



И.В. Портнова

Значение академического образования в формировании русской «иппической» скульптуры XIX века

Темой статьи является рассмотрение русской «иппической» скульптуры XIX века, влияние Академии художеств на ее формирование. Отмечается, что академическое образование, ориентированное на традиции античной классики, как искусства совершенного, которое на протяжении XVIII–XIX веков выработало устойчивые нормы и образцы для подражания, сыграло незаменимую роль в концепции анималистического памятника и станковой скульптуры.

Ключевые слова: «иппический» образ, конный монумент, всадник, принципы подражания, образец, классика, станковая скульптура, античное искусство, художник-анималист, натура, жанр, традиция, иностранные мастера, эпоха.



Первая половина XIX века обозначена расцветом русской скульптуры, прежде всего монументальной. Наряду с изображением человека немало важное значение уделяется образу животного, преимущественно коня. Эти животные изображались в памятниках, входили органической частью в монументально-декоративные композиции архитектурных сооружений, украшали интерьеры парадных гостиных. Речь идет о само-

стоятельном и специфическом художественном воплощении, «иппическом жанре», темой которого является изображение лошади. Образы царствующих особ на коне встречались в русском искусстве и раньше ? в XVII–XVIII веках. Таковы были живописные парные конные портреты Михаила Федоровича и Алексея Михайловича (XVII), входящие в экспозицию Исторического музея в Москве. Всадники выступали частью исторических полотен Г.И.Угрюмова, находили воплощение на гравюрах А.Зубова, Н.Я.Колпакова (XVIII). Этот тип был востребован в известной мере благодаря усилиям иностранных мастеров (И.Г.Таннауэра, Г.Х. Гроота, Г.К. Преннера, В. Эриксона, С. Торелли и других).

Конные монументы в России известны со времен Петра I. В первой половине XVIII века сложился тип памятника, в котором лошадь фигурирует как часть композиции, подчиняясь основной идее произведения. Назовем: памятник Петру I Б.К.Растрелли. (1716–1744), в Петербурге, малые конные статуи Елизаветы Петровны (1712–1780, ГРМ) и Петра I А.Мартелли (ГРМ). В эпоху Екатерины II появился новый монумент: Э.М.Фальконе памятник Петру I («Медный всадник», 1782) в Петербурге.

Изваяния лошадей, отличающиеся высоким художественным качеством, имели своих предшественников. Достаточно вспомнить давнюю традицию (бронзовые конные памятники Марку Аврелию на Капитолийской площади в Риме, Гаттамелате в Падуе Донателло 1443–1453, кондотьеру Б.Коллеони А.Вероккьо в Венеции 1479–88, французским королям).

В России, в основе построения монументальных конных скульптур лежала композиционно–пластическая схема эпохи римской античности и итальянского Возрождения, в которых лошадь изображалась победно шествующей, гордо неся на своей спине сидящего на ней человека. Универсализм модели – характерная черта анималистики того времени, объясняет принцип жанрообразования – следование традициям предшествующих эпох. Так, в первой половине XIX века вполне сложилась классическая форма изображения коня. В этом несо-

менная заслуга принадлежит академической школе. Характерно, что в Академии художеств, ставшей к этому времени высшей школой профессионального мастерства, идеальной формой выступали человек и лошадь, которые изучались во всех особенностях, благодаря академической системе рисования, постоянного штудирования натуры. Научный подход к модели в академическом рисунке был предопределен не только учебными задачами, но и поощрялся самими приемами классицистического изображения. Классицизм выступал универсальным стилем в академическом образовании и базировался на достижениях и традициях античной культуры. Большое место отводилось изучению античного художественного наследия как эталона идеального искусства. Приведем некоторые документальные факты, которые содержались в материалах Академии художеств: «Предполагалось создание музея слепков («старинных фигур, как греческих, так и римских, формованных с наилучших старинных статуй»), необходимого для обучения учеников «в добром и аккуратном рисунке и для знания ими, что находится лучшее в натуре тела человеческого» [6, с. 224]. Кроме того, «предлагалось увеличить коллекцию статуй, которые будут весьма полезны для изучения рисунка. Формовская, находящаяся в заведении адъюнкт-профессора скульптуры, имела запас форм античных скульптур, бюстов, орнаментов ит.п. в количестве до 500. Эти предметы отливались из гипса, как для классов Академии, так и на продажу, преимущественно училищам» [4, с. 37, 305]. Поступающий в Академию, уже должен был иметь хорошие навыки в рисовании античной головы, «затем Совет Академии рассматривал рисунки и определял, кого можно принять в число вольнослушающих и учеников. Оказавшиеся слабыми в рисовании с гипсовых голов, в Академию не принимались» [3, с.3].

Модели были точны и не допускали каких-либо изменений в принятые нормы построения композиций, изображений статичных и динамичных фигур, сохраняли общую стилизовую моделировку. Этой цели способствовала выработка последовательных ступеней работы в материале. В документах Импера-