И. В. Рязанцев

СКУЛЬПТУРА

Первая треть XIX в. отмечена созданием монументальных скульптурных ансамблей на основе подробно разработанных программ

Первая треть XIX века – эпоха монументов, центральным из которых стал памятник, посвященный победителю в Отечественной войне 1812 г. Александру I. Речь идет об Александровской колонне – «Александрийском столпе», как назвал его Пушкин

Знаменитая серия медальонов Ф. П. Толстого удивительно «сродни» своему времени. Величественное по замыслу и теме произведение было воплощено в кабинетном формате настенного медальона, органично вписывавшегося в камерное частное пространство жилого интерьера той поры

В скульптуре России 1800–1830-х гг. представлены практически все разновидности, характерные для подобного рода художественной деятельности в эпоху Нового времени. Успешно развивались монументальные и монументально-декоративные формы, такие как памятник в городе, надгробие, убранство зданий, садовая пластика. Станковое творчество шло в русле портрета, сюжетных композиций на мифологические, исторические, современные национальные темы, произведений аллегорического плана. По сути дела, те же разновидности были характерны для скульптуры малых форм. Ее диапазон несколько расширялся за счет включения бытового жанра. Названные виды скульптуры будут далее рассмотрены примерно в той же последовательности с учетом особенностей содержания и специфики формы.

Скульптура периода, который в общем совпадает с годами жизни А. С. Пушкина, при всей оригинальности и самодостаточности, дарованных ей новым столетием, очень многим обязана предшествующему веку, особенно 1760–1790-м гг. К этому времени относится, пожалуй, самый замечательный из монументов России – «Медный всадник» Э. М. Фальконе. Тогда же переживают небывалый ранее расцвет скульптурный портрет (работы Ф. И. Шубина), фигуративное надгробие (работы И. П. Мартоса), историческая и мифологическая темы в станковой, садовой и малой пластике Ф. Г. Гордеева, М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина, И. П. Прокофьева, Ж.-Д. Рашетта, бытовой жанр в сериях «народных типов», исполненных по моделям Рашетта на Императорском фарфоровом заводе. На протяжении столетия, от Петра I до Павла I, в формах нового времени утверждается и достигает немалых высот искусство тематических скульптурных циклов, содержательно и композиционно обогащающих образную структуру зданий, садов и парадных сервизов, находящее отражение в обширных сериях памятных медалей. С той же эпохой в России связано и обращение на новом этапе к принципу программности при создании произведений изобразительного искусства. Примерами подобных начинаний могли бы служить программы, составленные М. В. Ломоносовым, Я. Штелиным, И. И. Бецким, Д. Дидро, Э. М. Фальконе, В. И. Баженовым, Н. А. Львовым, М. М. Щербатовым, М. М. Херасковым, А. А. Нартовым, Екатериной II [1].

Первое десятилетие XIX в. отмечено заметным подъемом деятельности по составлению программ, особенно древнерусской тематики. Но дело не только в том, что всего на пять-шесть лет приходится сразу несколько подобных начинаний, и даже не в том, что впоследствии такой активности никогда уже не будет. Гораздо более впечатляет другое: почти все программы были *опубликованы* и, мало того, обсуждались на страницах журналов и книг. Вспомним, что в XVIII в. увидела свет лишь программа серии медалей, предложенная Екатериной II, не подлежавшая критике, в том числе в печати. Первым обнародованным в новом столетии сводом программ было опубликованное Н. М. Карамзиным в декабре 1802 г. в «Вестнике Европы» широко известное письмо к NN «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» [2].

На другой год после письма Карамзина появляется книга П. Ю. Львова «Храм славы российских ироев...» (СПб., 1803) [3].

В 1807 г. в Петербурге выходит в свет книга А. А. Писарева «Предметы для художников, избранные из российской истории, славянского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе...» [4].

Помимо «печатных» программ весьма примечательны и рукописные, относившиеся к скульптурному убранству конкретных сооружений и ансамблей. Документ, о котором пойдет речь, выделяется в ряду рассмотренных работ начала XIX в. Текст озаглавлен: «Программы для наружных барельефов, статуй и бюстов к воздвигаемому в Кремле зданию Мастерской – Оружейной палаты, сочиненные почетным оной палаты членом Алексеем Малиновским 1808 года» [5].

Тем же годом, что и программа Малиновского, датирован тоже связанный с Московским Кремлем доклад «Главноначальствующего экспедицией кремлевского строения» П. С. Валуева [6]. В этом документе предлагается назвать «Императорской» «вновь открывшуюся площадь» в Кремле между Арсеналом, Сенатом и «созидаемым музеем» (здание Оружейной палаты, архит. И. В. Еготов, окончено в 1809 г.). Валуев считает нужным украсить ее монументом Петру I, Екатерине II и Александру I, прилагая краткую программу и довольно слабо исполненный рисунок. Помимо того, П. С. Валуев предлагает установить на Царской площади Кремля (близ Боровицких ворот) еще один памятник – Иоанну III

[1] *Рязанцев 2003.* С. 58–127, 457–478, 480–483, 487, 489–495, 499–501, 503–504.
[2] *Карамзин 1804.*
[3] *Львов 1803.*
[4] *Писарев 1807.*
[5] Отдел рукописей РНБ. Ф. 708. Оп. 517. Ед. хр. 472. Л. 9–19 (с оборотами). Документ опубликован полностью в кн.: *Рязанцев 2003.* С. 506–512.
[6] РГИА. Ф. 1285. 1807–1809. Оп. 8. Д. 146. Л. 22–23/а. Полный текст документа см.: *Рязанцев 2003.* С. 502.

На с. 260–261:
В. И. Демут-Малиновский. Статуя «Русский Сцевола». 1813, отливка – 1961. Бронза. ГРМ
И. И. Теребенев. «Восстановление флота в России». Рельеф аттика башни Адмиралтейства в Петербурге. 1812. Фрагмент. Гипс
Б. И. Орловский. Статуя ангела с крестом на Александровской колонне в Петербурге. 1831–1832. Бронза
Ф. П. Толстой. Медальон «Народное ополчение 1812 года». 1816. Рельеф. Воск на грифельной доске. ГРМ

и Михаилу Федоровичу. Если Петр I, Екатерина II и Александр I ассоциировались с возведением Арсенала, Сената и Оружейной палаты, то Иоанн III представлен как «сооружитель» кремлевских стен и башен, а Михаил Федорович в докладе Валуева выступает как «создатель теремов». Интересна апелляция к памятникам зодчества как к одному из поводов постановки монумента историческому лицу. Но не менее важна программность задуманной системы монументов для Кремля.

Однако главное здесь – сам замысел. Предполагается украсить кремлевские площади памятниками государям, при которых возводились важнейшие сооружения ансамбля. Иными словами, налицо тематическая общность монументов. Подчеркнем, что в натуре подобная общность не могла постигаться сразу, поскольку монументы нельзя было увидеть с одного места. Посвящение единой теме осознавалось бы постепенно в ходе последовательного осмотра. Мало того, смысл монументов гораздо легче воспринимался в окружении «исторических декораций» – стен, башен, соборов, палат, дворцов и других зданий Кремля. Проекты памятников не были осуществлены, но в данном случае важнее другое. Проект Валуева объективно содержал плодотворную художественно-композиционную идею сообщества монументов, образующего тематическую зону в городе.

* * *

Если проект Валуева остался неосуществленным, то воплощение подобной идеи можно увидеть на более позднем примере, относящемся к 30-м гг. XIX в. Речь идет об ансамбле Дворцовой, Адмиралтейской, Сенатской (Петровской) и Исаакиевской площадей Петербурга. Памятник Петру I Фальконе, Александровская колонна, памятник Николаю I и две колонны Победы у Конногвардейского манежа определяли тематическую сущность сообщества и самой городской зоны: триумф российской государственности и отечественного воинства. Достойным обрамлением служили здания центральных государственных, церковных, армейских и военно-морских учреждений в сочетании с императорской резиденцией и главным столичным собором. Имеются в виду здания Сената и Синода, Главного штаба, Штаба гвардейских войск, Адмиралтейства, Министерств, Исаакиевского собора и Зимнего дворца.

Начало сообществу монументов было положено открытием памятника Петру I работы Фальконе в 1782 г. Это событие знаменательно совпало со 110-й годовщиной рождения Петра и столетием его официального воцарения (до 1696 г. он царствовал вместе с братом Иоанном Алексеевичем при регентстве старшей сестры Софьи).
Не менее, если не более важным было двадцатилетие восшествия на престол Екатерины II, отмечавшееся в 1782 г. Весьма многозначительно звучит соотнесение ее имени с именем того, кому она ставила памятник. Как известно, латинская надпись на постаменте гласит: «Петру Первому Екатерина Вторая» (Petro primo Catharina secunda). Слова «Первому» – «Вторая» говорят не меньше, чем имена собственные, которые они сопровождают. Смысл этой краткой формулировки конкретизирует девиз екатерининского царствования, запечатленный на ее парадных портретах, где она предстает в императорском облачении. Там над изображением бронзового бюста Петра I видна надпись: «Начатое продолжает».

Столь же красноречив и выбор места монумента. Показательно, что памятник императору воздвигнут не перед императорским Зимним дворцом. Вспомним, что Растрелли-сын именно там предлагал поставить памятник Петру работы своего отца. Теперь же Екатерина одобряет расположение монумента, исполненного Фальконе, в окружении государственных учреждений, основанных самим государем: Сената и Адмиралтейства. К расположенным напротив, на другом берегу Невы, Двенадцати коллегиям ведет от памятника наплавной Исаакиевский мост. Позади монумента возвышается Исаакиевский собор (строившийся тогда по проекту А. Ринальди). Храм этот был посвящен Исаакию Далматскому, небесному покровителю Петра I, который родился в день этого святого. Наконец, сам «Медный всадник» обращен лицом к Неве, отвоеванной Петром для России и дающей стране выход на Балтику, в Европу.

Эффект сообщества монументов возникает с возведением памятника победы в Отечественной войне 1812 г., посвященного победителю – Александру I (автор проекта – архит. Огюст Рикар де Монферран). Речь идет об Александровской колонне, «Александрийском столпе», как назвал его Пушкин. Надпись на ее пьедестале медальной краткостью и структурой продолжает и одновременно замыкает ряд своих предшественниц, обозначившийся в екатерининскую эпоху. Напомним их: «Петру Первому Екатерина Вторая», «Прадеду правнук», «Гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия» и «Александру Первому благодарная Россия». Екатерина II, Павел I, Александр I и Николай I – государи времени классицизма – в утвержденных ими надписях следовали чеканному лаконизму античности, особенно римской. Примечательно и отличие

текстов первого десятилетия XIX в.: Александр I и Николай I ставят памятники спасителям России от имени ее самой.

Полно глубокого смысла решение воздвигнуть Александровскую колонну именно на Дворцовой площади – ансамбле, завершенном к 1829 г. Тогда были возведены, по словам современника, «... в виде полукружия домы Главного Штаба и Министерств, соединяющиеся огромною аркою, на которой стоит Слава, несомая шестью конями на триумфальной колеснице по направлению к Императорскому дворцу с лавровым венком в правой руке...» [7].

Запечатленные в этих зданиях главнейшие официальные светские начала России тех лет – монархическое, государственное, военное – монумент как бы объединял во славе.

Огромный гранитный монолит ствола колонны весом 650 тонн и высотой 25,58 м был установлен 30 августа 1832 г. [8]. Даже своими размерами он словно отвечал величию победы в войне 1812 г. Вместе с пьедесталом и статуей ангела на вершине монумент достиг 47,5 м, став самым высоким среди себе подобных. В завершенном виде он был открыт тоже 30 августа, но 1834 г. Дата выбрана не случайно. Это день празднования памяти святого Александра Невского, введенный Петром I и совпадающий с датой победного Ништадтского мира, завершившего Северную войну. Очевидно стремление подчеркнуть связь воинских успехов княжеской Руси XIII в. и императорской России XVIII – начала XIX в.

Грандиозность «Александрийского столпа» превращала его в высотную доминанту обширного комплекса центральных площадей. В первой четверти XIX в. к Дворцовой примкнули Адмиралтейская и Разводная площади, образовавшиеся благодаря сносу земляных укреплений Адмиралтейства и перестройке его зданий по проекту А. Д. Захарова. К ним присоединилась расширенная площадь вокруг «Медного всадника». Возникло целостное пространство, простиравшееся более чем на километр – от Штаба гвардейских войск на Дворцовой площади до Конногвардейского манежа у Исаакиевского собора. Как пишет современник, «... оно состоит из трех площадей: Дворцовой, Адмиралтейской, Исакиевской [Исаакиевской – *И. Р.*]; все три оне образуют огромнейшую равнину, которая величественно расстилается перед взором зрителя» [9]. С этим пространством (а не только с Дворцовой площадью) зрительно вполне соизмерялась Александровская колонна. Она либо составляла передний план перспективы площадей, либо (с противоположной стороны) замыкала вид, становясь дальним, влекущим к себе ориентиром.

290

Концепция целостного восприятия ансамбля, чтобы не показаться надуманной, требует подтверждения. Одним из аргументов может быть практическое предназначение комплекса центральных площадей. На них устраивались военные парады различных рангов – от вахт-парада до больших парадов, посвященных особо важным событиям или датам. В таких случаях в построениях и торжественных маршах участвовал весь петербургский гарнизон, включая гвардию [10].

Изредка бывали еще более грандиозные празднества, для которых оказывалось недостаточно всех войсковых частей, обычно

[7] *Бутовский 1834.* С. 9–10.
[8] *Серпокрыл 1973.* С. 97.
[9] *Бутовский 1834.* С. 8.
[10] *Алексеева 1979.* С. 140.

290 **Б. И. Орловский. Статуя ангела с крестом на Александровской колонне в Петербурге. 1831–1832. Бронза**

расквартированных в столице. По свидетельству очевидца, так было при подготовке к открытию Александровской колонны. Он рассказывает, что за десять дней до начала «стали появляться в стенах Северной Пальмиры вновь прибывшие войска, назначенные для большого парада» [11]. В день праздника по сигналу – три пушечных выстрела – «на всех входах площадей вдруг показались головы колонн, с барабанным боем и звуками волшебной музыки; в короткое время вся пространная равнина из конца в конец залита была блестящим русским воинством, которое своим бодрым, мужественным и грозным видом изумило бы Александра Македонского и Аннибала, которому позавидовал бы сам Цезарь, даже Наполеон» [12]. После объезда войск государем, молебна, снятия завесы, укрывавшей пьедестал монумента, салюта из 248 орудий, крестного хода и перестроения всей массы войск начался торжественный марш. «Церемониальное шествие ста двадцати тысяч воинов, направленное между дворцом и колонною, заняло времени около трех часов... Пехота проходила в сомкнутых полковых колоннах; кавалерия в сомкнутых полковых эскадронных колоннах, а артиллерия отделениями по 16 орудий в каждом» [13]. За эволюциями громады войск наблюдало еще большее количество зрителей, «далеко за двести тысяч», при том что «вся народность Петербурга простиралась в это время почти до полутора миллиона» [14]. Думается, расчет на участие в празднествах столь значительных людских масс (до 350 тыс. человек) вполне объясняет целесообразность слияния центральных площадей Петербурга в целостное, весьма обширное пространство.

Из слов цитировавшегося выше петербуржца Ивана Бутовского явствует, что человек 1830-х гг. не только воспринимал площади центра как единое пространство, но и ощущал тематическую связь украшающих их монументов. Бутовский, в частности, писал, что «длина всей площади четыреста девяносто пять сажен [1054,35 м. – *И. Р.*]. На одном конце оной стоит памятник Петру Великому, на другом высится колонна Александру Благословенному. Рамы этой площади единственныя в мире! Оне составлены из тех краеугольных камней, коими держится вся наша обширная Империя: из великолепных зданий ее окраяющих, истекает счастье и благоденствие России» [15]. И далее чуть наивно добавлял: «Петр на диком коне отважно взносится на недоступную крутую скалу, и в взмахе его мощной длани мнится, что видишь желание Преобразователя России указать нам на колоссальную колонну Александра» [16].

Кстати, идея соотнесения «Медного всадника» и Александровской колонны существовала тогда не только в литературной, метафорической, умозрительной форме. Монферран, например, предлагал перенести фальконетов памятник от Невы вглубь к Исаакиевскому собору, установив напротив Александровской колонны в пределах прямой видимости [17].

Однако тем самым уничтожалась бы обширнейшая и сложнейшая смысловая структура связей «Медного всадника» с «петровскими символами», овеществленными в элементах городской и природной среды. Более того, подобное решение не пошло бы на пользу создаваемому ансамблю. Здесь вновь появился бы зрительный контакт монументов, от которого десятилетием ранее избавились на Марсовом поле и который, как упоминалось выше, неблагоприятен для построения тематического сообщества памятников. К счастью, этому замыслу не суждено было осуществиться.

Монументы центральных площадей Петербурга, как и валуевские в Московском Кремле, «не видят» друг друга, не конкурируют, рассчитаны на последовательный обзор. В этом, как и в единстве тематики, есть сходство. Отличие, и притом существенное, – в постепенности появления петербургских памятников, поэтапности образования тематической зоны. Судя по всему, именно эволюционный процесс создания сообщества монументов наиболее типичен и естествен.

Заметим, что рассмотренный вариант бытования монументов в городской среде встречается у нас довольно редко. Гораздо чаще памятнику отводится «собственная» площадь в городе. Одним из самых известных примеров такого рода является памятник Минину и Пожарскому в Москве. Напомним, что свое нынешнее место на краю площади у собора Василия Блаженного он занял лишь в 1930-х гг. после переноса. Первоначально же по проекту его автора И. П. Мартоса монумент был установлен напротив Сенатской башни Московского Кремля, перед центральным портиком здания Торговых рядов (архит. О. И. Бове, 1815–1818). Триумфально-торжественный облик этого классицистического сооружения, возведенного после победы в Отечественной войне 1812 года, был идейно и эмоционально созвучен образной структуре мартосовского произведения, а его обращенность к Кремлю раскрывала самую суть подвига тех, кому он был посвящен.

Памятник Минину и Пожарскому И. П. Мартоса – последнее начинание общенационального масштаба и значения в «древнерусской» ветви в границах избранного периода. Оно первым в этой линии получило всенародное признание и в пору осуществления, и позже, вплоть до наших дней.

[11] *Бутовский 1834.* С. 14.
[12] Там же.
[13] Там же. С. 27–28.
[14] Там же. С. 13.
[15] Там же. С. 8–9.
[16] Там же. С. 11.
[17] *Никитин 1939.* С. 236–237.

291

292

291 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. Первоначальный вариант графического проекта. 1807. Очерковая гравюра**
292 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. Окончательный вариант графического проекта. 1808. Бумага, тушь, галловые чернила, перо, итальянский карандаш. Приписывается К. Я. Афанасьеву. ГТГ**
293 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. 1804–1818. Бронза, гранит**

Думается, прежде всего стоит рассмотреть широко известный монумент Мартоса именно как звено «древнерусской» ветви тематики, посвященной российской государственности, обратив особое внимание на программу, на ее традиционные черты и на ее необычность.

Традиционно само обращение к Минину и Пожарскому. Как уже упоминалось, Минин и Пожарский занимают достойное место в предложениях Ломоносова (1764), Карамзина (1802), П. Ю. Львова (1803). Однако каждый раз речь шла о раздельных самостоятельных произведениях, а не о памятнике обоим. Видимо, авторы не считали возможным сочетать «на равных» князя и простолюдина, лишь после подвига пожалованного думным дворянством. Первым, кто предложил соединить эти исторические лица, присовокупив к ним погибшего в муках, но не предавшего Отечества патриарха Гермогена, был, как известно, Василий Васильевич Попугаев. Сын живописца Шпалерной мануфактуры, ученый, поэт, член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, он на заседании 1 февраля 1803 г. «в речи своей вызывал Общество начертать проект для сооружения памятника Пожарскому, Минину и Гермогену, взяв в основание, чтобы издержки на сей памятник назначены были из добровольного пожертвования граждан» [18]. Отметим, что инициатором был представитель творческой интеллигенции, выходец из среднего сословия, и что произошло это в начале XIX в., времени, об особенностях которого говорилось выше.

Очевидно, И. П. Мартос был в курсе идей Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. В частности, он, вероятно, знал о предложении В. В. Попугаева. Еще в 1803 г. Попугаев назвал Мартоса в числе предполагаемых почетных членов общества, а в 1805-м тот был избран одновременно с другими профессорами Академии художеств Г. И. Угрюмовым, Г. Ф. Дуайеном и президентом Академии А. С. Строгановым [19]. Поэтому интерес скульптора к теме и объединение героев разного социального положения кажутся вполне естественными и закономерными.

Однако Мартос в своем замысле существенно преобразует предложение Попугаева, отказываясь от фигуры Гермогена. В результате акцентируется героика освободительной борьбы против захватчиков, а не мученичество погибших. Еще важнее то, что Мартос подчеркивает первенствующую роль Минина уже в названии памятника. Его звучание стало настолько привычным, что мы даже не задумываемся над тем, чье имя поставлено во главе. В действительности же подобная формулировка крайне необычна для всей монументальной скульптуры России до 1917 г. Более того, это единственный в России тех лет памятник простолюдину, где он дан как исторически значимое лицо. Напомним, что Иван Сусанин в посвященном ему памятнике В. И. Демут-Малиновского изображен коле-

[18] Цит. по: *Поэты-радищевцы 1935*. С. 20, 253, 258, 263.
[19] Там же. С. 252, 253.

293

нопреклоненным перед бюстом спасенного им царя Михаила Федоровича.

Новое мартосовское наименование монумента было обнародовано автором в июле 1804 г. на выставке в Академии художеств, где был показан «эскиз из алебастра монумента Минину и Пожарскому, избавителям Москвы» [20]. По свидетельству Шторха (1804), Мартос специально обосновывал в своей программе предпочтение, отдаваемое Минину. Там, в частности, говорилось: «...Кто из прославленных героев древности превзошел мужеством и подвигами Минина и Пожарского? Петр Великий посетил могилу Минина и воздал должное праху сего великого мужа, назвав его освободителем Руси. В то злосчастное время, когда вероломные поляки вторглись в пределы российского государства и даже завладели самым Кремлем... тогда Козьма Минин возымел великое намерение спасти Отечество на самом краю гибели. Он преодолел все препятствия, пожертвовал всем своим достоянием на общее благо, могучим призывом своего сердца поднял упавший дух своих сограждан... Быстро стали стекаться пожертвования... Тогда снова подняла свою главу поникшая Русь, сыны ее проснулись после долгого оцепенения, со всех сторон стали собираться воины, чтобы пасть славною смертью за Отечество, и во главе этого бесстрашного воинства Минин поставил Пожарского» [21]. Два года спустя еще более определенно высказался по этому поводу поэт С. С. Бобров, ставший членом Вольного общества в 1807 г.: «Здесь он [Минин. – *И. Р.*] был первою действующею силой, а Пожарский... был только орудием его Гения» [22].

[20] Северный вестник. Ч. 3. СПб., 1804. С. 230.
[21] Цит. по: *Коваленская 1938*. С. 68, 69, 131.
[22] Цит. по: *Коваленская 1938*. С. 68, 131.

Опубликованная Шторхом программа Мартоса не ограничивается процитированным разделом общеисторического плана, повествующим о распределении ролей в эпопее освободительной борьбы, но включает и конкретную сценарно-режиссерскую разработку первого варианта проекта. Там говорится: «Минин устремляется на спасение Отечества, схватывает своей правой рукой руку Пожарского – в знак их единомыслия, – левой рукой показывает ему Москву на краю гибели... Его [Пожарского – *И. Р.*] постановка показывает его пламенное желание броситься в битву» [23]. Программе, как замечает Н. Н. Коваленская, соответствует гравированное изображение первого варианта проекта, помещенное в «Журнале изящных искусств» (1807, кн. 2). Следующий этап «режиссуры» Мартоса отражен в тексте, сопровождающем окончательный вариант проекта. Лист с графическим изображением монумента и рукописным пояснением специалисты датируют 1809 г. Текст, в частности, гласит: «Минин, собрав войско, убеждает князя Пожарского ополчиться против врагов. Изнуренный ранами князь забывает болезнь свою, берет меч и, подъемля щит, возсылает молитву к Богу – да поможет ему спасти Отечество» [24]. Программы первого и окончательного вариантов проекта и их изобразительные воплощения едины в основном – в показе призыва Минина и согласия Пожарского. Однако подана эта идея по-разному. В первом случае доминирует чисто физическое движение: Минин «устремляется», Пожарский пламенно желает «броситься в битву». В окончательном варианте преобладают внутренняя динамика, движения душ. Минин горячо «убеждает» Пожарского, а тот – «забывает болезнь», вооружается, стремится укрепить свою решимость. Иными словами, согласие дается Пожарскому не просто, не без внутренней борьбы. В этом ощутимо желание Мартоса придать ситуации естественность, соизмеримость с обычными (хотя и героическими, но человеческими) чувствами, добиться большей жизненности, поведенческой достоверности. Мало того, подобная корректировка продолжается и дальше, на пути от проекта к воплощению в материале. В то время как в последней программе и графическом изображении Пожарский буквально «возсылает молитву», выражая это чисто внешне («очи к небу»), в осуществленном памятнике подобное обращение (если оно и есть) лишено всяческого наигрыша, превратилось в глубокое тяжелое раздумье мужественного воина перед принятием трудного решения. Мартос меняет позу Пожарского, поворот головы. Теперь князь смотрит перед собой, но смотрит не видя, ибо взгляд как бы направлен внутрь. Заметим, что в принципе сходное уточнение образа в осуществленном произведении по отношению к программе наблюдалось и в работе Фальконе над памятником Петру I.

Монумент работы Мартоса был, конечно, замечательным, но не единственным воплощением темы подвига Минина и Пожарского. На те же годы (после 1803 и до 1809) приходится пик популярности этой темы, связанный с приближением двухсотлетнего юбилея освобождения Руси от польско-литовских захватчиков. В скульптуре это выразилось в конкурсе 1808 г. на

294 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. «Битва с поляками». Барельеф постамента. Бронза**

294

[23] Цит. по: *Коваленская 1938.* С. 70, 131.
[24] *Рисунок XVII–XX вв. 1996.* С. 113.

295 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Фрагмент. Минин. Бронза**
296 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Фрагмент. Пожарский. Бронза**

295

296

монумент Минину и Пожарскому, объявленном Академией художеств по заказу нижегородцев. В нем принимали участие И. П. Мартос, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Прокофьев, В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов [25]. В графике появляется прекрасный рисунок Г. И. Угрюмова «Минин взывает к князю Пожарскому о спасении Отечества» [26]. Интересно, что изображен тот же момент, что и в окончательном варианте Мартоса (даже меч в ножнах близок по форме), но сцена представлена в интерьере, что исключает обобщенность и высокий пафос скульптурного претворения. В 1804 г. в июле на выставке в Академии художеств был показан живописный эскиз ученика В. Малышева по заданной программе: «Феодосий Архимандрит Нижегородский, приходящий к больному кн. Пожарскому просить его возглавить рать для освобождения Москвы от поляков» [27]. Помимо того, к теме Минина и Пожарского относится целая группа живописных и графических произведений и эскизов, хранящихся в ГРМ, ГТГ и ГИМ [28].

Возвращаясь к мартосовскому монументу, к его композиционным особенностям, нельзя не отметить наличие явных черт одной из разновидностей воплощений сюжета в скульптуре – «сюжета-эпизода». В этой работе движение и состояние каждого из персонажей обусловлены его собственным сюжетом-мотивировкой. Каждая из них имеет собственное начало и продолжается в будущем за пределами нашего созерцания, за пределами того, что открывает художник. Судьба Минина, его боль за захваченную Россию, стремление освободить ее, поднять народ, собрать нижегородское ополчение – все оказывается «за кадром», предшествует его приходу к Пожарскому. И решительная, горячая, убеждающая речь, с которой он обращается к князю, подготовлена тем, что происходило ранее. Иначе говоря, именно предшествующее обусловливает состояние Минина, пафос, позу, движение, указывающий на Москву жест и убеждающие «интонации».

Второй сюжет-мотивировка определяет поведение и состояние Пожарского. Известно, что незадолго до прибытия Минина князь был ранен в бою и, тяжко страдая от ран, вынужден был временно отказаться от борьбы. Этим и определяется его реакция на обращение Минина. Слабый, больной Пожарский должен принять важнейшее в жизни жертвенное и обязывающее решение: взять на себя военное руководство войском, собранным Мининым. Вот те начало и продолжение, обусловливающие состояние и внутреннюю борьбу Пожарского в момент, когда Минин произносит речь. Таковы два сюжета-мотивировки –

[25] *Рязанцев 2003.* С. 126.
[26] Там же.
[27] Северный вестник. Ч. 3. СПб. 1804. С. 223.
[28] *Рязанцев 2003.* С. 126.

каждый для своего персонажа. Построение их напоминает разработку маленькой роли хорошим актером. Он выстраивает биографию своего героя назад в прошлое и вперед в будущее, чтобы достигнуть достоверности, жизненности передачи момента, показываемого зрителю. Так и у Мартоса. Отсюда – естественность поведения изображенных. Два сюжета-мотивировки двух персонажей завязываются у Мартоса в эпизод. Главное в нем – внутреннее одновременно и противостояние, и согласие, пронизывающие сцену встречи двух героев освобождения России от захватчиков. Убеждающий пафос одного наталкивается на трагические сомнения другого. Конечное их единодушие диктуется общим для обоих незыблемым долгом перед Отечеством – основой взаимного решения вместе идти на подвиг, на борьбу за освобождение родины от врагов. Так два сюжета-мотивировки как бы сливаются, образуя совместное действие и переживание персонажей в сюжете-эпизоде.

В раскрытии содержательной структуры монумента Мартоса велика роль атрибутов, в первую очередь щита и меча. Разберемся в этом подробнее. Изображение иконного образа Спаса Нерукотворного на щите Пожарского на первый взгляд может показаться чужеродным. Действительно, ведь монумент в целом сугубо классицистичен. Построение скульптурной группы восходит к обычным для академий постановкам натурщиков, голова Пожарского, как отмечают, исполнена не без ориентации на тип Зевса Отриколийского, мимика лица, особенно «трагический», обращенный вверх взгляд из-под страдальчески сдвинутых, как у Лаокоона, бровей, наконец, меч, ножны и щит римского образца, длинная рубаха Пожарского, напоминающая хитон, – все, казалось бы, основано на уроках античности. И, тем не менее, изображение Спаса Нерукотворного введено в художественную ткань монумента столь органично, что не может быть и речи о каком-либо диссонансе.

Думается, основой послужила трактовка образа Пожарского. Мартос отражает в нем религиозность, обычную для человека эпохи позднего Средневековья. Поднятый вверх «взгляд Лаокоона», адресованный богам античности, преобразуется здесь во взгляд верующего христианина. Важно, что тот же молящий небеса о помощи взор характерен для Пожарского и в первом варианте проекта (1804–1807). Подобный нюанс образа князя был тогда же замечен и подчеркнут современниками. В частности, Н. Ф. Кошанский о первом варианте проекта в «Журнале изящных искусств» в 1807 г. писал так: «Ничто столько не выразительно, как черты лица Пожарского: сомнение и надежда, желание и ожидание помощи свыше, кажется, одушевлены в чертах героя...» [29]. Кстати, то же обращение к Небу есть и в статуе Александра Невского для Казанского собора, исполненной в 1807–1811 гг. С. С. Пименовым, младшим современником Мартоса (о скульптурном убранстве этого здания будет сказано ниже).

Особенностям личности Пожарского, каким его представляет Мартос, атрибут в виде щита с изображением Спаса Нерукотворного не только не противоречит, но, напротив, весьма соответствует. Возникает цепь семантических и символических связей: щит – защита – спасение Отечества — Спаситель Христос. Помимо ассоциаций высшего порядка существовала, если не прямая, то, во всяком случае, «косвенная» традиционность: Спас Нерукотворный изображался на воинских знаменах. Так, например, в «Описи московской Оружейной палаты» говорится: «В сказании о походе Царя на Казань» упоминается, что в полку Государя было: „Знамя на нем же написан образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа Нерукотворенного образа на верх водружен животворящий Крест Господен еже бе у прородителя его Государя нашего достохвалнаго Великаго Князя Димитрия на Дону”» [30]. Конечно, щит не знамя, но в крайней лаконичности скульптурной метафоры подобное замещение атрибутов вполне допустимо.

Из двух известных в русском искусстве типов иконографии Спаса Нерукотворного – на плате (убрусе) и на черепице (чрепии) – Мартос избирает первый [31]. При этом изображение меняется на пути от высочайше утвержденного проекта до осуществления в самом монументе. Изменение вроде бы незаметное, но по сути очень существенное: у Спаса на проекте есть нимб, а в натуре он отсутствует. Тем самым снимается молитвенное, сакральное звучание. Святое изображение становится, как ни парадоксально, светским, и в итоге органичнее включается в светскую по своей основе художественную структуру памятника.

Выше, говоря о форме щита, мы, по обыкновению, характеризовали ее как античную, римскую. Это верно, но верно и другое: круглые щиты были атрибутами воинов-мучеников Святого Георгия и Святого Дмитрия Солунского. Таким образом, здесь могли органично переплетаться обе традиции [32].

Подобное наблюдение находит другие подтверждения. Прежде всего, напомним приведенную выше цитату из сказания о походе царя Ивана Васильевича на Казань, где намечена идейная связь победы русского государя с победой Дмитрия Донского. В случае Пожарского преемственность имен, а с ними упование на предков и небесных покровителей еще очевиднее: Дмитрий

[29] *Коваленская 1938.* С. 70. Более точно текст процитирован в: *Верещагина 1992.* С. 155.

[30] *Опись Оружейной палаты 1884.* С. 5–6, № 4060.

[31] *1000-летие русской художественной культуры 1988.* С. 358.

[32] Обращаясь к форме щита в изображениях святых воинов-мучеников в древнерусском искусстве, наверное, нужно учитывать, что истоки данной иконографии восходят к художественному опыту Византии, хранившему память о наследии Римской империи. Подобным путем, видимо, приходит на Русь традиция представлять воинов-мучеников не только со щитами римского типа, но и в «римских» панцирях. Лишь мечи в православной иконографии не римские (короткие и широкие), а скорее средневековые (длинные и узкие). Конечно, речь не идет об исторической достоверности: древние прототипы преображаются фантазией средневекового художника. Однако основа их все-таки сохраняется, что обусловливает узнаваемость типа доспехов. Более того, «римский» колорит атрибута и костюма соответствует эпохе, когда, по преданию, жили святые: Дмитрий Солунский был убит около 306 г. н. э., а Георгий – при императоре Диоклетиане, правившем в 284–305 гг. н. э. (*Богословский словарь 1992.* Стлб. 731; *Мифы народов мира 1987.* С. 274).

297 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Фрагмент. Меч. Бронза**
298 **И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Фрагмент. Щит. Бронза**

297

298

Пожарский – Дмитрий Донской – Дмитрий Солунский. Все трое – воины, все трое победоносны, у всех троих судьба связана с преодолением мучений: у русских князей – от ран, у Дмитрия Солунского – на протяжении мученической кончины. Думается, подобное сопоставление было бы для Мартоса весьма естественным. В программе 1809 г. он сам пишет о ранах Пожарского, а тяжесть ранения Дмитрия Донского особо подчеркивается в тексте задания, предложенного выпускникам Академии художеств в 1805 г., о чем Мартос, будучи адъюнкт-ректором, не мог не знать. Ему, разумеется, было известно и предание о Дмитрии Солунском.

Напомним также, что Дмитрий Солунский и Георгий Победоносец являлись покровителями московских князей, а изображение Георгия, поражающего змея, украшало герб Москвы [**33**]. Задумывая монумент освободителям Москвы и России, Мартос вряд ли не учитывал подобных обстоятельств. Словом, многое, видимо, побуждало художника пристально всмотреться в иконы святых воинов-мучеников, постигая не только их сакральное содержание, но и способы его выражения. Попробуем и мы сделать то же самое, не упуская, впрочем, из вида сам памятник.

Отечественная медиевистика не раз обращалась к образам святых воинов- мучеников, освещая в том числе иконографию произведений, истолковывая значение атрибутов. В контексте мартосовского монумента наиболее примечательным кажется исследование Е. Я. Осташенко, посвященное иконе Святого Георгия из Успенского собора Московского Кремля. В ходе детального анализа автор, в частности, обращает внимание на то, что меч вложен в ножны и Георгий как бы отдает его, добровольно идя на муки. Тем самым акцентируется тема жертвенности во имя святого дела [**34**].

Вообще мотив необнаженного меча весьма характерен для средневековой иконографии православных святых воинов-мучеников, образа которых достаточно широко бытовали на Руси и в России.

Если, имея в виду сказанное, взглянуть на группу Минина и Пожарского, бросается в глаза особенность, не то чтобы не замеченная ранее, а воспринимавшаяся скорее как бытовая обусловленность. Речь идет о ключевом идейном, композиционном и сюжетном мотиве – вручении меча. Меч передается здесь из рук в руки необнаженным, он вложен в ножны. Вне связи с православной иконной традицией это выглядит как обычная предосторожность, предохраняющая руки от ранения обоюдоострым лезвием, как дань правдоподобию. Но ради исторической правды нужно было бы заменить меч саблей, в действительности принадлежавшей Пожарскому. К тому же совершенно ясно, что мотив вручения оружия издавна, а в классицизме тем более, имел символический смысл. Так выражался призыв к борьбе, защите, подвигу. Причем оружие почти всегда передавалось обнаженным.

В классицизме XVIII в. таким хрестоматийным примером было полотно Ж.-Л. Давида «Клятва Горациев» (1784), где отец вручает сыновьям сразу три обнаженных меча. Этот мотив впрямую использован Ф. П. Толстым в одном из барельефов серии, посвященной освободительной войне 1812 года («Народное ополчение», 1816). Более того, сам Мартос в первом варианте монумента изобразил Минина, вкладывающего в руку Пожарского именно обнаженный меч.

Таким образом, обращение к мечу в ножнах в окончательном варианте памятника, несомненно, связано отнюдь не со стремлением к правдивости ситуации, а с углублением смысла главного, определяющего мотива композиции. В нем светская классицистская воинская символика дополнилась, благодаря отзвуку православной иконографии, ненавязчивой апелляцией к ценностям религиозно-этического плана, содержавшимся в средневековом наследии. В итоге жертвенность и подвиг национальных героев обретали не только гражданское звучание, но и некий ореол святости. Важно и другое – светская монументальная пластика классицизма получает черты, восходящие к опыту древнерусской религиозной художественной культуры.

Отмеченные особенности не случайны. У Мартоса пиетет к античной классике органично сочетался с преклонением перед цен-

[**33**] *Кремль. Китай-город 1982*. С. 302.
[**34**] *Осташенко 1985*. С. 158–160.

ностями христианства. М. Ф. Каменская, хорошо знавшая художника, писала в воспоминаниях: «Иван Петрович был истинный христианин» [35]. Столь же характерно для Мартоса стремление передать в композициях и атрибутах, обусловленных действительными жизненными ситуациями, скрытый смысл, который в своей общечеловеческой значимости выходит далеко за пределы конкретных взаимоотношений людей и их поступков. Мастер так писал об этом: «Углубленный скульптор, давая волю воспрянувшему воображению, которое процветает в умственных созерцаниях, может в резкие и выразительные черты своего сочинения, сверх общих разумений, вливать еще новые и совсем особенные понятия. Посредством искусственнаго произведения он имеет возможность беседовать со всеми зрителями, своим таинственным иероглифическим языком напоминая им обстоятельства, времена и лица, содействовавшие к изваянию знаменитого предмета. Ему предоставлено исключительное право на сии не мечтательные, но возвышенные идеи, судя по тому, что размышляющий человек нередко извлекает уму своему сладостную пищу там, где, кажется, нет и никакой материи» [36].

В сентябре того же 1818 г., когда состоялось торжественное открытие памятника Минину и Пожарскому, Александр I подписал рескрипт о создании монументов фельдмаршалам М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли перед Казанским собором в Петербурге [37]. Место было выбрано не случайно. Александр I называл собор «Российским Пантеоном», «...где россияне видят многочисленные трофеи побед своих...» [38]. С 1812 г. там были вывешены присланные Кутузовым захваченные в сражениях французские знамена. В 1813 г. в соборе был погребен сам полководец. В 1822 г. создание моделей памятников было поручено курляндскому скульптору Э. Лауницу, ученику Б. Торвальдсена, причем в контракте специально подчеркивалось, что статуи должны были быть портретными, а облачение военачальников – фельдмаршальским. Это требование не было случайным. В 1816–1822 гг. в Берлине были установлены и имели большой успех исполненные Х. Д. Раухом памятники немецким полководцам Блюхеру, Бюлову, Шарнхорсту, изображенным в современных мундирах. Однако представленные Лауницем работы не получили одобрения, и в 1827 г. был объявлен конкурс. От участия в нем отказались такие мастера, как И. П. Мартос, В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, Н. А. Токарев. Причиной тому стало уже упомянутое желание заказчиков представить Кутузова и Барклая де Толли в современных мундирах [39]. В 1829 г.

299

заказ перешел к молодым русским скульпторам С. И. Гальбергу и Б. И. Орловскому (Смирнову). В предписании, врученном им президентом Академии художеств А. Н. Олениным, говорилось: «1. Чтобы сии фельдмаршалы были представлены пешими в форменных мундирах. 2. Для живописного эффекта драпировать их плащами и употребить брюки или рейтузы для нижнего их платья; сверх сего можно будет им придать некоторые приличные обстоятельствам принадлежности, для лучшей постановки фигур. Вследствие чего – 3. Его Императорскому Величеству благоугодно, чтобы гг. Гальберг и Орловский при составлении сих гипсовых

[35] *Каменская 1894.* С. 631.
[36] *Мастера искусства об искусстве 1969.* С. 177.
[37] *Мозговая 1990.* С. 22
[38] Цит. по: *Мозговая 1990.* С. 21.
[39] *Карпова 1984.* С. 357, 363.
[40] Цит. по: *Шурыгин 1962.* С. 33.
[41] *Арнасон 1982.* Ил. 203, 138, 139.
[42] *История Франции 1973.* С. 108, 110, 609.
[43] *Петров, Борисова, Науменко 1958.* С. 242–243.

299 **Б. И. Орловский. Памятник М. И. Кутузову перед Казанским собором в Петербурге. 1829–1837. Бронза, гранит**
300 **Б. И. Орловский. Памятник М. Б. Барклаю де Толли перед Казанским собором в Петербурге. 1829–1837. Бронза, гранит**

моделей придерживались формам, данным статуе фельдмаршала Блюхера в Берлине, которой бронзовая модель находится здесь в Эрмитаже» [40]. Существует более ранний пример изображения военачальника в современном военном форменном костюме и плаще. Это портрет генерала Бартелеми-Катрин Жубера работы Ж.-А. Гудона (статуя, мрамор, ок. 1812, Версаль) [41]. Молодой талантливый генерал Жубер был поставлен во главе армии, брошенной в Италию против Суворова, но в ходе проигранного сражения под Нови в 1799 г. был убит [42]. Приведенный документ можно рассматривать как своего рода программу. Здесь прежде всего

300

отразилось требование современности одеяния. Высказанное Александром I в 1822 г., оно осталось неизменным и при Николае I. Ясно, что при работе над памятниками военачальникам эта особенность облика воспринималась как принципиально важная, одновременно помогая достижению сходства и выполняя атрибутивную функцию костюма. Примечательны чисто художественные указания. Первое из них – композиционное (изобразить «пешими») – определяло тип монумента. Второе, скорее художническое, предложение «для живописного эффекта драпировать их [полководцев. – *И. Р.*] плащами» и «придать некоторые приличные обстоятельствам принадлежности, для лучшей постановки фигур». Третье пожелание типично для заказчиков, стремящихся обозначить если не идеал, то образец, которому должен следовать мастер. В данном случае предлагалось придерживаться «формам, данным статуе фельдмаршала Блюхера в Берлине». Попутно заметим, что в том же 1829 году Дж. Доу (Дау, G. Dawe) был написан портрет М. И. Кутузова, полностью отвечавший изложенной выше программе и ставший по сути ее первым воплощением средствами изобразительного искусства (ГЭ, Военная галерея 1812 года).

Эскизы Орловского были признаны лучшими, и в 1830 г. он приступил к исполнению статуй. Модель фигуры Кутузова была окончена в 1831 г., а в следующем году состоялась ее отливка. Статуя Барклая де Толли была отлита в 1836 г. Проекты пьедесталов принадлежали архитектору В. П. Стасову. Открытие монументов состоялось 23 декабря 1837 г. [43]. Основные пункты программы по-своему и весьма успешно воплощены Орловским в статуях полководцев. Это касается типа памятника, одеяния и особенно драпировки фигур плащами. В их трактовке мастер, сохранив классическую красоту складок, сумел избежать подражания «тоге», найдя иной подход, в чем-то созвучный духу романтизма. Несомненна портретность образов, причем в самих статуях она заметнее, чем в моделях. Вместе с тем автор избежал буквализма, изобразив Кутузова без повязки на глазу и несколько удлинив пропорции тела.

Установка на одной площади памятников двум фельдмаршалам, командовавшим русскими войсками на разных этапах войны с Наполеоном, требовала их пространственной, объемной и композиционной соотнесенности, идентичности материалов, словом, того, что обеспечивало «парность» монументов. Наряду с этим было необходимо выявить разницу вклада Кутузова и Барклая де Толли в победу над французской армией. Официальная позиция отразилась в формулировках надписей на пьедесталах памятни-

301 И. П. Мартос. Памятник герцогу Арману Эммануэлю де Ришелье в Одессе. 1823–1828. Бронза, гранит

301

ков: «Фельдмаршалу князю Кутузову-Смоленскому 1812» и «Фельдмаршалу князю Барклаю де Толли 1812, 1813, 1814 и 1815». Тем самым подчеркивалась роль Кутузова в битвах Отечественной войны, а Барклая де Толли – в сражениях на полях Европы и установлении мира после разгрома Наполеона.

Подобное понимание амплуа персонажей обусловило особенности их изображения. Кутузов представлен «в бою» с обнаженной шпагой и «указующим» фельдмаршальским жезлом. Эмоциональная напряженность ощутима в энергичности разворота фигуры и жеста. Общую картину дополняют традиционные атрибуты победителя – поверженные вражеские знамена под его ногами. Поза Барклая спокойнее, его жезл опущен, шпага – в ножнах.

Обе статуи ориентированы на Невский проспект, что естественно, ибо сама площадь перед собором раскрыта в том же направлении. Однако эта ориентирован-

ность не однозначна. Фигура Кутузова развернута в сторону Екатерининского канала, а Барклая – в сторону Адмиралтейства. Головы персонажей, напротив, хотя и не повернуты друг к другу, но обращены к некоей общей точке на Невском проспекте, примерно совпадающей с центром полукруга площади. Тем самым статуи и «встречают» зрителя, с какой бы стороны Невского проспекта он ни подходил, и «ведут» к месту, откуда оба памятника равно обозримы. Вообще, Казанский собор и его колоннада необычайно обогащают ансамбль монументов Орловского, вовлекая в прекрасную торжественную классицистическую среду. В частности, боковые проезды колоннады, решенные в виде триумфальных арок, составляя фон, образуют своего рода обрамления памятников, внося в их образный строй оттенок патетики.

К числу самых известных городских монументов работы И. П. Мартоса относится памятник «Дюку» Ришелье в Одессе (1823–1828, бронза, гранит) [44]. В 1803 г. герою было 37 лет; в 1814 г. – 48. У Мартоса он представлен идеализированно, более молодым – в возрасте, приближающемся к тридцати годам.

В отличие от монументов Кутузову и Барклаю де Толли одесский памятник не должен был вписываться в готовую площадь. Напротив, площадь проектировалась для него, с учетом его размеров и пластических особенностей, причем зять Мартоса, архитектор А. И. Мельников работал над ее планом в 1826 г., когда шла отливка статуи [45]. Возможно, он же был и автором пьедестала. Полукружие двух симметричных зданий образовывало торжественный фон монумента и одновременно раскрывало пространство навстречу морю. Туда же была обращена и статуя.

Эта особенность монумента и его программа в целом были изложены Мартосом еще в 1824 г. в письме генерал-губернатору Новороссии и наместнику Бессарабии М. С. Воронцову. Скульптор писал: «Фигура герцога Ришелье изображена в моменте шествующем, а не стоящем просто, изъясняет его деятельность, правою рукою показывает на наполненное кораблями Черное море, коим торговля доставляет во все страны труды земледелия, вывозимые из Одессы, а левой держит хартию, которая есть атрибут великих подвигов и добродетелей. Она сочинена в античном вкусе» [46].

Сравнение программы и осуществленного произведения позволяет заметить наряду с точной реализацией задуманного автором и некоторые новые особенности. Так жест правой руки изображенного получился не столько «указующим», сколько «дарующим возможность», «предлагающим» торговым кораблям отправиться в путь по Черному морю или «приглашающим» их войти в одесскую гавань.

С подобным развитием, «уточнением» программы мы уже встречались в мартосовском памятнике Минину и Пожарскому. Это касалось модификации позы и выражения лица князя. Более ранним примером могла бы служить сходная эволюция образа Петра I в «Медном всаднике» Э. М. Фальконе.

Весьма показательно содержащееся в программе определение свитка («хартии») как атрибута и раскрытие его значения в русском искусстве той поры. Вспомним, что с подобным атрибутом М. И. Козловский изобразил Екатерину II в образе Минервы.

Заслуживает внимания не упомянутый в программе лавровый венок на голове герцога. Этот атрибут со времен Юлия Цезаря и Августа, как правило, отмечал высших лиц государства. В России XVIII в. им венчали скульптурные изображения Петра I и Екатерины II, а в начале XIX – Александра I (бюсты работы Мартоса и Демут-Малиновского). Пожалуй, никто из сановников самого высокого ранга, кроме Ришелье, не удостоился такой чести. Не исключено, что подобное «цезарианское» увенчание могло стать возможным благодаря стремлению Мартоса добиться в этом произведении наибольшего обобщения и потому мало заботившегося о портретном сходстве. Создавался памятник не конкретной личности, а государственному деятелю «вообще».

В эпоху классицизма (особенно для Мартоса в начале XIX в.) путем к этому было решение «в античном вкусе». На практике оно означало максимальную близость к классическому прототипу-образцу – изображению античного государственного деятеля, гражданского лица из числа римских патрициев или высших правителей. Подобные черты очевидны в статуе Ришелье. Помимо лаврового венка о них свидетельствуют тога, сандалии, жест, поза «шествующего», которая скорее обозначает шаг, нежели изображает действительное передвижение в пространстве. И, конечно, к римской античности восходит восхитительное мастерство драпировки фигуры – пожалуй, самое впечатляющее в статуе одесского «Дюка». Этому прекрасно учили в Академии художеств, чьи уроки легли в основу высокого артистизма Мартоса в игре со складками ткани на одеяниях персонажей его скульптур.

Что же касается портретности тех, кому посвящен памятник, и современности их одежды, то, наверное, стоит привести мнение ближайшего ученика Мартоса С. И. Гальберга. В середине 1830-х гг. он писал в пояснительной записке по поводу памятника Н. М. Карамзину: «Памятник

[44] Де Ришелье Арман Эммануэль (1766–1822), герцог; во время революции 1789 г. эмигрировал в Россию, где поступил на военную службу. В 1790 г. отличился в ходе турецкой компании. С 1803 г. в течение 12 лет был генерал-губернатором Одессы, которую благоустраивал. После реставрации Бурбонов в 1814 г. вернулся во Францию, где стал пэром, а затем дважды занимал пост министра иностранных дел (*Энциклопедический словарь 1907*. Стлб. 2039–2040).

[45] *Коваленская 1938*. С. 115.

[46] Цит. по: *Коваленская 1938*. С. 135.

славы не есть памятник надгробный, ни просто портрет, для последнего достаточно одного верного лицеизображения, для первого необходимо выражение какой-либо мысли; и как всякий памятник славы определяется исключительно для увековечивания великих и полезных деяний, то эта первоначальная или основная мысль должна указывать потомству те подвиги и труды, коими герой или поэт стяжал себе право на монумент... Посему портрет не есть непременное условие для такого памятника, а еще того меньше верное изображение одежды, которая в нашем веке изменяясь непрерывно и одинаково во всем европейски образованном мире, не может свидетельствовать ни о времени, ни о нации; кроме того, новая одежда наша совершенно противна всякому изяществу, а изящество есть непременное условие ваятельного искусства» [47].

Тем не менее, проблема сочетания, своего рода «баланса» между отвлеченной антикизированностью и большей или меньшей современностью одеяния постоянно занимала Мартоса. Это естественно, ибо костюм достаточно часто должен был выступать в роли важного атрибута. Указанная проблема порой решалась мастером весьма удачно (как мы уже отмечали), в других случаях – менее успешно. Так, Александр I в памятнике, установленном в 1831 г. в Таганроге (модель 1829–1830), облачен в форму высших военачальников и задрапирован в плащ. Однако выполнение всех требований предписания 1829 г. (см. выше), в отличие от работ Орловского, не принесло успеха: статуя получилась суховатой.

Сложнее дело обстояло с памятником Г. А. Потемкину-Таврическому в Херсоне (1826–1831, открыт в 1837). Для И. П. Мартоса это второй проект памятника Г. А. Потемкину-Таврическому. Если в статуе 1795 года Потемкин был изображен в почти полном доспехе XVII в. (кираса, набедренники, наплечники, наручи), то в следующей работе многое сделано иначе. В одеянии главной фигуры херсонского памятника Мартос странно сочетает римский и неантичный «средневековый») типы доспехов. Руки Потемкина закованы в латы XVII в. с наплечниками, а панцирь при этом римский. И совсем странно выглядят ноги в некоем подобии панталон. Видимо, мастер, не решившись на чисто римский вариант, попытался синтезировать обе разновидности атрибутивного облачения полководца. Нужно признать, что результат получился не особенно удачным.

Псевдоантичное одеяние мартосовских персонажей памятников М. В. Ломоносову в Архангельске (1826–1829, открыт в 1832) и Дмитрию Донскому на Куликовом поле

302

(неосуществленный проект 1821–1822) вообще мало соответствовало тем историческим эпохам, когда они жили. Идеальная отвлеченность не способствовала полноценному раскрытию подлинного содержания деяний и бытия изображенных.

Наряду с монументами, претендовавшими на общенациональную значимость, внимания достойны и составлявшие достаточно самостоятельное ответвление памятники монархам, установленные в частных усадьбах. Подобная традиция восходит ко второй половине XVIII в. Примером мог бы служить памятник Екатерине II (немецкий скульптор В.-Х. Мейер, 1782–1788), так называемая «Медная бабушка» в Полотняном заводе Гончаровых, доставившая немало хлопот А. С. Пушкину. Государыню нередко представляли в облике античных богинь.

[47] Цит. по: *Карпова 1984.* С. 357–358.

302 **С. И. Гальберг. Памятник Александру I перед собором усадьбы А. А. Аракчеева Грузино (Новгородская обл.). 1828–1830. Бронза, гранит**

Такова статуя Цибелы, стоявшая в 12-колонной ротонде в парке дачи А. А. Безбородко в окрестностях Петербурга, на Охте (Ж.-Д. Рашетт, 1788) [48]. Также в павильоне-«храме» в усадьбе Юсуповых Архангельское стоит памятник Екатерине II в образе Фемиды (статуя, бронза с оригинала М. И. Козловского 1796, отливка -1809, павильон – 1819, Е. Д. Тюрин)

Еще один «усадебный» памятник Екатерине II, который нельзя не упомянуть, обладает композицией нехарактерной для монументов XVIII в., но довольно распространенной в первой половине XIX столетия. Уточняя, надо заметить, что сам тип композиции использовался ранее в надгробиях (надгробие А. Ф. Турчанинова, И. П. Мартос, 1790). Речь идет о мемориальных произведениях, где главный «герой» представлен портретным бюстом, а аллегорические персонажи – статуями. Именно так решен Демут-Малиновским памятник Екатерине II в усадьбе С. П. Румянцева Троицкое-Кайнарджи (1833–1834 [?], бронза, камень), установленный «в воспоминание о Кайнарджийском мире». Екатерина изображена в образе Минервы, в шлеме с плюмажем и античном одеянии. Бюст помещен на высоком прямоугольном постаменте. На его край чуть опирается рукой стоящая рядом крылатая Богиня Мира с пальмовой ветвью (ныне утраченной) и высоким то ли жезлом, то ли посохом. Статуя представляет собой, по сути дела, увеличенную копию Богини Мира А. Кановы (1812–1814, мрамор, Музей западного и восточного искусства в Киеве). Свою работу итальянский скульптор исполнил для видного дипломата и деятеля культуры Н. П. Румянцева [49]. Думается, такое использование статуи знаменитого мастера, несомненно, почитавшейся в семье и созвучной по содержанию тематике монумента, могло быть инициировано братом и наследником Николая Петровича Сергеем Петровичем Румянцевым.

Так или иначе, здесь нам впервые приходится говорить о цитировании. В дальнейшем материал еще не раз заставит вернуться к этому.

На несколько лет раньше Демут-Малиновского построение монумента, сходное с тем, которое использовалось в надгробиях, применил С. И. Гальберг в памятнике Александру I (1828–1830, бронза, гранит) для усадьбы А. А. Аракчеева Грузино [50].

Основу композиции монумента составляли три аллегорические фигуры – Вера с крестом, Надежда с якорем, между ними Любовь, одной рукой державшая бюст Александра I, другой – возносившая над ним необычный для классицизма венец из звезд. При этом остроконечность их лучей придала венцу сходство с терновым, а то, что он был сделан очень тонким, и само расположение над головой делало его похожим на нимб. Особенности венца можно связать с эпитетом «Благословенный», сопровождавшим имя Александра I, и с его безвременной кончиной. Ниже основной группы, по сторонам пьедестала, на устоях помещены аллегорические фигуры сидящих воина в древнерусских доспехах и, возможно, Благоденствия с рогом изобилия. Их взгляды обращены вверх, к портрету императора. Пьедестал украшали обрамленная венком монограмма императора и надпись «Государю-благодетелю по кончине его».

В этом памятнике аллегорические фигуры главенствовали по количеству, размерам и амплуа. Они «демонстрировали» бюст государя зрителю и сами «смотрели» на портрет, как бы составляя часть «аудитории». Словом, аллегорическое начало явно преобладало над портретным. В итоге весьма заметным оказывалось уменьшение роли образа того, кому посвящался монумент. Нечто подобное можно наблюдать у М. И. Козловского в его статуе «Гименей» (1796).

Крайне необычный по тематике, «религиозный» памятник был воздвигнут по заказу А. А. Аракчеева в парке его усадьбы Грузино и посвящен Апостолу Андрею Первозванному (И. П. Мартос, 1820, бронза). Напомним, что имя того же святого носил построенный по заказу Аракчеева собор Грузина. Владелец явно стремился создать своего рода тематическую «зону» религиозно-мемориального характера. Мемориальность ей придавали несколько обстоятельств. Прежде всего, существовала несомненно впечатлявшая Аракчеева легенда о том, что Апостол, проповедуя христианство восточным славянам, установил крест не только на берегу Днепра, на киевских горах, но и на Волхове, на месте будущей усадьбы Грузино [51]. Помимо того, возможными дополнительными поводами могли стать награждение Аракчеева орденом св. Андрея Первозванного и его желание почтить память отца. Статуя Апостола работы Мартоса по композиции, позе, одеянию и, разумеется, атрибуту (диагональному кресту) достаточно близка статуе того же персонажа на фасаде Казанского собора (Демут-Малиновский, модель 1808–1809, отливка в бронзе – 1811). Основное отличие скульптуры Мартоса – в расчете на круговой обзор. Она стояла в окружении ионических колонн небольшого портика-павильона, в то время как статуя Казанского собора помещалась в нише, что предполагало скорее фронтальное восприятие.

С известной долей условности можно относить к памятникам, расположенным в интерьерах, крупные, больше натуры,

[48] *Карпова 1986.* С. 312.
[49] *Федотова 2002.* С. 301.
[50] Гальберг Самуил Иванович (1787–1839), сын мелкого курляндского дворянина шведского происхождения. Учился в Академии художеств (1795–1808), в качестве пенсионера стажировался за границей (1818–1828: Берлин, Дрезден, Вена, Венеция). Дольше всего работал в Риме, где часто посещал мастерские А. Кановы и Б. Торвальдсена.
[51] *Коваленская 1938.* С. 135, прим. 282.

скульптуры (их во второй половине XVIII – первой трети XIX в. называли «колоссальными»). Как правило, они посвящены монархам. Эта разновидность пластики была довольно распространенной еще в конце XVIII в. Таковы «памятники» Екатерине II в зимнем саду Таврического дворца Г. А. Потемкина-Таврического (Ф. И. Шубин, 1789–1790, мрамор, тип «Екатерина II – законодательница», ГРМ), в Чесменском дворце (М. И. Козловский, 1785, мрамор, Екатерина II в образе богини Минервы, ГРМ), во дворце П. В. Завадовского в его усадьбе Ляличи (неизвестный скульптор, конец XVIII в., мрамор), в петербургском Воспитательном доме (И. П. Прокофьев, 1790, «Екатерина II в образе богини Теллы», гипс).

Подобная традиция сохраняется в первой трети XIX в. В качестве примеров можно назвать «памятник» Екатерине II в Благородном собрании в Москве (И. П. Мартос, 1808–1812, бронза) и бюст-«памятник» Александру I в главном зале Биржи в Петербурге (И. П. Мартос, 1822, мрамор, 146 x 110 x 84, ГРМ). Не вполне обычен и тем примечателен памятник в интерьере частного особняка. Речь идет о доме графа А. И. Остермана-Толстого в Петербурге, где мемориальный зал, посвященный победам русской армии в войнах с Наполеоном, украшали статуя Александра I (Х. Д. Раух, 1821, мрамор), картины, скульптуры, фарфор на эту тему, причем у статуи возжигались курильницы [52].

* * *

Известен ряд произведений скульптуры, которые называют памятниками, однако они решены в формах, обычных для надгробий. Так, например, обстоит дело с памятниками Павлу I в мавзолее в Павловском парке (И. П. Мартос, 1805–1808, мрамор) и соборе усадьбы Грузино (И. П. Мартос, 1816, бронза). Поскольку они не отмечают мест захоронения, правильнее было бы называть такие произведения памятниками-кенотафами. Эта ветвь пластики занимает промежуточное положение между монументом и надгробием. В обоих случаях основу составляет тема памяти. Однако монумент предает вечности события и деяния, имеющие общенациональное значение, тогда как удел надгробия – область частного, личного. Другое отличие, как правило, кроется в эмоциональной доминанте. В монументе главенствует задача прославления, героизации, причем персонаж представлен живым, открытым для общения с живыми. В надгробии преобладает тема скорби, портретное изображение покойного чаще всего не предполагает диалога с живущими. Это особенно

303

ощутимо в профильных барельефах, но заметно и в бюстах с их взором «поверх голов».

При создании памятников-кенотафов и заказчик, и автор чувствуют себя гораздо свободнее, в зависимости от ситуации и желания педалируя то минорные, то мажорные интонации. Если в упомянутых ранее памятниках-кенотафах Павлу I звучат ноты скорби, то памятник-кенотаф воинам аракчеевского полка, погибшим в Отечественной войне 1812 года, установленный в соборе усадьбы А. А. Аракчеева Грузино (М. Г. Крылов, Ж. Ф. Тома де Томон, бронза), не лишен апологетического оттенка. Подобная вариативность присуща и установленным в Павловском парке памятникам-кенотафам великим княгиням Елене Павловне (И. П. Мартос, 1806, мрамор, рельеф постамента) и Александре Павловне (И. П. Мартос, 1815, мрамор, группа). В первом из них использован традиционный классицистический образ Гения, гасящего факел жизни, во втором – обычно жизнеутверждающий бог Гименей старается удержать в пределах земного бытия стремящуюся ввысь фигуру умершей.

[52] *Карчева 1997.* С. 5–7.

303 М. Г. Крылов, Ж.-Ф. Тома де Томон. Интерьерный памятник-кенотаф воинам аракчеевского полка, погибшим в Отечественной войне 1812 г., установленный в соборе усадьбы А. А. Аракчеева Грузино (Новгородская обл.). Бронза. Не сохранился
304 И. П. Мартос. Садовый памятник-кенотаф великой княгине Александре Павловне. 1816 [?]. Мрамор. ГРМ. Вариант памятника-кенотафа в Павловском парке. 1815

304

Значительную, если не большую долю мемориальной пластики составляют надгробия. Многие из них относятся к типу, весьма распространенному во второй половине XVIII в. Они «однофасадны», чаще всего вплотную примыкают к стене и решены средствами рельефа и фронтально трактованных статуй. Таковы, например, надгробия Лазаревых (И. П. Мартос, 1802, мрамор, группа, рельеф, ГМГС), Е. Чичаговой (И. П. Мартос, 1813, бронза, мрамор, гранит, рельеф, ГМГС), С. П. Ягужинского (Ф. Ф. Щедрин [?], 1810-е гг., мрамор, рельеф, ГМГС). Все перечисленные работы включают портретный медальон покойного и фигуры скорбящих. Причем в надгробии Лазаревых предаются горю мужчина и женщина, как полагают – отец и мать. В надгробие Чичаговой (англичанки по происхождению) введена фигура льва, входящего в герб Британии, а под портретом помещены два сердца, мертвое и живое, – трогательный и простодушный отзвук сентименталистских настроений.

Напомним, что драматическое «действо» в надгробии совершается, как правило, скорбящими фигурами, находящимися у изображения умершего, сопровождается поясняющими текстами и часто развертывается на фоне архитектурных «декораций» (надгробия Е. Чичаговой и С. П. Ягужинского). Сюжет «действа» раскрывается прежде всего с помощью мизансцены, позы, жеста, мимики. Все происходит, в принципе, как и в обычном скульптурном произведении. А вот время и пространство для раскрытия сюжета применяются в надгробии достаточно специфично.

В отличие от обычного скульптурного произведения, время существует в надгробии (в его «сюжете») сразу в нескольких «ипостасях» – как современность (настоящее), как вечность, остающаяся неизменной и в настоящем, и в прошлом, и в будущем, и, наконец, как прошлое. Словом, совмещаются три модификации, три «уровня» времени. Каждый выражен в присущих ему компонентах надгробия. Современность – настоящее – представлена текстом надписи, атрибутами и геральдикой, обозначающими место, которое занимал усопший при жизни. Вечность воплощена в аллегорических фигурах. Они, в понимании той поры, пришли из глубокой древности, сохраняют амплуа в настоящем и сберегут в будущем, иными словами – вечны. Кроме того, аллегорические персонажи часто апеллируют, взывают к зрителю, следовательно, еще и обращены из прошлого к современности, составляя связующее звено между ними. Прошлое олицетворяется портретом умершего. Принадлежность к прошлому словно сама собой обусловлена посмертным, в подавляющем большинстве случаев, исполнением изображения. К тому же нередко портретируемый показан в более молодом возрасте, чем в момент смерти. И еще. В подобном портрете часто ощутима явная отрешенность от мира живущих, от современности, что особенно заметно в профильных барельефных медальонах. Там взгляд изображенного обращен мимо зрителя, а сам портрет расположен позади полных жизни аллегорических фигур, врезан в камень пирамиды или обелиска. Это, в свою очередь, поддерживает ощущение «запредельности».

Обычно компоненты надгробия, в которых воплощены «уровни» времени, расположены на разном удалении от зрителя, образуют несколько планов. Максимально четко «уровни» времени выражаются с помощью «слоев» пространства в тех надгробиях, где передний план представлен текстом, атрибутами и геральдикой («настоящее»), средний – аллегорическими фигурами («вечность»), а дальний – барельефным профильным портретом умершего («прошлое»).

Именно так решены созданные в конце XVIII в. надгробия А. М. Голицына

(Ф. Г. Гордеев, 1788, мрамор, рельефы, фронтально трактованные статуи, ГМГС) и М. П. Собакиной (И. П. Мартос, 1782, мрамор, рельефы, фронтально трактованные статуи, Голицынская усыпальница Донского монастыря в Москве). В упомянутых произведениях последовательность «уровней» времени просто совпадает с последовательностью «слоев» пространства. Современное и вечное – иными словами, то, что существует, – дано в реальном пространстве во фронтально трактованных статуях. Прошлое – то, чего уже нет, – показано в иллюзорном пространстве барельефа с гладким фоном. Рассмотренный тип надгробий достаточно распространен и в начале XIX в.

Еще одна особенность этой разновидности надгробий заслуживает внимания. «Слои» пространства иногда выражаются не только пластически, но и конструктивно. Такое совпадение эстетических и технических моментов существует в мартосовском надгробии Лазаревых. Первый «слой» образован, как обычно в подобной разновидности надгробий, текстом и атрибутами (в данном случае – гербом Лазаревых). Причем текст и атрибуты размещены на «полотнище», физически наложенном на переднюю плоскость пьедестала. Драпировка из белого мрамора прикреплена к фону из черного камня. Средний план («слой») образуют аллегорические фигуры, саркофаг и атрибуты, изваянные, судя по всему, из одного куска мрамора. Дальний план составляет портретный барельеф А. И. Лазарева, исполненный как отдельная деталь. На обрамлении рельефа есть вырезы для частей фигур, прилегающих к нему, имеются и швы сочленений. Словом, три плана образованы тремя отдельно изготовленными элементами, умело смонтированными воедино. Конечно, определяющим фактором в раздельном изготовлении частей явилась технологическая целесообразность, которая, однако, совпала с символикой пространственного построения.

Надгробий с иным соотношением «уровней» времени и «слоев» пространства существует несколько типов. Рассмотрим два из них. Определенная противоречивость выражения «уровней» времени при сохранении «слоев» пространства обнаруживается в тех работах, где портретный барельеф заменен портретным бюстом, как в надгробиях Д. М. Голицына (Ф. Г. Гордеев, Ф. Цаунер, 1799, мрамор, статуи, бюст, Голицынская усыпальница Донского монастыря в Москве), Н. И. Панина (И. П. Мартос, 1787–1788, мрамор, статуи, ГМГС) и А. А. Безбородко (Ж.-Д. Рашетт и Н. А. Львов, 1803, бронза, мрамор статуи, бюст, ГМГС). Получается, что в таких надгробиях как бы отсутствует прошлое: бюст, в отличие от профильного барельефа, почти не отрешен от настоящего, ибо исполнен в реальном объеме, причем иногда взгляд портретируемого не просто обращен к зрителю, но даже ищет контакта с ним. Словно ощущая это, авторы порой пытаются выделить бюст, отстранить от «вечности» аллегорических фигур, исполняя в другом материале или цвете. Так, бронзовые аллегорические фигуры в надгробии А. Ф. Турчанинова (И. П. Мартос, 1792, мрамор, бронза, порфир, ГМГС) контрастируют с мраморным бюстом умершего.

Другая разновидность надгробий характеризуется нарушением «уровней» времени в результате совмещения «слоев» пространства, как, например, в надгробии Е. С. Куракиной (И. П. Мартос, 1792, мрамор, рельефы, фронтально трактованная статуя, ГМГС). Это выражается в совмещении в пределах одного «слоя» пространства аллегорических фигур и самого портретного барельефа – вечного и прошлого. Правда, здесь все-таки есть известное разграничение «уровней» времени благодаря разнице пространства – реального в статуях аллегорических персонажей и иллюзорного в барельефах. Кроме того, в надгробиях такого типа сохраняется

305

305 И. П. Мартос. Надгробие И. А. Алексеева. Статуя, рельеф. 1816. Бронза, гранит. Некрополь Донского монастыря в Москве
306 И. П. Мартос. Надгробие Е. И. Гагариной. Статуя. 1803. Бронза, гранит. ГМГС

306

307 **И. П. Мартос. Надгробие Е. И. Гагариной. Фрагмент. Бронза. ГМГС**

307

отрешенность профильных барельефных портретов. Подобные надгробия распространенны меньше по сравнению с самым первым из рассмотренных выше типов, где «уровни» времени четко совпадают со «слоями» пространства.

Стремление компоновать надгробие из полнообъемных, так называемых «круглых» статуй и бюстов, обозначившееся в России в конце XVIII в. (надгробия Н. И. Панина, А. Ф. Турчанинова), стало главенствующим в первой трети XIX столетия. Среди примеров, относящихся к этому периоду, можно назвать уже упомянутое надгробие А. А. Безбородко, а также надгробие И. А. Алексеева (И. П. Мартос, 1816, статуя, рельеф, бронза, гранит, некрополь Донского монастыря в Москве) и другие, о которых удобнее сказать позже. Профильный медальон с барельефным портретом Алексеева, помещенный на постамент, поддерживает «Вера» (ее атрибут – крест – утрачен). О подобном приеме, использованном в свое время М. И. Козловским в его «Гименее», мы говорили ранее в связи с монументами. Памяти Безбородко посвящена композиция, близкая той, что была установлена на могиле А. Ф. Турчанинова, – бюст окружен аллегорическими статуями «Правосудия», «Ревности к службе Отечеству» и «Гения» с оливковой ветвью, символизирующего Ясский мир России с Турцией (1791) [53].

Однако наиболее ярким примером использования «круглой» скульптуры в мемориальной пластике стало надгробие Е. И. Гагариной (И. П. Мартос, 1803, статуя, бронза, гранит, ГМГС). Изображение покойной великолепно вылеплено и проработано в металле, оно в меру идеально, в меру жизненно, ее античное одеяние чем-то перекликается с ампирным. Словом, вполне заслуженно эта статуя относится к лучшим работам Мартоса. Показательно, что здесь он обошелся без аллегорий, сказав главное лаконично и ясно языком пластики. Таковы ключевой жест левой руки, указывающей на землю, гордый и печальный поворот головы, шаг, лишь обозначенный, не дающий движения вперед, прижатая правая рука, не только поддерживающая полу одежды, образующую красивые складки, но и словно обособляющая изображенную от внешнего мира, мира живых.

Помимо типологии, основанной на чисто пластических особенностях, возможна и группировка надгробий по тому, к чему более склонялись заказчики и авторы: к преобладанию светского или религиозного начал. Во всех рассмотренных выше произведениях доминирует первое из них. Однако примерно с середины 1820-х гг. появляются сведения о том, что заказчики начинают отдавать предпочтение религиозной трактовке надгробий, чего ожидают и от мастеров. Подобная тенденция выражается в использовании соответствующих аллегорий, символов и атрибутов.

В этом отношении показательна ситуация с надгробием Аракчеева для Андреевского собора в усадьбе Грузино (И. П. Мартос, 1825, экземпляр в гипсе не сохранился, экземпляр в бронзе – ныне в частном собрании) [54]. По словам Н. Н. Коваленской, Аракчеев пожелал, чтобы над его могилой горела неугасимая лампада, которую держал бы его ангел-хранитель [55]. Замысел достаточно необычный, и нельзя сказать, чтобы скромный. Традиционно неугасимые лампады возжигались перед образами. Явно ощутимо и другое – церковная, христианская направленность задания. Она тоже столь отчетливо, пожалуй, впервые проявляется в программе отечественного фигуративного надгробия. Причину можно видеть и в определенных умонастроениях части русского общества, и в нарочитой религиозности, присущей Аракчееву.

Обратим внимание на дату. В 1825 г., когда Аракчеев заказал свое надгробие, ему было 56 лет. Он умер спустя девять лет,

[53] *Ермонская, Нетунахина, Попова 1978.* С. 83–84, 88.
[54] Сведения о бронзовом экземпляре сообщены В. В. Рытиковой (ГМГС), О. А. Кривдиной (ГРМ) и О. В. Калугиной (НИИ Российской Академии художеств).
[55] *Коваленская 1938.* С. 110.

в 1834 г. Иначе говоря, перед нами *прижизненное* надгробие. В этом контексте стоит обратить внимание на формулировку подписи под иллюстрацией в альманахе «Северные цветы за 1826 год», изображающей работу, исполненную в гипсе: «Рисунок Ю. Тверской со статуи Мартоса. Грав. Г. Гейтман». Видимо, она воспринималась на выставке 1826 г. в Академии художеств (которой посвящена статья в альманахе) как станковое произведение. Представлять его в качестве надгробия при здравствующем заказчике было бы не вполне удобно. Судя по надписи на гравюре, работа показывалась на выставке под названием «Ангел молитвы». Думается, тем самым скульптор ответил формулировке, предложенной заказчиком, хотя представил зрителю совсем другого персонажа.

Неугасимую лампаду как знаковый компонент мастер безоговорочно ввел в композицию. Но вот облик того, кто ее держит, совершенно не ангельский. В эпоху классицизма в России ангела изображали в виде крылатого, юного, по сути бесполого существа в длинном одеянии с обязательным нимбом. У Мартоса это почти полностью обнаженный крылатый отрок. Иконографический тип очевиден: представлен вполне узнаваемый, очень распространенный аллегорический персонаж классицизма – «Гений».

Да и действия изображенного не похожи на моление («молитву»). Известно, как именно Мартос передавал обращение к Богу героев своих произведений, изображая взор, возведенный ввысь. Таковы, скажем, Пожарский в графическом проекте памятника или

308 И. П. Мартос. Надгробие А. П. Кожуховой. Статуя. 1830. Латунь, красная медь, выколотка. Некрополь Донского монастыря в Москве

308

309 С. С. Пименов. Надгробие М. М. Голицына. Статуя. рельеф. 1810. Мрамор, гранит. Голицынская усыпальница Донского монастыря в Москве

310 И. П. Витали. Надгробие Н. А. Бекетова. 1823. Бронза. Голицынская усыпальница Донского монастыря в Москве

«Гений» в надгробии М. П. Собакиной. Ничего подобного не делает так называемый «Ангел молитвы». Отрок представлен оживленным, почти игривым, его поза раскована, свободна. Он словно на мгновение присел, готовый вновь соскользнуть с камня, со своей опоры. Жест руки, держащей лампаду, пожалуй, несколько нарочито изящен: цепочка зажата двумя пальцами, а мизинец не без манерности слегка отставлен. Подобное «поведение» скорее пристало бы легкомысленному Амуру, нежели «Гению», а тем более «Ангелу».

Примечательно, что лампада освещала и *освящала* овальный щит с фамильным гербом и, видимо, с изображением иконы. В итоге увековечивалась не *личность покойного*, а ее социальный *знак* – она в совокупности с образом небесного покровителя. Словно заказчик уповал на защиту вышних сил и больше ценил не себя, а свою приближенность к государям, запечатленную в девизе на гербе «Без лести предан». К тому же текст девиза органично включался в смысловую структуру надписей на памятнике Павлу I и на могильной плите Аракчеева [**56**]. Надписи гласят: на памятнике – «Сердце чисто и дух прав пред тобою», на могильной плите – «На сем месте погребен новгородский дворянин Алексей Андреевич Аракчеев, родился 1769 года, октября 23, умер... да пребудет и прах мой у подножья твоего» (дата смерти отсутствует). Эмоционально их объединяло своеобразное сочетание уничижения и гордости.

В дальнейшем «Гений», названный в надгробии Аракчеева «ангелом», сохраняя возрастные и анатомические черты, обретает отдельные особенности, в известной мере сопоставимые с теми, которые присущи изображениям ангелов, правда, решенными в духе западноевропейской иконографии Нового времени. Это тоже крылатые отроки, но одетые в туники и, заметим, не увенчанные нимбами. Пожалуй, еще важнее отсутствие в таких образах всего, что диссонировало бы с имманентным для надгробий спектром чувств. В прямом соответствии с амплуа персонажи горестно склоняются над погребальными урнами, а поскольку покойный не представлен портретом, скорбь становится имперсональной. Вместе с тем наличие у скорбящего ангельских черт переводит чувство из дольнего в горнее. Попутно заметим, что в чисто деловом аспекте отсутствие портрета давало возможность буквально повторять произведения для разных заказчиков в разных городах. Так случилось с надгробиями А. П. Кожуховой (И. П. Мартос, 1830, статуя, латунь, красная медь, выколотка, некрополь Донского монастыря в Москве) и Е. С. Корнеевой (И. П. Мартос, 1830, статуя, латунь, красная

309

310

[**56**] Весьма существенно, что надгробие и памятник Павлу I объединяли не только общий материал (бронза) и взаимное расположение в интерьере собора. Аракчеев пожелал подчеркнуть эту связь и созвучием текстов. Они приведены в уже упомянутой монографии Н. Н. Коваленской (илл. 42) и в книге В. С. Турчина (*Турчин 2001*. С. 356).

311

311 **В. И. Демут-Малиновский. Надгробие В. Д. Новосильцева. Первая четверть XIX в. Бронза, мрамор. Смоленское (лютеранское) кладбище в Петербурге**

медь, выколотка, некрополь Александро-Невской лавры). В них интересно использование не только новой для надгробий техники выколотки вместо литья, но и сочетание двух цветов: желтого (латунь) и красного (медь).

Не менее примечательно обращение к позе, которую с определенной долей условности можно считать одной из черт иконографического типа изображения ангела в эпоху Нового времени. Мы имеем в виду коленопреклоненность. Таким, опустившимся на одно колено, представлен персонаж в небольшой статуе Микеланджело «Ангел с подсвечником» для гробницы Св. Доминика в Болонье (около 1485). В России подобные фигуры ангелов, преклонивших колено, были исполнены для Казанского собора в Петербурге И. П. Мартосом (Архангел Гавриил, 1810–1811), В. И. Демут-Малиновским (Архангел Михаил, 1810–1811), И. З. Кащенковым (ангелы с подсвечником, 1807). Подробнее о скульптурном убранстве собора будет сказано в дальнейшем, пока же отметим, что перенос такой позы в надгробие мог означать замену выражения «земной» скорби молитвой об усопшем. В конечном счете, это правомерно рассматривать как определенный шаг на пути от светского мироощущения к религиозному. Уточним, что имеется в виду именно надгробие, его содержательная структура.

Другим свидетельством усиления религиозного начала в образной структуре надгробия стало постепенное перетолковывание на христианский лад аллегорической фигуры «Веры». Оно началось уже в 1810-х гг., на полтора десятилетия раньше обращения заказчиков и мастеров к «ангельскому» облику персонажей. Одним из первых примеров такого рода можно считать надгробие М. М. Голицына (С. С. Пименов, 1810, статуя, рельеф, мрамор, гранит, Донской монастырь в Москве). Место традиционной «плакальщицы» здесь занимает «Вера» со своим главным атрибутом – крестом. Благодаря этому, во-первых, меняется эмоциональный строй: место скорби занимает вера. Во-вторых, большие относительно женской фигуры размеры креста превращают его в элемент композиции, по крайней мере равный по своей роли аллегорическому персонажу. Помимо того, изначальная христианская знаковость и значимость креста переводит восприятие произведения в религиозное русло. Мы сознательно не употребляем слова «православный» потому, что автором использован крест без крепиды (перемычки для ног Христа), то есть католической или протестантской формы. Кстати, то же самое характерно для других надгробий, для статуй князя Владимира на фасаде Казанского собора и Ангела на Александровской колонне.

Бывает, что знаковое главенство креста в сфере содержания утверждается его центральным положением в композиции. Так, в надгробии Н. А. Бекетова (И. П. Витали, 1823, группа, бронза, Голицынская усыпальница Донского монастыря в Москве) фигуры «Веры» и «Надежды» (со своим атрибутом – якорем) помещены по сторонам креста и совместно поддерживают его. Показательно, что в плане эмоциональном это произведение, благодаря включению аллегории «Надежды», еще дальше уходит от скорбных к более светлым чувствам.

Однако образ «Скорбящей», а в надгробиях этого типа – женской фигуры, склонившейся в скорбном молении, по-прежнему привлекает заказчиков и скульпторов. В качестве примеров можно назвать надгробия А. С. Грибоедова (неизвестный архитектор и В. И. Демут-Малиновский [?]1833, проектный чертеж, ГИМ) и В. Д. Новосильцева (В. И. Демут-Малиновский, первая четверть XIX в., бронза, мрамор, Голицынская усыпальница Донского монастыря в Москве). Интересно, что в надгробии Новосильцева использован не просто крест, а распятие с фигурой Христа, крайне редко встречающееся в русской мемориальной пластике тех лет.

* * *

Садовая скульптура (ее новые произведения) не столь широко представлена в первой

312 И. П. Мартос. Актеон. Статуя Большого каскада в Петергофе. 1810. Бронза, золочение
313 Ф. Ф. Щедрин. Сирены. Группа Большого каскада в Петергофе. 1805. Бронза, золочение

312

313

трети XIX в., как монумент и надгробие. Создается впечатление, что предыдущее столетие почти полностью использовало творческие возможности искусства пластики в этом жанре и требовалась своего рода «передышка». Тем не менее, некоторые работы несомненно достойны рассмотрения.

Прежде всего, обратим внимание на обновленный скульптурный ансамбль Большого каскада в Нижнем саду Петергофа – одну из самых крупных работ мастеров Академии художеств в пределах рассматриваемого периода.

Высочайшее повеление об этом было дано Павлом I Академии художеств 19 августа 1799 г. Там говорилось: «Вместо статуй, стоящих в Петергофе на каскаде противу среднего сходу, отлить при Академии художеств из металлу бронзы; в выборе для сего фигур придерживаясь более старым, то есть нынешним, кои на каскаде том стоят, и когда готовых при Академии форм, подходящих к тем статуям, нет, в таком случае приготовить оныя вновь» [57]. Комиссия Академии, состоявшая из Ф. Г. Гордеева, И. П. Мартоса и М. И. Козловского, осмотрев старую скульптуру каскада, пришла к выводу, что статуи от старости потеряли прежние формы и снять с них слепки невозможно [58]. В связи с этим было предложено 14 статуй отлить, «придерживаясь старым фигурам», с античных оригиналов, используя гипсовые слепки, имевшиеся в академии. Расплывчатая формулировка «придерживаясь старым фигурам» взята из повеления Павла I и могла обозначать имя персонажа, сюжет, мотив движения, позу и даже просто размер. Восемь статуй комиссия предлагала исполнить по моделям русских скульпторов [59]. Указание «придерживаться старым фигурам» порой понималось излишне буквально. Так, президент Академии художеств Г. А. Шуазель-Гуфье предлагал отлить их из свинца, что, рассуждая теоретически, позволяло бы точнее воссоздать произведения, пришедшие в негодность [60]. Иного мнения придерживался близкий практике И. П. Мартос. В письме к графу Литте он писал: «Опытом на самих имеющихся в петергофском саду свинцовых статуях доказано, что сей металл мягкой и тяжеловесной подвержен скорому изменению. Когда из него сделаны бывают статуи... то состав, коим внутренность оных бывает наполнена, оставаясь в них, вбирает влагу. Давление тяжести металла и влажного состава, в них заключенного, также некоторое расширение сего от влаги, производит то действие, что свинец, будучи не крепок, дает трещины на статуе и ее скривляет и от сего фигура делается безобразною» [61]. В итоге, как указывалось выше, повелено было отливать статуи и группы из бронзы. Тем самым объективно уже по материалу новая скульптура каскада должна была, «придерживаясь» старой, отличаться от нее. Еще заметнее модификация должна была проявиться в произведениях, исполнявшихся заново скульпторами Академии художеств. При сохранении «личности» персонажа, сути сюжета, а порой

[57] *Архипов, Раскин 1961.* С. 63.
[58] Там же.
[59] Там же.
[60] *Кондаков 1914.* С. 21.
[61] *Архипов, Раскин 1961.* С. 63.

и композиции, специфика могла быть обусловлена иной трактовкой. Это видно, в частности, при сопоставлении изображения «Самсона» на рисунке А. Баженова конца XVIII в. с группой, созданной Козловским. Для своего героя он избрал иконографический тип моложавого безбородого Геркулеса, что в начале 1800-х гг. представлялось более приемлемым [62].

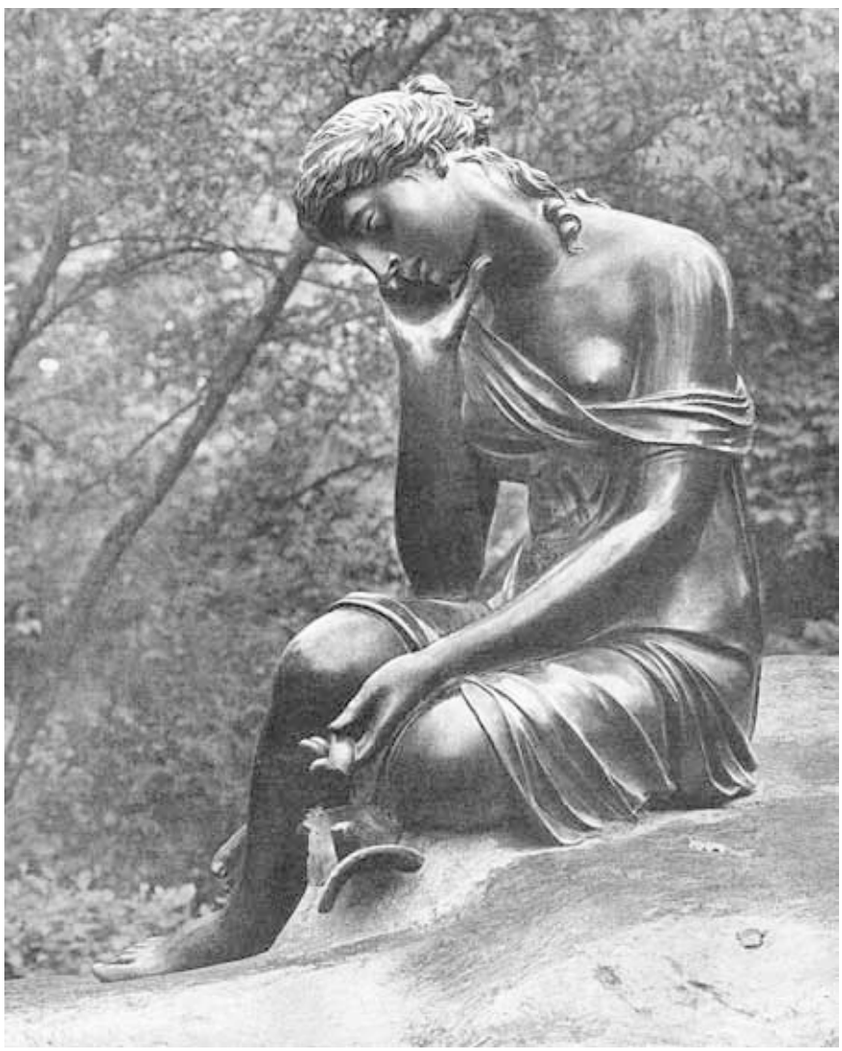
Некоторые другие новые работы тоже во многом номинально соответствовали прежней скульптуре Большого каскада. Так, известно, что ранее на уступах по сторонам водопадных лестниц стояли фигуры Персея, Актеона, Галатеи и Меркурия. Добавим к этому «Гладиаторов с пистолетами» (вариант античной статуи «Боргезский боец»), фигуры тритонов, сирен и наяд («полчеловека и полрыбы») и две «лежачие фигуры, из-под которых вода льется» (аллегории рек, причем не сказано, каких именно) [63]. «Наследники» упомянутых персонажей легко узнаются. Это «Персей» Ф. Ф. Щедрина, «Актеон» И. П. Мартоса, «Галатея» Ж.-Д. Рашетта, сразу три «Меркурия» (копии с античных оригиналов, отлитые в Академии художеств), «Тритоны» и «Волхов» И. П. Прокофьева, «Нева» и «Сирены» Щедрина, «Сирена и тритон» Рашетта [64].

Вместе с тем, ряд персонажей скульптурного ансамбля Большого каскада, упоминавшихся в документах первой половины XVIII в., не были востребованы при обновлении. Это стоявшие в нишах Малого грота четыре мраморных бюста работы П. Баратта (аллегории времен года, из них сохранились «Весна» и «Зима»), размещенные на уступах по сторонам водопадных лестниц свинцовые статуи (олицетворения 12 месяцев), а также располагавшиеся у стены стилобата статуи Нептуна и Амфитриты, причем оба (!) персонажа держали в руках трезубцы [65]. Словом, значительная часть образов из «обязательного» арсенала петровской поры не нашла применения в начале нового столетия.

Взамен, в соответствии со вкусами новой эпохи, в ансамбль были включены шедевры классики (античности и Высокого ренессанса), разумеется, в копиях. По слепкам, имевшимся в Академии художеств, решили отлить копии Венеры Медицейской, Ганимеда, Фавна Флорентинского, Флоры Капитолийской, Меркурия Капитолийского, Венеры Каллипиги, «Игрока с диском», Антиноя Капитолийского, Мелеагра Бельведерского, Вакха Микеланжело, Фавна Росси [66]. Кроме того, в Академии были отлиты копии с античных оригиналов статуй Цереры, Фавна Капитолийского и Германика [67]. Античная тематика нашла отражение и в работах мастеров Академии художеств. Таковы «Юпитер» и «Юнона» Ж.-Д. Рашетта, «Пандора» Шубина, «Акид» И. П. Прокофьева [68].

Новые произведения должны были соответствовать двум стилистическим «ориентирам» – той барочной скульптуре, которая сохранялась без изменений, и копиям античных шедевров. Говоря о барочной пластике, мы имеем в виду сохраненные старые рельефы ступеней двух водопадных лестниц. Как бы отвечая им, в «барочном» ключе исполнены такие новые группы, как «Тритоны» Ж.-Д. Рашетта, его же «Наяда и тритон», «Сирены» Ф. Ф. Щедрина, «Самсон, разрывающий пасть льва» работы М. И. Козловского. В какой-то мере бароккизирующий оттенок заметен в «Персее» Ф. Ф. Щедрина и «Пандоре» Ф. И. Шубина.

Другой «ориентир» для стилизации – античные шедевры. Отвечая ему, антикизировали свои произведения Ж.-Д. Рашетт («Юпитер», «Юнона», «Галатея»), И. П. Прокофьев («Акид»), И. П. Мартос («Актеон»).



314 П. П. Соколов. Молочница (девушка с разбитым кувшином). Фонтанная статуя в Екатерининском парке Царского Села. 1816. Бронза, гранит

314

Исполнение нового статуарного ансамбля Большого каскада было, пожалуй, первым художественным событием, обозначившим появление начальных признаков обращения к стилизации. Этот термин по обыкновению подразумевает имитацию образной системы и формальных особенностей художественных явлений прошлого (стиля времени, манеры знаменитого мастера, отдельного шедевра). Причем создаваемое произведение изначально рассчитывается на восприятие в новом, современном контексте, обусловленном текущей художественной практикой.

Рассматривая скульптурный ансамбль Большого каскада, мы имели дело с компонентом регулярного сада. Более того, с его архитектурным компонентом. Между тем во второй половине XVIII в. (с середины 1770-х гг.) и в первой трети XIX столетия, как известно, предпочтение отдается пейзажным планировкам ландшафта. В этих условиях, в «природной» среде пластика иначе контактирует с окружающим пространством, не обосабливаясь, а скорее, вливаясь в него.

Стремление к естественности всего в «натуральном» саду даже вызывает к жизни вопрос о необходимости постамента. В большинстве случаев он все-таки используется. Когда же скульптура связана с малой архитектурной формой, постамент становится попросту необходим и в силу традиции, и по соображениям тектоники. Сомнения в необходимости постамента для скульптуры в условиях пейзажного сада исходят скорее от теоретиков, нежели от практиков садового искусства. Так, К.-А. Ватле в «Опыте о садах» (1764) пишет: «Нужно отказаться от пьедесталов, делающих их (статуи. – *И.Р.*) неподвижность слишком ощутимой. Одни будут поставлены на невысокий цоколь, другие усажены на античные ложа и представлены словно беседующими под портиками. Вдоль дороги можно попытаться представить героев верхом на лошади или колеснице. Покрытые дерном холмики помогут живописно расположить эти композиции» [69].

Подобные советы интересны сами по себе, но вряд ли могли дать хорошие результаты на практике. Правда, на изящных холстах Ватто нет-нет да и встречаются изображенные не без иронии мраморные обнаженные женские фигуры, сидящие прямо на траве в компании веселых кавалеров и дам.

Пожалуй, единственная у нас, по сути дела, «беспостаментная» скульптура – это «Молочница», иначе «Девушка с кувшином» в Екатерининском пейзажном саду Царского Села (скульп. П. П. Соколов, инж. О. Бетанкур, 1816) [70]. В принципе, композиция отвечает совету Ватле. Чуть заметно подправленный рукой каменотеса валун, на котором помещена статуя, смотрится не как искусственно созданная форма (постамент), а как часть природы, природное образование. Отсутствие плинта, обычно отчеркивающего статую от постамента, естественность позы девушки, сидящей непосредственно на камне, лежащий рядом (но отдельно) разбитый кувшин, сама распространенность валунов на северо-западе России – все подчеркивает природность «седалища» и жизнеподобие ситуации. Струящаяся из кувшина вода наводит на мысль о роднике, ключе. К тому же влага истекает из разбитого сосуда. Оба обстоятельства усиливают ощущение естественности. Одновременно парадоксальным образом возникает оттенок искусственности происходящего: родник заключен в творение человеческих рук, наличествует некий элемент иллюстративности (а значит, вторичности), исходно связанный с сюжетом Ж. Лафонтена, с его басней «Молочница, или кувшин с молоком». Вместе с тем отсутствие прямого пересказа и жанровизации склоняет к традиционной цепи ассоциаций, к очевидной в XVIII – начале XIX в. символике разбитой судьбы и утраченной девичьей чести. Вспоминается и хрестоматийный со времен Ренессанса мотив «нимфы источника». Большая обобщенность пластического решения бронзы, горестная недвижность фигуры и неиссякаемость водной струи эмоционально развивают тему, придают образному строю особую интонацию. Ее чутко уловил Пушкин, передав в знаменитом стихотворении «Царскосельская статуя», где, помимо содержания, сама поэтическая форма – элегический дистих – передают и настроение, и подчеркнутую классичность оригинала.

Если попытаться кратко охарактеризовать тематику садовой скульптуры в России на протяжении XVIII – начала XIX в., то, оставляя в стороне специфику разных этапов, можно сказать, что основой неизменно были античная мифология и древняя история. Подобное постоянство приверженностей, несомненно, устраивало подавляющее большинство художников, заказчиков, да и просто зрителей. Однако в первые годы XIX в. в среде литераторов начали возникать склонности иного рода, ставившие под сомнение незыблемость устоявшихся вкусов.

Наиболее определенно и развернуто подобные воззрения выразил Ф. Н. Глинка. Он писал: «Я хочу сказать об изваяниях *древних славянских богов*. Нам ли, *русским*, гоняться за греческими богами, которые уже примелькались в глазах наших: ими загромождены все сады. Нам ли, говорю, пленяться чужим, тогда как баснословие наших предков славян так прекрасно! До сих пор, кажется, еще ни один ваятель не осмеливался представить глазам нашим прекрасных изваяний славян-

[62] *Рязанцев 2003.* С. 316–318.
[63] *Архипов, Раскин 1961.* С. 61, 68.
[64] *Люлина, Раскин, Тубли 1977.* С. 84–91, 104, 105, 108–111.
[65] *Люлина, Раскин, Тубли 1977.* С.102–105; *Архипов, Раскин 1961.* С. 61.
[66] *Архипов, Раскин 1961.* С. 63–64.
[67] *Люлина, Раскин, Тубли 1977.* С. 84–90.
[68] Там же.
[69] Цит. по: *Докучаева 1989.* Т. II. Приложения. С. 46–47. Полный русский перевод с парижского издания 1764 г. сделан О. В. Докучаевой.
[70] *Люлина, Раскин, Тубли 1977.* С. 31, 364.

315

316

315 **И. П. Мартос. Статуя св. Иоанна Крестителя в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Модель – 1804–1806, отливка в бронзе – 1807**
316 **В. И. Демут-Малиновский. Статуя св. Андрея Первозванного в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Модель – 1808–1809, отливка в бронзе – 1811**

ских богов, ничем не уступающих греческим, а иногда затейливостию вымысла даже их превосходящих. Видно, художники опасаются, что у них не захотят купить какой-нибудь прелестной *Лады,* тогда как с жадностию расхватывают всякого рода *Венер.* До сих пор нет еще и форм для славянских богов. На место *Аполлона, Венеры, Флоры* и *зефиров* поставьте в саду вашем *Бояна, Ладу, Зимстерлу*» [71]. Добавим в заключение, что на протяжении всей первой трети XIX в. садовая скульптура России не откликнулась на предложения Ф. Н. Глинки.

* * *

Среди относительно большого количества вариантов этой разновидности пластики целесообразно выбрать для рассмотрения тематический цикл – сообщество произведений, посвященное общей теме. Она обусловлена функцией и значимостью сооружения, которое украшает цикл. Условно говоря, «раскадровка» и осмысленный «монтаж» (последовательность) изображений придают изложению полноту, развернутость и повествовательность. Такие сообщества в соответствии с академической терминологией можно отнести к «большому историческому роду», поскольку в них используются сюжеты и образы, почерпнутые из мифологии, светской и «священной» истории. Известно, что подобным произведениям отводились главенствующие места в иерархии академических ценностей. Аллегорическое, метафорическое и аллюзионное истолкование изображенного зачастую придают этому убранству особый государственный, общественный и сакральный смысл. Остановимся на двух, как нам представляется, наиболее показательных примерах – скульптуре Казанского собора и Адмиралтейства в Петербурге.

Наружная скульптура Казанского собора, как известно, создана ваятелями Академии художеств Ф. Г. Гордеевым, И. П. Мартосом, И. П. Прокофьевым, Ж.-Д. Рашеттом, С. С. Пименовым, В. И. Демут-Малиновским, И. З. Кащенковым, И. И. Воротиловым, А. А. Анисимовым и др. [72].

Примечательно, что библейские и евангельские события изображаются, по сути дела, как исторические, хотя произведения,

[71] *Глинка 1990.* С. 136. Цитируется текст части третьей: «...мысли, замечания и рассуждения во время поездки по Тверской, Московской и Киевской губернии». Это путешествие Глинка предпринял в 1810–1811 гг., а опубликовал «мысли» в 1815 г. (там же. С. 6, 508). Об интересе к «славянскому древнему баснословию» и заимствовании для воплощения его персонажей античной иконографии писала М. М. Ракова (*Ракова 1979.* С. 16), комментируя мысли А. А. Писарева, изложенные в его книге (*Писарев 1807*).

[72] Приведем перечень произведений скульптуры на наружных фасадах Казанского собора.
Релефы на аттиках: Восточная оконечность колоннады – «Источение воды» (И. П. Мартос, 1804–1807, пудостский камень). Западная оконечность колоннады – «Воздвижение Медного змия» (И. П. Прокофьев, 1805–1806, пудостский камень). Апсида – «Вход в Иерусалим Господа Иисуса Христа» (Ж.-Д. Рашетт, 1806–1809, пудостский камень).
Малые рельефы (все – пудостский камень): Северный (главный) портик: «Благовещение», «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Поклонение пастырей» (все – Ф. Г. Гордеев, 1804–1807). Южный портик: «Зачатие Богоматери» и «Рождество Девы Марии» (И. П. Мартос, 1807), «Введение во храм» и «Обручение Марии с Иосифом» (Ж.-Д. Рашетт, оконч. 1807). Западный портик: «Успение Богоматери» (И. З. Кащенков, 1807), «Взятие Богоматери на небо» (Ж.-Д. Рашетт,

317 С. С. Пименов. Статуя князя Владимира в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Модель 1804–1806, отливка в бронзе – 1807
318 С. С. Пименов. Статуя князя Александра Невского в нише северного портика Казанского собора в Петербурге. Модель – 1807, отливка в бронзе – 1811

317

318

1807), «Чудотворение в Москве» (И. Воротилов, 1807), «Явление Образа Казанской Богородицы» (А. А. Анисимов, 1807). Кащенков, Воротилов и Анисимов – это недавние выпускники Академии художеств, ее пенсионеры. Малые рельефы на краях колоннады, над статуями коленопреклоненных Архангелов: на восточном краю – «Неопалимая купина» (И. Командер, заказ – 1808), на западном – «Дарование Моисею скрижалей» (И. Ландман, заказ – 1808). Оба этих молодых скульптора только что (1808) окончили Академию. Статуи. Северный (главный) портик: «Иоанн Предтеча» (И. П. Мартос, 1804–1806, бронза), «Апостол Андрей Первозванный» (В. И. Демут-Малиновский, 1808–1811, бронза), «Князь Владимир Святой» (С. С. Пименов, 1804–1807, бронза), «Князь Александр Невский» (С. С. Пименов, 1807–1811, бронза). У концов колоннады: у восточного – статуя Архангела Гавриила (И. П. Мартос, 1803–1810, гипс, не сохранилась), у западного – статуя Архангела Михаила (В. И. Демут-Малиновский, 1807–1810, гипс, не сохранилась). Оба персонажа изображены коленопреклоненными. Приведенные данные содержатся в статье И. М. Шмидта (*Шмидт 1979*. С. 23–25, 28, 37) и в: *Крестовский, Петрова, Белехов 1957*. С. 161–165.

[73] *Мастера искусства об искусстве 1969*. С. 175.

в которых они запечатлены, помещены на стенах храма. Однако с конца XVIII в. подобная ситуация стала привычной, а в 1813 г. мнение самих мастеров было высказано публично. Оно прекрасно сформулировано в письме ведущего в ту пору скульптора И. П. Мартоса вице-президенту Академии художеств П. П. Чекалевскому. По поводу эскизов своих групп для Казанского собора Мартос, в частности, писал: «...Изваяния четырех евангелистов не могут ни под каким видом составлять тех церковных образов, пред которыми православные люди посвящают жертвы свои в пении молебствий и возжигании свечей, но должны будут составить обыкновенные священные вещи, служащие к одному украшению храма, который сам по себе великолепен» [73]. Думается, что понимание разницы в предназначении скульптурного убранства и моленных образов выражено здесь достаточно четко человеком Нового времени и «истинным христианином», о чем уже упоминалось выше.

Наружная скульптура Казанского собора по обыкновению тех лет решена в виде тематических циклов. Их содержание, как у П. Ю. Львова и А. Ф. Малиновского, изложено в словесной программе. Однако в данном случае она представляет собой официальный документ, составленный в 1803 г. в «Комиссии по строению...» Казанского собора, возглавляемой (напомним это) президентом Академии художеств А. С. Строгановым. В программе указывалось расположение на фасадах и тематика произведений. Судя по всему, она соответствовала замыслу покойного Павла I посвятить храм Богородице, а точнее, знаменитой иконе Казанской Божьей Матери. Ее обретение, как известно, связано с последними Рюриковичами, а чудотворное действие – с первыми Романовыми. Не менее важна и роль иконы в боях отечественного ополчения под командованием князя Дмитрия Пожарского за освобождение Москвы от поляков, а столетием позже – в петровских баталиях. Словом, для Павла в таком посвящении храма знаменательно объединялись идеи династического, государственного и воинского планов. Поэтому естественно, что в программе 1803 г. за основу были взяты Богородичный цикл и история бытования иконы Казанской Божьей Матери. Отсюда и последовательность рельефов. Цикл должен был начи-

319

320

321

наться на фасаде, противоположном Невскому проспекту, сюжетом «Зачатие Богоматери», а заканчиваться под портиком колоннады, обращенной к Невскому проспекту, «Явлением Образа Казанской Богородицы» и «Чудотворением в Москве» [74].

Несмотря на явную официальность программного документа, установленный в нем порядок сюжетов при воплощении замысла в натуре оказался значительно скорректированным. Дело в том, что на первый план взамен темы Богоматери вышла тема Христа. Именно она была вынесена на фасад, обращенный к Невскому проспекту и ставший главным. Изменение акцентов содержания сказалось на последовательности сцен цикла, переставшей соответствовать евангельской. Главный фасад украсили те эпизоды Богородичного цикла, которые относились к земной судьбе Спасителя. Это «Благовещение», «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Поклонение пастырей». Отметим, что рельеф «Вход в Иерусалим Господа Иисуса Христа», как и в первоначальном замысле, располагался на апсиде алтарной части здания. Тема Христа, воплощенная на главном фасаде в цикле рельефов, была продолжена там же циклом из четырех статуй, изображающих тех, кто способствовал становлению и распространению христианства. Были представлены Иоанн Предтеча (Крещение Христа), Апостол Андрей Первозванный (проповедь христианства среди славян), князь Владимир Святой (Крещение Руси), князь Александр Невский (защита Руси от иноверцев). Эти статуи исполнены И. П. Мартосом, В. И. Демут-Малиновским, С. С. Пименовым.

Тема Христа находила воплощение и в огромных статуях коленопреклоненных Архангелов Гавриила и Михаила, помещенных у концов полукруглой колоннады. Оба они событийно связаны со Спасителем: один приносит благую весть, другой – сопровождает Христа во главе Небесного воинства. В свою очередь, громадные рельефы аттиков

[74] *Аплаксин 1911.* С. 29.

319 **И. П. Мартос. Источение Моисеем воды в пустыне. Рельеф Казанского собора в Петербурге. 1804–1807. Пудостский камень**
320 **И. П. Мартос. Источение Моисеем воды в пустыне. Фрагмент.**
321 **И. П. Мартос. Источение Моисеем воды в пустыне. Фрагмент.**
322, 323, 324 **И. И. Теребенев. Триумф победы. Аллегоригеская композиция. Барельеф Адмиралтейства в Петербурге. 1812. Лепнина. Фрагменты**

322

323

324

на концах колоннады тематически вписываются в ориентированный на Христа контекст. Общеизвестно, что «Изведение воды из камня Моисеем...» экзегетически истолковывается как приятие духовного пития от Христа, а «Исцеление Израильского народа от змиев Моисеем...» – как распятие Христа [75].

В итоге, ставший главным, украшенный полукруглой колоннадой фасад обрел явно выраженное посвящение Христу, а уже через него – Богоматери. Неглавные же западный и северный фасады были, как предлагалось в первоначальной программе, украшены рельефами, прямо повествовавшими о Богородице и иконе Казанской Божьей Матери. Конечно, изображенные события и персонажи «священной истории» вместе с героями истории Руси, помимо чисто религиозного смысла, воспринимались и в более широком плане, напоминая о нелегком, но славном прошлом отечества.

Заключенное в окончательной «редакции» скульптурного убранства собора обращение, пусть косвенное, к Христу как Спасителю, не было единственным в начале XIX в. Выше говорилось, что в проекте памятника Минину и Пожарскому 1809 г. И. П. Мартос поместил на щите князя образ Спаса Нерукотворного. Через четыре года после этого и через год после освящения Казанского собора Александр I подписал манифест о построении храма Христа Спасителя (1812). Таким образом, преобразование содержательной структуры Казанского собора покажется весьма знаменательным.

К числу наиболее значимых тематических сообществ первых лет XIX в. относится и скульптурное убранство Адмиралтейства. Его авторами стали ведущие мастера Академии художеств, победив в конкурентной борьбе итальянцев – Фридолино Торичелли и Барнабу Медичи [76]. Здание украсил многокомпонентный цикл, программа которого документирована, но достаточно легко воспринимается и без текста, в ходе знакомства с самим зданием [77]. Она отличается от рас-

[75] Книги Ветхого Завета. Вторая книга Моисеева. Исход. Глава 17, 5–6; Книги Нового Завета. Первое послание к Коринфянам Святого Апостола Павла. Глава 10, 2–4; Книги Ветхого Завета. Четвертая книга Моисеева. Числа. Глава 21, 8–9; Книги Нового Завета. От Иоанна. Святое благовествование. Глава 3, 14).
[76] *Каганович 1953.* С. 91, 92, 94.
[77] Приведем перечень произведений скульптуры, украшающих главный фасад Адмиралтейства. Ф. Ф. Щедрин. «Морские нимфы, несущие небесную сферу» (две группы у главного фасада башни, 1812–1813, пудостский камень). И. И. Теребенев. «Восстановление флота в России» (рельеф аттика башни, 1812, гипс). Ф. Ф. Щедрин. Статуя воина (Ахилл) на юго-западном углу аттика башни (1812, пудостский камень). Ф. Ф. Щедрин. Статуя воина (Аякс) на юго-восточном углу аттика башни (1812, пудостский камень). Ф. Ф. Щедрин. Статуя воина (Александр Македонский) на северо-западном углу аттика башни (1812, пудостский камень). Ф. Ф. Щедрин. Статуя воина (Пирр) на северо-восточном углу аттика башни (1812, пудостский камень) Над колоннадой – копии 1860-х гг. статуй Ф. Ф. Щедрина и С. С. Пименова, листовая медь). Ф. Ф. Щедрин. Маски Нептуна на замковых камнях над окнами второго этажа (1812, гипс). Ф. Ф. Щедрин. Маски Амфитриты на замковых камнях над окнами второго этажа. (1812, гипс). Ф. Ф. Щедрин. Маски Тритона на замковых камнях над окнами первого этажа (1812, гипс). Ф. Ф. Щедрин. Маски Наяды на замковых камнях над окнами первого этажа (1812, гипс).

325

326

смотренных ранее программ способом передачи содержания. Вместо «прямого» изображения событий и героев светской и «священной» истории, здесь использовано посредующее звено – мифология. Подобный прием, модифицированный в духе Нового времени, был освоен русским искусством еще в петровскую эпоху и стал привычным в екатерининские годы. Такой способ общения со зрителем предполагает иносказание. Действия и само присутствие хрестоматийно известных мифологических персонажей обозначают ситуации и смысл происходивших исторических событий. В случае Адмиралтейства – это «Восстановление флота в России Петром I» и становление страны как морской державы.

Возобновлению флота посвящен протяженный многофигурный рельеф аттика башни. «Одическая» интерпретация темы делает естественной встречу в центре композиции главных героев – Петра и Нептуна. Зем-

327

328

325, 326 **И. И. Теребенев. Восстановление флота в России. Рельеф аттика башни Адмиралтейства в Петербурге. 1812–1813. Гипс. Фрагменты: «Нептун» и «Петр I»**
327 **Ф. Ф. Щедрин. Морские нимфы, несущие небесную сферу. Одна из двух групп у главного фасада башни Адмиралтейства в Петербурге. 1812–1813. Пудостский камень**
328 **Ф. Ф. Щедрин. Статуя «Аякс» на башне Адмиралтейства в Петербурге. 1812. Пудостский камень**
329 **Ф. Тибо. Статуя «Волхв» у основания Ростральной колонны в Петербурге. 1810. Пудостский камень**
330 **Ф. Тибо. Статуя «Нева» у основания Ростральной колонны в Петербурге. 1810. Пудостский камень**

329

330

ному царю, облаченному в римское одеяние, морской владыка вручает свой трезубец как знак власти над водными просторами. Позади Петра на причале изображены персонажи из числа высших божеств – Минерва, Меркурий и Цибела. Символика Минервы и Меркурия очевидна, а Цибела здесь олицетворяет Землю и Город. Ее в данном произведении идентифицируют и как образ России, а палицу Геркулеса и рог изобилия – как знаки мощи и благоденстствия. По сторонам центральной группы низшие морские божества – наяды и тритоны – сопровождают Нептуна, славят Петра, помогают строить здания и корабли.

В трактовке других частей убранства «степень» иносказания возрастает. Следующие ярусы башни украшены статуями, где сюжетность почти исчезает и соответственно увеличивается символичность. Так, над аттиком, на углах четверика башни помещены фигуры героев и царей древности: Ахилла, Аякса, Пирра и Александра Македонского, с которыми лестно ассоциировался Петр I. Еще выше, над колоннадой расположены скульптуры аллегорического характера, связанные с мореплаванием: «Четыре времени года», «Четыре стихии», «Четыре ветра», а также муза астрономии Урания и богиня Изида – «разумнейшая и храбрая героиня, придумавшая строение кораблей» [78]. Фасады по сторонам башни украшены масками, отмечающими замки окон. В главном, втором этаже – это головы высших божеств Нептуна и Амфитриты, в первом – божеств низшего ранга: тритонов и наяд. Словом, здесь, как и в башне, соблюдена своего рода иерархия: «важность» персонажей нарастает от нижних ярусов к верхним. На фасадах по сторонам башни мерное чередование в длинных рядах мужских и женских лиц сродни бегу волн. Так, к изобразительности и ассоциативности, свойственных убранству башни, здесь прибавляется метафоричность.

Она еще более ощутима в группах «Морских нимф, несущих небесные глобусы» – самых совершенных компонентах убранства Адмиралтейства. Нимфы поддерживают именно небесную сферу (прежде она была украшена поясом знаков зодиака), словно символизируя соприкосновение моря с небом. Это особый эффект открытого моря, хорошо знакомый морякам. Воплощая в поэтическом иносказании картину, возникающую перед взором мореплавателя,

[78] Цит. по: *Каганович 1953*. С. 9.

331 В. И. Демут-Малиновский. Статуя «Русский Сцевола». Модель – 1813, отливка – 1961. Бронза. ГРМ

331

группы нимф открывают цепь сопоставлений более общего плана, наводя на мысль о человеке в море. Помимо того, здесь встречаешься с очень редким случаем передачи в скульптуре пейзажного образа без изображения пейзажа. Все сказанное присуще каждой из групп, ибо они абсолютно одинаковы. Полная идентичность двух произведений, стоящих по сторонам ворот башни, снимая уникальность, придает их сообществу заметный декоративный оттенок.

В построении скульптурного убранства Адмиралтейства ясно прослеживается ярусность, способствующая поэтапному раскрытию содержания. Подобный прием использовался и во второй половине XVIII в., например в решении циклов круглого двора Академии художеств и Екатерининского зала московского Сената. Таким образом, в Адмиралтействе, как и в других «рубежных» памятниках, новое нет-нет да и встречается со старым.

332 Н. С. Пименов. Статуя «Парень, играющий в бабки». 1836. Гипс. ГРМ
333 А. В. Логановский. Статуя «Парень, играющий в свайку». 1836. Гипс. ГРМ

* * *

В скульптуре первой трети XIX в. обозначаются, постепенно нарастая, две разнонаправленные тенденции: одна из них – склонность к идеализации, вторая – стремление к подлинности, конкретности, жизненности. Идеализация сказывается прежде всего в обращении к обобщенно трактованной наготе как знаку причастности к высшим идеалам античного искусства и тем самым – к вечным эстетическим ценностям. Оговоримся, что сказанное отражает представления, существовавшие в те годы. Вторая из отмеченных тенденций основывается на все более заметном переходе от «натуральности», характерной для второй половины XVIII в. (то есть «подражания» Природе вообще) к по возможности достоверной передаче жизненных реалий, что в конечном счете вело к появлению черт повседневности, обыденности, бытовизма, к своего рода «опрощению» скульптуры. Обе тенденции сосуществуют, по-разному проявляясь и в «сюжетной» пластике (статуях и группах), и в портретном бюсте.

332

333

Сюжетная пластика (статуи и группы). В содержании рассматриваемой ветви скульптуры отчетливо прослеживаются два направления: традиционное, мифологическое и другое, в котором отражается внимание к отечественному, а точнее, к «простонародному». Одной из разновидностей последнего можно считать весьма важную для тех лет национально-патриотическую тематику. Она представлена произведением, исполненным на следующий год после изгнания из России наполеоновских войск. Это статуя «Русский Сцевола» (В. И. Демут-Малиновский, 1813, гипс, бронза, отливка 1961, 268 x 131 x 92, ГРМ). За нее автор был удостоен звания профессора Академии художеств. Сюжет из современной российской истории воплощен скульптором в произведении, наделенном признаками «большого исторического рода» (по иерархии жанров, принятой во второй половине XVIII в. в Академии художеств). Недвусмысленное соотнесение с римской героикой слышится в названии и легко усматривается в мотиве движения. Еще одним средством героизации традиционно выступает если и не полная нагота, то во всяком случае полуобнаженность персонажа, вносящая в образный строй черты идеальности. К высокой античной классике восходит и своего рода «статичность» движения, запечатленность «остановленного» момента, отчего возникает ощущение величавости. Особая тематическая значимость работы подчеркивается и крупными размерами фигуры, исполненной «в полторы натуры», что переводило статую, согласно терминологии тех лет, в разряд «колоссальных». Наряду с этим как ответ исторической конкретике сюжета произведения автор вводит элементы явно национального народного «колорита». Таковы осторожная русификация натуры, использование топора характерной для России формы, бывшего в ходу у плотников. Словом, этой работе присуща достаточно удачная для тех лет сбалансированность антикизации и жизненной достоверности без отвлеченности с одной стороны и бытовизма – с другой.

Черты «большого исторического рода» придаются произведениям на национальную тему и в тех случаях, когда воплощается жанровый по сути сюжет. Для решения этой задачи, как и для воплощения национально-патриотической тематики, избирается крупная форма «колоссальной», статуи, персонаж представляется полуобнаженным,

а в трактовке мотива движения ощутимо знакомство скульпторов с классическим «образцом», в частности со статуей «Боргезского борца». Таковы «Парень, играющий в бабки» Н. С. Пименова (1836, гипс, 166 х 81 х 208, ГРМ) и «Парень, играющий в свайку» А. В. Логановского (1836, гипс, 208 х 89 х 191, ГРМ), созданные в качестве выпускных программ Академии художеств и удостоенные в 1836 г. больших золотых медалей (варианты обоих статуй, отлитые из чугуна в 1838 г., установлены перед Александровским дворцом в Царском Селе).

«Народную» тему Академия художеств продолжала и в последующие годы. Сначала как сюжет, связанный с играми. Например, большую золотую медаль получил А. А. Иванов в 1839 г. за статую по программе «Парень, играющий в городки» (1839, гипс, 260 х 119 х 205, ГРМ). За пределами рассматриваемого периода, сразу после реформы Александра II, в 1862 г. объектом внимания Академии стал крестьянский труд. Тогда малые золотые медали получили И. И. Подозеров за статую «Косец» (1862, гипс, 207 х 84 х 103, ГРМ), М. В. Харламов за статую «Сеятель» (1862, гипс, 203 х 115 х 97, ГРМ) и В. П. Крейтан [Кретан] за статую «Сеятель» (1862, гипс, 203 х 85,5 х 108, ГРМ).

«Жанровая» определенность сюжета сказывалась в том, что позы, жесты и аксессуары персонажей соответствовали тем, которые были присущи участвующим в изображаемых играх или трудовых процессах. О причастности к русскому «простому» люду свидетельствовали и постриженные «под горшок» волосы. Всему этому отвечало название: не «юноша», играющий...», а «парень». Словом, явно обозначенная национальная принадлежность непротиворечиво сочеталась с «антикизацией». Подобную особенность уловил А. С. Пушкин. В своих стихотворениях 1836 г., посвященных работам Н. С. Пименова и А. В. Логановского, он «античной» составляющей отвечает классическим размером стиха (элегический дистих, слагающийся из гекзаметра и пентаметра) и заменой слова «парень» словом «юноша», а национальной – введением «простонародной» интонации.

На статую играющего в свайку

Юноша, полный красы, напряженья, усилия чуждый,
Строен, легóк и могуч – тешится быстрой игрой!
Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, клянуся,
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать.

На статую играющего в бабки

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился... прочь! раздайся,
народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удáлой игре [79].

Отметим, что и исходное назначение статуй как свидетельства достойного завершения академического курса и экспоната академического музея, и возможность использования в дальнейшем (в виде варианта – как садовой скульптуры, к чему предрасполагали размеры и особенности трактовки) – все свидетельствовало о расчете на обращение к достаточно широкой зрительской аудитории, на «суд публики».

Примечательно, что национально-патриотическая и национальная тематика культивировались в это время (как, впрочем, и в некоторые периоды второй половины XVIII в.) Академией художеств в заданиях выпускных работ, явно обращенных прежде всего к «обществу», а не к частному лицу. Однако наряду с ними в конце 1830-х – начале 1840-х гг. Академия приветствовала и жанровые работы, не имевшие определенной национальной окраски. Их персонажами становились «мальчики вообще», занятые тем, что можно делать в любой стране. Таковы, например, «Мальчик, удящий рыбу (Рыбачок)» П. А. Ставассера (1839, мрамор, ГРМ; большая золотая медаль за «удачное выражение лица» и золотая медаль за «экспрессию» – 1839) и «Мальчик, просящий милостыню» Н. С. Пименова (1842, мрамор, ГРМ; за эту работу скульптору присуждено звание академика – 1844). «Детская» тематика и «всеобщность» жанровой трактовки подобных произведений отвечали и вкусам частных заказчиков как идиллически претворенные мифологические сюжеты.

С определенной степенью достоверности о предпочтениях отечественных любителей и коллекционеров скульптуры рассматриваемого периода можно судить, в частности, на основании заказов и приобретений ими произведений А. Кановы. Среди работ этого наиболее почитаемого в Европе мастера русские покупатели отдавали дань не героическим, а идиллическим образам. Приведем некоторые примеры.

Уже в самом начале XIX в., в 1802 г., в Россию были доставлены заказанные Н. Б. Юсуповым в 1790-х гг. статуя «Крылатый Амур» и группа «Амур и Психея» (сидящие). Сначала они находились в подмосковной усадьбе Архангельское, затем – в петербургском доме Юсупова (ныне в ГЭ) [80]. Следующее по времени поступление произведений Кановы в Россию относится к 1815 г. Тогда Александр I купил у Жозефины Богарне (первой жены Наполеона) статуи «Геба», «Танцовщица с руками на поясе (с руками в бок)» и «Парис», а также группу «Амур и Психея» (стоящие, вторая реплика 1802). Ныне все эти работы находятся в Государственном Эрмитаже [81]. В 1816 г. была привезена в Россию Н. П. Румянцеву аллегорическая статуя

[79] *Пушкин 1936.* Т. 2. С. 265–266.
[80] *Федотова 2002.* С. 431, 433; *Андросов 2003.* С. 268.
[81] *Андросов 2003.* С.245.

334 С. И. Гальберг. Статуя «Начало музыки» («Фавн, прислушивающийся к звуку тростника»). 1825 (с гипсового оригинала 1825 г.). Мрамор. ГРМ

«Мир», заказанная им в 1811-м и законченная Кановой в 1815 г. (ныне в Киеве, в музее им. Ханенко, бывш. Музей западного искусства) [82].

Видимо, в 1839 г. к находившимся в России работам Кановы присоединились еще две – статуя «Кающаяся Мария Магдалина» и группа «Три грации». Ими в свое время владел сын Жозефины Богарне Евгений герцог Лейхтенбергский. Затем они перешли к его сыну Максимилиану-Евгению-Иосифу-Августу-Наполеону герцогу Лейхтенбергскому (1817–1852), который в 1839 г. вступил в брак с великой княжной Марией Николаевной, дочерью Николая I, и переехал в Россию, привезя свою коллекцию живописи и скульптуры. Оба произведения Кановы переданы в Эрмитаж в XX в. Примечательно, что герцог, человек разносторонне образованный, с 1843 по 1852 г. был президентом Императорской Академии художеств [83].

Как видим, все поступившие в Россию произведения Кановы, за исключением статуй «Мир» и «Кающаяся Мария Магдалина», относятся к мифологической тематике в ее идиллическом варианте. Впрочем, те же пристрастия были характерны и для частных коллекционеров Западной Европы.

Естественно, что подобные устремления заказчиков вносили соответствующие коррективы в творческие планы русских мастеров. К тому же произведения на мифологические темы относились Академией художеств к «большому историческому роду». Как известно, он занимал наивысшую ступень в иерархии жанров, и часто ему отдавали предпочтение при определении тематики программ, задаваемых претендентам на разные академические звания.

Заметим, что в 1820–1830-е гг. внимание отечественных мастеров чаще привлекали низшие божества античности. В отличие от высших божеств они, как правило, не имеют собственных имен и развернутых «биографий». Это фавны, наяды, вакханки. Подобные персонажи не требуют восприятия всерьез. Их иконографию можно нарушать, представляя грубоватого озорного козлоногого фавна тихим стройным юношей, а буйную вакханку –нежной девушкой. Примером может служить группа «Фавн и вакханка» Б. И. Орловского (Смирнова) (1837, мрамор по гипсовому оригиналу 1826–1827), где вакхический сюжет решен в лирическом ключе. Такого рода склонность поощряла обращение к «музыкальным» сюжетам. Их использовали тот же Орловский в статуе «Фавн, играющий на сиринге» (1838, мрамор по гипсовому оригиналу 1824–1825, ГРМ) и С. И. Гальберг в статуе «Начало Музыки» («Фавн, прислушивающийся к звуку тростника») (1825, мрамор с гипсового оригинала – 1825, 151 х 50 х 42, ГРМ). При этом, как и в случае с иконографией, игнорировалась классическая античная традиция, а точнее, печально известная судьба силена (фавна) Марсия, попробовавшего музицировать, соревнуясь с Аполлоном и жестоко им наказанного.

334

Нередко идиллия приобретает жанровый оттенок. Это свойственно таким работам, как «Мальчик, пускающий мыльные пузыри» (С. И. Гальберг, 1826, отливка в бронзе – середина XIX в., 52 х 40 х 27, ГРМ), «Фавн с козленком» (Н. А. Рамазанов, 1839, гипс, ГРМ; большая золотая медаль 1839), «Русалка (Нимфа)» (П. А. Ставассер, 1845, мрамор, ГРМ), «Девушка с зеркалом (Нимфа)» (К. М. Климченко, 1846, мрамор, зеркало – позолоченное дерево), «Фавн, разувающий нимфу» (П. А. Ставассер, 1849, мра-

[82] Там же. С. 258.
[83] Там же. С. 245; *Брокгауз, Ефрон 1902.* С. 506–507; *Кондаков 1914.* С. 41–44.

мор, ГРМ). Здесь, как и в упомянутых ранее произведениях, персонажи безымянны. Причем порой их неопределенность обусловливает двойные наименования.

Обращаясь не к божествам, а к действующим в мифах людям, тоже чаще выбирают безымянных, а точнее, имеющих некое общее наименование, обозначающее их как потомков известных родителей, например, Данаиды. Такова статуя одной из дочерей аргосского царя Даная, заказанная берлинскому скульптору Х. Д. Рауху Николаем I в 1830 г.

В начале 1834 г. Раух прислал в Петербург на утверждение две глиняные модели. Одна из них представляла «Стоящую Данаиду, изливающую воду», другая – «Аллегорическое изображение сидящей Эвридики, внемлющей отдаленным звукам лиры Орфея, усыпляющим Цербера». О серьезности подхода державного заказчика свидетельствует назначение им своего рода «экспертизы» присланных работ известного зарубежного мастера. По распоряжению императора видные скульпторы И. П. Мартос, В. И. Демут-Малиновский, С. И. Гальберг и президент Академии художеств А. Н. Оленин должны были рассмотреть модели и выбрать лучшую. Они отдали предпочтение «Данаиде». Примечателен основной аргумент специалистов: «Положение стоящих фигур предпочитается в ваянии сидячим» [84]. Иными словами, эксперты ограничились суждением о композиционных моментах, оставляя выбор сюжета на усмотрение заказчика. Государь предпочел «Данаиду». Тем самым он прислушался к совету специалистов и сохранил верность своему первоначальному пожеланию. Кстати заметим, что Николай I не прельстился достаточно популярным тогда сюжетом, связанным с музыкой. В силу разных обстоятельств «Данаида» была окончена в мраморе лишь в 1839 г., в 1840 – привезена в Россию и в присутствии автора установлена в императорском дворце в Знаменке близ Петергофа (ныне в ГЭ) [85].

Пожалуй, можно назвать лишь одну личность с «биографией», востребованную заказчиками. Это гомеровский Парис – юный судья на античном «конкурсе красоты» и легкомысленный виновник Троянской войны. По почину Кановы он вошел в круг персонажей русских мастеров. Такова статуя Б. И. Орловского «Парис» (1838, по гипсовому оригиналу 1824 г. перевел в мрамор С. И. Гальберг, ГРМ). Однако в отличие от своего знаменитого предшественника Орловский увидел Париса не горделиво позирующим красавцем, а задумчивым юношей. Подобная эмоциональная трактовка свойственна, как мы видели, идиллической ветви русской пластики той поры. Бойкая игривость «танцовщиц» Кановы не отозвалась в произведениях наших ваятелей. Однако Парис как персонаж появлялся и позже в программных заданиях Академии художеств. Такова статуя А. А. Иванова (мрамор, 1845, ГРМ). Исполненная во время пребывания в Риме, она послужила основанием для присуждения автору звания академика.

* * *

Портрет (бюст). Приступая к рассмотрению портретного бюста, прежде всего невольно отмечаешь его большую распространенность в первой трети XIX в. Тогда по количеству произведений этот вид станковой скульптуры значительно превосходил сюжетную пластику.

Не менее примечательно и значительное расширение (по сравнению со второй половиной XVIII в.) количества ваятелей, работающих в портрете. В этой связи кажется, что слово «портретный», которое коллеги по Академии художеств адресовали Ф. И. Шубину, в 1800–1830-х гг. утратило негативный смысл. Портретированием занимались ведущие мастера той поры. Из старшего поколения – это Ф. Ф. Щедрин (1751–1826), И. П. Мартос (1754–1835), И. П. Прокофьев (1758–1828), следующие по возрасту – П. П. Соколов (1764–1835) и В. И. Демут-Малиновский (1779–1846), а за ними – С. И. Гальберг (1787–1839), Б. И. Орловский (Смирнов) (1797–1837), И. П. Витали (1794–1855). Придворными портретистами Александра I и Николая I были Л.-М. Гишар (1770 – после 1831, в России с 1802 по 1814), а также берлинские скульпторы Х. Д. Раух (1777–1857, работал в России в 1849-м), К.-Ф. Вихман (1775–1836) и Л.-В. Вихман (1788–1859). Такого количества скульпторов-портретистов Россия второй половины XVIII в. не знала.

Важно отметить, что в скульптурном портрете – пожалуй, более явно, чем в других видах пластики, – обнаружились две упомянутые выше разнонаправленные тенденции: стремление к идеализации и тяготение к по возможности точной передаче жизненных реалий.

Особенно наглядно это проявилось в обращении мастеров к той или иной форме бюста и трактовке торса. Что касается первого, то новым стало использование гермы, в отношении второго новизна видится в изображении тела модели обнаженным.

Сначала рассмотрим вопрос о форме бюста. В XVIII в. в России мастера, в частности, Б.-К. Растрелли, Н.-Ф. Жилле, М.-А. Колло, Ф. И. Шубин, И. П. Мартос, Ф. Ф. Щедрин, использовали бюсты с округлым или круглящимся нижним обрезом (будь

[84] Цит. по: *Карчева 1997.* С. 7.
[85] Там же.

335 С. И. Гальберг. Портрет А. Я. Италинского. Бюст. 1823. Мрамор. Герма. ГРМ
336 С. И. Гальберг. Посмертный портрет И. П. Мартоса. Бюст. 1837–1838, отливка – 1839. Бронза. Герма. ГРМ
337 И. П. Витали. Портрет К. П. Брюллова. Бюст. 1836. Гипс тонированный. Герма. ГРМ
338 И. П. Витали. Портрет А. С. Пушкина. Вариант посмертного бюста 1837 г., отливка – конец XIX в. Бронза. Герма. ГРМ

335

336

337

338

то край драпировки или граница среза торса). Подобный прием, восходящий к римской античности и господствовавший в эпоху барокко и рококо, дает возможность в той или мере передать ощущение живой натуры, а тектоническую структурность сообщает произведению подставка-тумба, напоминающая по формам профилировку базы колонны и как бы возносящая изображение на пьедестал. Тем самым при сохранении «живости» (vivacite) подчеркивается значимость модели, а портрет несколько обособляется в ходе контакта со зрителем. Это решение продолжает доминировать и в работах 1800-х гг., в частности у Л.-М. Гишара (бюсты В. А. Зубова, до 1804, бронза; А. В. Суворова, 1804, бронза; И. В. Гудовича, 1810, бронза; А. С. Строганова, 1811, мрамор, все ГРМ); у Ф. Ф. Щедрина (бюст А. А. Нартова, мрамор, 1813, ГРМ) и И. П. Мартоса (бюст И. Л. Лазарева, гипс, не ранее 1818, ГРМ).

Однако уже в 1813 г., пожалуй, впервые в России, появляется бюст в виде гермы, правда, еще на тумбе – портрет актера И. А. Дмитревского, исполненный П. П. Соколовым (гипс тонированный, ГРМ). Справедливости ради заметим, что этот мастер десятилетием позже «вспоминает» прежний тип бюста в портрете адмирала Н. С. Мордвинова (1824, мрамор, ГРМ), словно подчеркивая связь модели с прошедшим веком [86]. Вслед за Соколовым использует герму, установленную на тумбе, В. И. Демут-Малиновский в портрете А. В. Суворова (1814, бронза, ГРМ). Тот же скульптор в конце 1810-х гг. отказывается от тумбы, обращаясь к «чистой» герме (бюст М. Н. Муравьева, мрамор, ГРМ). В дальнейшем, например у С. И. Гальберга, практически все бюсты начиная с 1819 г. (портрет архитектора В. А. Глинки, исполнен в Риме, гипс, ГРМ) решаются как гермы. Таковы и другие итальянские работы мастера, например, бюст русского посланника в Неаполе А. Е. Италинского (1823, мрамор, ГРМ). Гальберг оставался верен герме до последних лет жизни, когда исполнил портрет своего учителя И. П. Мартоса (1838, бронза, ГРМ).

С середины 1830-х гг. к герме обращается И. П. Витали. В 1836 г. он портретирует К. П. Брюллова. Словно осваивая эту форму, скульптор применяет в одном случае старый тип бюста (мрамор, ГРМ), а в другом – герму, но в малой форме (гипс тонированный, 15,5 х 0,9 х 6,5, ГРМ). Используя в дальнейшем этот тип бюста, мастер решает его в размерах, обычных для станкового портрета. Так Витали изображает живописцев Н. А. Майкова (1836, гипс тонированный), П. Ф. Соколова (1837, гипс тонированный) и В. К. Шебуева (1840, гипс, все ГРМ). В типе станковой гермы исполнены и два варианта посмертного портрета А. С. Пушкина (варианты бюста 1837 г., гипс тонированный и бронза, отливка – конец XIX в. [?], оба ГРМ) (об их образном решении скажем ниже).

Приобщение к этой форме изначально обусловливало ту или иную степень отвлеченности, ибо прототипом гермы был прямоугольный в сечении каменный столб, прямо переходивший в поясное, погрудное или оплечное изображение.

Геометричность и подчеркнутая симметрия гермы по сути исключали показ всякого движения плеч, а, следовательно, и малейший намек на возможность жеста. Контрапостное построение заменялось строго фронтальным. Тем самым существенно сокращался арсенал выразительных средств, позволявших передать темперамент и эмоциональное состояние модели, наметить ее контакты с внешним миром. В распоряжении скульптора-портретиста оставалось немногое: отчасти поворот, наклон или вскинутость головы модели и ее мимика. Ощущение холодноватой отвлеченности, «классичности» дополнительно поддерживалось часто применявшимся изображением глаз якобы «по-античному», без радужки и зрачка, что исключало возможность передачи направления взгляда и его выражения. Вместе с тем обязательное для портрета сходство с моделью, реализованное в чертах лица, придавало ему несомненную индивидуальность, нередко характерность, а порой позволяло отразить игру эмоций. В итоге возникал определенный контраст решения торса и лица, идеального и конкретно жизненного.

Усугубляла «идеальность» обнаженность торсов. К тому же их решение было весьма обобщенным, отвлеченно «античным». Оно оказывалось почти одинаковым во всех случаях, без учета возрастных и анатомических особенностей (так, мало отличались тела пожилого грузного Крылова и молодого Глинки). Парадоксально, но это было присуще даже трактовке женских портретов, только в них срез торса делался чуть выше. Таков, в частности, исполненный Гальбергом портрет баронессы О. П. Ферзен, урожденной Строгановой (1837, мрамор, 46 х 26 х 27, ГРМ). Точности ради нужно сказать, что тип гермы и нагота торса почти не использовались в женских портретах. Видимо, это не находило отклика у заказчиц.

Заметим, что для портретирования мужской модели тоже далеко не всегда применялись герма и нагота торса. Чаще так изображались деятели искусства и литераторы. Судя по всему, титулованным придворным, военным, чиновникам, да и многим штатским особам больше нравилось «костюмное» решение и прежний тип бюста, лишенного, правда, драпирующей мантии или плаща. Отказ от этой детали ослаблял парадность, усиливая «деловой» оттенок образа. «Одетая» модель встречается и в герме, но очень редко. Таковы, в частности, уже упоминавшиеся портреты А. В. Суворова и М. Н. Муравьева работы В. И. Демут-Малиновского.

Причастности к античным «вечным» ценностям предпочиталось точное воспроизведение мундира, орденов или просто партикулярного платья. Это как бы переводило произведение из «высокого штиля» в «средний». Среди таких примеров упоминавшиеся выше портреты В. А. Зубова, А. В. Суворова, И. В. Гудовича работы Л.-М. Гишара, портреты писателя Н. Ф. Эмина (П. Кратоци, 1826, гипс, ГРМ), композитора, директора придворной певческой капеллы Д. С. Бортнянского (М. И. Иванов, 1825–1827, гипс тонированный, ГРМ), П. М. Иванова, сына скульптора (тот же автор, 1827, гипс, ГРМ), архитектора К. И. Росси (Н. С. Пименов,

[86] Во Франции Ж.-А. Гудон использовал герму уже в первые годы XIX в. Так решены портреты аббата Жан-Жака Бартелеми (около 1802, мрамор, Париж, Национальная библиотека.), Жака Франсуа Коллена д'Арлевиля (1806, гипс, реплика, Версаль, музей Ламбине), императора Наполеона (1806, терракота, Дижон, Музей изящных искусств). См.: *Арнасон 1982*. Илл. 186, 197, 201.

339 С. И. Гальберг. Портрет О. П. Ферзен. Бюст. 1837. Мрамор. Герма. ГРМ
340 Л.-М. Гишар. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. Бюст. 1805. Гипс тонированный. ГРМ

339

340

1835, гипс тонированный, ГРМ). Женщины тем более заботились о передаче модного или излюбленного фасона. В первом десятилетии XIX в. их изображали в платьях-«туниках» – ср. портреты императрицы Елизаветы Алексеевны (Л.-М. Гишар, 1805, гипс тонированный, 74 x 47 x 32, ГРМ) и великой княжны Екатерины Павловны (тот же автор, 1807, гипс, ГРМ). Во второй половине 1820-х – 1830-х гг. предпочтение отдавалось платьям с высоким лифом, а также чепцам и воротникам с жесткими оборками – таковы портреты вдовствующей императрицы Марии Федоровны (П. Балин, 1830, гипс, ГРМ), А. С. Строгановой (М. И. Иванов, 1825, гипс, ГРМ), Е. П. Глебовой-Стрешневой (тот же автор, 1830-е, гипс), неизвестной в чепце (А. А. Иванов, 1839, гипс тонированный). Заметим, что мастера и заказчики, в основном следуя в «костюмных» решениях за XVIII в., чаще всего отказывались от довольно популярного прежде портретирования как бы по-домашнему (en déshabillé).

В особую группу можно объединить портреты деятелей прошлого (исторических персонажей). В России традиция скульптурного ретроспективного портрета восходит ко второй половине XVIII в. Таковы, например, работы М.-А. Колло: исполненное в рельефе изображение Петра I (1769–1770, бронза, ГТГ; вариант – мрамор, Музей-заповедник Ораниенбаум), бюсты Генриха IV и Сюлли (оба 1769–1770/71, мрамор, ГЭ). Ретроспекция ощутима и в статуе М. И. Козловского «Яков Долгорукий, разрывающий царский указ» (1797, мрамор, ГРМ, вариант в ГТГ).

В первой половине XIX в. подобные портреты довольно редки. В их решении заметны две противоположные тенденции: либо модернизация облика, либо варьирование произведения прошлых лет. Первая представлена портретом М. М. Голицына работы И. П. Мартоса (1804, мрамор, ГРМ, дар автора Александру I). Видный военачальник Петровской эпохи, генерал-фельдмаршал, родившийся в 1675 и умерший в 1730 г., представлен с обнаженным торсом (оплечный бюст), моложавым, коротко стриженым a la Titus, как было модно в первые годы XIX в. Нет ни алонжевого парика, ни кирасы, ни плаща – непременных атрибутов полководцев в парадных портретах первой четверти XVIII в. О том времени напоми-

341

341 **С. И. Гальберг. Портрет А. Н. Оленина. Бюст. 1831. Мрамор. Герма. ГРМ**

нают лишь небольшие «петровские» усики Голицына.

Вторую тенденцию отражает портрет А. Д. Меншикова работы И. П. Витали (бюст, мрамор, 1849, ГРМ, уменьшенная версия-вариант оригинала Б.-К. Растрелли (1716–1717, бронза)). Это произведение Витали было предназначено для установки в Аполлоновом зале Зимнего дворца. Туда в 1848 г. передали из Академии художеств растреллиевский бюст Петра I. Он изображен на акварели Э. П. Гау 1862 г. стоящим в Аполлоновом зале под портиком, а у стен, по словам А. Н. Воронихиной, были размещены бюсты генерал-фельдмаршала П. А. Румянцева и генералиссимуса А. В. Суворова [87]. На акварели левее Петра показан бюст человека в алонжевом парике и кирасе, задрапированной плащом. Судя по всему, это портрет фельдмаршала Б. П. Шереметева (Ф. И. Шубин, мрамор, 1782, передан в ГРМ из ГЭ). К подобному заключению приходишь, так как упомянутые выше Румянцев и Суворов не изображались в алонжевых париках. Это не мог быть и бюст Меншикова, ибо в работе Витали отсутствует плащ. Портрет светлейшего князя генерал-фельдмаршала, скорее всего, стоял правее бюста Петра и не попал в формат акварели Гау. Из сказанного ясно, что в конце 1840-х гг. в Зимнем дворце создавался тематический мемориальный скульптурный комплекс, посвященный крупнейшим русским полководцам XVIII в. начиная с Петра [88]. В подобной ситуации, естественно, потребовалось примерное равенство размеров всех портретов, кроме петровского, который должен был выделяться по величине и материалу (бронзовый среди мраморных). Думается, все это могло бы объяснить заказ уменьшенной мраморной версии-варианта растреллиевского бронзового бюста Меншикова. Для наглядности напомним размеры: у Растрелли бюсты Петра – 102 x 90 x 46, Меншикова – 122 x 96 x 44, у Витали бюст Меншикова – 89 x 76 x 46.

Иногда своего рода «историзация» ощутима в подаче современной модели. Нечто подобное свойственно по крайней мере двум бюстам Александра I. Один из них исполнен, видимо, В. И. Демут-Малиновским (около 1816, гипс, ГРМ), другой – Б. И. Орловским (около 1822, терракота, ГРМ). Мастера изобразили государя в римском панцире в духе «цезарианских» бюстов Петра I работы Растрелли. В этом видятся не столько античные реминисценции, сколько апелляция к началу императорской эпохи в России, что придает трактовке образа (его «костюмной» составляющей) оттенок стилизации.

Разговор о портрете первой трети XIX в. не случайно начинался с рассмотрения вопросов формы: типа бюста и трактовки торса. Их особенности, как показано выше, заметно сокращали выбор чисто портретных средств выразительности. Вот почему в обширной галерее скульптурных портретов тех лет отнюдь не многие достигали уровня лучших современных им живописных портретов. Для этого ваянию нужны были не только дарование мастера, но и природная «портретогеничность», «откровенность» модели, а порой и крайняя трагичность ситуации. Примером последнего мог бы служить посмертный 1837 г. бюст А. С. Пушкина, созданный И. П. Витали. Некая отрешенность и одновременно желание диалога, достоинство и беззащитность, скрытая печаль, налет обреченности слиты воедино в образе поэта. Все это дополняется впечатлением от «пустых» глаз без радужки и зрачка.

Своего рода «помощь» модели художнику ощутима в портрете А. Н. Оленина работы Гальберга. Живой, склонный к самоиронии характер, незаурядный интеллект легко читаются в облике президента Академии художеств. Иное, но столь же властное влияние модели ощутимо и в упоминавшейся ранее работе М. И. Иванова. В исполненном им портрете волю, жесткость, уверенность в себе, властолюбие не скрывает, а скорее демонстрирует Е. П. Глебова-Стрешнева. В этом бюсте даже накрахмаленные оборки чепца и воротника несгибаемо прямоугольны.

Бывало и так, что скульптор, изображая собрата-художника, оказывался под влиянием иконографии, разработанной для себя

[87] *Воронихина 1983.* Табл. LXX.

[88] Идейно и содержательно это сообщество произведений корреспондировало с галереей живописных портретов героев Отечественной войны 1812 г. (Дж. Доу, К. Росси, 1819–1826, 1837–1839).

самой моделью. Это заметно в бюстах К. П. Брюллова работы Витали. Дело в том, что в серии живописных и особенно графических автопортретов мэтра, созданных в 1830–1836 гг., сложился определенный образ, видимо, наиболее полно отвечавший представлениям Брюллова о самом себе. Пожалуй, главным в этих изображениях стал пытливый внимательный взгляд человека, изучающего себя, стремящегося к самопознанию. В ряде автопортретов найден и характерный наклон головы вперед в направлении устремленного взора. Подобные особенности запечатлены и в портрете, исполненном Витали. Мы имеем в виду не маленький 15-сантиметровый мраморный бюст, а станковый гипсовый. Интересна изобразительная «реакция» Брюллова на работу Витали – живописный портрет скульптора (1837, х., м., ГТГ). На холсте ярко освещенное румяное с ясными глазами лицо Витали почти вплотную приближено к показанной в профиль герме. Затененная, застывшая, величественная, она словно не желает вступать в контакт со скульптором-автором, глядя мимо и поверх не без некоторого высокомерия.

Другим примером обращения к когда-то найденному и, видимо, признанному оптимальным облику модели стал исполненный С. И. Гальбергом посмертный бюст И. П. Мартоса (1838, бронза, отливка 1839, ГРМ). Верный ученик должен был создать портрет-«памятник» человеку, которого к тому времени воспринимали не только как крупнейшего русского скульптора, но и как главу отечественной пластической школы. Ясно, что этой задаче не могло бы ответить изображение глубокого старца, каким был Мартос ко дню кончины. Между тем в академической галерее живописных портретов ее самых заслуженных профессоров находилась работа А. Г. Варнека, где ваятель был представлен в период своей наивысшей славы – год спустя после торжественного открытия памятника Минину и Пожарскому (1819, х., м., НИМ РАХ). Можно предположить, что вторым достойным иконографическим источником стал своеобразный «автопортрет» мастера. Мы имеем в виду изображение на барельефе пьедестала монумента Минину и Пожарскому. В сцене, представляющей нижегородцев, которые отдают все самое ценное для народного ополчения, Мартос показал себя ведущим двоих сыновей. Не исключено, что «исторически» ориентированное решение образов в чем-то оказалось созвучным намерениям Гальберга в ходе создания портрета. Следуя иконографии, Гальберг представил Мартоса человеком в летах, но полным сил, с живым энергично пролепленным лицом, отмеченным печатью ума и доброжелательности. Использование гермы и обнаженности торса позволяют внести черты идеальности и классицизации, вполне уместные в подобных обстоятельствах.

* * *

В своем отношении к пластике малых форм первая треть XIX в. в принципиальных установках следовала за предшествовавшим столетием. Так или иначе, использовались два подхода: один – создание завершенного произведения, другой – апробация исходной идеи в эскизе. Оба они освящены давней традицией.

В скульптуре России XVIII в. к завершенным произведениям малых форм (если исключить фарфоровую пластику, о которой говорится в главе о декоративно-прикладном искусстве) относится ряд работ в бронзе, терракоте и мраморе. Среди них можно назвать выполненные, возможно, в 1750-х гг. работы А. Мартелли «Елизавета Петровна на коне» и «Петр I на коне» (обе – бронза, ГРМ), «Екатерина II в образе Минервы» П. П. Ажи (Ажис) (бюст 1781, бронза, постамент – мрамор, ГРМ), «Екатерина II в образе Минервы» и «Моисей» И. П. Прокофьева (обе 1782, терракота, ГРМ), «Аякс, защищающий тело Патрокла» М. И. Козловского (середина 1790-х гг., мрамор, отливка 1836, бронза, оба ГРМ), его же «Нарцисс» («Мальчик, пьющий воду») (около 1801, терракота; около 1801, мрамор, оба ГРМ). Словом, в этой ветви малой пластики (как и в «большой» скульптуре тех лет) представлены конный портрет, бюст и группа, аллегорическая и мифологическая темы.

Малая пластика в амплуа эскиза во второй половине XVIII в. представлена главным образом терракотами мифологического и аллегорического плана. Таковы, в частности, работы М. И. Козловского в ГРМ «Бдение Александра Македонского» (1785–1788), «Меркурий приносит нимфе Вакха на воспитание» (середина 1790-х) и «Аякс, защищающий тело Патрокла» (середина 1790-х), а также И. П. Прокофьева «Соединение рек Волхова и Невы» (1801, ГРМ). Последнее из перечисленных произведений особенно интересно тем, что демонстрирует «пейзажные» возможности скульптуры малых форм: фигуры лежат на груде камней, из-под которых «изливаются» потоки воды.

Обе разновидности малой пластики использовались и по-своему претворялись мастерами первой трети XIX в. Скульпторы, пришедшие в новое столетие из минувшего, во многом оставались верны своему опыту, в том числе созданию в терракоте эскиза, весьма близкого по степени завершенности конечному результату. Таковы у И. П. Проко-

342

342 С. И. Гальберг. Портрет И. А. Крылова. Бюст. Уменьшенная копия второй половины XIX в. с оригинала 1830 г. Медь, гальванопластика. Герма. ГРМ

фьева «Триумф Нептуна» (1817, ГРМ), у И. П. Мартоса – фигура для памятника Г. А. Потемкину в Херсоне (1825) и «Евангелист Иоанн Богослов» (1831), «Евангелист Лука» (1831), «Евангелист Марк» (1831), «Евангелист Матфей» (1831–1832). Все эскизы статуй Евангелистов исполнены для церкви Академии художеств и хранятся в ГРМ.

Малая форма, рассматриваемая мастером в качестве законченного произведения, представлена в пределах первой трети XIX в. целым рядом примеров. Среди них нельзя не упомянуть портреты, в малой форме встречавшиеся, правда, довольно редко. Иногда они решались в виде фигуры «в рост»: сидящим представил Н. С. Пименов скульптора А. В. Логановского (1844, гипс, ГРМ), стоящими изобразили А. И. Теребенев А. С. Пушкина (1837, чугун, ГРМ), а Я. П. Серяков – В. М. Зверкова (1841, кость, ГРМ). Своими композиционными особенностями подобные работы по большей части сродни станковым или монументальным произведениям, уменьшенным до размеров мелкой пластики. Портретность в этом случае почти всегда ограничивается сходством черт лица. Решение психологических задач крайне затрудняют малые размеры головы. Больше возможностей предоставляет бюст, «низведенный» до произведения мелкой пластики. Однако и он вряд ли может соперничать по выразительности со станковой формой. Это свойственно, например, портретам И. А. Крылова работы С. И. Гальберга (уменьшенное повторение второй половины XIX в. с оригинала 1830 г., медь (гальванопластика), ГРМ) и К. П. Брюллова, исполненному И. П. Витали (1836, мрамор, ГРМ).

Дальнейшая судьба портретной пластики малых форм показала, что больше возможностей таилось не в маленьком бюсте, а в изображении модели «в рост». В конце XIX – начале XX в. в работах И. Я. Гинцбурга и П. П. Трубецкого ключевые черты портретного образа воплощались посредством позы и жеста. Справедливости ради скажем, что определенные шаги в этом направлении были сделаны в упомянутых произведениях Н. С. Пименова и особенно А. И. Теребенева. Так, несомненно, выразительны поза и жест скрещенных на груди рук в портрете А. С. Пушкина. За внешним спокойствием кроется внутренняя напряженность, замкнутость рук воспринимается как последняя защита от окружающих недобрых сил.

К той же разновидности малой пластики, где целью и результатом творческого акта было завершенное произведение, относятся и работы Ф. П. Толстого [89]. Однако их совокупность можно рассматривать как особое явление в области рельефа малых формах. Исполнение в «нетвердом» материале (воск) отнюдь не препятствует их абсолютной законченности.

Занимаясь с 1802 г. в медальерном классе Академии художеств, а затем с 1811 г. работая медальером на Санкт-Петербургском монетном дворе, Толстой, естественно, должен был обратиться не только к аллегорическим композициям, но и к портрету. Уже в самом начале он по заданию своего наставника в Академии художника И. А. Шилова копировал в воске «профильную голову римского консула Каракаллы», а затем через несколько лет, в 1809 г., исполнил медаль в честь Ф. Чацкого с его портретом («от жителей Волынской губернии за труды по распространению просвещения») [90]. Одновременно вне академических, а потом и служебных занятий Толстой создает в 1805–1820-х гг. большую серию портретов своих родственников и знакомых. Это погрудные и оплечные изображения в профиль из воска на зачерненном стекле. В принципе восходящие к традиции медалей и камей, портреты Толстого кардинально отличаются от них по материалу, очертаниям и размерам. Портреты помещены на квадратных стеклах со стороною 11, 10,5 и 10 см. Иными словами, мастер вводил в отечественный обиход совершенно новую малую форму портретного рельефа, который можно было использовать в качестве настенного медальона. Кроме того, профильное светлое изображение из желтого или розового воска на абстрактном черном фоне, воспринимавшемся как темная пустота, казалось, стре-

[89] Толстой Федор Петрович, граф (1783–1873) – медальер, скульптор, график, живописец.
[90] Цит. по: *Кузнецова 1977*. С. 18, 53.

мится к полному объему. Как обычно в профильных портретах, в этих работах Толстого есть некая эмоциональная отстраненность, неконтактность со зрителем. При этом очевидна острота сходства, возникающая за счет пластической моделировки черт лица. Подобное свойство усиливается тонкой проработкой силуэта. Кстати, обращение Толстого к профильному изображению в портрете с первых шагов его профессиональной деятельности, думается, связано не только с его медальерными занятиями, но и заставляет вспомнить о распространенности такой формы как в профессиональном (живописная миниатюра), так и в непрофессиональном изобразительном творчестве той поры. Речь идет о весьма распространенных силуэтах и профилях в домашних альбомах, и, конечно, о рисунках А. С. Пушкина на полях рукописей.

В отношении Толстого подобное соотнесение вряд ли может показаться неуместным. Уже упоминалось, что он смело исполняет законченные произведения в традиционно считавшемся промежуточным материале, значительно укрупняет (по сравнению с медалями и камеями) размер профильных рельефных портретов. В этом ощутима свобода от профессиональных, «цеховых» норм и ограничений, свойственная щедро одаренному, получившему академическую выучку, широко эрудированному дилетанту в самом высоком значении этого слова. Правда, его можно назвать и иначе – профессионалом, лишенным «сдержек» профессиональной среды, выходящим за границы профессионально «дозволенного».

Гораздо более значительным был общественный резонанс сюжетных работ Толстого. Тематически, образно и композиционно мастер решал в малых формах задачи произведений «большого исторического рода», обращаясь к мифологической и современной исторической тематике, трактовавшейся аллегорически.

Страстный поклонник греческой античности, Толстой увлекся воплощением в малых формах рельефа нескольких важных эпизодов поэмы Гомера «Одиссея», связанных с главным героем, его женой Пенелопой и сыном Телемахом. Серия из четырех произведений, исполненных в 1810–1815 гг., сюжетно объединена событиями, развернувшимися перед возвращением Одиссея на родину и сразу после этого. Как известно, в отсутствие мужа появилось немало претендентов на руку Пенелопы. Придерживаясь очередности эпизодов поэмы, первым нужно назвать рельеф «Пир женихов Пенелопы», хотя он был создан в 1814 г. В средней части изображены пирующие: слева Телемах и Афина, перевоплотившаяся в старца, справа – приглашенный женихами певец Фемий. Следующий по ходу изложения – рельеф «Телемах во дворце Менелая» (1814). Здесь изображен горюющий сын, узнавший от Менелая о тяжких испытаниях, выпавших на долю отца. Третий эпизод связан со справедливым возмездием – рельеф «Избиение женихов Пенелопы вернувшимся Одиссеем» (1815). И, наконец, финал семейной драмы – рельеф «Меркурий, ведущий в Аид тени убитых женихов Пенелопы», созданный первым в серии (1810).

Напомнив содержание произведений серии, стоит сказать об их формальных особенностях. Русская скульптура XVIII – первой трети XIX в. использует в основном два вида рельефа. Условно их можно определить как «фризовый» и «картинный». В первом из них фигуры довольно плотно занимают поле в пределах обрамления так, что пространство между и над персонажами относительно невелико, а фон, как правило, гладкий. Сказанное характерно и для протяженных, «ленточных» рельефов, и для тех из них, которые вписаны в квадрат или прямоугольник. «Картинный» рельеф по своим пропорциям и компоновке мизансцены близок живописной картине. Персонажи здесь размещены в пейзаже, интерьере или на фоне фасадов зданий. Примерами «фризового» типа могут служить рельефы Казанского собора в Петербурге (И. П. Мартос, И. П. Прокофьев, Ф. Г. Гордеев), образцами «картинного» типа – рельефы Екатерининского зала Сената в Московском Кремле (Г. Т. Замараев, 1784–1787) и Мраморного дворца в Петербурге («Прощание Регула с гражданами Рима перед отъездом в Карфаген» и «Камил избавляет Рим от галлов», М. И. Козловский, 1781; «Великодушие Сципиона Африканского» и «Великодушие Павла Эмилия», Ф. И. Шубин, 1780–1782).

Произведения Толстого на сюжеты «Одиссеи» Гомера принадлежат к «картинному» типу. В рельефе «Меркурий, ведущий в Аид тени убитых женихов Пенелопы» действие развертывается на фоне призрачных врат аида, а в остальных трех – в залах дворцов Менелая и Одиссея. Все рельефы хранятся в Государственной Третьяковской галерее и исполнены в одинаковых материалах (воск на грифельной доске). Их размеры в свету составляют 12 х 23 см, что обусловливает решение фигур, аксессуаров и антуража в традициях скульптурной миниатюры. Это сказывается в детальной проработке поз, жестов и одеяний персонажей, форм мебели, ваз, курильниц, предметов посуды, складок драпировок. В залах, где разворачиваются события, автор не только детально изображает ордер, но и настенные рельефы – своего рода шедевр миниатюризации, «вызов» мастера, обращенный к коллегам и зрителям. Нечто подобное можно сказать

343

и о графических «обманках» Толстого (см. главу о графике).

В настоящем издании в главе о графике в контексте этого вида искусства рассматриваются иллюстрации Толстого к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька» (1820–1833). Однако и в данной главе о них нельзя не упомянуть в связи с рельефами на сюжеты из «Одиссеи». Связи видятся не только в обращении автора к античной тематике, но и образном и формальном решениях. Очерковый рисунок иллюстраций четко и лаконично обозначает общие объемы и детали фигур, предметный мир, архитектурные и пейзажные фоны. Словом, в этих произведениях так много родственного пластике, что их хотелось бы назвать «графическими рельефами». Напомним, что изображение скульптуры посредством очерковой гравюры практиковалось тогда в петербургской Академии художеств. Например, именно так представил ряд работ И. П. Мартоса К.Я.Афанасьев.

Современная историческая тема, решенная аллегорически, представлена у Толстого знаменитой серией медальонов, посвященных событиям Отечественной войны 1812 г. и военным действиям 1813–1814 гг. Она создавалась с перерывами с 1813 по 1836 г. (воск на аспидных досках, диаметр в свету 16 см и 26 х 26 – в раме). Отражение важных деяний, в том числе связанных с войнами, традиционно для медальерного искусства. Впервые в России именно так были отмечены победы в Северной войне. Для патриотично настроенного Ф. П. Толстого, с детства причастного к военной среде и профессионально владевшего медальерным искусством, выбор тематики, связанной с защитой Отечества, и пути реализации этого замысла были вполне естественны. Однако конкретная форма претворения необычна: в пределах малой пластики он обращается к наиболее крупной ее разновидности – настенному медальону. Произведения такого «кабинетного» формата органично вписывались в камерное «частное» пространство жилого интерьера той поры вроде пушкинской квартиры на Мойке в Петербурге или мезонинов московских ампирных особняков. Словом, и по тематике, и по художественным особенностям эта серия была «сродни» своему времени. Неудивительно, что она пользовалась широкой популярностью и тиражировалась в гипсе, фарфоре, мастике и бронзе. Более того, увеличенные повторения медальонов были исполнены для Александровского зала Зимнего дворца и Кадетского корпуса. О. Монферран в одном из вариантов памятника Александру I и победе в Отечественной войне 1812 года, решенном в виде обелиска, предполагал украсить его укрупненными вос-

343 **Ф. П. Толстой. Пир женихов Пенелопы. 1814. Рельеф. Воск на грифельной доске. ГТГ**

произведениями медальонов, исполненными в обратном углубленном рельефе. Примечательно, что особенности решения малой формы позволили при увеличении использовать эти композиции как монументально-декоративные, а при уменьшении – как медали (серия медалей 1834–1836 гг. А. П. Лялина и А. А. Клепикова).

Толстой воспринимал свою работу над медальонами как ответственное государственное и общественное дело. Весьма обязывающе для автора звучит надпись под изображениями: «Сочинял и лепил граф Федор Толстой». Понимание общенационального значения его художественной миссии возникало у автора не только под влиянием жертв и героизма русской армии и народа в тяжелой, но победоносной Отечественной войне. Было еще одно обстоятельство, придававшее начинанию Толстого особое звучание. Дело в том, что с самых первых лет XIX в. (еще до вторжения войск Наполеона) русскую общественную и художественную мысль занимали события двухсотлетней давности – освобождение Москвы и страны от польско-литовских захватчиков в 1612 г. и роль в этом Минина и Пожарского, работа над памятником которым велась с 1804 г. В этом контексте кажется вероятным, что 1812 год породил и у Толстого естественные параллели и аллюзии. Скорее всего, поэтому император Александр представлен на первом медальоне серии в древнерусском шлеме («Радомысл девятого на десять века», 1813–1814). Видимо, по той же причине фигуры, аллегорически изображающие русскую армию, автор облачил в древнерусские доспехи. Заметим, что французы даны в «нейтрально» античных одеяниях и шлемах.

Толстой последовательно в аллегорически трактованных композициях представил важнейшие эпизоды войны на территории России и за ее пределами от сражений при Красном, Березине и Бородине до битвы при Лейпциге, освобождения Парижа и заключения мира. Чаще всего автор изображал пешие схватки. Однако в серию вошел и поединок русского всадника с поверженным врагом («Сражение при Фер-Шампенуазе в 1814 году», 1829) – некий парафраз иконографии Георгия Победоносца. В типологии пеших групп нередко заметна апелляция к мотивам движения и позам, восходящим к признанным античным образцам, например к статуе «Боргезского бойца» («Трехдневный бой при Красном в 1812 году», 1817–1819). Помимо таких динамичных композиций Толстой использует и статичные («Народное ополчение 1812 года», 1816). Как исключение в трактовке встречается оттенок жанровости, скорее всего обусловленный сюжетом («Бегство Наполеона за Неман в 1812 году», 1820). При общем высоком уровне компоновки есть группы, особенно удавшиеся автору. Таков медальон «Бой при Арси-сюр-Об» (1816).

Рассмотренная серия медальонов вместе с рельефами гомеровского цикла и портретной сюитой составляют целое направление в отечественной пластике малых форм. Начатое Ф. П. Толстым, оно не получило продолжения, оставшись уникальным в своем роде. В целом же скульптурным работам мастера на античные и современные героические темы свойственны особая элегантность, возвышенный «слог» и чуть заметный «холодок» интонации.