цикличности развития художественных стилей опирается наблюдение синтеза скульптуры и архитектуры. В начале XX в. немецкий искусствовед Э. Кон-Винер, а впоследствии в отечественной науке О. Ф. Вальдгауер и Б. Р. Виппер развивали идею о закономерности перехода от конструктивного стиля к живописному в искусстве Древней Греции и в искусстве итальянского Ренессанса. Использованный при этом метод сравнительной характеристики был взят за основу при рассмотрении архитектурно-скульптурных ансамблей Казанского и Исаакиевского соборов.

При выявлении в скульптурных произведениях черт, характеризующих историческую эпоху, имели значение приёмы формально-стилистического художественного анализа.

Научная новизна диссертации состоит в дополнении характеристики русской скульптуры первой половины XIX в., данной в общих трудах по истории русского искусства.

В существующую научную гипотезу об эволюции русской скульптуры в период первой половине XIX в. сделаны следующие дополнения:

1. Обобщены данные в трудах исследователей характеристики явлений, знаменующих закат классицизма, воздействие идей романтизма и зарождение реализма в русской скульптуре.

2. С опорой на материалы истории городской скульптуры, введённые в научный оборот в последние два десятилетия, предпринята попытка опровергнуть утвердившийся взгляд об упадке монументальной скульптуры после классицизма и выдвинуть предположение о значительности и прогрессивности её достижений.

3. Сформирована теоретическая аргументация в обоснование высокого художественного значения наружной скульптуры Исаакиевского собора.

4. Впервые на материале монументальной скульптуры проведён анализ таких крупных явлений романтизма в русской художественной культуре как новый тип художественного мышления, новый тип художника, концепция народности в искусстве.

5. Сформулировано определение понятия городской скульптуры в широком и узком значениях.

6. Дополнено исследование системы типов скульптурных композиций в монументальной пластике и наружном декоре ордерной архитектуры.

7. Дополнено исследование эволюции форм постамента в монументальной скульптуре.

8. Выдвинуто предположение об авторстве И. Т. Тимофеева барельефа «Изгнание поляков» на постаменте монумента «Минин и Пожарский».

Достоверность научных результатов обеспечена как использованием комплексного метода исследования, так и полнотой собранного материала, включающего информацию из письменных и изобразительных источников, сведения из литературы.

Теоретическая значимость диссертации заключается в опыте комплексного рассмотрения проблем русской монументальной скульптуры, характеризующих кризис классицизма, влияние идей романтизма и переход к реализму второй половины XIX в.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использования её материала для написания учебника по истории русского искусства. Кроме этого, она может служить основой при написании монографии о городской скульптуре в России или при разработке посвящённых этой теме выставочных проектов.

Диссертация содержит обоснование для включения в современный словарь терминов изобразительного искусства понятия «городская скульптура».

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования изложены и обсуждены на ежегодных конференциях аспирантов и преподавателей Художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (2006, 2007); на научно-практических конференциях: «Месмахеровские чтения» (СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016, 2017), «Академия художеств в прошлом и настоящем: к 260-летию со дня основания» (Институт им. И. Е. Репина, 2017), «Научная конференция памяти М. В. Доброклонского» (Институт им. И. Е. Репина, 2016, 2017), «Исаакиевский собор – последний памятник классицизма в России и Европе» (ГМП «Исаакиевский собор», 2018), «Лаурикалловские чтения 2020: Церковь как пространство и пространство Церкви» (Теологический институт ЕЛЦИ, 2020).

По теме диссертации опубликовано 18 статей общим объёмом 12,77 печатных листа. Из них 4 статьи – в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, с общим объёмом 2,76 печатных листа.

Результаты диссертационного исследования использованы при подготовке цикла лекций, прочитанного в Лектории Государственного Русского, а также для ведения курса лекций для студентов Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

Положения, выносимые на защиту:

1. Воздействие романтизма в русской монументальной скульптуре определяется следующими основными факторами: признание ценности индивидуальной творческой личности; обращение к теме героического прошлого

своей страны; проведение в жизнь идеи служения искусства народу, под которым понимаются все слои общества.

2. В плане взаимодействия искусства и общества идеи романтизма выразились в повышении статуса мастера скульптуры, в расширении круга его задач, в утверждении значимости его эстетических оценок. Примером этих изменений является деятельность И. П. Мартоса, его участие в работе Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, активная позиция в отстаивании своего проекта памятника Дмитрию Донскому. Докладные записки по конкурсу на венчающую скульптуру Александровской колонны дают важные свидетельства существования оживлённой дискуссии между мастерами искусства о задачах монументальной скульптуры и возникновении взгляда о предназначении городского памятника отвечать потребностям общества.

3. Наблюдение особенно тесной связи городских монументов с жизнью общества, выражающейся в настоящее время в направлениях деятельности Музея городской скульптуры в Санкт-Петербурге, заставляет признать необходимость обособления городской скульптуры в отдельную область монументальной пластики и дать этому понятию научное определение.

Городская скульптура в широком смысле – это совокупность произведений монументальной пластики, которые участвуют в создании городской среды. В узком смысле – это область монументальной пластики, характерная специфическими традициями производственного процесса, которые выражаются в общественной полемике, организации сбора пожертвований, проведении конкурса проектных эскизов и сопровождении установки памятника ритуалом торжественного открытия.

4. Традиция городской скульптуры, если иметь в виду узкое значение этого понятия, окончательно сложилась в XIX в. Её начало совпадает с началом правления Александра I и знаменуется выступлением Н. М. Карамзина в первом номере «Вестника Европы» с сообщением о проектировании в Англии «народного памятника» - статуи «Британии торжествующей». Редактор «Вестника Европы» стоял у истоков замысла монумента «Минин и Пожарский» и сыграл существенную роль в его осуществлении. Именно в его сочинениях утвердилось представление о просветительской и идеологической функциях монументальной скульптуры. Значительное влияние на направление развития отечественной монументальной скульптуры оказала поданная Карамзиным идея создания памятников для отдалённых городов империи.

5. Окончательное формирование жанра городского монумента отмечается произведениями П. К. Клодта, Н. С. Пименова и А. М. Опекушина 1850 – 70-х гг. Памятники, созданные в период первой половины XIX в., обладают чертами влияния смежных жанров и видов пластики – скульптурного надгробия, наружной декоративной скульптуры церквей, садово-парковой пластики.

6. Рассмотрение парных композиций в монументальной скульптуре позволяет сделать вывод о том, что искусство развивалось по пути ослабления декоративного начала и усиления начала драматического. Наиболее решительно этот переход осуществился в скульптурных группах Аничкова моста. История их

создания, охватывающая период от 1832 до 1850 г., отчётливо делится на два этапа. Первый отмечен сотрудничеством П. К. Клодта с Академией художеств и его опорой на традицию парных декоративных композиций, а второй – освобождением от контроля Академии и нарушением принципа парности ради достижения в скульптурных группах большей образной выразительности.

Развитие парных композиций было обусловлено распространением в Академии художеств программ, предполагавших участие в работе над одним заданием двух соревнующихся студентов. Также имела значение практика сотрудничества двух равных по своему профессиональному уровню мастеров, примерами чему может служить деятельность В. И. Демут-Малиновского и С. С. Пименова, М. Г. Крылова и С. И. Гальберга, Н. С. Пименова и А. В. Логановского. Традиция утверждала приоритет школы над творческой индивидуальностью. Отход от принципа симметрии в парных монументальных скульптурных композициях означал одновременный отказ от формы сотрудничества на основе равенства. В этом отношении знаменательными представляются случаи создания скульптурных композиций для украшения Аничкова моста и Казанской площади, в каждом из которых работу выполнял только один скульптор, и суть задания соответствовала особенностям его индивидуальной манеры.

7. В основе произведений монументальной пластики классицизма лежит рисунок конструкции. Для определения высоты и линий силуэта скульптуры, так же как для определения высоты и формы пьедестала, мастера использовали чертёж из равных прямоугольников, расположенных на одной оси и разделённых диагоналями. Наблюдение эволюции форм пьедестала в монументальной скульптуре первой половины XIX в. приводит к выводу о постепенной утрате этой нормы. Важным явлением романтизма можно считать возникновение идеи скульптуры без пьедестала, которая получила выражение в рисунках Ф. П. Толстого и книжной графике. В формах постамента в скульптуре после классицизма отразились две тенденции: влияние живописи, проявленное в проектах памятника А. С. Пушкину, и возрастание роли архитектуры, проявленное в создании памятника Николаю I для Исаакиевской площади.

8. Архитектурные формы Исаакиевского собора и его наружный пластический декор связаны между собой по принципу художественного контраста. Первые представляют собой ясную конструкцию. Второй, с одной стороны, способствует выявлению членений здания, с другой же – стремится к большей самостоятельности, производит сильное реалистическое впечатление. Такой принцип взаимодействия пространственных искусств наблюдается в прошлом, а именно в Античности и в итальянском Ренессансе. В каждую из этих эпох он знаменует отход от классицизма, однако при этом становится основной для создания значительных по силе драматической выразительности произведений – фронтонов Парфенона и архитектурно-скульптурных ансамблей Микеланджело.

В характеристике синтеза скульптуры и архитектуры Исаакиевского собора есть основание говорить ещё об одной закономерности, созвучной эволюции

искусства в Античности и в Ренессансе, а именно о влиянии идеи о ценности индивидуальной манеры художника. Таким значением для О. Р. Монферрана обладал стиль И. П. Витали, в произведениях которого архитектор выделял отвечающую замыслу Исаакиевского собора свойственную лишь итальянцам по крови темпераментную лепку.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав (разделённых на 11 разделов), заключения и четырех приложений, содержащих выписки из биографического очерка о П. К. Клодте 1860 г. и архивных документов, касающихся создания «Ангела» для Александровской колонны и наружного скульптурного убранства Исаакиевского собора. Работа снабжена аппаратом ссылок, списками сокращений и иллюстраций. Альбом иллюстраций включает 134 изображения. Список литературы насчитывает 258 пунктов, в том числе, архивные дела, собственные публикации автора, литературу на английском, французском, немецком языках. Общий объём работы – 317 страниц.

Основное содержание работы

Введение. Во введении обоснована актуальность темы исследования: изложена степень изученности проблемы; ограничен хронологический период; определены цель, задачи, объект и предмет исследования; указаны методология и материал исследования, раскрыта его научная новизна; представлены выносимые на защиту основные положения; приведены данные о практической и теоретической значимости работы, а также её апробация; обозначена структура диссертации.

Глава I. Историография. Первая глава содержит обзор научных трудов, в которых рассматриваются специфические проблемы искусства и проблемы взаимодействия искусства и общества, актуальные для русской скульптуры первой половины XIX в. Выделены четыре раздела литературы. Первый посвящён *трудам по истории русской скульптуры*. Это обширный круг статей и книг, в которых освещаются биографии мастеров скульптуры, история отдельных произведений. В обзоре подробно анализируются главы о русской скульптуре второй трети XIX в., написанные И. М. Шмидтом и В. Н. Петровым для академических изданий «Истории русского искусства» 1956 и 1964 гг. Обобщающие работы этих авторитетных исследователей в значительной степени способствовали утверждению представления о состоянии монументальной скульптуры после классицизма, в частности о развитии синтеза пластики и архитектуры. Особенное внимание в «Историографии» уделяется очеркам и монографиям, содержащим публикации материалов о неосуществлённых монументальных скульптурных проектах, которые дают возможность уточнить характеристику явлений развития русской скульптуры первой половины XIX в.

Второй раздел посвящён исследованиям в области *теории видов и жанров скульптуры*. Рассмотрена классификация, данная в книгах И. М. Шмидта,

М. Я. Либмана, В. В. Ермонской, В. П. Головина и статье «Введения в историческое изучения искусства» Б. Р. Виппера. В обзор также включены статьи, посвящённые таким аспектам композиции в скульптуре, как взаимодействие со средой, значение материала, соотношение пластической формы с постаментом.

Отдельно рассмотрены выводы, сделанные исследователями *истории русской архитектуры* относительно значения скульптуры в убранстве архитектурных сооружений. Основное внимание уделено сочинениям А. Л. Пунина, Е. И. Кириченко, А. Л. Ротача и О. А. Чекановой, которые специально изучали художественные принципы в искусстве после классицизма.

В последнем разделе рассмотрена *литература по проблемам романтизма в русской художественной культуре*. Приведены суждения искусствоведов и культурологов о влиянии на искусство идеи народности, о проявлении романтизма в скульптуре.

Выводы и основные положения, сложившиеся в искусствоведческой и культурологической литературе, стали базисом подхода к изучению проблем развития русской монументальной скульптуры первой половины XIX в.

Глава 2. Проблемы взаимодействия монументальной скульптуры и общества в первой половине XIX в. Одним из явлений романтизма в монументальной скульптуре можно назвать оживление в проектировании городских памятников и установление связей между деятельностью мастеров искусства и жизнью общества. Возникает практика общественной инициативы проектирования памятников, последние посвящаются не только полководцам и государственным деятелям, но также деятелям культуры; местами их установка, кроме двух столиц и частных усадеб, становятся центры общественной жизни – площади в уездных и губернских городах.

Формирование традиций, определявших порядок проведения конкурсов на проекты памятников, а также связанных с ними публичных выставок и дискуссий, позволяет говорить о зарождении специфической области монументальной пластики – городской скульптуры. Разбор понятия городской скульптуры, проведённый в разделе 2.1., привёл к выводу о целесообразности использования термина в двух значениях: в широком смысле – по отношению ко всему многообразию произведений пластики, которые участвуют в создании городской среды; и в узком смысле – по отношению только к тем произведениям, которые знаменовали своим появлением важные события в жизни города и были связаны с реализацией идеологических и просветительских программ.

Начало традиции городской скульптуры в отечественном искусстве было положено в публикациях «Вестника Европы» Н. М. Карамзина. Историограф выразил убеждение в том, что монументы в память о национальных героях способствуют воспитанию в гражданах «чувства народного». Он обратил внимание читателей на опыт проектирования монумента «Британия торжествующая» в Лондоне, для создания которого планировалось использовать всеобщие пожертвования. Вслед за сообщением об английском проекте были изданы статьи «О любви к отечеству и народной гордости» и «О случаях и

характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», в которых Карамзин подал идею создания памятника героям народного ополчения 1611-1612 гг. К. М. Минину и Д. М. Пожарскому. Здесь же он изложил своё представление об облике будущего монумента, которое можно принять за инвенцию созданной И. П. Мартосом композиции.

В «Вестнике Европы» Карамзина впервые было использовано понятие «народный памятник», которое позднее, в 1830 – 40-е гг., приобрело особую актуальность. О развитии этой концепции ведётся речь в разделе 2.2. В среде литераторов Николаевского времени сложилось понимание того, что появление в городах монументальных памятников находит отклик у обывателей. В высказываниях критиков и журнальных обозревателей прозвучали требования правдивого изображения национальных героев, обосновывавшиеся беспокойством о доступности языка искусства для широкого зрителя.

Начиная с конца 1820-х гг. руководство Академии художеств, а также сами мастера искусства всё решительнее стали выступать в поддержку своих соотечественников в конкуренции с иностранными художниками за получение крупных государственных заказов. Апология отечественной художественной школы имела особое значение в отношении городских памятников. Сформировалось представление о мастере городской скульптуры, как активном участнике общественной жизни, обладающем гражданской позицией, знающем историю своей страны. Образцом художника-гражданина, первым крупным мастером городской скульптуры в России был И. П. Мартос. В 1830-е такое значение имел Б. И. Орловский.

Созданная Орловским для Александровской колонны скульптура Ангела связана с проведением в жизнь правительственной программы, выраженной в лозунге «Православие. Самодержавие. Народность». Работа над эскизами статуи велась одновременно с выработкой манифеста. По своему содержанию «Ангел» представляет собой не только памятник Александру I, победителю в Отечественной войне 1812 г., но также своеобразный символ нации.

Основные идеи концепции «народного памятника» воплощены в памятниках М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли: памятники портретны, их трактовка свободна от влияния языка аллегорий, они понятны широкой публике; образ Барклая-де-Толли, который вызывает в памяти не триумф 1813-14 гг., а начало отступления в 1812 г., адекватен общественной оценке роли полководца в истории. Вклад Орловского, как автора статуй перед Казанским собором, в научной литературе справедливо считается вехой в зарождении реалистического искусства. Как показывает изучение концепции «народных памятников», требование сближения искусства с жизнью общества, которое обусловило тенденцию монументальной скульптуры к реализму, отражало философскую дискуссию о народности.

Глава 3. Эволюция системы жанров и типов композиций в монументальной скульптуре. На начальном этапе развития жанра городского монумента представление о его художественной специфике ещё не

сформировалось. В первой половине столетия монументальная скульптура развивалась в тесной связи со скульптурой мемориальной. Говоря о «народном памятнике», Карамзин принимал во внимание лишь то его отличие от надгробия, которое заключалось в степени участия в его создании общества и в степени его значения для жизни страны: надгробие производится на средства родственников или узкого круга поклонников, памятник – на всеобщие пожертвования; первый воспринимается как дань памяти умершему, второй служит просвещению. В тех случаях, когда вопрос касался художественного решения скульптурных произведений, историк отдавал предпочтение сложным композициям, привлекавшим внимание различными эффектами и представлявшим изображение развёрнутого действия.

В разделе 3.1. рассматривается жанровая специфика произведений городской скульптуры в первой половине XIX в. Выявлено, что крупнейший монумент времени Карамзина – памятник «Минин и Пожарский» – восходит к типу парадного надгробия барокко. Поздние монументальные проекты И. П. Мартоса (памятники М. В. Ломоносову и великой княгине Александре Павловне), а также его высказывание на конкурсе проектов скульптурного декора для Александровской колонны, свидетельствуют о связи ваятеля с традициями декоративной скульптуры, о приоритете в его методе таких аспектов скульптурного произведения, как симметрия, красота компоновки фигур в группе. Характерно его стремление трактовать содержание памятника посредством изображения сцены с несколькими персонажами, наподобие картины в жанре апофеоза.

В городской скульптуре первой половины XIX в. можно видеть мотивы, заимствованные из области мемориальной, садово-парковой и декоративной пластики. Так, о тематике надгробий и декоративного убранства церковных фасадов напоминают изображение Ангела с крестом на Александровской колонне или эмблематические фигуры Веры и Надежды с атрибутами – крестом и якорем – в памятнике Александру I С. И. Гальберга. Выработанный в мемориальной скульптуре приём совмещения в одной композиции бюста и статуи использовался в монументальных проектах В. И. Демут-Малиновским, примером чему служит выполненный им для Костромы памятник царю Фёдору Романову. Статуя Г. Р. Державина работы Гальберга и статуя А. И. Крылова работы П. К. Клодта по своей интонации близки садово-парковому искусству. Первая задумана в сходстве с «Каллиопой» из Старой Сильвии в Павловске, вторая в некотором отношении возрождает память о «Лабиринте» XVIII в., посвящённом античному баснописцу Эзопу. Близость традиционной системе пластического декора фасадов, в которой парные элементы трактуются по принципу зеркальной симметрии, обнаруживается в решении статуй М. И. Кутузова и М. Б. Баркляя-де-Толли.

Романтизм оказывал влияние на русскую скульптуру не только с позиции своего понятия о просветительской роли искусства. Оказывал также влияние его взгляд на значение для общества самой личности художника. В романтизме сложилось представление о «божественной природе вдохновения», об одарённости художника особой интуицией, которая выводит его из ряда обычных

людей, возвышает над миром обыденности. Всё это создало почву для перемен в художественном процессе и, как следствие, изменений в развитии принципов парных композиций. Об этом ведётся речь в разделе 3.2.

Статус скульптора в эпоху классицизма характеризуется практикой привлечения к выполнению парных композиций двух равных по достоинству мастеров, которые должны были при этом вступить в соревнование и продемонстрировать навыки работы в коллективе. Каждый из двух мастеров должен был работать с оглядкой на своего товарища. Предполагалось, что созданные сотрудниками композиции должны иметь зеркальное подобие или сходство в ритмическом рисунке. Это правило касалось не только чисто декоративных элементов убранства архитектурных построек, таких, как барельефные фигуры трубящих Слав, статуи в нишах, скульптуры львов у парадных лестниц, но также композиций скульптурных панно с историческими сюжетами. Так, зеркальную симметрию можно наблюдать в парных горельефах «Изгнание французов» и «Освобождение Москвы» на фасаде Триумфальных ворот в Москве, из которых первый был выполнен И. Т. Тимофеевым, а второй – И. П. Витали.

В истории создания групп коней с возникшими, украсивших Аничков мост, примечателен факт того, что заказ целиком был предоставлен одному скульптору. На такое решение повлияла известность П. К. Клодта как непревзойдённого мастера анималистической пластики. Вопреки первоначальному проекту, разработанному в Академии художеств профессором архитектуры К. А. Тоном, скульптор решил скомпоновать ансамбль не из двух, а из четырёх композиций, трактованных с заметным разнообразием в положениях фигур и общих силуэтах. Новость о такой перемене, сделанной по воле художника, была принята общественностью с большим вниманием. В печати появилась статья о необыкновенном природном даровании П. К. Клодта. Её автор подчёркивал дистанцию между новизной произведений скульптора и состоянием отечественной школы ваяния предшествующего времени.

Заказ на лепку парных статуй М. И. Кутузова и М. Б. Барклай-де-Толли так же был дан единственному скульптору – Б. И. Орловскому. Как и П. К. Клодт, Орловский представляет пример художника, который, несмотря на отсутствие академического образования, а только благодаря своим незаурядным способностям достиг успеха в профессиональной деятельности. Его творческий путь в не меньшей степени свидетельствует о высоком статусе скульптора в 1830-е гг. Работу скульптора наблюдал лично Николай I. В память о посещении мастерской А. С. Пушкин оставил стихотворение «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...». Архивные документы показывают, что идея изобразить в ногах фельдмаршалов французские знамёна принадлежала Б. И. Орловскому и что, предлагая её Николаю I, президент Академии А. Н. Оленин лишь выражал свою солидарность со скульптором. Характерен случай выступления Орловского в дискуссии о постаментах для памятников. Высказав убеждение в необходимости использования гранитных монолитов, скульптор продемонстрировал своё несогласие с мнением придворного

архитектора О. Р. Монферрана. В решении этого вопроса точка зрения Орловского взяла верх.

Глава 4. Проблемы синтеза скульптуры и архитектуры в русском искусстве первой половины XIX в. Анализ комплексов наружной скульптуры Казанского и Исаакиевского соборов показал, что различия в характере оформления двух построек происходят, в том числе, от особенностей взаимодействия мастеров искусства, архитектора, строительной комиссии и руководства Академии художеств. Скульпторов, которым доверялось убранство фасадов Казанского собора, назначал Совет Академии. Он же в отчётах, адресованных комиссии по строительству собора, гарантировал качество произведений, определял сроки готовности работ и размер вознаграждений. Творческий коллектив состоял из представителей скульптурного класса – профессоров, академиков и пенсионеров. В распределении задач между ними играла роль традиция: парные композиции задавались равным по статусу сотрудникам.

В выборе скульпторов для украшения Исаакиевского собора более значительным было личное предпочтение архитектора. О. Р. Монферран принимал активное участие в жюри при проведении конкурсов, посредством которых должен был определиться исполнитель фронтона горельефа «Поклонение волхвов», и проявлял большой интерес к ходу скульптурных работ. В архиве строительной комиссии сохранилась его записка с подробным описанием требований, которым должны были отвечать модели. Архитектор отдавал предпочтение И. П. Витали, полагая, что его темпераментная манера наилучшим образом отвечала замыслу украсить фасады собора так, чтобы они напоминали «эпоху 16 века и стиль Микеланджело».

Возможно, что такое суждение сложилось у О. Р. Монферрана ещё до проведения конкурсов и приезда И. П. Витали в Петербург. Аргументации этой гипотезы уделён раздел 4.1. Рассмотрен малоизвестный проект О. Р. Монферрана «фонтана для Москвы», который, по предположению В. К. Шуйского, имел отношение к постройке Варварского, Шереметевского, Никольского и Петровского фонтанов. Изображение на нём допускало различные интерпретации. Названные московские фонтаны, чьи фигурные подножия выполнялись по моделям И. П. Витали, трактованы по-разному с сохранением единообразия в силуэте. В скульптуре последнего по времени создания и самого крупного Петровского фонтана И. П. Витали обнаружил свою страсть к подражанию стилю римской пластики XVI-XVII вв. Очевидно, что эта черта в манере И. П. Витали должна была обратить на себя внимание О. Р. Монферрана и побудить его выделить московского ваятеля среди претендентов на право лепить модели декоративной скульптуры главного храма столицы.

Раздел 4.2. посвящён выявлению различий между принципами синтеза скульптуры и архитектуры, на которые опирались создатели Казанского и Исаакиевского собора. О чертах времени свидетельствует предпочтение в тот или иной период определённых техник и материалов скульптуры. Техника рубки из

крупнокристаллического пудостского известняка, в которой произведены панно на фасадах Казанского собора, почти исключает возможность тонкой нюансировки. В виду участия в создании аттиковых барельефов «Источение воды в пустыне» и «Возведение медного змия» неизвестного мастера-каменотёса различия в манере авторов подготовительных моделей И. П. Мартоса и И. П. Прокофьева значительно нивелированы. Барельефы, выполненные в том же материале, что и облицовка стен, колонны и балюстрады, издали воспринимаются в большей степени как оживление плоскостей архитектуры, необходимое для акцентировки ритмов архитектурных членений. Драматизм изображённых в них сцен заслонён общим декоративным эффектом.

Для выполнения главных элементов наружного декора Исаакиевского собора О. Р. Монферран отдал предпочтение бронзовому литью и гальванопластике, техникам, которые максимально точно передают формы авторских моделей. Архитектор ревностно следил за ходом работы в мастерской И. П. Витали, о чём говорят его требования, чтобы скульптор не прибегал к помощи своих учеников и лепил модели самостоятельно.

Сочетание тёмной бронзы и сероватого мрамора в отделке наружных стен Исаакиевского собора придаёт скульптурным украшениям особое звучание. Цветовой контраст усиливает эффект от противопоставления строго регулярного характера здания динамичному характеру декора. Персонажи фронтовых и дверных горельефов, статуи на кровле, часто благодаря расположению наперерез границам архитектурных форм, производят впечатление взаимодействия с реальным пространством зрителя.

Всё это представляет собой принцип синтеза двух видов искусства, соответствующий тем периодам в истории искусства, когда конструктивный стиль зодчества постепенно сменялся стилем, тяготеющим к живописной пластичности, а именно периоду постройки Парфенона в Афинском акрополе и времени зрелого творчества Микеланджело. Характерно, что вторая треть XIX столетия в русской скульптуре может быть сопоставлена со второй третью XVI-го не только в отношении тенденции скульптуры к большей самостоятельности во взаимодействии с архитектурой, но также в отношении признания высокого статуса ваятеля. Обе эти закономерности взаимосвязаны.

Изменение статуса мастера скульптуры и связанное с этим изменение порядка его взаимодействия с архитектором отразилось во взглядах на роль постамента в монументальной скульптуре. Анализ памятника К. М. Минину и Д. М. Пожарскому позволил составить представление об использовании мастерами классицизма приёма геометрического построения, с помощью которого скульптурная композиция и постамент соотносились друг с другом по масштабу и силуэту. Созданный И. П. Мартосом в сотрудничестве с А. И. Мельниковым монумент в основе своего замысла имеет простую геометрическую схему из трёх равных прямоугольников, их осей и диагоналей. С её помощью определено расположение двух фигур в группе и направление их движений. Подобная схема обнаруживается при анализе первой группы Аничкова

моста, которую П. К. Клодт выполнил под руководством профессора Академии художеств К. А. Тона.

По первоначальному замыслу, восходящему к проектированию набережной Невы у здания Академии художеств, «Кони Клодта» должны были представить симметричную композицию с одним главным видом. Две скульптурные группы предполагалось поставить вдоль одной линии, так, чтобы кони были обращены друг на друга. При общем взгляде с дальнего расстояния группы должны были казаться подобными друг другу, различия между ними должны были привлечь на себя внимания при рассматривании. Всё это отвечало специфике парных композиций, связанных с традициями декоративной пластики на фасадах архитектуры и в парках. П. К. Клодт изменил замысел ансамбля. Скульптурное убранство Аничкова моста воспринимается как композиция с несколькими планами и многими аспектами. Анализ третьей группы показал, что наиболее выгодный вид на неё не параллелен широкому фасаду постамента, но открывается со стороны его правого угла. Компонировка фигур коня и возничего, их высота и общий силуэт в этом произведении не определяются величинами и осью постамента. Таким образом, третья композиция создавалась в относительно меньшей зависимости от архитектурного проекта, чем первая.

В русской монументальной скульптуре 1840-х – начала 1860-х в отношении роли постамента можно выделить две тенденции: одна заключалась в стремлении отвести доминирующую роль постаменту и трактовать статую, как навершие архитектурного сооружения (памятники князю Владимиру в Киеве, Николаю I и Я. В. Виллие в Санкт-Петербурге); другая – в попытке создания скульптурного монумента без участия архитектора (памятник И. А. Крылову в Летнем саду Санкт-Петербурга; эскиз Н. С. Пименова для памятника А. С. Пушкину).

Графические композиции работы художников и скульпторов 1800 – 1820-х гг. свидетельствуют о формировании идеи монументальной скульптуры без постамента. На гравюрах в поэтических сборниках, в эскизах к неосуществлённым надгробиям мы находим изображение известных мотивов – фигуры плакальщицы, воина, аллегории реки, мартосовский памятник великой княгине Александре Павловне, которые представлены наподобие оживших статуй, без постаментов, в окружении травы и деревьев.

Как можно из этого заключить, распад синтеза скульптуры и архитектуры, который наблюдается исследователями в искусстве после классицизма, представлял собой результат воздействия идеи о ценности творческой индивидуальности, что составляло одну из сторон романтизма. Представление о возможности создания памятника без постамента или проектирования монументальных скульптурных композиций без участия архитектора свидетельствуют о высоком социальном статусе мастера скульптуры и, в частности, о признании его активной роли в создании облика города.

Основные результаты исследования отражены в публикациях:

1. Клишевич Е. А. «Жена Россиянка» - образ военного времени, идеал эпохи романтизма / Е. А. Клишевич // Проблемы развития отечественного искусства: Научные труды Инст. им. И. Е. Репина. – СПб. : Инст-т им. И. Е. Репина, 2020. – Вып. 52. – С. 84-92 (0,53 п. л.).

2. Клишевич Е. А. Николай Карамзин у истоков национальной традиции создания городских памятников / Е. А. Клишевич // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. – СПб. : Академия художеств им. Ильи Репина, июль/сентябрь 2021. – Вып. 58. – С. 145-157 (0,75 п. л.).

3. Клишевич Е. А. Концепция «народного памятника» в культуре эпохи Николая I / Е. А. Клишевич // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Художественное образование и сохранение культурного наследия. – СПб. : Академия художеств им. Ильи Репина, июль/сентябрь 2022. – Вып. 62. – С. 126-142 (1,03 п. л.).

4. Клишевич Е. А. Влияние Карла Брюллова на русскую скульптуру / Е. А. Клишевич // Общество. Среда. Развитие. – СПб.: Астерион, 2023 – № 3 (68). – С. 77-82 (0,45 п. л.).

5. Клишевич Е. А. Интерпретация мотива трёх граций в московских фонтанах И. П. Витали / Е. А. Клишевич // Альманах СПбГХПА им. А. Л. Штиглица : сб. науч. трудов преподавателей и аспирантов за 2006 г. – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2007. – С. 32-37 (0,31 п. л.).

6. Клишевич Е. А. О ритме в композициях И. П. Витали на фронтонах Исаакиевского собора / Е. А. Клишевич // Альманах СПбГХПА им. А. Л. Штиглица : сб. науч. трудов преподавателей и аспирантов за 2007-2008 гг. – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2009. – С. 36-43 (0,41 п. л.).

7. Клишевич Е. А. Принцип зеркальной симметрии в композиционном решении парных горельефов Триумфальной арки в Москве / Е. А. Клишевич // Месмахеровские чтения – 2016. – СПб. : СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, 2016. – С. 155 – 159 (0,25 п. л.).

8. Клишевич Е. А. Проект скульптурного декора Триумфальной арки в Москве: концепция архитектора О. И. Бове и задание Императорской Академии художеств // Месмахеровские чтения – 2017. – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. – С. 81-85 (0,52 п. л.).

9. Клишевич Е. А. О связи русской монументально-декоративной скульптуры раннего классицизма с проектами памятных медалей / Е. А. Клишевич // Наука и образование в жизни современного общества. – Тамбов : Грамота. – 2015. – Т. 15. – С. 64-69 (0,30 п. л.).

10. Клишевич Е. А. Фонтаны «Никольский» и «Петровский»: творческие контакты И. П. Витали и О. Монферрана до конкурса на скульптурный фронтон Исаакиевского собора / Е. А. Клишевич // Кафедра. Выпуск XXI. 200 лет начала строительства Исаакиевского собора / Сост. Э. А. Филиппова. – СПб. : Политехника-принт, 2018. – Т. 1. – С. 146-155 (0,58 п. л.).

11. Клишевич Е. А. Новые материалы об Иване Тимофееве, скульпторе школы И. П. Мартоса / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб : АИС, 2017. – Вып. 43. - С. 126 – 138 (0,76 п. л.).

12. Клишевич Е. А. Городские памятники в России первой половины XIX в.: Зарождение традиции, проблемы формы и содержания / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб : АИС, 2021. - Вып. 66. – С. 94-109 (0,97 п. л.).

13. Клишевич Е. А. Парные композиции в русской скульптуре первой половины XIX века / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб : АИС, 2022. – Вып. 69. - С. 150-161 (0,69 п. л.).

14. Клишевич Е. А. Барельефы на постаменте памятника Минину и Пожарскому и вопрос об авторстве в монументальной скульптуре / Е. А. Клишевич // Петербургские искусствоведческие тетради. – СПб. : АИС, 2023. – Вып. 74. – С. 84-94 (0,69 п. л.).

15. Клишевич Е. А. Традиции античной скульптуры в наружном декоре русской православной церкви эпохи классицизма / Е. А. Клишевич // Религия. Церковь. Общество: Исследования и публикации по теологии и религии / Под ред. А. Ю. Прилуцкого. СПб. : ЕЛЦИ, 2020. - Вып. 9. - С. 308–330 (1,44 п. л.).

16. Клишевич Е. А. «Кони Клодта» в проекте профессора архитектуры Императорской Академии художеств К. А. Тона // Академия художеств в прошлом и настоящем. Материалы международной научной конференции к 260-летию со дня основания / Институт им. И. Е. Репина; научн. ред. Ю. Г. Бобров; сост. А. И. Шаманькова. СПб. : Чистый лист, 2018. – С. 48-54 (0,53 п. л.).

17. Клишевич Е. А. О связи русской монументально-декоративной скульптуры 1770-1830-х годов с проектами памятных медалей / Е. А. Клишевич // Традиции и школы в мировом художественном пространстве. – СПб. : Академия художеств им. Ильи Репина, 2021. – С. 94-106 (0,81 п. л.).

18. Клишевич Е. А. Постамент в русской монументальной скульптуре 1800 – 1850-х гг. / Е. А. Клишевич // Terra Artis. Искусство и дизайн. – № 4 (Изобразительное искусство и архитектура). – СПб. : СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. – С. 55-68 (1,75 п. л.).

Список сокращений

БАН – Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

ГМА им. А. В. Щусева – Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева, Москва

ГМП «Исаакиевский собор» (ГМПИС) – Государственный музей-заповедник «Исаакиевский собор», Санкт-Петербург

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

КГИОП - Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры, Санкт-Петербург

НА РАХ – Научный архив Российской академии художеств, Санкт-Петербург

НИМ при РАХ – Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

РГБ - Российская государственная библиотека, Москва

РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

ЦИАМ - Центральный исторический архив Москвы, Москва