

УДК: 73.03

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-143-153

СКУЛЬПТУРНАЯ ШКОЛА А.Т. МАТВЕЕВА КАК ФЕНОМЕН НЕОКЛАССИЦИЗМА XX ВЕКА

Игорь В. Глазов

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, glazzov@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена анализу теоретических оснований «школы Матвеева» как уникального феномена неоклассицизма XX века. Рассматриваются основные этапы становления скульптора в контексте художественных поисков начала века, которые идут в направлении возрождения ордерной системы, симметрии и монументальности. Особое внимание уделяется тому, как Матвеев адаптировал свой опыт в педагогической практике, преодолевая авангардные течения 1920-х годов и формируя оригинальную скульптурную школу.

Выводы статьи подчеркивают характер феномена неоклассицизма как динамичного направления, адаптированного к вызовам века: с одной стороны, он служит свидетельством культурной преемственности, а с другой — предлагает творческое переосмысление традиции на принципиально новых, позитивистских основаниях.

Ключевые слова: русская скульптура, классицизм, неоклассицизм XX века, А.Т. Матвеев, школа Матвеева

Для цитирования: Глазов И.В. Скульптурная школа А.Т. Матвеева как феномен неоклассицизма XX века // Academia. 2026. №1. С. 143–153.
DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-143-153

THE SCULPTURE SCHOOL OF A.T. MATVEEV AS A PHENOMENON OF 20TH-CENTURY NEOCLASSICISM

Igor V. Glazov

The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, glazzov@gmail.com

Abstract

The article is dedicated to an analysis of the theoretical foundations of the “Matveev school” as a unique phenomenon of 20th-century neoclassicism. It examines the key stages of the sculptor’s formation in the context of the artistic searches of the early 20th century, which were oriented toward the revival of the order system, symmetry, and monumentality. Particular attention is paid to the way Matveev adapted his experience in pedagogical practice, overcoming the avant-garde trends of the 1920s and forming an original sculptural school. The conclusions of the article emphasize the nature of neoclassicism as a dynamic movement adapted to the challenges of the century: on the one hand, it serves as evidence of cultural continuity, and on the other, it offers a creative reinterpretation of tradition on fundamentally new, positivist foundations.

Keywords: Russian sculpture, classicism, 20th century neoclassicism, A.T. Matveev, Matveev school of sculpture

*For citation: Glazov, I.V. (2026), "The sculpture school of A.T. Matveev as a phenomenon of 20th century neoclassicism", *Academia*, 2026, no 1, pp. 144-153.*

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-144-153

Александр Терентьевич Матвеев — один из наиболее оригинальных русских скульпторов XX века, который много и плодотворно занимался преподавательской деятельностью. Понятие «школа Матвеева» сложилось в искусствоведении давно. Как о явлении, о ней писали практически все крупные исследователи творчества скульптора: А.И. Бассехес [Бассехес 1960], Е.Б. Мурина [Мурина 1979], Л.А. Славова [Славова 2005] и др.

Вместе с тем его система преподавания всегда была предметом критики — например, И.И. Бродский, выступая на заседании Академии художеств по поводу выставки студенческих работ, говорил: «В скульптурной мастерской над всем господствует условная формула построения человеческой фигуры, формула, найденная профессором Матвеевым в его практике, но выработанный канон мастера, мне кажется, давит, обезличивает учеников. Все, что мы увидели, показанное ими на выставке, это подтверждает» [Бродский 1938, с. 18]. Похожая критика привела в 1948 году к отставке Матвеева с должности. Газета «Правда» писала: «Его программа преподавания представляет собой „шаманство“ и изобилует такими понятиями, как „скульптурное видение“, „способность объемно-пластического видения“ и т.п.»¹.

В 2005 году в Государственном Русском музее прошла выставка Матвеева и его школы, где были представлены работы непосредственных учеников Матвеева на протяжении длительного времени. В их воспоминаниях, которые можно найти в каталоге выставки, фигура мастера окружена ореолом почитания, а его влияние, несомненно, выходит за пределы ремесла. Вместе с тем понятие «школа» применительно к художественному творчеству всегда требует серьезной проверки временем, чтобы отличить ее от «мастерской», где непосредственное общение с мэтром может быть решающим. Школа проявляется, когда влияние основателя и его харизма престают действовать и остаются только принципы и основания, которые и определяют это понятие. В вышеприведенном высказывании Бродского совершенно правильно говорится о том, что в основе педагогической системы Матвеева лежали годы творческой практики. Вопрос лишь в том, что Бродский определяет ее как канон, некоторую готовую формулу, универсальный способ представления человеческого тела. Прав ли он в своей оценке Матвеева? Даже такой серьезный исследователь творчества Матвеева, как Л.С. Славова, ограничивается лишь констатацией существования метода, основанного на интерпретации традиций классики. Таким образом, вопрос о его особенностях, как представляется, не потерял своей актуальности.

Педагогическая деятельность Матвеева охватывает значительный период — с 1918 по 1948 год. За это время в вузе, где он преподавал, был осуществлен целый ряд реформ, которые затрагивали не только вопрос преподавания в целом, но и имели концептуальный характер. Тот факт, что Матвеев продолжал работать в этих условиях, говорит о том, что его программа выходила за рамки изменчивых требований времени.

Для выявления определяющих ее принципов необходимо обратиться к биографии Матвеева, неразрывно связанной с формотворческими поисками начала XX века. Его учителями в МУЖВиЗ были С.И. Иванов и П.П. Трубецкой. Обучаясь у таких разных скульпторов, Матвеев уже в ранних своих работах демонстрирует принципиальное понимание большой формы, объединяющее академическую традицию Иванова и современную, считавшуюся импрессионистической, манеру Трубецкого. В 1899–1903 гг. он параллельно с обучением работает в московской мастерской С.И. Мамонтова. Мамонтовский кружок оказал большое влияние на формирование Матвеева. Определяющая сила русской национальной традиции, заново открываемой в это время, заключалась

¹ Газета «Правда», 29 мая 1948 года, № 150. С. 3.

в пафосе слияния с возвышенным, в эмоциональном богатстве и отрицании формального схематизма. Поиск формы, способной убедительно представить сюжет, составлял одну из важных проблем отечественного искусства; серьезная попытка ее разрешения была предпринята в символизме.

Одним из наиболее влиятельных представителей самобытного русского символизма был В.Э. Борисов-Мусатов, индивидуальная манера которого и свободные от догм взгляды на творчество оказали определяющее влияние на поколение художников начала XX века, в первую очередь на представителей круга «Голубой розы», в который входил Матвеев. Важно отметить, что в своем основании символизм мастера имел жесткие конструктивные принципы: К.С. Петров-Водкин вспоминал позднее, что «нашу пустую, декоративную поэзию он наполнит большим человеческим содержанием и, главное, даст ей прочную живописную форму» [Петров-Водкин 1970, с. 446]. Матвеев отдал дань символизму в таких своих работах, как «Пробуждающийся» (1907), «Засыпающий мальчик» (1908) и «Спящие мальчики» (1907). В то же время в период 1907–1912 гг. в его творчестве намечается поворот к классицизму. Он совпадает с общим кризисом символизма, который все чаще становится предметом суровой критики. А.Н. Бенуа писал в 1908 году о работах П.В. Кузнецова на прошедшей выставке «Венок»: «Что можно ожидать от Кузнецова через пять, десять лет, если он будет продолжать перед нами ребячески блажить и удовлетворяться какими-то криквыми, уродливыми миражами?»². В 1909 году И.Э. Грабарь провозглашает: «Те великие, поистине вечные начала, которые даны нам классикой, не раз спасали человечество от застоя, не раз выводили его из глухих тупиков, из мрачных и затхлых помещений на свет и простор. И не может быть сомнения в том, что много раз еще суждено миру возвращаться назад, чтобы в сокровищнице древней красоты черпать силы для нового движения вперед» [Грабарь 1909, с. 24]. Возвращение к эпохе классических идеалов ознаменовалось появлением журнала «Аполлон», где в своей программной статье «Пути классицизма в искусстве» Л.С. Бакст очерчивает контуры нового искусства: «В каких-нибудь немногих, скомбинированных линиях будущие художники увидят больше подлинного, современного искусства, чем в утонченнейших повторениях и изнеженных канонах старых школ»³. В основе этого нового искусства лежал язык классики, в котором «вместо туманного многословия символистов — сжатая точность новой школы, вместо темной торжественности — ясная простота, вместо абстракции мифотворчества — конкретные слова почти разговорной речи» [Жирмунский 2001, с. 68–87].

Матвеев вполне выразил этот новый вкус в скульптуре «Юноша» (1911). Своей простотой и ясностью, уравновешенностью больших объемов, а главное, ясно читаемой вертикалью построения она открывает новую страницу его творчества. Заметно, что дистанция от «Юноши» до «Мальчика в бане» (1858) С.А. Иванова гораздо короче, чем до его же портрета В.Э. Борисова-Мусатова (1900). Еще более ясно эта мысль выражена в работе 1916 года «Девушка с полотенцем». Можно вполне согласиться с мнением А.И. Бассехеса, что Матвеева интересовала «форма скрытая, внутренняя, потенциальная, свойственная фигуре в ее спокойном состоянии» [Бассехес 1960, с. 22]. В этих работах проявляется программное отсутствие сюжета, объясняющееся общим отношением к произведению как самоценному результату постижения мира художником.

После революции Матвеев становится активным участником плана монументальной пропаганды. В 1918 году он создает памятник Карлу Марксу, представляющий собой одно из крупных достижений мастера. Скульптурная форма здесь достигает предельного обобщения, при котором возможно сохранение образа, а ясная статуарность выявляет архитектурное начало. Эти принципы Матвеев также проводил и в педагогической практике, активно занимаясь преподавательской работой. Весной 1918 года он переезжает в Петроград

² Бенуа А. Художественные письма. Итоги выставок («Венок») // Слово. 5 апреля 1908 года №424.

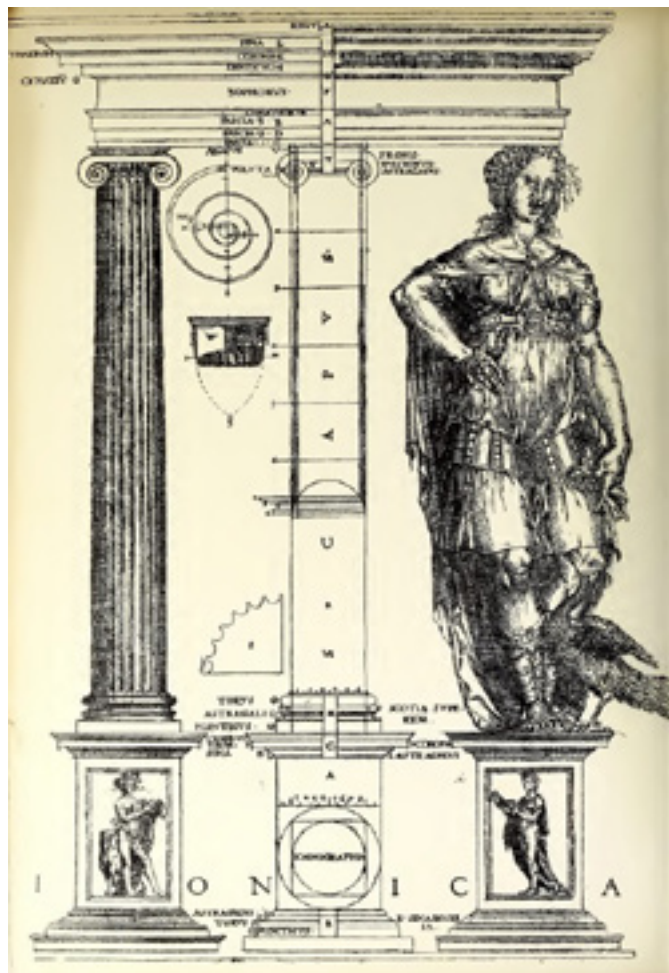
³ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве //Аполлон. №3. 1909. С. 50.



Ил. 1. А. Т. Матвеев. Женская фигура. Этюд. 1937. Гипс. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

и приступает к руководству скульптурным отделением в бывшем училище Штиглица, а летом того же года избирается профессором — руководителем свободных художественных мастерских бывшей Академии художеств. С этого времени и до 1948 года он возглавляет мастерскую, выпустившую многих выдающихся мастеров скульптуры, среди которых М.К. Аникушин, Е.Ф. Белашова, В.Л. Рыбалко, Л.М. Холина. В период 1920-х годов, на который приходится расцвет деятельности скульптора, появляются такие работы, как «Флора» (1923), «Купальщица» (1923), «Заноза» (1923). Следующий важный принцип, который с особенной ясностью проявляется в «Этюде женской фигуры» (1937) (ил. 1), — это акцент на чистоте формы и общем впечатлении по отношению к деталям и украшениям: важным для неоклассического понимания формы является ее драматическое упрощение, придание ей монументальной лапидарности, повышенной выразительности простых объемов.

Культурная ситуация в России конца XIX — начала XX века характеризуется одержимостью античностью, которая породила феномен славянского возрождения, оказавшего влияние на всю стилистику русского искусства начала XX века. Ф.Ф. Зелинский, один из главных идеологов этого течения, считал, что европейский мир уже пережил два великих возрождения классической античности — итальянское и германское, а третье, грядущее, будет славянским. Он писал: «Поскольку славяне, несомненно, являются третьим великим европейским народом, следует ожидать, что и он, наконец, войдет в ряд мировых держав, оплодотворив семенем античности свою душу, которая благодаря этому сможет, в свою очередь, оплодотворить души других народов. Речь, конечно, идет не о гегемонии, пусть даже идейной или культурной, но лишь об исполнении некоего долга: поскольку славянские народы долгое время были должниками романских и германских, теперь настало время возратить заем в общую сокровищницу, прибавив к нему собственные ценности, созданные в результате соединения классической античности с национальным духом.



Ил. 2. Джон Шут. Первые и главные основания архитектуры. 1653. Ионический ордер.

Надежный путь указан двумя предшествующими возрождениями» [Зелинский 2002, с. 255]. Каждая из этих эпох характеризовалась своим, особенным подходом к интерпретации античности, пониманию основ ее культуры. Если обратиться к эпохе итальянского Возрождения, к теоретическим трактатам Диего де Сагрето «Измерения римлян» (1541) и Джона Шута «Первые и главные основания архитектуры» (1653), то можно увидеть устанавливаемую ими ясную связь между ордерами и характером архитектуры. Хотя с сегодняшней точки зрения она скорее морфологическая, чем тектоническая, но для той эпохи свойственна неразрывность, синтетичность мышления, в котором красота и конструктивное основание неразрывны и образуют характер — одно из определяющих качеств архитектуры (ил. 2). В неоклассицизме XVIII века, как следует из теории аббата Ложье, эти качества носят скорее этический характер и связаны с совершенством общественного устройства древних. В начале же XX века в своей работе «Физические начала архитектурных форм» Б.Н. Николаев, и в этом особенность нового подхода к античности, связывает совершенство ее архитектуры с пониманием древними физических законов, лежащих в основе их архитектурных систем. Его критика архитектуры, в особенности архитектуры классицизма, направлена на то, что ошибки, накапливаемые со временем при бездумном копировании (срисовывании форм старых зданий) заслоняют истинные принципы архитектуры, основанные на вечных законах природы. Таким образом, чтобы вернуться к подлинной классике, нужно пересмотреть принципы, сложившиеся в результате повторения устойчивых форм, вновь проверить их на соответствие основаниям Природы и силой вечных физических законов очистить их от груза ошибок.

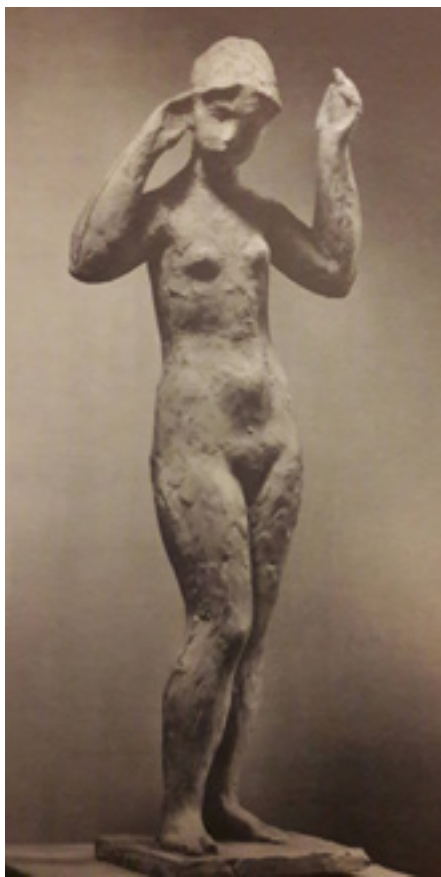


Ил. 3. Учебная композиция 1928–1929 уч. год. Мастерская профессора А. Т. Матвеева. Научный архив Российской академии художеств. Ф. 11. Оп. 1. Д. 6036. Л. 746.

Как можно заметить, этот принцип в полной мере характерен для творчества Матвеева. На сходство скульптуры Матвеева с архитектурой указывал еще Бассехес, который, рассуждая о гармонии греческой скульптуры и архитектуры, писал о необходимости вернуть в искусство утраченное из-за школьной посредственности богатство живого, органического языка: «Матвеев рано понял это и начал с того, что поставил перед собой задачу самостоятельной выработки нового, манившего его своей живостью и красотой пластического идеала. Первым шагом в этом направлении было воспитание в себе самого того обостренного чувства веса, без которого нельзя выразить живое в созвучиях глины или камня» [Бассехес 1960, с. 10]. Это обостренное чувство веса и есть собственно тектоническое начало. Матвеев считал, что «все величайшие произведения обязаны своим происхождением природе, искренним стремлениям познать природу и, познавши, оплодотворившись в природе, создать воплощение для своей мысли-образа» [Мурина 1979, с. 30]. Появление произведения искусства в таком случае является результатом познавательного процесса, а художественная форма становится проявлением мира, построенного сознанием художника, что снимает противостояние между стилем как нивелирующей совокупностью общих признаков и уникальностью художественного феномена произведения искусства.

Выявление тектонической основы форм — один из важных аспектов неоклассицизма. Здесь можно назвать еще один из его принципов: поиск фундаментальных формотворческих оснований, а не простое копирование. В первое десятилетие советской власти в отечественном искусстве происходила ожесточенная борьба художественных группировок, каждая из которых претендовала на ведущую роль. Сам Матвеев тоже прошел серьезный искусственный влияния различных школ и течений, побывал в Париже и в Италии, но его цель в искусстве — поиск гармонии — осталась неизменной. «Для меня всегда только было прекрасное создание архитектуры, которое называется человеческим телом. Я всегда его боготворил», — утверждал скульптор [Мурина 1979, с. 77].

Основу педагогического метода Матвеева составляло максимально полное выражение идеи произведения, которая всегда должна предшествовать исполнению. Он не придавал большого значения манере, считая ее «техническим моментом». Среди особенностей его метода, ставших надолго предметом



Ил. 4. В. Л. Рыбалко. Пловчиха. 1945. Гипс.



Ил. 5. В. Л. Рыбалко. Лето. 1957. Гипс.
Собственность Министерства культуры РФ,
Москва.

дискуссий, был отказ от копирования с гипсов. Здесь следует указать, что сам мастер отрицал любые клише в искусстве, считая, что каждое произведение должно быть результатом найденных в природе, подсказанных Природой закономерностей. Возможно, что с исторической дистанции его неприятие традиционных методов кажется слишком категоричным, но в обстановке революционных лет оно вполне вписывалось в общие тенденции искусства, свободного от любого культурно-исторического диктата.

Тектонический принцип, лежащий в основе творческого метода и педагогической практики Матвеева, как представляется, в наибольшей степени характеризует феномен школы. Принципы, на которых строил свое преподавание Матвеев, отражены и в учебных программах. Не все они были составлены Матвеевым лично, но поскольку он был секретарем учебно-плановой комиссии скульптурного факультета, очевидно, что он принимал деятельное участие в их обсуждении, согласовании и утверждении. В качестве характерного примера можно взять программу 1928–1929 годов, которая фокусирует внимание студентов на анализе понятий объема, взаимодействия и характеристики форм, пространственной организации, статике и динамике.

Первый раздел программы посвящен понятию объема как основы скульптурной формы. Объем определяется через глубинность, трехмерность, пространственность и состояние тела в пространстве. Важными характеристиками являются пропорции (вертикаль и горизонталь), а также поверхность и пластический рельеф. Задание направлено на анализ этих элементов, что формирует базовое понимание скульптуры как трехмерного искусства. Работа студента начинается с геометрических тел, которые служат первичными построениями формы, позволяющими четко представить пропорции.

Второй раздел фокусируется на взаимодействии объемов, включая координацию тел, пластическую ось координации, массу, вес и функциональную зависимость от пластической конструкции. Вводится понятие конструктивного



Ил. 6. Д. Д. Каминкер. Заложник. (Памяти Александра Галича). 1988. Дерево, железо. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Ил. 7. Д. Д. Каминкер. Давид зимний. 1996. Дерево. Собственность автора.

прохождения предмета и пластического соотношения форм в пространстве. Задания выполняются над смешанными натюрмортами (комбинация организованного предмета и отвлеченного тела), что позволяет изучить построение реального предмета и установление пластической связи между несколькими формами. Масса и вес пластических форм меняются в зависимости от положения в пространстве. Для выявления конструктивной оси предусмотрены два задания над смешанными натюрмортами, подчеркивающие постепенное развитие форм и их взаимодействие (ил. 3).

Третий раздел касается характеристики форм, акцентируя разнообразие материальных фактур и поверхностей. Это задание направлено на практическое освоение способов передачи фактуры и выявление качества поверхности, что является ключевым для реалистичного воплощения скульптурных идей.

Четвертый раздел программы анализирует статику и динамику в скульптуре. Пластическая форма выражает степень напряженности и пластического рельефа. Статика описывается как состояние замкнутости и положение основы формы, в то время как динамика — как состояние сдвига и механика действия формы. Работа проводится по живой модели, что позволяет находить реальную форму и организовывать ее объемным разрешением. Пластическое определение вибрирующего живого тела зависит от степени напряженности его форм (первое задание). Второе задание посвящено организации формы в состоянии покоя, где положение и ось подчиняются общему моменту в пространстве, влияя на решение рельефа. Третье задание исследует движения природы как момент изменения состояния, включая расширение, сокращение и подчинение направлению всех движений, дополняющих форму⁴.

Представленная программа позволяет выявить общие формообразующие принципы в работах учеников Матвеева. В рамках настоящей статьи

⁴ НА РАХ ф. 7 оп. 1 д. 737 л. 8–9.



Ил. 8. Цистерна Базилика. IV–VI века. База колонны в виде головы Медузы Горгоны. Стамбул, Турция.

будет рассмотрено творчество ученицы Матвеева, скульптора В.Л. Рыбалко, и ее ученика, скульптора Д.Д. Каминкера. Валентина Лаврентьевна Рыбалко с 1937 года обучалась в институте живописи, скульптуры и архитектуры при ВАХ, с 1940 года — в мастерской Матвеева, которую окончила в 1946 году. С 1949 года преподавала на кафедре архитектурно-декоративной скульптуры ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени Мухомовой; профессор с 1967 года.

Работы ученицы Матвеева Валентины Рыбалко демонстрируют основные принципы матвеевской школы: построение скульптуры как пластически завершенного целого, монументализация формы, которая возникает не как выражение сюжетной заданности, а в результате широкого обобщения, выводящего на первый план тектонику человеческого тела. В качестве примера можно привести раннюю работу скульптора «Пловчиха» (1945) (ил. 4). Здесь целостность формы возникает в результате логического, идущего от конструкции и потому естественного процесса архитектурного построения фигуры. Такой же чистотой форм отличается и более поздняя работа «Лето» 1957 года (ил. 5) и более жанровая, если это применимо к работам Рыбалко, «Девушка, завязывающая косынку» 1978 года. Выразительная новизна этих образов заключается в их монументальной завершенности, идущей от целостного понимания формы как взаимодействия объемов в пространстве.

Другой подход, также основанный на понимании взаимодействия между пластической конструкцией и объемами, связан с именем Д.Д. Каминкера, который в 1969–1973 годах учился у Рыбалко на отделении скульптурно-декоративной пластики.

Дмитрий Давыдович Каминкер начинал свой творческий путь, занимаясь изготовлением каркасов для скульптур мэтров советской пластики. Силовые линии, выявленные в каркасе, являются одним из излюбленных приемов мастера. Интересно, что с ним тесно связан его оригинальный подход к дереву как накладываемому материалу. Здесь уместно вспомнить, что и Матвеев относился к материалу, прежде всего, как к выразительному средству, технически, без увлечения фактурой. «Заложник» (1988) (ил. 6) — несомненно, значительное произведение, в котором в полной мере раскрывается совершенство образного мышления мастера. Общий характер фигуры с заложенными за голову руками напоминает о теломонах, а «шаг в вечность» восходит к египетским статуям. Матвеев также считал египетские статуи образцом динамики в скульптуре — динамики внутренней, понимаемой как готовность к движению. Архитектурное, глубоко логичное построение формы отличает и «Давида» (1996) (ил. 7). Свободная, устойчивая поза Давида, опирающегося на голову Голиафа как на своего рода стилофор, заставляет вспомнить ордерное решение в Цистерне Базилике (ил. 8). Сравнивая эту работу с учебными заданиями конца 1920-х годов, с которыми Каминкер не был знаком, можно утверждать, что сходство объясняется принципиальным единством тектонического мышления.

При всех отличиях, обусловленных выраженной индивидуальностью авторов, их работам присущи общие черты, которые определенно позволяют говорить о «школе Матвеева». В первую очередь, это типологические характеристики, такие как лапидарность форм, подчеркнутая статуарность, устойчивость, фронтальность поз, внутренняя динамика, стремление к передаче возвышенного.

Феноменальный характер неоклассицизма состоит в том, что антикизирующие формы его скульптуры не являются следствием цитирования исторических образцов. Совпадение с античностью здесь — это свидетельство правильности выбранного художником пути, закономерный результат следования тем принципам, которыми руководствуются неоклассицисты в своем творчестве. Эти принципы, которые, будучи чисто пластическими, имеют в своем основании строгую логику архитектурного построения, Александр Терентьевич Матвеев сумел сформулировать и успешно применить в педагогической практике.

Автор выражает благодарность сотрудницам Научного архива Российской академии художеств за неизменно доброжелательное отношение и помощь в работе.

Литература

1. Бассехес 1960 — Бассехес А. И. Александр Терентьевич Матвеев. М.: Советский художник, 1960. 68 с.
2. Бродский 1938 — Бродский И. И. За социалистический реализм! Л.: Академия художеств, 1938. 81 с.
3. Грабарь 1909 — Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. I. М.: И. Кнебель, 1909. 507 с.
4. Жирмунский 2001 — Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 485 с.
5. Зелинский 2002 — Зелинский Ф. Ф. Введение в творчество Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения [сост. Е. А. Тахо-Годи]. М.: Наука, 2002. С. 12–25.
6. Мурина 1979 — Мурина Е. Б. Александр Матвеев. М.: Искусство, 1979. 383 с.
7. Петров-Водкин 1970 — Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. Л.: Искусство, 1970. 629 с.
8. Славова 2005 — Славова Л. А. Матвеевская школа пластики и традиции классики // Александр Матвеев и его школа. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 24–30.

References

1. Bassekhes, A. I. (1960), *Aleksandr Terent'evich Matveev* [Alexander Terent'evich Matveev], Sovetskii khudozhnik, Moscow, USSR.
2. Brodskii, I. I. (1938), *Za sotsialisticheskii realizm!* [For socialist realism!], Leningrad, USSR.
3. Grabar', I. E. (1909), *Istoriya russkogo iskusstva* [The history of Russian art], Vol. I, I. Knebel', Moscow, Russia.
4. Zhirmunskii, V. M. (2001), *Poetika russkoi poezii* [The poetics of Russian poetry], Azbuka-klassika, St Petersburg, Russia.
5. Zelinskii, F. F. (2002), "Vvedenie v tvorchestvo Vyach. Ivanova" ["Introduction to the work of Vyach. Ivanov"], *Vyacheslav Ivanov – tvorchestvo i sud'ba: k 135-letiyu so dnya rozhdeniya* [Vyacheslav Ivanov – creativity and fate: on the 135th anniversary of his birth], comp. by E. A. Takho-Godi, Nauka, Moscow, Russia, pp. 12–25.
6. Murina, E. B. (1979), *Aleksandr Matveev* [Alexander Matveev], Iskusstvo, Moscow, USSR.
7. Petrov-Vodkin, K. S. (1970), *Prostranstvo Evklida* [Euclid's space], Iskusstvo, Leningrad, USSR.
8. Slavova, L. A. (2005), "Matveevskaya shkola plastiki i traditsii klassiki" ["The Matveev school of plastic form and the traditions of classicism"], *Aleksandr Matveev i ego shkola* [Alexander Matveev and his school], Palace Editions, St Petersburg, Russia, pp. 24–30.

Информация об авторе

Игорь В. Глазов, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; glazzov@gmail.com

Author Info

Igor V. Glazov, Cand. of Sci. (Art history), senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; glazzov@gmail.com