

УДК 7.035

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-42-53

АНТИЧНЫЕ ПЛАСТИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ «РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОЯ» В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Софья С. Морозова

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, sonyamorosov@mail.ru*Аннотация*

Основываясь на идее «формулы пафоса» Аби Варбурга, выражающих различные эмоциональные состояния через движение, жесты, позы человеческого тела, автор рассматривает использование некоторых «телесных формул» античной скульптуры для репрезентации героя в русской живописи конца XVIII — первой трети XIX столетия. Эти стилизованные мотивы, восходящие к знаменитым статуям Древней Греции и Рима и выступающие в качестве визуального кода, позволяют точнее интерпретировать смысл художественного высказывания в исторической картине или в парадном портрете эпохи классицизма. Для анализа взяты произведения И.А. Акимова, Д.Г. Левицкого, А.А. Иванова, О.А. Кипренского и других мастеров.

Ключевые слова: телесные формулы, античность, скульптура, живопись, русский классицизм

Для цитирования: Морозова С.С. Античные пластические формулы «репрезентации героя» в русской живописи конца XVIII – первой трети XIX века // Academia. 2026. №1. С. 42–53. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-42-53

ANCIENT CORPORAL FORMULAS OF THE HERO'S REPRESENTATION IN RUSSIAN PAINTING OF THE LATE 18TH AND EARLY 19TH CENTURIES

Sofya S. Morozova

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
sonyamorosov@mail.ru*Abstract*

This article is based on the idea of “Pathosformeln” or pathos formula put forward by Aby Warburg. According to him, “corporal formulas” can convey various emotional states of a person. In the visual arts of Western Europe and modern Russia, established gestures or bodily postures, or “corporal formulas”, can be traced back to the famous statues of ancient Greece and Rome. According to the author of the paper, these formulas serve as a visual code that allows for more accurate interpretation of artistic expressions, particularly in the art of classicism, which emphasizes strict adherence to ancient models. The purpose of this article is to analyze some of the invariable corporal formulas used by Russian painters of the late 18th and early 19th centuries, such as Ivan Akimov, Dmitry Levitsky, Alexander Ivanov and Orestes Kiprensky.

Keywords: corporal formulas, antiquity, sculpture, painting, Russian classicism

For citation: Morozova, S.S. (2026), “Ancient corporal formulas of the Hero's representation in Russian painting of the late 18th and early 19th centuries”, *Academia*, 2026, no 1, pp. 42–53. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-42-53

Роль античности в формировании образной и смысловой структуры произведений русской живописи эпохи классицизма и ампира сложно переоценить. В этот период ее мифология и история зачастую выступают в качестве важнейшего источника сюжетов, а памятники искусства становятся образцом для подражания и копирования, выполняя функцию не только вдохновляющего идеала, но и учебных пособий для художников-академистов. Различным аспектам бытования античной темы в отечественном искусстве этого периода посвящено немалое количество научных трудов.

Основной задачей статьи является анализ некоторых устойчивых телесных формул, применявшихся мастерами русской живописи для репрезентации героя, и восходящих к античной статуарной пластике. В качестве методологической основы автор опирается на идею Аби Варбурга о «формулах пафоса» (*Pathosformeln*), то есть о таких положениях или движениях человеческого тела, которые в качестве визуального кода транслируют определенные чувства или состояния, вызывая ответное сопереживание у зрителя. Можно сказать, что «формулы пафоса» — это устойчивые позы и жесты в искусстве Нового времени, восходящие к памятникам античности. Рассмотренные в контексте искусства иной эпохи, эти формулы представляются своеобразными визуальными цитатами, которые выполняют также функцию сохранения античной пластической традиции. Более того, в семиотических трудах последних лет, например, в работе В.П. Перцовой, утверждается, что «формула пафоса» «являет собой не только символическую формулу, а визуальный символ» [Перцова 2019, с. 167]. Это задает вектор для рассмотрения античных телесных канонов в изобразительном искусстве последующих эпох как знаковых систем. Такой подход позволяет нагляднее представить механизм прочтения или, по выражению Поля Рикёра, расшифровки «смысла, скрытого за очевидным» [Рикёр 2008, с. 51] при интерпретации тех произведений, где античность не прослеживается даже на уровне сюжета или мотива.

Несмотря на обращение к наследию Аби Варбурга и его «формулам пафоса», в статье используется термин «телесные формулы». Это обусловлено тем, что в качестве предмета исследования выбраны произведения, связанные не только с передачей интенсивно переживаемых эмоций и прямой апелляцией к чувствам зрителя, но скорее с обращением к культурной памяти, к рациональному восприятию скрытого смысла в явленных образах. По мнению автора, в подобных живописных высказываниях визуальный код, воплощенный в позе, жесте, положении тела, наделяется функцией образно-смысловой структуры произведения. Рассматривая эти работы с семиотических позиций, можно констатировать, что в них нивелируется означаемое пафоса (открытых сильных эмоций), уступая место означаемому манифестации — утверждению социальной роли модели. Тем не менее, это не вступает в противоречие с тезисом Аби Варбурга об универсальности подобных формул. Репрезентация статуса обретает устойчивость, сравнимую с энергией классической экспрессии.

О том, что язык тела и телесных формул был знаком и внятен зрителю конца XVIII — первой трети XIX века, свидетельствуют и многочисленные рассуждения о роли жеста в передаче определенных эмоций, зафиксированные в известных теоретических трактатах, самым знаменитым из которых был «Метод изображения страстей» Шарля Лебрена (1667). Вслед за ним князь Д.А. Голицын в своем неопубликованном, но доступном для читателей Академии художеств, сочинении «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.» (1767–1768) дал следующее определение экспрессии: «...верное и натуральное изображение предметов, а особливо движение в телесных, производимых душевными страстями» [Карев 2003, с. 70]. Вполне допустимо предположить, что просвещенный зритель способен был «прочитать» не только театрализованный жест, но и распознать телесную формулу, указывающую на античный прототип, «считать» скрытый смысл изображения.



Ил. 1. Аполлон Бельведерский. Ок. 330–320 до н.э. Мрамор. Музей Пио-Клементино, Ватикан. Инв. 1015.

Формула репрезентации победителя: «Аполлон Бельведерский»

Один из самых узнаваемых античных памятников — статуя Аполлона Бельведерского (ил. 1), которой посвящены не только описания знатоков и теоретиков искусств, полагавших ее недостижимым идеалом скульптуры древних, начиная с И.И. Винкельмана, но и стихотворные строки А.С. Пушкина: «И твой лик победой блещет, Бельведерский Аполлон»¹ (1827). Скульптуру стремились увидеть путешественники, ее копировали и изучали художники. Аполлон, солнечный бог, являет себя в момент победы над чудовищем Пифоном. Широкий размах рук, визуально «захватывающих» пространство, открывает идеальную «героическую», согласно пониманию греков, наготу; легкий шаг демонстрирует победительную активность; спокойствие лица и отсутствие видимого мускульного усилия являет божественную сущность. Таким образом, можно выделить главные аспекты формулы телесного движения: победа, манифестация, власть.

Применение этой пластической формулы оказывается весьма эффективным в парадном императорском портрете. Так, в работе Дмитрия Григорьевича Левицкого (1735–1822) «Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия» (1783, ГРМ) (ил. 2) использование телесной формулы, восходящей к репрезентации Аполлона в ипостаси солнечного бога, оправдано и логично. Подразумеваемые победы и власть здесь становятся символической основой образа. Связь культа Аполлона с образом императора была известна со времен

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.: Изд. центр «Классика», 1999. Т. 1. С. 159.



Ил. 2. Д. Г. Левицкий. Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия. 1783. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. Ж-4998.



Ил. 3. Ф. И. Шубин. Екатерина II — законодательница. 1789. Мрамор. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Ск-306.



Ил. 4. А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 5814.

Римской империи. Идея наступления «золотого века» традиционно ассоциировалась с царством Аполлона. Эти представления сочетались с утверждением моральной добродетели, предполагавшей почтение к богам, стране, родителям и предкам, а также лично к императору. В случае Левицкого — к императрице, как матери отечества.

Такое качество Аполлона как светозарность, его непосредственная связь с солнцем должна была визуально транслировать идею власти просвещенной монархии, несущей свет разумных законов подданным. Бесстрастность лика и легкость шага означать божественную природу деятельности модели. Отсутствие сильных эмоций лишь подчеркивает манифестацию императрицы, хранящей благородное спокойствие. Соотнесение с мужским божеством усиливает героический характер образа. Вариацию этой телесной формулы можно видеть и в статуе «Екатерина II — законодательница» (1789, ГРМ) (ил. 3) работы Федота Ивановича Шубина (1740–1805), где жест опущенных рук усиливает констатацию свершившегося деяния.

Любопытно заметить, что Д. Г. Левицкий уже обращался к этой телесной формуле несколькими годами ранее в парадном портрете одной из воспитанниц Смольного института — А. П. Левшиной (1775), но в зеркальном развороте. Очевидно, эта инверсия должна была подчеркнуть более частный характер образа, хотя и в этом случае связанного с тематикой победы. Телесная формула даже в таком варианте не утрачивает выраженную манифестацию героини, победившей в соревновании искусств.

В картине Антона Павловича Лосенко (1737–1773) «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ) (ил. 4) представлена так называемая «энергетическая инверсия» телесной формулы, по выражению Аби Варбурга. Несомненно, поза главного героя с его широким шагом, опущенной правой рукой и взмахом левой также восходит к статуе Аполлона Бельведерского. Его лицо выражает мольбу и страдание, оно обращено в сторону, противоположную движению. Аполлон в XV песне «Илиады» вдохновляет почти отчаявшегося Гектора на бой с ахейцами,



Ил. 5. Агесандр Родосский, Полидор, Афинодор. Лаокоон и его сыновья. II пол. I в. до н.э. Мрамор. Музей Пио-Клементино, Ватикан. Инв. MV. 1059.0.0.



Ил. 6. И.А. Акимов. Прометей делает статую по приказанию Минервы. 1755. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Ж-4983.



Ил. 7. Бельведерский торс. Греческая копия I в. до н.э. с греческого оригинала 1-й пол. II в. до н.э. Мрамор. Музей Пио-Клементино, Ватикан. Инв. №1192.

обещающая победу. В этой сцене он символически «умирает» в Гекторе — герое, идущем на верную гибель, и уступает власть Зевсу, к которому тот обращается. При этом означаемое героической победы сохраняется — победы долга над чувствами. Скрытое присутствие солнечного бога, как и скрытые оттенки смысла, обнаруживает себя через восхождение к узнаванию телесной формулы античной статуи.

**Формула репрезентации героя в процессе борьбы:
«Лаокоон», «Бельведерский торс»**

Эллинистическая скульптурная группа «Лаокоон с сыновьями» (ил. 5) была не менее знакома русской публике, нежели статуя Аполлона Бельведерского. Изучение и копирование ее в целом, а также отдельных фрагментов, прочно вошло в состав учебных заданий Академии художеств в России так же, как и в европейских академиях. Мощное напряжение мускулов, сложный разворот торса и контрапост положения рук и ног прочитываются как формула отчаянного противоборства, финал которого уже известен, полностью предрешен. Однако, телесная формула, как визуальная цитата, помещенная в иной контекст, сохраняя основное смысловое ядро, может приобретать и новые, дополнительные смыслы. При сохранении выразительной интенсивности образ может менять свое значение, это обусловлено сменой культурного контекста. Так, в работе Ивана Акимовича Акимова (1754–1814) «Прометей делает статую по приказанию Минервы» (1755, ГРМ) (ил. 6) наблюдаем телесную формулу, восходящую к «Лаокоону» и «Бельведерскому торсу» (ил. 7), еще одной популярной античной статуе. В картине формула повторена дважды в зеркальном развороте: в фигуре Прометея и в создаваемой им статуе. Герой в данном случае представлен в процессе творения, борьба рационального космоса с хаосом косной



Ил. 8. А. А. Иванов. Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 7974.

материи еще не окончена, хотя результат уже очевиден. Означаемое победы выражено в фигуре богини Афины, чья телесная формула тоже может быть возведена к статуе Аполлона Бельведерского, утверждая высшую волю и власть. Развитие сюжета на уровне формул прочитывается как героическая борьба, победа в которой предопределена божественным светом мудрости.

В картине Александра Андреевича Иванова (1806–1858) «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824, ГТГ) (ил. 8) телесная формула борьбы, ясно считываемая в фигуре Ахиллеса, призвана обозначить момент мучительных колебаний героя между ненавистью к отцу убийцы его близкого друга и милосердием к старику, потерявшему сына. Душевный конфликт, противоборство эмоциональных движений ясно прочитывается в разнонаправленных движениях торса, ног и рук Ахиллеса. Пафос, выраженный в телесной формуле борьбы, в данном случае характеризует Ахиллеса как человека способного подчинить бурю эмоций разумному началу, как носителя высоких моральных ценностей, следовательно, героя культурного. Одна из важнейших тем классицизма — тема борьбы долга и чувства — разыгрывается в картине, в том числе на уровне телесной формулы, почерпнутой из пластического наследия древних. Таким образом, античность выступает в картине русского мастера начала XIX столетия на уровне и сюжета, и художественного приема.

Формула героя в активном движении: «Летящий Меркурий» Джамболоньи

Античность входила в «плоть и кровь» русского классицизма XVIII — начала XIX века не только благодаря изучению памятников статуарной пластики Древней Греции и Древнего Рима, но и опосредованно — через произведения европейских мастеров, посвященные мифологии или истории, сохраняя при этом



Ил. 9. Джованни да Болонья. Меркурий, отправляющийся исполнять повеления Юпитера. Ок. 1580. Бронза. Национальный музей Барджелло, Флоренция.

значение источника сюжетов и образов. Так, более сложный случай восхождения к античной теме мы можем наблюдать в произведениях русских живописцев, где художественное высказывание основано на телесной формуле, почерпнутой из скульптуры мастера эпохи маньеризма. Речь идет о бронзовой статуе «Летающий Меркурий» (1580, музей Барджелло, Флоренция) (ил. 9) итальянского скульптора XVI века Джованни Болоньи (Джамболонья), копия которой, кстати, была отлита в Санкт-Петербурге в 1783 году по восковой модели Федора Гордеевича Гордеева, и, следовательно, была известна русской просвещенной публике. Стремительное движение — одна из характеристик бога-вестника Меркурия (греческого Гермеса). Эта телесная формула быстрого движения с опорой на носок одной ноги и поднятой правой рукой в буквальном смысле слова иллюстрирует словосочетание «новости летят с быстротой ветра». В рамках классицистической нормативной эстетики становится вполне логичным, что на живописном полотне Андрея Ивановича Иванова (1775–1848) «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» (1810, ГРМ) (ил. 10) героический подвиг древнего руса приравнен к деянию античного бога. Эта связь становится очевидной благодаря почти «дословной» цитате телесной формулы статуи Джамболоньи. В этом контексте обнаженность призвана дополнительно подчеркивать «героический» античный характер образа. То, что кажется противоречием с точки зрения исторического правдоподобия (обнаженность киевлянина), с позиции смысла визуальной формулы выглядит логичным и оправданным.

Тот факт, что А.И. Иванов не единожды обращался к скульптурам итальянского мастера в качестве источника телесных формул, свидетельствует о том, что они (эти формулы) воспринимались им как значимое средство



Ил. 10. А. И. Иванов. Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году. 1810. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Ж- 5065.

художественного языка, возможность передать через физическое движение состояние героя или его характеристику. Так, например, в его рисунке на библейский сюжет «Саул и Давид» (1795–1796) для изображения юного Давида, стремящегося избежать гнева Саула, вновь использована телесная формула «Летящего Меркурия». Кстати, можно заметить и тот факт, что для фигуры Саула русский живописец выбрал телесную формулу гнева, также восходящую к статуарной группе Джанболоньи «Самсон, убивающий филистимлянина».

Любопытно отметить, что к этой же формуле, хотя и в редуцированном варианте, обратился Карл Павлович Брюллов (1799–1852) в работе «Портрет графини Ю.П. Самойловой с воспитанницей Джованиной Пачини и арапчонком» (1834, Музей Хиллвуд, Вашингтон) для обозначения особой независимости и подвижности темперамента модели. Характеристика героини усложняется и усиливается через жест рук, и поворот корпуса, что добавляет к восприятию образа манифестацию власти и сияния.

Формула репрезентации отдыхающего героя: «Отдыхающий сатир» Праксителя

Орест Адамович Кипренский (1782–1836) в парадном «Портрете лейб-гусарского полковника Е.В. Давыдова» (1809, ГРМ) представляет своего героя в позе, несомненно формульной и недвусмысленно восходящей к знаменитой статуе «Отдыхающий фавн (сатир)» работы Праксителя (ил. 11). Отдых, покой, следующие



Ил. 11. По оригиналу Праксителя. Отдыхающий Сатир. Ок. 130 года. Мрамор. Капитолийские музеи, Рим. S 739.

после буйного дионисийского праздника — составляют основу интерпретации образа древнегреческого скульптора. Скрещенные ноги — отсутствие импульса к движению, опора локтем на ствол дерева и согнутая в локте другая рука открывают героическую наготу (репрезентация себя) и одновременно демонстрируют расслабленность мускулатуры.

В этом контексте использование телесной формулы в парадном портрете героя войны становится дополнительной характеристикой. Молодой герой предъявляет себя в полный рост, опираясь рукой на камень, напоминающий саркофаг, и упираясь другой в бок, его ноги скрещены. Покой, статика мира и динамика, буйство войны представляют собой два полюса в символическом прочтении этого портрета. Телесная формула дает возможность зрителю считывать этот скрытый смысл, подкрепляя романтическую характеристику образа на уровне атрибутики.

Редуцированное использование этой формулы можно отметить и в женских портретах эпохи сентиментализма, например, в «Портрете М.И. Лопухиной» (1797, ГТГ) работы Владимира Лукича Боровиковского (1757–1825). В этом случае означаемое утверждения выражено через спокойствие расслабленной позы, что подчеркивает мотив дополнительной опоры для согнутой руки. Телесная

формула предоставляет возможность неоднозначной интерпретации образа, способности модели продемонстрировать иную, не очевидную свою ипостась. Естественность душевных движений, сокрытых для общества, но явных для близкого круга, соотносимая культурой сентиментализма, вполне согласуется с представлениями о фавне, как стихийном духе, незримом для глаз человека в глубине лесов. Этот скрытый смысл усложняет образную структуру камерного, но все-таки сохраняющего свои репрезентативные функции, портрета.

Заключение

Таким образом, рассмотрев несколько вариантов телесных формул репрезентации героя (героини) в русской живописи конца XVIII — начала XIX века, восходящих либо непосредственно к произведениям античной пластики, либо к работам европейских мастеров на античный сюжет, можно с определенной долей уверенности утверждать, что телесные формулы осознавались отечественными художниками в качестве не только удобного, но ученически применяемого шаблона, сколько в качестве особого приема для создания более углубленной характеристики персонажей, рассчитанной на подготовленного зрителя, способного опознать цитату, «прочесть» скрытый, но не менее важный смысл, получить при этом дополнительное эстетическое удовольствие от диалога современного и античного искусства. В подтверждение вышесказанного достаточно вспомнить о том, что мысль о соревновании с древними стала практически «общим местом» в эстетических трактатах этого периода. В системе риторической культуры эти пластические формулы транслировали специфический визуальный код, интегрировавшей отечественное искусство в контекст общеевропейской эволюции, преемственной античной традиции.

Литература

1. Карев 2003 — Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. С. 70.
2. Перцова 2019 — Перцова В.П. Визуальный символ в культурном пространстве (На примере трудов Аби Варбурга): дисс... канд. философ. наук. М., 2019. С. 167.
3. Рикёр 2008 — Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с франц., вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. М.: Академический проект, 2008. С. 51.

References

1. Karev, A.A. (2003), *Classicism in Russian Painting*, Bely Gorod, Moscow, Russia, p. 70.
2. Pertsova, V.P. (2019), *Visual Symbol in Cultural Space (Based on the Works of Aby Warburg)*: Ph. D. Thesis, Moscow, Russia, p. 167.
3. Ricoeur, P. (2008), *Conflict of Interpretations: Essays on Hermeneutics*, Transl. from French, introd., comments Vdovina, I.S., Academic Project, Moscow, Russia, p. 51.

Информация об авторе

Софья С. Морозова, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, Москва, Миусская пл., 6; sonyamorosov@mail.ru

Author Info

Sofya S. Morozova, Cand. of Sci. (Art history), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6 Miusskaya Sq, 125993 Moscow, Russia; sonyamorosov@mail.ru