

УДК: 73.025»17

ББК: 85.13

А43

DOI: 10.18688/aa200-2-24

О. В. Щедрова

## Образы античности в творчестве Ф. Г. Гордеева

Одной из актуальных проблем изучения особенностей развития изобразительного искусства России во второй половине XVIII в. является определение степени влияния европейского и в частности античного искусства на русское. Этой теме посвящено немало исследований, где в основном рассматриваются общие вопросы, касающиеся разных видов искусства [3; 5; 8; 9; 10 13], в том числе и отдельно скульптуры [1; 7; 15; 17; 23; 24; 25]. Так, образу античности в русской скульптуре конца XVIII — начала XIX в. посвящена диссертационная работа С. С. Морозовой [19].

С переходом к Новому времени появляется осознание ценности античного наследия, увиденного через призму западноевропейской культуры, появляется практика копирования, формирования коллекций. Постоянным становится использование мифологических сюжетов и языка аллегории. Важно отметить, что из всего многообразия античного наследия на различных этапах развития общества и его культуры избирались отдельные, определённые грани, акцентировалось внимание на тех или иных памятниках. И сюжеты, и персонажи античной мифологии, привлекавшие внимание художников в разные эпохи, а то и десятилетия, были различны. Таким образом, при изучении влияния античного наследия возникает два вопроса: что из всего богатства художественной культуры античности становится предметом творческого переосмысления и как осуществляется это переосмысление и его художественная трактовка? В этой связи представляется интересным обратиться к творчеству Фёдора Гордеевича Гордеева (1746–1810), которое уже становилось предметом изучения [21; 22], хотя и не столь подробного и систематического, как наследие его современников. Рассмотрение его произведений именно с точки зрения специфики трактовки образов античности позволит внимательнее взглянуть на творчество мастера, не только созвучное художественным устремлениям эпохи, но и формировавшее их.

Начиная разговор об образах античности в творчестве Гордеева, необходимо отметить, что термин «античность» употребляется в данном контексте как обобщающее понятие. В сознании отечественных скульпторов конца XVIII в. не существовало разделения на греческое и римское. Крупнейший русский теоретик искусства князь Д. А. Голицын даёт очень точное определение того, что понималось под античностью в этот период: «Антик — все живописные, резные и архитектурные сочинения, кои поделаны были в Египте, Греции и Италии от Александра Великого до нападения готов в Италию» [6, с. 311]. Ориентация была в первую очередь на эллинизм, республиканский и императорский Рим, нередко через призму восприятия реставраторов эпохи Ренессанса. Известно, что и Аполлон Бельведерский, и Лаоко-

он, как и многие другие произведения, существовали и копировались с доделками, выполненными Д.-А. Монторсоли [30].

Как отмечает О.Л. Терёшкина, термин «античность», принятый в начале XVIII в., понимался как совокупность проявлений греческо-римской древности, которые считались классическими [26]. В последней четверти XVIII в. предпочтение начинает отдаваться греческому искусству, но опять же в римских копиях. Крупнейший теоретик искусства классицизма И.-И. Винкельман, выделяя «искусство греков», игнорировал тот факт, что судил о нём, в частности, на примере Аполлона Бельведерского, известного исключительно в римской копии [2]. Это же касается и Э.-М. Фальконе, утверждавшего, что «греческие статуи самые надёжные руководители, они есть и всегда будут мерилami точности, изящества и благородства, как самое совершенное изображение человеческого тела» [27, с. 114].

И.И. Шувалов, ходатайствуя об оставлении пенсионеров, прибывших из Парижа (в том числе Гордеева), в Риме ещё на один год, объяснял это тем, что «школа художества греческого с Парижской весьма разнствует» [21, с. 35]. С греческой пластикой чуть позже сравнивал наследие Гордеева конференц-секретарь Академии художеств В.И. Григорович: «Вкус Гордеева был чистый, лепка прелестная, стиль складок в одеждах приближающийся к древнему греческому» [4, с. 193]. Несмотря на декларируемую ориентацию в большей степени на Древнюю Грецию, очевидно, что ярко выраженным был интерес именно к Риму. Как отмечает А. Михаэлис, «римская древность оказывается ближе со всеми её проявлениями культуры, чем греческая» [19, с. 24]. Из греческих памятников европейцам был открыт только Пестум, а территория Греции до 1820-х гг. оставалась под властью Османской Порты. Для российской традиции сохранялась актуальность ориентации на Рим, особенно с учётом известной формулы «Москва — третий Рим», а затем, после основания Санкт-Петербурга, — восприятия города Святого Петра как его непосредственного преемника, включая и ориентацию на архитектурный стиль застройки. Введение в художественный обиход второй половины XVIII в. античных форм и сюжетов было своего рода способом воссоздания образа античности в её римском варианте.

Гордеев стал одним из наиболее последовательных сторонников идей, господствовавших в этот период, когда в ходе эволюции классицизма антики сделались своеобразным камертоном, к которому скульпторы внимательно прислушивались. С одной стороны, образы античности в творчестве Гордеева можно рассматривать на примерах отдельных его работ — копировании, руководстве отливкой форм, использовании античных сюжетов. Здесь интересно проследить своеобразный метод «автортизации» копий, когда, как отмечает В.М. Рогачевский, Гордеев русифицирует черты лица копии Венеры Каллипиги для Павловска и Геркулеса Фарнезского из Царского Села [21]. С другой стороны, в наследии мастера необходимо отметить следование принципам античности в построении пространственных форм, разработке планов рельефов, уплощении фигур в композициях.

Одна из первых работ Гордеева уже была связана с трактовкой античного образа — это числившаяся в каталоге гипсовых изображений и эстампов, продававшихся в Академии художеств в 1766 г., уменьшенная копия античной статуи «Весталка».

Древнее искусство постигалось не только путём копирования образцов, но и благодаря изучению истории, мифологии и литературы. Анализ специфики проявления античного наследия в творчестве Гордеева невозможен без более подробного рассмотрения его восприятия в системе Академии художеств. Как один из первых воспитанников, а позднее преподаватель, Гордеев был тесно связан с Академией всю свою жизнь. Здесь изучались и копировались не только памятники античности, но и скульптурные и живописные произведения западноевропейских художников эпохи Возрождения, XVII в., современных мастеров, в основе которых лежали античные сюжеты, а способы художественного конструирования формы, если говорить о скульптуре, опирались на древнегреческую и древнеримскую традицию.

В Академии художеств хранилось множество отливок с античной скульптуры. Первые из них были привезены Н.-Ф. Жилле, некоторые получены из Академии наук, значительно пополнилась коллекция благодаря закупкам И.И. Шувалова: Лаокоон, Аполлон Бельведерский, «Боргезский боец», Германия, Антиной и другие [6]. Рельефы и круглая скульптура, так или иначе связанные с античными образами и стилизованные под античную трактовку, были повсюду: являлись частью городских ансамблей, составляли коллекции Летнего сада, Царского Села, Гатчины. В данном контексте очень важную роль играли воспитанники Академии, поскольку часто именно через их восприятие и происходило приобщение к античной традиции. В период обучения будущие мастера знакомились со слепками знаменитых образов, рисовали с них и лепили, копировали эстампы, где воспроизводились произведения римской скульптуры. Они изучали историю, мифологию и литературу, исполняя роли в спектаклях академического театра. В произведениях многих мастеров преобладает античная тематика. Если отливки представляли собой прямые воспроизведения древней пластики, хотя часто уже подвергавшейся реставрации, а следовательно, слегка переработанной (чаще всего это происходило ещё в Италии), то отреставрированные непосредственно учащимися произведения несли большую или меньшую, но неизбежную печать личного вкуса или стиля эпохи. Работа над восстановлением памятников, возвращением им «первоначального» вида становилась своего рода школой для отечественных мастеров скульптуры. Занимаясь регулярным осмотром произведений, промывая и расчищая, восполняя утраченные детали, непосредственно прикасаясь к поверхности мрамора, они становились соавторами многих произведений.

Также важную роль ещё в период обучения играло знакомство с теоретическими трудами, посвящёнными анализу и изучению античности. Таким образом, сам взгляд на памятники уже изначально формировался через призму восприятия авторов многочисленных эстетических трактатов, отражающих их отношение к понятию «памятник искусства». Здесь в первую очередь надо назвать имя И.-И. Винкельмана. Если в середине XVIII в. большим авторитетом в академической среде пользовались сочинения французских авторов, то после выхода в свет «Истории искусства древности» (1766), а затем и её французского перевода авторитет Винкельмана становится непререкаемым, а его известная фраза: «Единственный путь для нас делаться великими и даже, если можно, неподражаемыми — это подражание древним» [2, с. 40], — превращается в своего рода программу. Надо отметить совершенно определённый круг произведений, вызывавших

интерес немецкого искусствоведа, а следовательно, и интерес публики, изучающей его труды. Работы исследователя становились проводником в мир античного искусства с уже расставленными акцентами. Лаокоон, Бельведерский торс и Аполлон Бельведерский — для Винкельмана это путь от конкретного к обобщению, от чувственно постигаемой красоты единичной вещи к идеальной умозрительной красоте.

Навыки работы с натурой, постигаемой сквозь призму классического художественно-образного построения формы (а не только идеала-канона), составлявшие основу всей методики учебного процесса в Академии, закреплялись молодыми скульпторами в пенсионерских поездках. Эти путешествия, так же как и занятия в мастерских ведущих европейских мастеров, оказались успешными именно благодаря единству русской и европейской художественных школ, проявившемуся в различных методических аспектах, в том числе и в отношении к античности.

Несмотря на то что предложенная в год окончания обучения Гордеева программа была связана с русской историей: «Мирное утверждение между российским князем Олегом и греческими царями Львом и Александром пред стенами константинопольскими», — трактовка сюжета содержала черты антикизации на различных уровнях. В принципе, академические программы этого времени представляли собой своего рода квинтэссенцию риторического типа культуры в изобразительном искусстве. Текст задания содержал набор правил для трактовки и воплощения сюжета. Ученики должны были «...представить древней идольский жертвенник курящийся перед Юпитером со жрецами, при оном жертвеннике главную фигуру Олега в виде геройском, имеющего на главе шлем и лавровый венец знак победителя в одеянии римском и епанче княжеской указывающий левою рукою на Юпитера, а в правой имеющего повелительный жест наклонный к греческим царям означающий Олегово преднаписание договору по другую сторону жертвенника Льва и Александра царей в одеянии греческом» [16, с. 41]. Описание композиции будущего рельефа, по сути, являлось подробно разработанной системой планового построения пространства. Её отличало сочетание повествовательности и риторической декларативности поз и жестов, обилие атрибутики. Иконографическими источниками большинства скульптурных композиций служили как западноевропейские гравюры, широко представленные в собрании Академии, так и древнерусские миниатюры, в частности Радзивилловской летописи. Важным иконографическим источником была также обширная коллекция слепков с антиков, игравших роль «лицевых подлинников». На основании этой программы и сохранившихся в архивах её первоначальных вариантов мы можем судить о выпускной работе Гордеева, привлекая в качестве аналогов сохранившиеся конкурсные программы учеников скульптурного класса следующих лет. Все они построены с применением так называемой «квадратной сетки» членений, с уплощением рельефа по планам. Закон уплощения рельефа, идущий от античности, строго соблюдался в академической системе обучения, но присутствовал в ней в несколько упрощённом варианте, когда единство пространственного решения достигалось за счёт одинакового пропорционирования по вертикали, по горизонтали и в глубину. Таким образом, в работах прослеживается интересное сочетание трактовки образа национальной античности приёмами античности классической (римской).

Надо отметить, что темы из истории Киевской Руси, рассматриваемой как национальная античность, преобладают в программах воспитанников Академии 1760–1770 гг., формируя единый цикл [17]. Следующий этап отмечен выбором сюжетов из библейской и античной истории, образующих в аспекте ретроспективной аналогии своеобразные пары: «национальное — античное», «библейское — русское», что является выражением исторической концепции того времени и прослеживается не только в учебных, но и в творческих произведениях русских скульпторов.

Будучи удостоен пенсионерской поездки во Францию и Италию, Гордеев на первом этапе занимался под руководством Ж.-Б. Лемуана. От этого времени сохранилась работа «Прометей» (гипс, 1769, Третьяковская галерея; бронза — Русский музей) — первый дошедший до наших дней образ античного героя в трактовке Гордеева. Здесь надо отметить, что это универсальный образ для греческой и римской мифологии, кроме того, все русские скульпторы второй половины XVIII столетия, работая в Париже, исполняли композиции, близкие по сюжету и по смыслу. В этом ряду копия «Милон Кротонского» Фальконе Ф.И. Шубина, «Поликрат» М.И. Козловского, «Марсий» Ф.Ф. Щедрина. Во всех композициях, по справедливому замечанию И.В. Рязанцева, очевидна «поза Лаокоона» [23, с. 129]. Тема поверженного героя вдохновила и великого немецкого просветителя Г.-Э. Лессинга на создание одного из самых значительных произведений, посвящённых вопросам эстетики XVIII в. [12]. Уже на этапе пенсионерства в творчестве Гордеева ориентация на античную традицию воплощается и в сюжете, и в использовании при его трактовке произведения античной скульптуры.

Миф о Прометее был весьма популярен в эпоху Просвещения и часто использовался художниками: в Салоне 1763–1767 гг. была выставлена работа Н.-С. Адама «Прометей, терзаемый коршуном» (1762, Лувр). Принадлежащая стилю барокко, скульптура Адама акцентирует внешнюю сторону переживания героя в основном через мимику персонажа. Расположенная в сложном положении фигура не раскрывает состояния, соответствующего сюжету. Динамичная композиция создаёт впечатление неуравновешенности и ощущение вихря, в котором несутся и Прометей, и скалы, и коршун.

Знакомый с произведением Адама, Гордеев строит свою композицию иначе. Он изображает героя лежащим на скале. Хищный коршун, впившись когтями в тело Прометей, вонзает клюв в его грудь. Всё движение фигуры героя говорит о безмерном страдании.

В некоторых чертах «Прометей» зеркально повторяет скульптуру Фальконе, что позволило современникам это внешнее сходство в построении композиции принять за малосамостоятельное переложение группы «Милон Кротонский». Традиционно решённая в «позе Лаокоона», тема поверженного героя просматривается в работах как Фальконе, Пюже, Адама, так и других художников, поэтому говорить о подражании Гордеевым группе Фальконе не совсем корректно.

Исполненная Э.-М. Фальконе для получения академического звания группа «Милон Кротонский» (1745–1755, ГЭ) была навеяна одноимённой работой Пьера Пюже, выполненной в 1672 (1682?) г. (Лувр). Фальконе заимствует сюжет и повторяет пространственное положение героя, применяя зеркальную симметрию, но создаёт вполне самостоятельное произведение, трактуя его как реальное драматическое событие, персонифицируя мифологический образ.

Обращаясь к одним и тем же источникам, каждый мастер решает мотив движения по-своему, исходя из содержания работы. Фальконе, акцентируя центр скульптуры, где клыки льва вонзились в жертву, подчёркивает обречённость персонажа. Герой Адама несётся в пропасть, пронизанный болью и страхом. Пюже демонстрирует страдания героя-атлета, акцентируя красоту человека. Главным становится стремление как можно полнее выразить идейное содержание темы, показать благородство поступка Прометея. Чтобы раскрыть страдания героя, скульптор прибегает к символическим позе и жестам, отворачивая лицо от зрителя.

Великолепно зная анатомию и опираясь на натуру, Гордеев верно строит человеческое тело, внимательно прослеживает мускулатуру. Положение фигуры Прометея символизирует страдание. Боль передана напряжённостью позы, откинутой назад головой и жестом запрокинутой руки. Придавая фигуре диагональное расположение, Гордеев уравнивает активность движения контрастным положением рук и ног — закинутой за голову левой руке противопоставляется согнутая правая нога, которой Прометей как бы отталкивается от скалы; диагональ правой распрямлённой назад руки продолжает в судороге вытянутая левая нога. Всё говорит об испытываемой боли, но мужество и спокойствие не покидают героя — это подчёркнуто умеренным напряжением мышц и волевым выражением лица. Следуя правилам классицизма, автор придаёт страдающему Прометею «благородное» выражение героя. Работа Гордеева по сравнению с произведением Фальконе лишена барочных черт. Это уравновешенная композиция, основанная на спокойном ритме. Создавая «Прометея», Гордеев и в композиционно-пространственном, и в пластическом решении ориентировался на слепки, хорошо известные ему благодаря коллекции петербургской Академии, и непосредственно на оригиналы, с которыми имел возможность познакомиться в римский период.

К концу XVIII в. античность стала источником общеевропейской традиции. Италия окончательно превратилась в Мекку для художников. На конец 1780-х — 1790-е гг. приходится пик посещаемости Италии русскими. К этому моменту здесь формируются три центра культуры: Рим, где можно видеть архитектуру, монументальную скульптуру и фрагменты из раскопок, а также памятники в музеях и коллекциях, Флоренция с шедеврами галереи Уффици и Неаполь, где в музее Бурбонов были представлены предметы, найденные при раскопках Помпей и Геркуланума, а также сами эти города.

Надо отметить, что отечественными мастерами Античность (как объединяющее греческое и римское искусство понятие) и Высокое Возрождение не противопоставлялись, второе воспринималось как логичное продолжение первого, причём именно в его единстве. Для русских скульпторов и живописцев основным источником постижения европейской концепции античности стали собранные в это время в Ватикане произведения, относящиеся к периоду эллинизма. Судя по письмам и отчётам пенсионеров, внимание в первую очередь привлекали «славнейшие: Аполлон; Лаокоон; Торс; Антино; Клеопатра; Весталь, которая для положения платья очень хороша» [6, с. 50].

Сохранились лишь краткие свидетельства об осмотре различных коллекций, о поездках в окрестности Рима, на места раскопок, в Помпеи и Геркуланум. Как раз в годы пребывания Гордеева в Риме осуществлялось расширение Ватиканских музеев [15]. В 1769–1771 гг. строится Музей Пио-Клементино, где размещаются коллекции антич-

ной скульптуры. Создаются новые экспозиции, которые не могли не привлечь самого глубокого внимания скульптора. Например, М. И. Козловский в своих отчётах указывал: «Там же палатам сделана пристройка, которая называется Бельведер, где находится множество чрезвычайных антиков» [11, с. 50] Среди произведений античной пластики художников привлекает определённый круг уже хорошо знакомых по воспроизведениям и описаниям памятников [18].

Материальная культура античности, открывшаяся в результате раскопок Геркуланума и Помпей, породила небывалый интерес к целостному восприятию бытовой среды, а ранее незнакомый мир образцов мемориальной пластики (гробницы, стелы некрополей) открыл новую страницу в развитии этой области в русском изобразительном искусстве. Кроме того, Геркуланум и Помпеи стали уникальной возможностью познакомиться с памятниками римского искусства, не прошедшими через руки реставраторов эпохи Возрождения и последующего времени, когда широко применялись переполировка и восстановление утраченных деталей. Считается, что именно знакомство Гордеева с недавно открытыми из-под вулканического пепла античными городами значительно углубило его знание античной скульптуры и фрески, что сказалось, например, в барельефах Шереметевского дворца в Останкине, исполненных мастером в 1794 г. [21].

Если пребывание в Париже было наполнено активной натурной работой: «Господин Гордеев много композует в барельеф различные истории для свободной привычке в композиции» [15, с. 42], занятиями в натурном классе «каждый день, включая праздники» [15, с. 42], то римский период это главным образом поездки, осмотр коллекций, зарисовки с натуры — накопление впечатлений, которые позже воплотятся в творчестве. Таким образом, можно сказать, что Гордеев, сочетая изучение и натуры, и античности, прямо следует указанию Д. Дидро: «Тот, кто пренебрегает античностью ради природы, рискует остаться навсегда лишь незначительным слабым и убогим в рисунке, характере, драпировках и выражении. Тот, кто пренебрегает природой ради античности, рискует быть холодным, безжизненным, ему недоступны скрытые и тайные законы, которые можно подглядеть лишь в самой природе. Мне кажется, что следовало бы изучать античность, дабы научиться видеть природу» [17, с. 111].

Вскоре после возвращения в Россию Гордеев начинает педагогическую деятельность. Сначала под руководством Никола Жилле, а с 1777 г. самостоятельно, как предполагает Е. Б. Мозговая, закрепив принципы системы обучения в «Инструкции господину профессору скульптуры» [17]. В отличие от своего учителя, в значительной степени придерживавшегося традиций барочной скульптуры и основ «цехового» ученичества, Гордеев несколько меняет систему обучения.

Н.-Ф. Жилле в своей педагогической практике продолжал европейскую традицию, сочетая изучение классических образцов скульптуры и живописи и работу с натуры. Окончив Французскую Королевскую академию живописи и скульптуры, он, так же как и позднее его ученик, шесть лет совершенствовал своё мастерство в Риме, затем вернулся на родину и уже оттуда отправился в Россию. Жилле не был столь же сильным скульптором, как Гордеев, он не оказывал влияния на своих учеников собственными работами. Будучи мастером старшего поколения, во многом сохранившим в своём творчестве черты барокко и ощущавшим глубокую связь с ним, Жилле активно при-

влекал воспитанников Академии к реставрационным работам в Летнем саду, коллекция которого представляла собой в основном собрание итальянских мастеров школы Дж.-Л. Бернини, и тем самым поддерживал систему знакомства с особенностями барочной пластики. Прошедший эту школу Гордеев в силу возраста и личного тяготения к античным образам отказывается от привлечения учеников к реставрационным работам, но помогает им оттачивать своё мастерство при зачистке восковой модели и в процессе литья из бронзы именно античной, классической скульптуры.

Отдельно стоит отметить, что косвенным примером педагогической системы Гордеева и последовательного следования античным идеалам могут служить работы его учеников: И. П. Прокофьева, Г. Т. Замараева, М. П. Павлова, в частности на тему «Проклятие Хама» (НИМ РАХ). В данном случае, по справедливому замечанию Е. Б. Мозговой: «Чёткость поз и контуров соответствует представлениям о красоте спокойного величия. Антикизация определяет трактовку темы из библейской истории» [16, с. 98].

В целом можно утверждать, что Гордеев гораздо более последовательно придерживался идеологии классицизма, чем и его учитель Жилле, и современники. Это проявлялось как в творческой, так и в педагогической деятельности.

К сожалению, до наших дней не сохранились многие произведения мастера, непосредственно связанные с трактовкой образа античности: рельеф «Меркурий отдаёт новорожденного Бахуса нимфам на воспитание», «Парис с яблоком» и другие.

Интересен выбор сюжетов для этих работ. Если момент передачи Меркурием Бахуса традиционен для этого периода, то выбор в качестве героя произведения не носителя героического начала, каким мог бы быть Гектор или Ахиллес, а именно Париса, свидетельствует и о формировании новой тенденции в скульптуре этого времени, и о тяготении Гордеева к лирическим, камерным образам.

Особое место в творческом наследии мастера занимает мемориальная пластика, именно в этой области наиболее последовательно проявилось его восприятие античности. Не случайно формирование этого жанра в русском искусстве XVIII в. связывают с именем Гордеева, обратившегося к нему раньше своих современников [20]. Сдержанная символика антиков нашла в его произведениях глубочайшее эмоциональное выражение. Сам факт обращения к этому жанру свидетельствует о внимательнейшем изучении античного наследия, хотя типология надгробия связана уже с европейским искусством более позднего времени. К влиянию античной пластики стоит отнести принципы взаимоотношения скульптурных и архитектурных форм, заимствование атрибутики. Именно относительно надгробной пластики Гордеева современники отмечали: «Художник — большого ума и вкуса, особенно сказавшихся в композиции барельефов и расположении складок, он в этом смысле является последователем античных скульпторов, которых успешно изучил» [31, р. 69]. Не имея сложившегося иконографического источника (итальянская и французская надгробная пластика к этому времени имела весьма разнообразный вид), Гордеев создаёт новый тип произведения, ставший ближайшим прообразом для работ И. П. Мартоса и других скульпторов.

Надгробия семейства князей Голицыных, исполненные Гордеевым для Москвы и Петербурга, являются зримым примером эволюции собственного творческого метода мастера и в то же время отражают общее развитие стиля классицизм. Первое произ-



ведение — памятник Н. М. Голицыной (1780, Государственный Научно-исследовательский музей имени А. В. Шусева) — представляет собой рельеф с нейтральным фоном и архитектурные элементы, трактованные по законам линейной перспективы. Традиционно это надгробие считается памятником, в котором влияние античного наследия звучит наиболее явственно.

Гораздо более сложным по композиции является созданный через восемь лет памятник генерал-фельдмаршалу, генерал-губернатору Санкт-Петербурга Александру Михайловичу Голицыну (1788, Государственный музей городской скульптуры, СПб, Благовещенская церковь Александро-Невской лавры). Это уже пространственно-скульптурная композиция, в которой фигуры строятся по законам классического античного рельефа. Конструктивный элемент — кирпичная кладка, выложенная для укрепления скульптуры и составляющая центральную пирамиду, органично входит в композицию, приобретая дополнительную смысловую нагрузку. Выполненные из различных материалов архитектурные и скульптурные части памятника строятся по законам линейного сокращения единого пространства. Во многом необходимость решения в этом памятнике совершенно иной задачи — увековечивания памяти полководца — требовала и иного подхода к её воплощению. Совмещая традиционные античные аллегорические мотивы со стилистикой, близкой барокко, Гордеев создаёт величественный монумент.

Последовательно, от памятника к памятнику меняется и характер лепки. Усложняются контуры фигур, позы, появляется цвет. В отличие от беломраморного надгробия Н. М. Голицыной памятник А. М. Голицыну решается полихромно, в сочетании серого (цоколь), белого (скульптура) и чёрного (архитектурная часть). Можно предположить, что это связано со знакомством Гордеева с античной скульптурой, выполненной из цветного мрамора. Что касается аллегорических фигур, то это не абстрактные Добродетель и гений войны, а изображения современников, облачённых в античные одеяния, но с чертами, явно взятыми с живой натуры. Таким образом, в надгробной пластике Гордеева сочетаются и благоговение перед античностью, и стремление к жизненной правде.

Ещё более сложной оказывается связь между отдельными частями надгробия князя Дмитрия Михайловича Голицына (1799, Государственный Научно-исследовательский музей имени А. В. Шусева). Это уже композиционный и смысловой центр интерьера. Созданное для церкви Голицынской больницы, оно становится средством формирования мемориальной зоны с архитектурным фоном. Многие в композиции памятника было определено М. Ф. Казаковым, так же как в надгробии А. М. Голицына — Ж.-Б. Валлен-Деламотом.

Гордеев часто работал в соавторстве с замечательными архитекторами. Активно пользуясь композиционными приёмами фризового построения рельефов-процессий, он соблюдал принципы античного пропорционирования и планового построения пространства. Это можно отметить и в рельефах на здании Большого Эрмитажа («Прощание Гектора с Андромахой», «Фетида с младенцем Ахиллом», «Минерва — покровительница искусств», львиные маски, 1786), фризах и панно Шереметевского дворца в Останкине («Аполлон и Минерва, покровительствующие художествам», 1784), фронтовой композиции Академии художеств, основу которой, как было установлено Л. Н. Целищевой [28, с. 65], составлял находившийся в Академии картон Рафаэля Менгса.

В работах для дворца в Останкине, осуществлённых в 1794 г., наиболее последовательно проявилось влияние античного наследия. Выбор сюжетов рельефов и их трактовка во многом определялись и вкусами заказчика — Н. П. Шереметева. Его коллекция мраморных и гипсовых копий античной скульптуры, а иногда и оригиналов (в том числе мраморная головка Афродиты) [29] производила сильное впечатление на современников.

Тринадцать фризов и панно опоясывают здание. Здесь, как ни в одном другом ансамбле, Гордеев проявляет своё чувство декоративности. Орнаментальный узор, образованный за счёт ритмически расположенных фигур, силуэтов, следующих законам гармонии, напоминает о впечатлениях, полученных во время пенсионерской поездки. Особенно это заметно в рельефах, изображающих свадебное шествие Амура и Психеи. Это и соразмерность, и твёрдая точность рисунка, и чередование заполненных мест и гладкого фона, и намеренные нарушения ритма и симметрии. Пропорциональный строй героев и их уверенные развороты в пространстве, разнообразие поз и ракурсов в сочетании с умело вплетёнными бытовыми сценками, изображающими шалящих детей, напоминают росписи Виллы Мистерий в Помпеях. Разнообразны и психологические характеристики действующих лиц. Здесь Гордеев особенно внимательно относится к разработке пластики тела и драпировок, к ритмическим построениям, связывающим всех участников композиции. Он отказывается от сложных пространственных, пейзажных планов и фона, используя так называемое «равноголовие», свидетельствующее о хорошем знании античного приёма «изокефалии». При этом античный сюжет воспринимается очень близким, живым и непосредственным. В этих рельефах, как ни один из его современников, Гордеев выразил характерное для эпохи страстное поклонение античности. Он искренне любит идиллическое содружество богов и людей, изысканным, лёгким и восторженным в изображении свадебного поезда Амура и Психеи и торжественно-величавым в исполнении рельефов со сценами жертвоприношений Зевсу и Деметре. Гордеев и умело сочетает в этих работах известные мотивы, как бы вставляя цитаты из хорошо знакомых произведений, и находит новые и неожиданные движения, которые, в свою очередь, вызывают ассоциации с появившимися позже рельефами Ф. П. Толстого.

На примере этих рельефов можно отметить и те черты, которые отличают манеру Гордеева от работ его современников, например от рельефов Козловского, выполненных на десять лет ранее, в 1783–1784 гг., для Храма Дружбы в Царском Селе (павильон «Концертный зал»). Рельефы Козловского изображают Орфея, укрощающего музыку диких зверей, Аполлона, играющего Церере, и аллегорические фигуры с атрибутами искусств. Эти образы более величественны и торжественны. Работам Гордеева в гораздо меньшей степени свойственен пафос выражения просветительской мысли воспитательного значения искусства. Точно так же находясь в полном соответствии с архитектурной стилистикой здания, они гораздо более лиричны и камерны.

С именем Гордеева связано изготовление бронзовых отливок многих произведений античной скульптуры: Геркулес и Флора для Камероновой галереи и Академии художеств, Аполлон Бельведерский, музы, Венера Каллипига, «Раненая амазонка» Поликлета и многие другие композиции для Большого каскада в Петергофе. Говоря о скульп-

птурах, которые украшают загородные резиденции, нельзя не отметить, что усадьбы становятся своего рода аналогом древних вилл, где скульптура играет значительную роль как с точки зрения создания общего образа, так и тематикой самих произведений.

Самыми крупными были заказы для Петергофа и Царского Села. К 1786 г. для Царского Села были отлиты из меди в Литейной мастерской Академии художеств скульптуры Венеры Фарнезской, Венеры Медицейской, Флоры, Клеопатры, Аполлона, Антиноя, Меркурия и другие. Отливка трёх колоссальных статуй (Флоры, Клеопатры и Геркулеса) и двух бюстов стихий огня и воды под руководством Гордеева осуществлялась литейным мастером В.Б. Можаловым. Позднее, в 1794 г. коллекция Царского Села пополнилась фигурами Евтерпы и Терпсихоры и четырнадцатью бюстами античных правителей. В связи с кончиной Можалова, также под руководством Гордеева, отливкой занимался Э. Гастклу [21].

Скульптор жил и работал в период, когда пафос реформ и преобразований сменился теоретическим осмыслением, античное наследие стало органично включаться в целостную систему мировосприятия. Эпоха Просвещения, ставшая созвучной античности, смогла наиболее полно и последовательно использовать богатейшее художественное наследие в области изобразительного искусства. По сравнению со своими современниками Гордеев наиболее полно воспринял, воплотил и развил принципы классицизма в скульптуре. Он не только использовал античные сюжеты и образы в своих произведениях, но сумел постичь и воплотить основные принципы пространственного построения античной скульптуры, в первую очередь рельефа. Сложные композиционные построения скульптурных групп, высокая эмоциональность образов, прекрасное знание античной пластики — отличительные особенности всего наследия Гордеева, однако именно в последний период творчества его работы становятся более классическими по своему характеру, это чувствуется и в построении композиций, и в решении пластики рельефов, о чём свидетельствуют рельефы Останкинского дворца и ряд мемориальных памятников.

Именно благодаря трудам Гордеева, его руководству Литейной мастерской Академии художеств были исполнены многочисленные бронзовые отливки большинства выдающихся памятников античного искусства. Гордеев был менее плодовит, чем большинство его современников, что объясняется его занятостью консультативной, педагогической и административной работой, однако именно на примере его творчества можно говорить о том, что в конце XVIII — первой трети XIX в. был подведён своеобразный итог развития представлений об античности.

## Литература

1. Андросов С. О. Пётр Великий и скульптура Италии. — СПб.: АРС, 2004.— 418 с.
2. Винкельман И.-И. Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре. — М.: Общество по изучению восемнадцатого века, 1992.— 49 с.
3. Габричевский А.Г. Античность и античное // Античное в культуре и искусстве последующих эпох. М., 1984. — С. 49–56.
4. Григорович В. И. Избранные труды. — СПб.: Лема, 2012.— 479 с.
5. Ильина Т. В., Станюкович-Денисова Е. Ю. Русское искусство XVIII в. — М.: Юрайт, 2015.— 611 с.

6. Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. — 320 с.
7. Карпова Е. В. Монументальная пластика «Классического» Петербурга и античность // Санкт-Петербург и античность. — СПб., 1993. — С. 31–38.
8. Кнабе Г. С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. — М.: Рос. гос. гуманист. ун-т, 2000. — 238 с.
9. Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века. — М.; Л.: Искусство, 1940. — 260 с.
10. Коваленская Н. Н. Русский классицизм. — М.: Искусство, 1964. — 704 с.
11. Козловский М. И. Журнал пребывающего в Риме императорской Академии художеств пенсионера Михаила Козловского // Мастера искусства об искусстве. — М.: Искусство, 1965. — Т. 6. — С. 101.
12. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г.-Э. Избранные произведения. — М.: ГИХЛ, 1957. — С. 385–516.
13. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность // Античность как тип культуры. — М., 1988. — С. 308–325.
14. Михаэлис А. Художественно-археологические открытия за сто лет. — М., Печатня А.И. Снегирёвой, 1913. — 403 с.
15. Мозговая Е. Б. Античное наследие в творчестве Ф. Г. Гордеева // Проблемы развития русского искусства XVIII — первой половины XIX века. — Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 1986. — С. 38–49.
16. Мозговая Е. Б. Исторический рельеф во второй половине XVIII — первой половине XIX века // Отечественное и зарубежное искусство XVIII века. Основные проблемы. — Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 1988. — С. 95–100.
17. Мозговая Е. Б. Скульптурный класс Академии художеств. — СПб.: ZERO-design, 1999. — 270 с.
18. Мозговая Е. Б., Лапко-Данилевский К. Ю. Идеи И.-И. Винкельмана и Петербургская Академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. — Сб. 22. — СПб.: Наука, 2002. — С. 155–179.
19. Морозова С. С. Образ античности в русской скульптуре конца XVIII — первой трети XIX века: дис. ... канд. иск. — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2005. — 197 с.
20. Ненатухина Г. Д. Памятники XVIII и первой половины XIX в. // Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI — начала XX в. — М.: Искусство, 1978. — С. 49–107.
21. Рогачевский В. Фёдор Гордеевич Гордеев. — Л.; М.: Искусство, 1960. — 113 с.
22. Ромм А. Г. Фёдор Гордеевич Гордеев. — М.; Л.: Искусство, 1948. — 32 с.
23. Рязанцев И. В. Проблема наследия в творчестве скульпторов и архитекторов России второй половины XVIII в. // Труды Академии художеств СССР. — Вып. 4. — М., 1987. — С. 128–152.
24. Рязанцев И. В. Скульптура в России XVIII — начала XIX века. — М.: Жираф, 2003. — 544 с.
25. Талалай М. Г., Берташ А. (свящ.), Андросов С. О. Античные и библейские сюжеты в камне и бронзе. Петербургское городское убранство. — СПб.: ЛИК, 2006. — 352 с.
26. Терёшкина О. Л. Итальянская школа живописи в интерпретации русских художников второй половины XVIII века (по журналам и рапортам пенсионеров Академии художеств) // Наука и школа. 2014. — М.: Московск. педагогическ. гос. ун-т, 2014. — С. 172–176.
27. Фальконе Э.-М. Размышления о скульптуре // Мастера искусства об искусстве. — М.: Искусство. 1967. — Т. 3. — 450 с.
28. Целищева Л. Н. О произведениях Антона Рафаэля Менгса в собрании музея Академии художеств // Искусство. — 1980. — № 9. — С. 61–67.
29. Чекалевский П. П. Опыт ваения из бронзы одним приёмом колоссальных статуй. — СПб.: Тип. Ф. Дрехслера, 1810. — 68 с.
30. Яхонт О. В. О реставрации и атрибуции. — М.: Сканрус, 2007. — 270 с.
31. Reimers H., de. L'Académie impériale des beaux arts à St. Petersbourg, depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre Ier en 1807. Publiè par le Conseiller d'Etat Henri de Reimers, 1807. — 161 p.

**Название статьи.** Образы античности в творчестве Ф. Г. Гордеева

**Сведения об авторе.** Шедрова Ольга Вячеславовна — старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств, Университетская наб., д. 17, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. 9556959@gmail.com

**Аннотация.** Актуальной проблемой при изучении особенностей развития изобразительного искусства в России во второй половине XVIII в., является определение степени влияния европейского искусства на русское. Интересно обратиться к творчеству Ф. Г. Гордеева, в котором влияние античной традиции проявилось особенно ярко.

Анализ специфики проявления античного наследия в творчестве Гордеева невозможен без рассмотрения системы восприятия античности в Академии художеств, где изучались и копировались антики. Также важную роль играло знакомство с теоретическими трудами, посвящёнными анализу и изучению античных памятников. В статье уделено пристальное внимание этому вопросу, а также рассмотрена и проанализирована специфика пребывания Гордеева в пенсионерской поездке. Высказано предположение, что поездки оказались успешными благодаря единству русской и европейской художественных школ. Пребывание Гордеева в Париже наполнено натурной работой, римский период это поездки, осмотр коллекций, зарисовки с натуры — накопление впечатлений, которые позже претворятся в творческие произведения.

Особое внимание в статье уделено мемориальной пластике Гордеева, именно в этой области наиболее последовательно проявилось его восприятие античности. Сдержанная символика антиков нашла в произведениях мастера глубочайшее эмоциональное выражение. Влияние античной пластики прослеживается в принципах взаимоотношения скульптурных и архитектурных форм, заимствовании атрибутики. Продемонстрировано, как именно Гордеев воспринял и развил принципы классицизма в скульптуре. Он не только использовал античные сюжеты и античные образы, но сумел постичь и воплотить основные принципы пространственного построения античной скульптуры и в первую очередь рельефа.

**Ключевые слова:** античная традиция, Ф. Г. Гордеев, скульптура, Академия художеств, рельеф; копия, отливка; музей, надгробие

**Title.** The Antique Image in the Works of F. G. Gordeev

**Author.** Schedrova, Olga Viacheslavovna — head lecturer. St Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab. 17, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. 9556959@gmail.com

**Abstract.** This article deals with some features of the creative way of the outstanding Russian sculptor of the 18<sup>th</sup> century, Fedor Gordeev. The issue of the antique heritage in F. G. Gordeev's as well as his contemporaries' works originates and is solved at different levels. Reference to classical antiquity appeared in the direct use of classical subjects, in studying works of art, copying, the use of compositional techniques, in making creative pieces of work on different subjects including those from the Russian history. Works of classical art take a special place in Gordeev's legacy. Contemplating the artist's works, one can notice that it is predominated by classical motifs, the techniques of friso-based design of reliefs — processions — are widely used, the principles of classical proportioning and planned configuration are followed. A deeper, intermediated perception of classical antiquity appeared in Gordeev's memorial plastic works. The Golitsyns family's gravestones allow to trace the evolution of his creative method which reflects the general evolution of the style.

The classical antiquity for Gordeev always remained the canon of beauty that he knew better than any of his contemporaries owing to many years' of teaching experience at the Academy, continuous work in the workshop casting classical statues, and probably mainly due to the peculiarities of his creative talent fully expressing the features and stages of the evolution of the style of that era.

**Keywords:** ancient tradition, Fedor Gordeev, sculpture, relief, Academy of Fine Arts, Winkelmann, copy, cast, museum

## References

Androsov S. O. *Petr Velikii i skul'ptura Italii (Peter the Great and Italian Sculpture)*. St. Petersburg, Ars Publ., 2004. 418 p. (in Russian).

Androsov S. O. *Ot Petra I k Ekaterine II (From Peter I to Catherina II)*. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2013. 312 p. (in Russian).

Gabrichevsky A. G. Antiquety and Antique. *Antichnoe v kul'ture i iskusstve posleduiushchikh epokh (Antiquity in the Art and Culture of the Next Times Epoches)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984, pp. 49–56 (in Russian).

I'ina T. V.; Stan'yukovich-Denisova E. Iu. *Russkoe iskusstvo XVIII v. (Russian Art of the 18<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Urait Publ., 2015. 611 p. (in Russian).

Kadyshev B. C. *Deni Didro i kul'tura ego epohi (Deny Diderot and the Culture of His Time)*. Moscow, Institute of art studies Publ. 1986. 203 p. (in Russian).

Karpova E. V. Monumental Sculpture of Classical Petersburg and the Antiquity. *Sankt-Petersburg i antichnost' (St. Petersburg and the Antiquity)*. St. Petersburg, 1993, pp. 31–38 (in Russian).

Knabe G. S. *Russkaia antichnost'. Soderzhanie, rol' i sud'ba antichnogo naslediiia v kul'ture Rossii*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 238 p. (in Russian).

Kovalenskaya N. N. *Russkii classicism (Russian Classicism)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 260 p. (in Russian).

Lessing G. E. Laocoon, or the Boundaries of Painting and Poetry. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. Moscow, State Publishing House of Fiction Publ., 1957, pp. 385–516 (in Russian).

Mikhailov A. V. Antiquity as an Ideal and Cultural Reality. *Antichnost' kak tip kul'tury (Antiquity as a Type of Culture)*. Moscow, Iskusstvo Publ. 1988, pp. 308–325 (in Russian).

Morozova S. S. *Obraz antichnosti v russkoi skul'pture kontsa XVIII — pervoi treti XIX veka (The Image of Antiquity in Russian Sculpture of the Late 18<sup>th</sup> — First Third of the 19<sup>th</sup> Century)*, Ph. D. Thesis. Moscow, 2005. 197 p. (in Russian).

Mozgovaya E. B. Ancient Heritage in the Gordeev Works. *Problemy razvitiia russkogo iskusstva XVIII — pervoi poloviny XIX veka (Problems of Development of Russian Art of the 18<sup>th</sup> — First Half of the 19<sup>th</sup> Century)*. Leningrad, Repin Institute Publ., 1986, pp. 38–49 (in Russian).

Mozgovaya E. B. Historical Relief in the Second Half of the 18<sup>th</sup> — First Half of the 19<sup>th</sup> Century. *Otechestvennoe i zarubezhnoe iskusstvo XVIII veka. Osnovnye problem (National and Foreign Art of the 18<sup>th</sup> Century. Main Issues)*. Leningrad, Repin Institute Publ., 1988, pp. 95–100 (in Russian).

Mozgovaya E. B. *Skul'pturnyi klass Akademii khudozhestv (The Sculpture Class at the Academy of Fine Arts)*. St. Petersburg, Zero-design Publ., 1999. 270 p. (in Russian).

Mozgovaya E. B.; Lappo-Danilevsky K. Yu. J. J. Winkelmann's Ideas and the Academy of Fine Arts in the 18<sup>th</sup> Century. *XVIII vek (The 18<sup>th</sup> Century)*, iss. 22. St. Petersburg, 2002, pp. 155–179 (in Russian).

Nenatukhina G. D. Monuments of the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century and First Half of the 19<sup>th</sup> Century. *Russkaia memorial'naia skul'ptura (Russian Memorial Sculpture)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. (in Russian).

Piryutko Yu. M. Tombstones: Style, Craftsmen, Customers. *Istoricheskie kladbishcha Peterburga (Historical Cemeteries of St. Petersburg)*. St. Petersburg, 1993, pp. 70–71 (in Russian).

Rogachevskii V. F. G. *Gordeev*. Leningrad; Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 115 p. (in Russian).

Romm A. G. F. G. *Gordeev*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1948 (in Russian).

Ryazantsev I. V. *Skul'ptura v Rossii XVIII — nachalo XIX veka (Sculpture in Russia of the 18<sup>th</sup> — Beginning of 19<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Zhiraf Publ., 2003. 544 p. (in Russian).

Ryazantsev I. V. The Problem of Heritage in the Work of Sculptors and Architects in Russia in the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century. *Trudy Akademii khudozhestv SSSR (Proceedings of the Academy of Arts USSR)*, 1987, iss. 4, pp. 128–152 (in Russian).

Talalay M. G.; Bertash A.; Androsov S. O. *Antichnye i bibleiskie siuzhety v kamne i bronze (Antique and Biblical Stories in Stone and Bronze)*. St. Petersburg, Lik Publ., 2006. 352 p. (in Russian).

Tereshkina O. L. Italian School of Painting in the Interpretations of Russian Artists of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century. *Nauka i shkola (Science and School)*, 2014, pp. 172–176 (in Russian).

Tselishcheva L. N. Anton Rafael Mengs' Works in the Academy of Arts Museum. *Iskusstvo (Art)*, 1980, no. 9, pp. 61–67 (in Russian).

Yachont O. V. *O restavratsii i atributsii (On the Restoration and Attribution)*. Moscow, Skanrus Publ., 2007. 270 p. (in Russian).