

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

А43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>Е. А. Немыкина.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>А. Н. Шаповалова.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>А. В. Трушниковая.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>А. А. Фрезе.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богородицы в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>И. Л. Федотова.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>Н. М. Абраменко.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV.	149
<i>А. И. Долгова.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

- А. М. Васильева.* Русское и европейское в творчестве
гравера петровского времени Ивана Зубова.
Alexandra M. Vasilyeva. Russian and European Tendencies
in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century 167
- Е. Ю. Станюкович-Денисова.* Образцовые проекты в жилом строительстве
Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации.
Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. Exemplary Projects in House Building
of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications 174
- А. А. Сурова.* Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района
Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой
монументальной живописи кон. XVIII в.
Anna A. Surova. Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora
in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence
on Church Monumental Painting of the Late 18th Century 180
- Ю. И. Чезжина.* Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме
заимствования в живописи.
Julia I. Chezhdina. The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov:
to the Problem of Adoption in Painting..... 186
- А. Е. Кустова.* Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона.
Anna E. Kustova. Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson 196
- Е. А. Скворцова.* Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве.
Ekaterina A. Skvortsova. The Role of J. A. Atkinson in the Development
of Panoramas in Russian Art 204
- Т. В. Белякова.* Особенности графики Козловского и Прокофьева
в контексте предромантизма.
Tatyana V. Beliakova. Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev
in the Context of Pre-Romanticism 214
- А. А. Варламова.* Источники композиции
и декоративного оформления Погодинской избы.
Alexandra A. Varlamova. The Sources of Composition and Decoration
of the Pogodin Izba in Moscow 222
- А. В. Ганган.* Русская бронзовая пластика малых форм
рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе.
Andrey V. Gangan. Russian Small-Scale Bronze Sculpture
in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method 227
- А. А. Ларионов.* Конструктивизм и неоклассика на архитектурном
факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы.
Andrey A. Larionov. Constructivism and Neoclassicism at the Department
of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects..... 234
- М. Ю. Евсеев.* «Я что-то должен сказать... в будущее».
Н. Н. Пунин и Петербургский университет.
Mikhail Yu. Evseyev. “I Am to Say Something... for the Future”.
Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University..... 242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan's Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджо: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children's Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>А. Е. Челован.</i> Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну. <i>Anastasia E. Chelovan.</i> Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny	335
<i>Е. Г. Гойхман.</i> Традиция в творчестве Эжена Делакруа. Романтическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров. <i>Elena G. Goikhman.</i> Tradition in the Work of Eugène Delacroix. Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters	341
<i>Vladimir Dimovski.</i> An Approach to Avant-Garde Manifestoes. <i>Владимир Димовски.</i> Манифесты авангарда: попытка осмысления	353
<i>Lora Mitić.</i> The Achievements of the Rochester School in the Field of the Critical Art History. <i>Лора Митич.</i> Достижения Рочестерской школы в области теории и истории искусств	359
<i>А. В. Григораш.</i> Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств? <i>Alyona V. Grigorash.</i> The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?.....	368
<i>Н. Л. Данилова.</i> Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. <i>Nina L. Danilova.</i> Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography of the 1990–2000s.....	376
<i>В. О. ван дер Вестэйзен.</i> Авторские права и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии. <i>Valeria O. van der Westhuizen.</i> The Problem of Copyright and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting	383
<i>Е. И. Станиславская.</i> Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в. <i>Katerina I. Stanislavska.</i> Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century.....	387
<i>Е. В. Барышникова.</i> О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов». <i>Elizaveta V. Baryshnikova.</i> The Students’ Photo Exhibition “World Seen by Art Historians”	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

А. В. Ганган
(СПбГУ)

РУССКАЯ БРОНЗОВАЯ ПЛАСТИКА МАЛЫХ ФОРМ РУБЕЖА XIX–XX вв.: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ

Научных работ, представляющих развитие бронзовой пластики малых форм как единого процесса со своими художественными принципами и характерными особенностями, в отечественной историографии не существует. Бронзовая пластика, имеющая многовековую историю, имеет право на рассмотрение ее в качестве самостоятельного вида искусства. Русская бронзовая пластика малых форм — явление крайне интересное, но рассматривается в монографиях и статьях либо в связи с общим развитием скульптуры, либо в связи с именами отдельных скульпторов. В рассматриваемый период рубежа XIX–XX вв., это искусство претерпело значительные изменения, связанные с общим кризисом формообразования. В данной статье рассматривается значение техники лепки в преодолении этого кризиса и формировании новых направлений в скульптуре XX в.

На протяжении веков общие тенденции объединяли русское и западное искусство, а к концу XIX в. Россия практически сравнялась с Европой в художественном развитии. Тем не менее, Франция в то время все еще занимала место ведущего художественного центра. Французская скульптурная школа была самой прогрессивной в тот период. В России главным центром художественного образования была Академия Художеств, поэтому в скульптуре преобладала классическая традиция.

Однако вся вторая половина XIX в. прошла под знаком кризиса классического искусства. Он был вызван тем, что академическое искусство более не могло удовлетворять требованиям современности. Кризис отразился на всех видах искусства, прежде всего в формальном отношении. Впервые тема кризиса в скульптуре была рассмотрена в теоретической работе Адольфа фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве»¹. Несмотря на то, что сам скульптор придерживался классической традиции и направлял свою критику против «новых» течений, его работа явилась основополагающей для понимания принципов скульптуры. В работе он использовал основные понятия, которые легли в основу современного искусствознания, такие как «архитектоника», «форма», «организация пространства».

В России одним из первых, кто осознал необходимость новых методов работы, стал скульптор Сергей Иванович Иванов (1828–1903 гг.), преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В неоконченном эскизе «Иисус и Иуда», над которым он трудился в течение последних десяти лет жизни, выражены «новые представления о построении скульптурной формы»². Несмотря на то, что скульптура не была закончена и не была выполнена в бронзе, она остается важной вехой в истории формальных исканий отечественной скульптуры. Идеи, выраженные в данном эскизе, безусловно, были восприняты его учениками. Иванов сыграл «немалую роль

в развитии московской скульптуры. Он вел скульптурный класс в Московском училище и был причастен к формированию таких более поздних мастеров, как А. С. Голубкина, С. Т. Коненков, А. Т. Матвеев»³.

В 1860-х гг. либеральные реформы и общая демократизация общества привели к господству так называемого критического реализма во всех сферах искусства — в литературе, в драматургии, в живописи. Понятие реализма в скульптуре определялось как трактовкой формы в скульптуре, так и наличием в ней бытового, жанрового сюжета.

Основным представителем реалистической школы того времени был Илья Яковлевич Гинцбург (1859–1939 гг.). О требованиях, которые представляла Академия своим ученикам можно судить по его воспоминаниям: «В старших классах я лепил с голых натурщиков, но я не должен был руководствоваться правдой и натурой. “Он у вас похож; видно, что это Иван с его худыми ногами”, — говорит с упреком профессор. Все дело учения состояло в изображении какого-то красивого мужского тела, которого, кроме гипсов, я никогда не видал. Молодой профессор сплошь и рядом браковал натурщиков, злился, что природа не так их создала. “Тьфу, дурак! На обеих ногах стоит! Иван, ты, вероятно, много каши ешь, что у тебя живот такой большой”, — делает профессор выговор натурщику»⁴. Неприятие этих устаревших принципов академической традиции не раз упоминается в воспоминаниях скульптора, который в итоге пошел совсем по иному пути. Воспитанный в кругу общения его учителя М. М. Антокольского, в обществе демократически настроенных, творческих людей (среди которых были В. В. Стасов, И. Е. Репин, И. Н. Крамской и др.) у И. Я. Гинцбурга формируется пристрастие к изображению жанровых композиций. Работая «преимущественно в малых формах»⁵, И. Я. Гинцбург оставил большое наследие бронзовой скульптуры, в которой отразились его основные творческие приоритеты.

Другим представителем реалистического направления был московский скульптор Сергей Михайлович Волнухин (1859–1921 гг.). Известны его жанровые работы: «Треба» (1888 г.), «На полдень» (1890 г.), «За работой» (1901 г.) и др.⁶ Наследие скульптора невелико, если не считать его вклада в качестве преподавателя в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. По воспоминаниям В. Н. Домогацкого, который учился в мастерской С. М. Волнухина при Училище, к концу века принципы реализма были уже и в практике преподавания: «Типичные для того времени классные этюды скульптурной мастерской, обычно близкие к передвижническому живописному жанру. Требовалась психологическая выразительность, движение, грамотность, добросовестная натуралистическая передача натуры»⁷.

Однако несмотря на то, что «Сергей Михайлович... очень преследовал всякое подражание, добивался самобытности, оригинальности... все, в сущности говоря, были очень похожи друг на друга, и в целом вся скульптура классов была совсем не оригинальная, а какая-то обыденная, бесстильная»⁸.

В этом замечании современника уже можно увидеть основную проблему, которая назрела в реалистическом искусстве того времени.

Окончательно сформировавшийся и доведенный до логического конца реализм не давал возможности для самовыражения будущему поколению. Скульптура потеряла свою специфику и ограничила себя в художественных методах. Излишняя детализация, дробность форм, сближение с живописью — все это, в конце концов, стало острой проблемой в скульптуре реалистического направления. Вслед за

Е. Б. Муриной хотелось бы процитировать мнение А. А. Федорова-Давыдова о том, что «сюжетная скульптура 60–80-х гг., погруженная в психологию и быт, способствовала «разрушению пластических основ скульптуры»⁹.

И хотя кризис не отразился непосредственно на творчестве Е. А. Лансере, И. Я. Гинцбурга или С. М. Волнухина, их творчество невольно приблизило его наступление.

Одной из задач нового поколения авторов было вернуть скульптуре, в том числе и бронзовой, тектоничность, т. е. то качество, которым она должна обладать по определению.

Техника пластики традиционно противопоставлена технике вааяния. В первом случае объем свободно наращивается, во втором — объем создается за счет отсекания лишнего. Об этих характерных различиях подробно пишет В. Н. Домогацкий в своих теоретических работах по скульптуре. И если для работы в мраморе (или другом твердом материале) необходимо заранее просчитать всю композицию и порядок работы, то в лепке присутствует элемент экспромта. Конечно, пластика являлась неотъемлемой частью творческого процесса скульпторов во все времена, но в классическом образовании, которое давала академия, процесс лепки скорее был подготовительным для выполнения основной работы в мраморе. Между тем, в работе с пластикой автор ничем не скован, ему гораздо легче воплотить свой замысел. Пластика позволяет лучше ощутить соотношение объемов и в прямом смысле слова вылепить форму «с нуля». В творческих потенциалах пластики можно окончательно удостовериться, ознакомившись со сравнительной таблицей техник вааяния и пластики, которую составил В. Н. Домогацкий¹⁰. Можно отметить, что пластика является прямым отображением иррационального архетипа мышления. Также можно говорить о специфике бронзовой кабинетной скульптуры в сравнении с остальными типами скульптуры. Если монументальная скульптура предназначена для украшения архитектуры, а статуарная — является произведением, выполненным скорее для украшения больших залов, интерьера музея или галереи, то бронзовая пластика малых форм представляет собой камерное произведение.

Пластика имела большое значение для формальных поисков рубежа веков. Сам переход скульптуры от статуарной к камерной и от академического обучения к самостоятельному и в частных мастерских привел к расцвету пластики и усилению ее значения, а вместе с этим и раскрылись возможности формальных поисков.

Общий процесс развития искусства пластики мы можем проследить по бронзовым произведениям, сохранившим в себе формы и фактуры «мягких» моделей. Отливка произведения из бронзы означала завершение работы, что скульптор удовлетворен и достиг в своей работе желаемого. Глиняная модель, по которой делалась «черная» форма, деформировалась и впоследствии уничтожалась, а восковая модель выплавлялась при отливке бронзы.

В конце века в русской скульптуре возникает новый стиль, в первую очередь отождествляемый с творчеством Паоло Трубецкого (1866–1937 гг.). По схожести с живописной манерой это направление стали именовать импрессионизмом.

Французский скульптурный импрессионизм был производным от живописного и действительно пытался запечатлеть момент схваченного движения (Эдгар Дега)

или даже движения продолжающегося (Медардо Россо). Русский же импрессионизм творчества П. П. Трубецкого преследует иные цели.

В самых характерных произведениях Медардо Россо пытается «растворить» форму, Трубецкой же эту форму пытается «воплотить». Об этом пишет и В. Н. Домогацкий: «Живописное течение, неправильно у нас отождествляемое с импрессионизмом, наиболее ярким представителем которого был Медардо Россо, искало свой материал, наиболее подходящий для столь антикульптурных тенденций. Медардо Россо работал в глине, отливая свои работы не в бронзу, а в белый прозрачный воск, наиболее из всех материалов дематериализующий форму»¹¹.

Как писал известный исследователь скульптуры И. В. Шмидт «можно... по-разному оценивать импрессионизм, как явление в истории мировой пластики. Однако вряд ли стоит оспаривать основное конкретно историческое значение импрессионизма для русской скульптуры конца 1890-х и начала 1900-х гг. А именно то, что это направление в огромной мере помогло расчистить дорогу новому, нанеся сильнейший удар по академическому натурализму»¹². В своих произведениях П. П. Трубецкой буквально обновляет систему выразительных средств скульптуры. Бронза являлась отличным материалом для передачи характерной лепки П. Трубецкого. Он работал или в воске или в мастике специального состава, которая лучше передавала все нюансы его работы над поверхностью скульптуры.

Импрессионизм, как передовое течение того времени, повлиял на многих прогрессивных и формировавшихся в то время скульпторов. Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960 гг.) был учеником Трубецкого, и в начале своего творческого пути работал в импрессионистической манере¹³. Однако впоследствии большинство своих ранних работ он уничтожает¹⁴. Преодолев сильнейшие импрессионистические тенденции своего учителя, он выработал авторский стиль.

О ранних его работах Б. Н. Терновец говорит, что в них «нет еще четкости в построении, нет еще полноты формы», однако «положительной чертой этого импрессионистического периода является стремление к общей, неразмельченной деталями массе, желание передать явление во всей его жизненной непосредственности»¹⁵. Этот принцип скульптор сохранил и в своем зрелом творчестве. Особенно важно было бы вспомнить о главном совете Трубецкого своим ученикам — сохранять в работах «масс генераль». Это чувство объема, формы было воспринято Матвеевым именно в ученические годы. Однако в дальнейшем стремление выразить собственное миропонимание изменило творческий метод Матвеева. Скульптор нашел идейное содержание своих скульптур в символизме. Интересно отметить, что Матвеев в России и Майоль во Франции, оба символисты, оба обратились в своем искусстве к своеобразному переложению архаики. Чтобы понять, чем вызвано данное воплощение символизма в скульптуре, необходимо рассмотреть искусство непосредственно предшествующее им. Темой академической скульптуры были сюжеты либо мифологические, либо исторические, в то время как в реалистической скульптуре сюжет обычно был жанровым. Символизм же требовал выражения простых условных понятий, что привело к очищению скульптуры от всего лишнего, в том числе и от сюжета. Но представляя в скульптуре фигуру, не обремененную даже сюжетом, главной задачей становился поиск некой природной гармонии. А вместе с этим у них обоих появилась необходимость по-новому осмыслить строение скульптуры. Символизм преобразил внутреннее, а вслед за ним и внешнее

содержание его работ. Следует отметить, что большинство его работ остаются пластичными. Большое количество гипсовых отливок доказывают, что он сохранил принцип работы в мягком материале на всю жизнь. Фигуры его жизненны, мягки, текучи. Из писем мы видим, что он «чередует лепку с камнесечением»¹⁶. Это важно для понимания творчества Матвеева в целом. Можно сделать вывод, что авторский стиль Матвеева был сформирован с одной стороны глубоким пониманием формы, приобретенным им еще в годы ученичества посредством работы в технике лепки, а с другой стороны — наполнен символическим мировосприятием и стремлением к лаконизму, нашедшем выражение в использовании твердых материалов и техники валяния. «Наиболее важным ему... представляется не одностороннее развитие той или иной техники (камня или глины), а их взаимосвязь, взаимообусловленность и последовательность чередования в живом акте творчества»¹⁷.

Творчество другого значительного скульптора начала века, Анны Семеновны Голубкиной (1864–1927 гг.), многогранно и разнообразно. Сам ее творческий путь отражает историю поиска нового пластического языка, новых средств выразительности. Влияние импрессионизма на творчество А. С. Голубкиной несомненно, о чем упоминают разные исследователи.

К тому времени, как П. Трубецкой стал преподавать в Училище, А. С. Голубкина уже успела пройти обучение под руководством Иванова, а затем Волнухина. Однако говорить о том, что к тому времени у нее был сформирован свой авторский стиль, мы не можем. Только с определенной долей влияния на ее творческие взгляды Трубецкого, а затем Родена, Голубкина окончательно сформировала свое авторское видение. Так, в ее творчестве присутствует влияние импрессионизма и модерна, символизма и экспрессионизма. «Стилистическая “переплетенность” сопровождала все творчество скульптора, начиная с первых самостоятельных работ и до незавершенных эскизов последних лет. При этом в отдельных произведениях вполне можно было выделить одно какое-либо доминирующее стилистическое направление, но практически ни одно из произведений нельзя полностью отнести только к одной-единственной тенденции»¹⁸.

Говоря о своем ремесле, Голубкина уделяет много внимания работе с глиной. Для нее лепка — это основная техника. Даже в мраморе у Голубкиной чувствуется новый подход к материалу, форма его будто бы все так же вылеплена, как и в глине. В большинстве своих произведений Голубкина будто бы утрирует форму, даже в портретах. Во многом этому способствует использование широкого, заимствованного из импрессионизма, мазка. Таким образом Голубкина пытается сделать скульптуру более жизненной, свободной, для того чтобы запечатлеть характер изображаемого. Этот прием, близкий экспрессионизму, она использует и в сочетании с символическими сюжетами. Такие произведения как «Туман», «Огонь», «Земля», «Кочка», «Кустики» и др. мистически персонифицируют явления природы¹⁹. Но и другая тема присутствует в творчестве Голубкиной. Например, в скульптуре «Идущий», в которой отобразились основные художественные принципы скульптора. Это архитектурная цельность, жизненная непосредственность, экспрессионистский порыв и самое важное — символическое содержание, о котором говорил Королев. «Идущий» — это рабочий. ... Она создала рабочего, который полон силы и уверенности в том, что он победит. Вот то чувство будущей победы рабочего класса, то чувство, что история выдвинет его на решающую роль, это чувство она и вложила в своего рабочего»²⁰. Революционная борьба была страстно поддержана А. С. Голубкиной, поэтому неудивительно, что в ее творчестве появляется социальная тема²¹. «Идущий» и «Сидящий

человек» — это один и тот же персонаж. В них скульптор определенно продолжает экспрессионистические искания, пытается выразить чувство, эмоцию через форму. В основном бронзовые отливки с работ Голубкиной были сделаны в 1940-е гг. Это объясняется высокой стоимостью отливки бронзовой скульптуры, которая не всегда была доступна автору, особенно в тяжелые годы революционных событий. Но работы в пластике, выполненные или в глине, или в пластилине не сохраняются долго и со временем деформируются. Зачастую скульпторы, не имея возможности отливки в бронзе, отливали по модели гипсовый слепок, который в дальнейшем мог быть тонирован под бронзу (бронзирован). С таких слепков в дальнейшем и были воспроизведены основные работы Голубкиной в бронзе, которые хранятся сейчас в ГРМ и филиале ГТГ — музее-мастерской А. С. Голубкиной.

Бронзовая пластика малых форм наглядно иллюстрирует процессы, происходившие во всех областях искусства в конце XIX — начале XX в. Классическое, традиционное искусство к концу XIX в. исчерпало себя. Однако это не было лишь кризисом стиля или кризисом идеологии. Кризис касался самих принципов искусства, которые оставались прежними на протяжении веков.

Поиски выхода из кризиса формообразования в скульптуре конца XIX в. определили появление разнообразных направлений на рубеже веков. Во многом этому разнообразию способствовало развитие техники лепки, которая наиболее полно нашла отражение в бронзовой пластике малых форм.

Импрессионизм, распространившийся в русской скульптуре в самом конце XIX в., помог переосмыслить принципы образования формы. Практически все скульпторы в той или иной степени испытали на себе его влияние.

Притом, что творчество многих скульпторов, работавших в начале века, таких, как А. С. Голубкина, А. Т. Матвеев, В. Н. Домогацкий, Н. А. Андреев, «опиралось» на импрессионизм, — каждый в дальнейшем обрел свой авторский стиль.

Новое пластическое мышление позволило разнообразить русскую скульптуру техническими приемами. Раскрытию творческих возможностей авторов в большой степени способствовало использование ими техники лепки. Безусловно, не сама техника стала причиной видоизменений, произошедших с искусством мелкой бронзовой пластики, но наоборот — произошедшие перемены в сознании, смена задач искусства, заставили обратиться к наиболее подходящей, свободной технике.

Andrey V. Gangan
(St. Petersburg State University, Russia)

RUSSIAN SMALL-SCALE BRONZE SCULPTURE IN THE LATE 19th — EARLY 20th CENTURY: THE PROBLEM OF CREATIVE METHOD

Small-scale bronze sculpture as an independent art dates back to the ancient times. In the period considered here (late 19th — early 20th century) it underwent cardinal changes, connected with the general crisis of the form-building. The Impressionism, which was popular in Russian sculpture in the end of the 19th c., contributed to reviewing the principles

of form-building. Almost every advanced or young sculptor submitted to the Impressionist influence in a varying degree, however later each of them obtained his own manner.

Примечания

- ¹ *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 1914.
- ² Скульптура XVIII–XIX веков. ГТГ. Каталог. М., 2000. С. 159.
- ³ *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989. С. 324.
- ⁴ Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964. С. 39.
- ⁵ Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX — начала XX века. ГТГ. М., 1977. С. 313.
- ⁶ Там же. С. 269.
- ⁷ *Домогацкий В. Н.* Теоретические работы, исследования, статьи, письма. М., 1984. С. 36.
- ⁸ Там же. С. 36.
- ⁹ *Мурина Е. Б.* Александр Матвеев. М., 1979. С. 9.
- ¹⁰ *Домогацкий В. Н.* Теоретические работы... С. 119.
- ¹¹ Там же. С. 120.
- ¹² *Шмидт И. М.* Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века. М., 1989. С. 160.
- ¹³ Там же. С. 156.
- ¹⁴ *Домогацкий В. Н.* Теоретические работы... С. 41.
- ¹⁵ *Терновец Б. Н.* Избранные статьи. М., 1963. С. 100.
- ¹⁶ *Бассехес А. И.* Александр Терентьевич Матвеев. М., 1960. С. 18.
- ¹⁷ Там же. С. 12.
- ¹⁸ *Калугина О. В.* Скульптор Анна Голубкина. М., 2006. С. 85.
- ¹⁹ *Кривдина О. А.* Ваятели и их судьбы. СПб., 2006. С. 288.
- ²⁰ *Королев Б. Д.* Из литературного наследия. Переписка. Современники о скульпторе. М., 1989. С. 116.
- ²¹ *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976. С. 69.