

УДК: 7.027; 7.03

ББК: 85.136.1

A43

DOI: 10.18688/aa188-3-31

О. В. Калугина

Образ и предмет в русской монументальной пластике второй половины XIX века. К проблеме взаимоотношения скульптора и зрителя

История русской скульптуры второй половины XIX в. имеет целый ряд особенностей, которые ставят её в весьма специфическое положение среди других видов искусств и придают её развитию в эту эпоху достаточно сложный характер. Во второй половине XIX в. европейская монументальная пластика переживает большой творческий подъём [1, с.2–3]. Памятники возводятся в огромном количестве и повсеместно. При этом с точки зрения художественного качества большинство из этих творений вызывали и вызывают множество нареканий. Об аналогичном творческом кризисе, постигшем русскую монументальную пластику второй половины XIX в., сказано немало. Однако художественная практика этого времени заставляет убедиться в том, что в этой сфере скульптурного творчества Россия данного времени также переживает подлинный бум.

Действительно, в 1840–1880-е гг. один за другим в России воздвигаются памятники, без которых сегодня невозможно представить себе облик крупнейших российских городов. Это открытый в 1847 г. в Казани памятник Г. Р. Державину, законченный Н. А. Рамазановым и К. М. Климченко после смерти автора проекта С. И. Гальберга, и конный памятник П. К. Клодта, Р. К. Залемана и М. А. Рамазанова Николаю I в Петербурге, законченный в 1859 г. Из гораздо менее удачных следует упомянуть памятник Петру I работы М. М. Антокольского 1872 г., установленный в 1883 г. в Нижнем парке Петергофа. Скульптура, вызвавшая большой резонанс на Московской политехнической выставке, а позднее — в 1878 г. — в Париже, в принципе не создавалось как монументальное произведение [5, с. 58–62].

Особо следует отметить активную установку памятников творческим личностям. Большинство таких монументов в Европе возводилось только начиная с последней четверти XIX в. [8]. На этом фоне Российская империя выглядела одной из наиболее просвещенных стран. Так, уже в 1834 г. в Курске по инициативе губернатора П. Н. Демидова было поставлено статуарное мраморное надгробие И. Ф. Богдановичу (аллегорического содержания, изображавшее Психею), превращенное в 1894 г. в полноценный монумент на Красной площади Курска. Аналогичным по стилистике и последним, опиравшимся не на портретные данные, а на аллегория, стал памятник Н. М. Карамзину в Симбирске, выполненный по модели уже умершего к тому времени С. И. Гальберга его учениками А. А. Ивановым и П. А. Ставассером в виде фигуры музы истории Клио. Первым пор-

третьим монументом этого ряда стал уже упомянутый памятник Г. Р. Державину. Дань академической традиции ограничилась одеванием сидящей фигуры в форме тоги. В 1853 г. в поместье Поречье Можайского уезда создается памятник В. А. Жуковскому (А. П. Брюллов, С. П. Кампиони) в форме скромного архитектурного сооружения [11, с. 343].

Принципиально новой страницей в развитии данного жанра монументальной пластики стал памятник И. А. Крылову работы П. К. Клодта, выполненный в форме сидящей портретной статуи и установленный в Летнем саду в Петербурге в 1855 г. [6, с. 132–133]. Во второй половине столетия будут активно воздвигаться монументы в честь многих отечественных литераторов. Это памятники В. А. Жуковскому в Царском Селе и Петербурге (1860-е, неизвестный автор; 1887, В. П. Крейтан соответственно), А. В. Кольцову в Воронеже (1868, А. Трискорни), М. Ю. Лермонтову в Пятигорске (1889, А. М. Опекушин), Пензе (1892, И. Я. Гинцбург), Александровском саду (1896, В. П. Крейтан) и у Кавалерийского училища в Петербурге, а также на месте дуэли (1916 и 1915 гг. соответственно, оба — Б. М. Микешин) [11, с. 50–54]. Большинство таких памятников имели форму бюстов в том или ином архитектурном оформлении. Несомненно, самое большое количество монументов было установлено в честь Александра Сергеевича Пушкина. Первыми среди них и подлинными шедеврами стали статуарные работы А. М. Опекушина — воздвигнутый в Москве в 1880 г. и в Петербурге на Пушкинской улице в 1884 г.

При этом характер образного решения и способы его реализации претерпевают заметные изменения по сравнению с первой половиной столетия. В значительной мере это связано с изменением роли зрителя. Его новый социальный состав и явно снизившийся уровень подготовленности к восприятию произведения скульптуры закономерно заставляет мастеров учитывать особенности своей аудитории. Расширение социальной базы реципиента монументального образа предъявляет новые требования к мастеру: он закономерно начинает ориентироваться на менее подготовленного зрителя. Результатом такого подхода становятся многие изменения в выборе средств выразительности, в том числе в активном введении дополнительных информационных акцентов [3, с. 104–131].

Итак, вторая половина XIX в. являлась для русской скульптуры, и, особенно монументальной, периодом проверки на готовность к серьезному социальному испытанию. Перед нею стояла задача удовлетворить заметно возросшие потребности общества в увековечивании значимых событий и персон, что явилось естественным следствием наступления эпохи историзма. Однако вполне закономерно программа этих памятников формировалась не столько как достоверное воспроизведение событий или адекватная репрезентация какого-либо деятеля истории, а как идеологически выверенная пропаганда определенной — государственной — точки зрения на события и их участников [2, с. 1].

Этот процесс был связан в том числе и с тем, что достаточно большое количество монументов возводится в результате сбора общественных средств. Вместе с тем наивно полагать, что в специфических условиях существования российского общества такое грандиозное событие могло быть отдано на усмотрение частных лиц. Мера участия августейшей семьи в судьбе того или иного монумента варьировалась очень широко,

но при любых условиях была очевидна. Более того, сами инициаторы многих подобных начинаний, а именно сбора средств на установку какого-либо монумента, считали необходимым получение высочайшей санкции на данное мероприятие, не говоря уже о выборе конкурсного проекта и открытии памятника.

Тем не менее зритель, порою крайне мало подготовленный для этой роли, становится гораздо более активным участником процесса постановки творческой задачи, выбора проекта, его корректировки и оценки полученного результата, чем ранее. Сложность ситуации усугублялась и живописно-пролитературной ориентированностью реалистического искусства середины — второй половины XIX в. в целом. В качестве заслуг признавалась прежде всего смена *темы*, которая подменяла собою *программность* пластики высокого классицизма [9, с. 58–128]. Как следствие, акцент переносится на сюжетную канву скульптуры, которая всегда выступала сильнейшим нейтрализатором истинно пластических качеств. Развитая жанровая основа требовала по логике своего существования разнообразных пояснений и уточнений, выражавшихся в насыщенности композиции предметами, совершенно лишёнными скульптурной экспрессии и ещё более снижающими уровень переживания произведения как мотива мускульного напряжения.

При этом новым деталям и предметам необходимо было подчинить материал. В скульптуре он, как известно, лишь организуется в рамках логики пластического мотива, сохраняя всю полноту своей природной убедительности, воздействуя на зрителя и тектоникой, и выразительностью фактуры, и живой игрой границы реального объема с реальным пространством. Однако такие сферы выразительности совершенно не нужны и не могли быть задействованы при *изображении предметов*, на которое всё более последовательно переключалась русская пластика второй половины XIX в. Как результат в целом ряде проектов предмет становится гораздо более активным участником композиции, чем собственно пластический образ, в основном традиционно сориентированный на презентацию пластики человеческого тела. Это положение оказывает прямое воздействие на целый ряд творческих установок, например, принципиально изменяя взаимоотношения мастера и материала, корректируя вопросы пропорционирования и масштабирования в скульптуре. Одним из ярких примеров такого нового метода построения скульптурного образа явился памятник «Тысячелетие России» в Великом Новгороде.

Переступить границы профессионально дозволенного было достаточно легко непрофессионалу, так что, практически закономерным стало появление в ряду наиболее известных авторов проектов монументов середины XIX в. фигуры Михаила Осиповича Микешина (1835–1896). Молодой талантливый график, выпускник класса баталической живописи, он проявил завидные организаторские способности в вовлечении скульпторов-академиков в реализацию своих монументальных замыслов. Не имея профессиональной подготовки в области монументальной скульптуры (есть данные о том, что Микешин брал впоследствии уроки лепки у молодого И. Н. Шредера), он, тем не менее, очень хорошо ориентировался в коридорах власти и умудрялся оказывать давление даже на главу скульптурного класса Н. С. Пименова через Министерство Двора. Его целью было добиться звания академика скульптуры без сдачи квалификационного экзамена.

И хотя Пименов устоял, после его смерти М. О. Микешин сумел-таки войти в историю русской монументальной пластики как автор памятников «Тысячелетие России» в Новгороде и Екатерине II в Петербурге.

Его первый проект был отмечен на конкурсе 1859 г., когда лишь на основании более или менее подробного графического эскиза принималось решение о его реализации [7, с. 145–147]. Аналогичный опыт уже был в истории русского искусства, но только в сфере архитектуры, когда также на основании графического эскиза французского рисовальщика О. Р. де Монферрана было принято решение о строительстве Исаакиевского собора. Параллели с особенностями эволюции архитектуры на этом не заканчивались. Не имея специальной подготовки в области трёхмерных искусств, М. О. Микешин действовал по аналогии, и действительно, в его проектах проявили себя многие тенденции развития современного ему зодчества и даже декоративно-прикладного искусства. «Говорящая архитектура» эпохи историзма, в которой Н. В. Гоголь мечтал видеть поучительный рассказ об истории этого вида искусства, была весьма привержена археологически-копийному подходу в вопросах формообразования. Она, не озадачиваясь поиском новых тектонических и композиционных решений, вполне в духе времени, стремилась к убедительности деталей, порою превращавшихся в точные копии фрагментов архитектурных памятников прошлого. Такая своеобразная «станковизация» архитектуры, когда здание начинало восприниматься в первую очередь не с точки зрения общего конструктивно-пространственного решения, а через исторически достоверные частности, приводила к размыванию границ между монументальными и станковыми средствами выразительности.

Близкие по смыслу процессы разворачивались и в сфере декоративно-прикладного искусства, в котором также наблюдалось мощное проникновение станковых изобразительных приёмов, порою полностью разрушавших привычные законы построения декоративной формы. Натурализм, жанровая обсканность и изобразительная нагруженность прикладных произведений эпохи историзма, как и имитационные тенденции в обращении с материалом, способствовавшие проникновению в этот вид искусства живописных средств выразительности, образовывали своеобразную параллель с эволюцией архитектуры. Таким образом выстраивался своеобразный «мост» свободного перемещения станково-живописных решений в сфере сугубо монументального или декоративного творчества, что не могло не затрагивать и соответствующий род ваяния. Все эти проблемы непосредственно проявили себя и в проектах Микешина [4, с. 303–318].

Автор добросовестно стремился к тому, чтобы будущий монумент «Тысячелетие России» был хорошо обзорим с разных точек осмотра и тем самым гармонично вписывался в свободную планировочную структуру Новгорода. Однако решение М. О. Микешиним было выбрано достаточно прямолинейное: из арсенала декоративно-прикладного, а именно — ювелирного, искусства он заимствует главный композиционный элемент — державу, которая увеличивается до гигантских размеров. Она как минимум в два раза превосходит высоту человеческой фигуры. Такое нарушение законов восприятия — ведь данный предмет традиционно ассоциируется с вмещающей его ладонью самодержца — уже вносит дисгармонию в композицию и лишает её убедительности.

Вольное обращение с законами пропорционирования на этом не заканчивается, так как Микешин не просто копирует державу, а в соответствии со своими задачами изменяет форму увенчивающего её креста. Он более напоминает вытянутый латинский крест и при этом совершенно утрачивает свой знаково-символический характер. Крест вовлекается в своеобразное сюжетное действие, поскольку на него опирается ангел, благословляющий коленапреклонённую аллегорическую фигуру России. И здесь неопытный в монументальных задачах автор снова попадает в смысловую ловушку, так как подобные композиции более уместны в погребальных сооружениях как знак принятия земного существа в горнем мире. Так что по смыслу памятник скорее выступает, как бы парадоксально это ни звучало, в роли надгробия России, а не монумента, прославляющего её историю и современность.

К счастью, малые пропорции этой группы и общая многословность композиции не позволяют прозвучать данному мотиву с достаточной ясностью, то есть одни профессиональные ошибки как бы «нейтрализовывались» другими. Общее композиционное решение, к сожалению, весьма напоминающее настольный звонок для вызова прислуги, только увеличенный до гигантских размеров, также не распознаётся сразу, поскольку силуэт его значительно отягощен большим количеством фигур устроителей и охранителей государства Российского, от Рюрика до Петра I, включая Дмитрия Донского, Минина и Пожарского. К тому же внимание зрителя быстро переключается на 27-метровый горельеф, опоясывающий основание памятника и представляющий собою последовательность многочисленных фигур прославленных сынов России. По своим пластическим качествам и образному решению это весьма неоднородная часть памятника. Лучшими по праву можно назвать две группы — деятелей русской культуры XVIII и XIX вв., над которыми работал молодой талантливый скульптор И. Н. Шредер.

Здесь необходимо указать на главную особенность данного монумента. Разумеется, 23-летний баталист Микешин не мог в действительности стать реальным автором и исполнителем этого памятника. В его реализации принимали непосредственное участие ведущие скульпторы-академики — Р. К. Залеман-старший и П. С. Михайлов, а помимо упомянутого выше И. Н. Шредера также талантливые студенты Академии Н. А. Лаврецкий, А. М. Опекушин, М. А. Чижов и А. М. Любимов. К сожалению, М. О. Микешин не стыдился ставить своё имя впереди имён реальных исполнителей работ, несмотря на то что не мог выполнить к своему проекту даже скульптурных эскизов. В то же время его малая подготовленность в области монументальных искусств и породила наибольшее число ошибок в решении данного памятника. Интересно заметить, что привлечение целой группы самостоятельных мастеров для реализации одного проекта в принципе стало возможным именно потому, что все они происходили из одной школы и их творческие манеры в силу этого были достаточно легко совместимы. Но полной нейтрализации различий уровня мастерства и характера композиционного мышления, естественно, достигнуть в этом случае было невозможно, чем и объясняется достаточно неоднородное исполнение отдельных частей многофигурной композиции и горельефа.

В то же время такая «бригадная работа» неизбежно приводила к необходимости подчиниться воле главного «менеджера» проекта. Каждая из гигантских фигур второго ряда была щедро снабжена многочисленными атрибуционными подсказками в виде

активно вводимых в скульптурную композицию предметов, элементов костюма и т. д. Чем активнее автор стремился обратиться к зрителю, тем более подробно ему приходилось обрисовывать свой замысел на уровне сюжета и предметных пояснений, именно потому, что главный зритель теперь уже не был просвещённым представителем высшего класса. В то же время он не обладал и необходимым уровнем подготовки для восприятия традиционного языка пластики, обращенного к пластически-волевым переживаниям воспринимающей стороны. В связи с этим главными носителями смысла становятся предметы — поверженный идол, крест, шапка Мономаха, военные доспехи, оружие и т. д., — еще более последовательно вытесняющие из скульптурного произведения искони присущие ему средства выразительности. Таким образом были сформированы предпосылки неизбежного погружения монументальной пластики России в состояние все более глубокого кризиса ее образной идентичности.

В данной статье практически приходится ограничиваться только общим представлением проблемы, которая, несомненно, должна стать предметом обширного научного исследования, поскольку современная пластика также демонстрирует сложные взаимоотношения предмета и образа. В целом можно заключить, что русская скульптура второй половины XIX столетия прилагала большие усилия, стремясь найти выход из своего мало востребованного положения. Однако общая направленность обучения выпускников Академии не позволяла сделать эти поиски достаточно эффективными. Самым простым и логичным казался именно путь следования новой тематике, уже успешно освоенной живописью второй половины XIX в. Вместе с тем такое направление мысли говорило о заметной утрате скульпторами чувства специфики своего вида искусства.

Тем не менее процесс поиска новых средств выразительности, новых композиционных приемов и путей раскрытия обогатившегося содержания пластики продолжался и неизбежно давал свои творческие результаты. Анализ проблемы и истории нахождения путей выхода из нее может позволить многое понять в перспективах развития скульптуры современности [10, с. 29–32]. Остается констатировать, что проанализированный процесс вытеснения пластики предметными подсказками наглядно демонстрировал большую зависимость отечественного ваяния, как и изобразительного искусства второй половины XIX столетия в целом, от литературных и живописных средств выразительности. Весь пройденный путь и освоенный опыт были важны уже тем, что ясно показали малую перспективность компромиссных и подражательных решений. Однако их драматический пример избавит будущее поколение русских мастеров от поисков в заведомо ложном направлении и даст необходимый импульс для открытия подлинного пути возрождения русской пластики на рубеже XIX–XX вв.

Литература

1. Бенуа А. Н. Художественные письма. Памятник Александру III // Речь. — 1909. — 2 (15) июля.
2. Буслаев А. И. Имперские юбилеи — тысячелетие России (1862 год) и девятисотлетие крещения Руси (1888 год): организация, символика, восприятие обществом: автореф. дис... канд. ист. наук. — М., 2010. — 31 с.
3. Калугина О. В. Русская скульптура Серебряного века: путешествие из Петербурга в Москву. — М.: БуксМарт, 2013. — 336 с.

4. *Канашикина О. Н.* М. О. Микешин — автор известных проектов монументальных памятников второй половины XIX века // Голубкина, Конёнков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени: Статьи, материалы, сообщения. — М.: Галарт, 2015. — 368 с.
5. *Кривдина О. А.* Марк Антокольский: Выставка произведений к 150-летию со дня рождения. Каталог / Государственный Русский музей. — СПб.: ГРМ, 1994. — 88 с.
6. *Кривдина О. А.* Архив Петра Карловича Клодта в Русском музее // Страницы истории русского искусства XVI–XX века. — 2007. — Вып. XIV. — С. 132–133.
7. *Майорова О. Е.* Бессмертный Рюрик: Празднование тысячелетия России в 1862 г. // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 43. — С. 145–147.
8. *Рубинштейн А. М.* Памятники писателям // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). — М.: Советская энциклопедия, 1968. Цит. по: Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/Ke5/ke5-5621.htm> (дата обращения: 17.01.2016).
9. *Рязанцев И. В.* Скульптура России XIX — начала XX века. Очерки. — М.: Жираф, 2003. — 544 с.
10. *Седова И. Н.* Предмет в современной отечественной станковой фигуративной пластике: К постановке проблемы // Евразийский союз ученых (ЕСУ). Современные концепции научных исследований. Ч. 14. — 2015. — № 4 (13). — С. 29–32.
11. *Сокол К. Г.* Монументальные памятники Российской империи: Каталог. — М.: Вагриус Плюс, 2006. — 432 с.

Название статьи. Образ и предмет в русской монументальной пластике второй половины XIX века. К проблеме взаимоотношения скульптора и зрителя.

Сведения об авторе. Калугина Ольга Вениаминовна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Кафедры кино и современного искусства. Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, Российская Федерация, 125993. evaksenia@gmail.com

Аннотация. Во второй половине XIX в. европейская монументальная пластика переживает большой творческий подъем. В России этот процесс также проявил себя в полной мере. При этом характер образного решения и способов его реализации претерпевает заметные изменения по сравнению с первой половиной столетия. Прежде всего это связано с изменением роли зрителя. Зритель становится гораздо более активным участником процесса постановки творческой задачи, выбора проекта, его корректировки и оценки полученного результата. Расширение социальной базы реципиента монументального образа предъявляет новые требования к мастеру: он закономерно начинает ориентироваться на менее подготовленного зрителя. Результатом такого подхода становятся многие изменения в выборе средств выразительности, в том числе в активном введении дополнительных информационных акцентов. Как результат в целом ряде проектов предмет становится гораздо более активным участником композиции, чем собственно пластический образ, в основном традиционно сориентированный на презентацию пластики человеческого тела. Это положение оказывает прямое воздействие на целый ряд творческих установок, например, принципиально изменяя отношения мастера к материалу, корректируя вопросы пропорционирования и масштабирования в скульптуре. Одним из ярких примеров такого нового метода построения скульптурного образа явился памятник «Тысячелетие России» в Великом Новгороде. Преодоление данной несамостоятельности творческого мышления выпадет на долю предшественников московской скульптурной школы следующего поколения — рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: русская монументальная пластика; историзм; эклектика; образное решение; фактура; масштабирование; пропорционирование.

Title. The Image and the Subject in Russian Monumental Sculpture of the Second Half of the 19th Century. On the Problem of Relations between a Sculptor and a Spectator.

Author. Kalugina, Olga Veniaminovna — full doctor, chief researcher of the Department of Cinema and Contemporary Art. Russian State University for the Humanities, Miusskaya pl., 6, 125993 Moscow, Russian Federation. evaksenia@gmail.com

Abstract. In the second half of the 19th century European monumental plastic experienced great creative enthusiasm. In Russia, this process fully manifested itself as well. The nature of imaginative solutions and ways to implement them undergoes marked changes compared with the first half of the century. First of all, this is due to the changing role of the viewer. The viewer becomes a much more active participant in the process of creative problem formulation, selection of the project, its adjustment and evaluation of the result. Expansion of the social

base of the recipient of the monumental image sets new demands to the master. Naturally, he begins to focus on less prepared audience. Such an approach brings about many changes in the choice of means of expression, including active introduction of additional information accents. As a result, in a number of projects their subject becomes a much more active participant in composition than the actual plastic image, traditionally oriented to the presentation of a human body. This has a direct impact on a number of creative principles. For example, master's attitude to the material changes fundamentally correcting issues of proportioning and zooming in sculpture. One striking example of this new method of construction of the sculptural image is "The Monument to was the 1000th anniversary of Russia" in Novgorod. Representatives of the Moscow school of sculpture of the 19th—20th centuries were to overcome this lack of independent creative thinking.

Keywords: Russian monumental plastic; historicism; eclecticism; imaginative solution; texture; scale; proportioning.

References

- Benua A. N. Art of Writing. Monument to Alexander III. *Rech'* (Speech), 1909, 2 (15) July, pp. 2–3 (in Russian).
- Buslaev A. I. *Imperskie iubilei — tysiacheletie Rossii (1862 god) i deviatisotletie kreshcheniia Rusi (1888 god): organizatsiia, simbolika, vospriatie obshchestvom. Avtoreferat dissertatsii kandidata istoricheskikh nauk (Imperial Anniversaries — Millennium of Russia (1862) and 900th Anniversary of Baptism of Rus' (1888): Organization, Symbols, Public Perception: Abstract of the Ph. D. dissertation)*. Moscow, 2010. 31 p. (in Russian)
- Kalugina O. V. Art Education in Russia in the Second Half of 19th Century. *Imperatorskaia akademiia khudozhestv. Dokumenty i issledovaniia. K 250-letiiu so dnia osnovaniia (The Imperial Academy of Arts. Documents and Research. On the 250th Anniversary of Its Foundation)*. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2010, pp. 217–225 (in Russian).
- Kalugina O. V. *Russkaia kul'tura Serebrianaogo veka: puteshestvie iz Peterburga v Moskvu (Russian Sculpture of the Silver Age: A Journey from Petersburg to Moscow)*. Moscow, BuksMart Publ., 2013. 336 p.
- Kanashkina O. N. M. O. Mikeshin — Author of the Famous Projects of Monuments of the Second Half of the 19th Century. *Golubkina, Kononkov i nekotorye voprosy razvitiia russkoi kul'tury Novogo vremeni. Stat'i, materialy, soobshcheniia (Golubkina, Kononkov and Some Issues of Russian Sculpture in Modern Times. Articles, Reports)*. Moscow, Galart Publ., 2015, pp. 303–318 (in Russian).
- Karpova E. V. (ed.). *Zabytaia Rossiia. Proekty pamiatnikov i monumental'naia kul'tura XVIII — nachala XX veka (Forgotten Russia. Projects of Monuments and Monumental Sculpture 18th — the Beginning of the 20th Century)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2006. 120 p. (in Russian).
- Karpova E. V. *Russkaia i zapadnoevropeiskaia kul'tura XVIII — nachala XX veka. Nove materialy. Nakhodki. Atributsii (Russian and Western European Sculpture of 18th — the Beginning of the 20th Century. New Materials. Finds. Attributions)*. Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., 2009. 608 p. (in Russian).
- Kisun'ko V. G. (ed.). *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura vtoroi poloviny XIX veka (Russian Artistic Culture of the Second Half of the 19th Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1988. 388 p. (in Russian).
- Krivdina O. A. *Mark Antokol'skii. Vystavka proizvedenii k 150-letiiu so dnia rozhdeniia. Katalog (Mark Antokolsky. The Exhibition to the 150th Anniversary of His Birth. Catalogue)*. Saint Petersburg, State Russian museum Publ., 1994. 88 p. (in Russian)
- Krivdina O. A. Archive of P. K. Klodt in the Russian Museum. *Stranitsy istorii russkogo iskusstva XVI–XX veka (The Pages of History of Russian Art of the 16th–20th Centuries)*, 2007, vol. 14, pp. 132–133 (in Russian).
- Krivdina O. A.; Tychinin B. B. *Kul'tura i skulptura i skulptury Sankt-Peterburga. 1703–2007: Illiustrirovannaia entsiklopediia (Sculpture and St. Petersburg Sculptors. 1703–2007: An Illustrated Encyclopedia)*. Saint Petersburg, Logos Publ., 2007. 768 p. (in Russian).
- Mayorova O. E. Immortal Rurik: Russia Millennium Celebration in 1862. *Novoe literaturnoe obozrenie (New Literary Review)*, 2000, vol. 43, pp. 145–147 (in Russian).
- Riazantsev I. V. *Kul'tura Rossii XIX — nachala XX veka. Ocherki (Russia Sculpture of 19th — Early 20th Century. Essays)*. Moscow, Zhiraf Publ., 2003. 544 p. (in Russian).
- Rubinstein A. M. Monuments to Writers. *Fundamental Electronic Library*. Available at: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/Ke5/ke5-5621.htm> (accessed 17 January 2016).
- Sarab'ianov D. V. *Istoriia russkogo iskusstva vtoroi poloviny XIX veka (History of Russian Art of the Second Half of the 19th Century)*. Moscow, Moscow State university Publ., 1989. 384 p. (in Russian).

Sedova I. N. The Subject in Modern Domestic Easel Figurative Plastic. To the Statement of the Problem. *Evraziiskii Soiuz Uchenykh. Sovremennye kontseptsii nauchnykh issledovanii (Eurasian Union of Scientists. Modern Concepts of Scientific Research)*, 2015, vol. 4 (15), pp. 29–32 (in Russian).

Sokol K. G. *Monumental'nye pamiatniki Rossiiskoi imperii: katalog (Monuments of the Russian Empire. Catalogue)*. Moscow, Vagrius Plius Publ., 2006. 432 p. (in Russian).

Sternin G. Iu. *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka (Russian Artistic Culture of the Second Half of 19th — Early 20th Century)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984. 296 p. (in Russian).

Sternin G. Iu. th Century). Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 207 p. (in Russian).

Vipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (Introduction to the Historical Study of Art)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 283 p. (in Russian).