

УДК 7.035.2

DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-12-22

## ТАРУАШВИЛИ «БЕРТЕЛЬ ТОРВАЛЬДСЕН И ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЦИЗМА»

**Александр К. Якимович**

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, Ассоциация искусствоведов (АИС), Москва, Россия, yakimovitch@mail.ru

### *Аннотация*

Публикация содержит критический обзор монографии Л.И. Таруашвили, посвященной творчеству Бертеля Торвальдсена. В тексте анализируются ключевые идеи автора, опубликованные издательством «БуксМАрт» в 2024 году, и определяется роль исследования в контексте искусствоведческого анализа классицизма.

*Ключевые слова:* классицизм, Бертель Торвальдсен, скульптура, искусство Дании

*Для цитирования:* Якимович А.К. Таруашвили «Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма» // Academia. 2026. №1. С. 12–22. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-12-22

## LEONID TARUASHVILI: BERTEL TORVALDSEN AND THE PROBLEMS OF CLASSICISM

**Alexander K. Yakimovicz**

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, Art Researchers of Russia Association (AIS), Moscow, Russia, yakimovitch@mail.ru

### *Abstract*

The publication provides a critical review of Leonid Taruashvili's monograph on the work of Bertel Thorvaldsen. It analyzes the author's key ideas, published by BuksMArt in 2024, and determines the study's significance within the context of the art-historical analysis of Classicism.

*Keywords:* Classicism, Bertel Thorvaldsen, sculpture, art of Denmark

*For citation:* Yakimovicz, A.K. (2026), "Leonid Taruashvili: Bertel Thorvaldsen and the Problems of Classicism", *Academia*, 2026, no 1, pp. 12–22. DOI: 10.37953/2079-0341-2026-1-1-12-22

Перед нами — монументальное издание, посвященное европейскому классицизму в скульптуре и живописи середины XVIII — середины XIX столетия [Таруашвили 2024]. В центре внимания автора находится Бертель Торвальдсен — датский ваятель общеевропейского значения, оставивший после себя произведения, созданные для элит всего континента, от Британии до России. Его творчество рассматривается в контексте «античных» поисков и экспериментов той эпохи — от живописи Анжелики Кауфман и Жозефа-Мари Вьена до поздних произведений Антонио Кановы и скульптур самого Торвальдсена.

Автор книги Леонид Иосифович Таруашвили не стал включать в свое исследование фигуру Энгра, справедливо рассудив, что этот крупный и своеобразный мастер требует отдельного масштабного исследования. Основательность и глубина изложения свидетельствуют о том, что перед нами работа диссертационного типа. Ученый подробно вникает в пластические тонкости статуй, разбирает позы и движения персонажей, всматривается в складки хитонов и туник и выступает в роли опытного экскурсовода, который подкрепляет свой рассказ цитатами и обращает внимание на детали, недоступные торопливому экскурсанту.

Серьезность и научность издания не мешают ему время от времени заходить на территорию публицистики и массового культурного сознания — хотя бы для того, чтобы оспорить некоторые поверхностные мнения об истории Нового и Новейшего искусства. Худощавый и хрупкий Леонид Иосифович был бесстрашным борцом за высокие идеалы классической гармонии. При нем рискованно было отозваться с интересом об искусстве более *вольнодумном*. Он



Ил. 1. Л.И. Таруашвили. Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма. М.: БуксМАрт, 2024.



**Ил. 2.** Й. В. Гертнер. Портрет Бертеля Торвальдсена в рабочей одежде. 1839. Бумага, чернила. 26,5×21,0. Музей Торвальдсена, Копенгаген. Фотография: Якоб Фаурвиг (Jakob Faurvig).

был хранителем Вечных Истин об искусстве (напишем эти слова с большой буквы). Иные скажут, что хранить их совсем не обязательно — то ли потому, что все такие истины обанкротились, то ли по той причине, что никто и никогда не сможет причинить им существенный ущерб. Как ни стараются скептики и циники, а классика остается неуязвимой.

Тем не менее, невзирая на вышеприведенные оговорки, книга Л.И. Таруашвили о Торвальдсене и классицизме начинается с извинений и объяснений по поводу того, что в XXI веке — в эпоху совсем уж далекую от классических идеалов — нам предлагается книга о несгибаемом рыцаре античных красот. Период, в который жил скульптор, был «горячим». Наступало время больших перемен. Мир не мог более покоиться в величественной гармонии (если предположить, что он когда-либо в ней покоился, в том числе в период античности). И тут на авансцену искусств выходит пластика Бертеля Торвальдсена, скандинавского и общеевропейского сторонника непреходящей гармонии и вечных идеалов классического наследия. В античной пластике, как в ранние, так и в более поздние времена, мы находим отважные эксперименты и нарушения классических гармоний. Как и на других этажах творческой пирамиды, там тоже играла жизнь, ибо талант всегда и везде подразумевает дерзость, в том числе в строгом стиле классиков. Мастера и в мраморе позволяли себе эксперименты, вызывающие новации и значимые нарушения канонов. Но мечта о классической гармонии продолжала жить и воплощаться в шедеврах древности. Неужели удивительный датчанин захотел в начале XIX века «перепраксителить» самого Праксителя, вместе с Фидием и другими классиками?

Было бы просто, но неумно написать ироничную биографию Торвальдсена как скандинавского чудака, который среди туманов и холодов своей родины



Ил. 3. Ж.-Л. Давид. Клятва Горациев. 1784. Холст, масло. 330×425. Лувр, Париж.

воображал, будто обитает в воображаемой Элладе, которую было легко выдумать в эпоху первого расцвета археологии и античных реконструкций. Но все было совсем не так. Ошибочно подозревать нашего художника в мечтательной отрешенности от действительности. Он был ярким представителем космополитического европеизма: работал в Риме, добирался до Варшавы, но иногда возвращался в родной Копенгаген, где можно было сосредоточиться, уйти в себя и пестовать свой внутренний идеал. Изредка Торвальдсен вообще удалялся от мира, чтобы насладиться покоем и уединением в имении своих друзей на острове Зеландия. Но львиная доля жизни мастера прошла на авансцене европейской жизни, где бушевали исторические бури, с которыми он постоянно сталкивался и взаимодействовал.

Леонид Иосифович Таруашвили написал книгу о великом и мудром художнике, который посреди исторических катаклизмов стоически сопротивлялся гримасам времени и держался, как могучий утес посреди урагана. Позиция Таруашвили озадачивает, волнует, внушает почтительное удивление. Кого-то она раздосадует, а других погрузит в состояние возвышенной философской меланхолии. Неужели и так тоже можно? Создавать мраморную пластику в классическом духе в годы горячечной идеологической смуты? Писать книгу о необыкновенном художнике с его тихой убежденностью в эпоху советского коллапса и начинающегося постсоветского хаоса? Как был возможен Торвальдсен тогда и насколько уместна книга о нем сейчас? Автор без обиняков заявляет, что его герой — представитель и выразитель утопического сознания [Таруашвили 2024, с. 20]. Согласно определению, утопия есть «чудесный остров мечты», которого никогда не было и не будет, но который упрямо поселяется в душах мечтателей о классике, искателей добра и красоты. Иначе говоря, реальных экономических или социальных предпосылок для создания идеальных образов в самой жизни не имеется, и именно эта насмешливая гримаса истории вызывает у некоторых мастеров живописи и скульптуры реакцию протеста и рождение проектов возрождения гармонии. Утописты не хотят считаться с исторической реальностью.

Нет места в реальности этой гармонии. Восторженное безумие захлестнуло Париж и другие центры Европы, словно само Время сошло с ума. Светлые идеалы свободы, равенства и братства приводят к массовым преступлениям и вспышкам



**Ил. 4.** Б. Торвальдсен. Отдыхающий Амур. 1789. Рельеф. Гипс (оригинальная модель). 76,5×56. Музей Торвальдсена, Копенгаген. Фотография: Якоб Фаурвиг.

самых бесовских инстинктов. Ради достижения райского общественного благополучия новые идеологи готовы залить улицы кровью и выкрикивать с высоких трибун людоедские речи вперемежку с тезисами новой массовой демократии. Состояние духа таково, каким описал его прозорливый Иммануил Кант, сформулировавший концепцию главного парадокса Нового времени: ради идеалов высшей справедливости люди нового века готовы ринуться в бездну чудовищного насилия. Другие великие умы, от Гегеля и Маркса до Ницше, также пытались осмыслить большую загадку Нового времени. Кантовский парадокс стал одним из главных в философии истории XIX века, да и в последующие времена тоже.

До того ли было художникам, чтобы мечтать о классической гармонии и воспевать совершенных людей в статуях и картинах? В таких сложных исторических условиях кажется более естественным создавать гротескные фантазии и разного рода «капричос», чем и занимался современник Торвальдсена испанец Франсиско Гойя. Но нет: на арену художественной жизни выходят строптивцы, носители протеста Жак-Луи Давид и Торвальдсен, а позднее Жан-Огюст-Доминик Энгр. Их послание «городу и миру» грозно и величаво: в нашей жизни нет места тому, что нам дорого и свято, — античному классическому идеалу совершенства. Но именно потому, что время и история враждебны нашим мечтам, мы будем с пафосом, подъемом и энергией создавать картины и скульптуры в классическом стиле. Общество этого не желает, да и не заслуживает — вот пусть и получит наш «подарок». В сущности, этот новейший классицизм был изящной оплеухой доминирующим в то время социально-идеологическим тенденциям.

Вот что такое утопия, в том числе утопия нового классицизма революционной эпохи. Ей нет места в реальной жизни, но мы, ее защитники и охранители, будем стоять на своем. Мы, художники идеала и классического совершенства, будем создавать именно то, чему, казалось бы, нет места в реальности. Наше искусство — это не столько отражение действительности, сколько укор в ее адрес.



**Ил. 5.** Б. Торвальдсен. Амур и Психея. Не позднее 1807. Мрамор (1861). Высота 135 см. Музей Торвальдсена, Копенгаген. Фотография: Якоб Фаурвиг.

Таков был жест непокорности и протеста, родившийся из мечтаний и фантазий утопистов в то время и в той исторической обстановке. Торвальдсен и его единомышленники бросали вызов взбесившейся, впавшей в бред исторической реальности. Но тут надо остановиться и перевести дух. Наверняка позиция и точка зрения автора гораздо сложнее, чем намеченная здесь схема его теории и истории искусств.

Начнем с фатального вопроса. Неужели когорта больших мастеров (Давид, Торвальдсен, Канова) и ряд менее значимых продемонстрировали принципы протестного искусства? Сам Леонид Иосифович никогда бы не согласился с такой опасной гипотезой. Большинство исследователей считают, что искусство протестное и мятежное непременно рвет в клочья устои, бурлит страстями, расчленяет целостность формы, извлекает наружу химеры подсознания — например, грозно демонстрирует космическую тьму в форме беспощадного квадрата, больно рая наши эстетические ожидания.

Тем не менее на рубеже Нового времени мы находим примеры того, как античная гармония становилась инструментом общественного протеста и эстетического бунта. За полтора столетия до Торвальдсена не кто иной, как Никола Пуссен, начал строить в своих картинах измерения нерушимых гармоний и полнокровной классической антропоморфности. Зачем он стал программно создавать умиротворенное искусство? Именно потому, что к середине XVII века восторжествовало барокко и Бернини создал «Аполлона и Дафну» и «Фонтан четырех рек». Разгулу вольнодумства и дерзости Пуссен хотел противопоставить искусство гармоничного равновесия, и для сопротивления господствующим

вкусам было написано дрезденское «Царство Флоры». Подобное противостояние — важнейшее для художников пост-ренессансного периода.

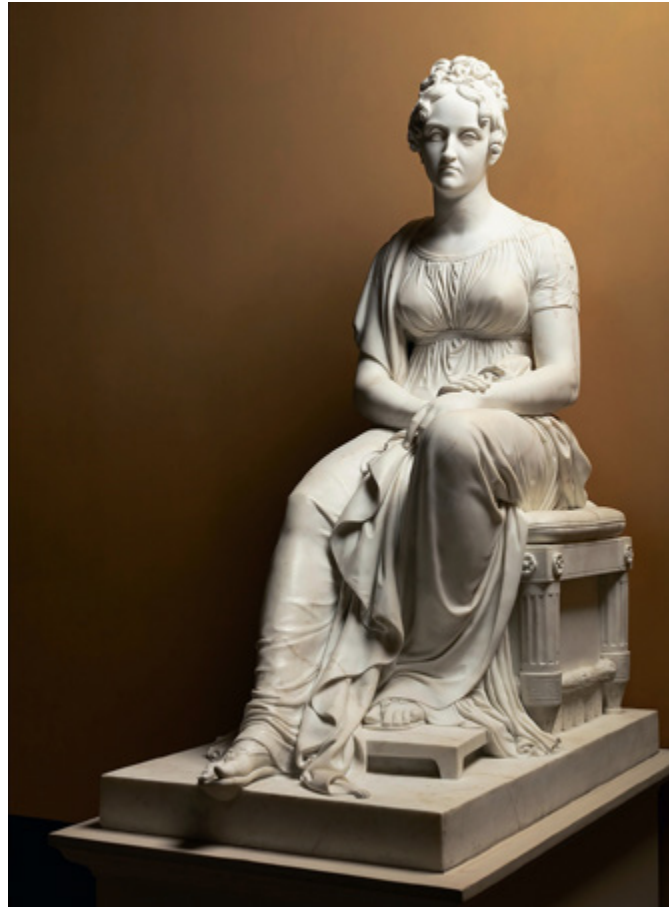
Фундамент большого классицизма XVII века составляют не смиренные привычки социально дрессированного аристократа или просвещенного буржуа эпохи абсолютизма. Военственная дисциплина организует новые протестные движения — сначала в лице Николя Пуссена, Жана Расина и Никола Буало, а позднее в версии Жака-Луи Давида и Бертеля Торвальдсена.

Автор, безусловно, осознает скрытые подтексты, однако далеко не всегда готов формулировать свои выводы прямо и недвусмысленно. Леонид Иосифович, конечно же, видит, насколько анекдотичны милые и нравоучительные композиции старательной Анжелики Кауфман или академические манекены, изображенные на картинах Антона-Рафаэля Менгса. Таких обделенных талантом старательных энтузиастов хочется пожалеть. Разваливается на части и беспомощно балансирует между натурой и «высоким стилем» главная картина Жозефа-Мари Вьена «Продавщица амуров», расхваленная современниками. Казалось бы, перед нами тупик и остановка творческого развития. Но оказалось, что классицизм имеет нетронутый ресурс и большое будущее.

Мысль Таруашвили в такие моменты зорка и точна, беспощадна и доказательна. Что же случилось с классицизмом, как ему удалось покинуть прежние школярские задворки и обрести грозную стихийность Давида и величавую полнокровную силу Торвальдсена? Какое чудо произошло с классицистами в конце XVIII и в первые десятилетия XIX века? В середине XVIII века классицизм возродился как малоудачный опыт по приведению в чувство распустившейся художественной среды, и эта суровая оценка, с некоторой дипломатичностью сформулированная Таруашвили, вполне очевидна в его рассуждениях [Таруашвили 2024, с. 32]. Превращение второстепенных произведений Жозефа-Мари Вьена и Анжелики Кауфман в полнокровное творческое явление конца столетия он трактует как результат мощного волевого усилия. Благодаря ему посредственный театр «античных манекенов» обрел масштаб величавой и грозной классики нового типа. И в самом деле, перед нами подлинное чудо, но его причиной стала не «небесная длань», а неумолимая воля самой Истории.

Эта воля проявляет себя в разных аспектах — в частности, в уничижительной критике так называемого элективного метода. Эта система «отбора лучшего» вызывала смех и сожаление у художественных элит, которые были не в восторге от академических практик соединения «носа Ивана Петровича с ушами Петра Ивановича». Так рождается лишь посредственность: застывшая, кукольная красота, олицетворением которой в ту эпоху стали работы Анжелики Кауфман. Академическая эклектика — этот прискорбный «недосинтез» — для автора книги очевидна и не вызывает у него сочувствия. Внутрикorporативная критика академических методов переросла в общесоциальный очистительный ураган романтических движений. Гете, фигура общеевропейского масштаба, уже в молодые годы стал своего рода носителем духа Истории. Он неустанно экспериментировал с идеей природных энергий и вселенских сил, от которых художнику и поэту невозможно и не нужно прятаться. Вопрос был в том, как не остаться на уровне неразумных беснующихся стихий и придать этим силам человеческий облик, выражение высокой культуры.

Появление «Клятвы Горациев» Давида в 1784 году обозначило новую ситуацию в мире искусств. Большая История подкрепляла новую эстетику возрождением духа протеста и непокорности и осязаемым приближением революционной стихии, которая шагала в величавом ритме античного воинства. Глубока была пропасть, отделявшая избалованную и деградировавшую абсолютистскую Францию от афинской демократии эпохи Перикла. А в картине Жака-Луи Давида перед нами даже не афинская демократия, а военная организация античной архаики, неумолимая поступь нестигаемых бойцов, которых невозможно подкупить, напугать или сбить с толку. Забавно, что королевское окружение даже одобряло картину Давида как своего рода нравственный урок циничной родовой



**Ил. 6.** Б. Торвальдсен. Е.А. Остерман-Толстая. 1815. Мрамор (1863). Высота 138 см. Музей Торвальдсена, Копенгаген. Фотография: Якоб Фаурвиг.

аристократии эпохи разлагающегося абсолютизма. Дескать, если бы подданные служили Бурбонам столь же самоотверженно, как братья Горации — своему государству, то у «крикливых выскочек» и радикальных идеологов не было бы шанса достучаться до народных сердец и мобилизовать массы на протест.

Точнее, чем Таруашвили, не скажешь: перед нами «образцы революционной романтики в строгих античных одеждах» [Таруашвили 2024, с. 40]. Может быть, и работы Торвальдсена отчасти соответствуют этому определению. Не отказаться ли нам от понятий классицизма и «антикизирующего» стиля вообще? Революционный романтизм — не это ли искомое определение? Стилевые облачения второстепенны: благословенная Эллада или могучий, воинственный Рим дадут позы, пластику и жесты, но сам дух эпохи — романтический и революционный.

Перед нами фундаментальная проблема истории искусств, а не просто частный случай одного из этапов ее развития. Какими словами описать творческую сущность Торвальдсена? Разве он не созерцателен, не умиротворен по своей творческой натуре? Его камерные рельефы — очаровательные опыты в регистре простоты и ясности. Но в своих больших статуях он добивается возвышенной мощи, классической монументальности. Слишком просто было бы сослаться на то, что перед нами крупный художник, способный работать в разных регистрах — от камерно-лирических до внушительно-монументальных. Следует понять и подробно описать этот удивительный феномен — творчество многогранного мастера искусства.

Насколько полезны для понимания творчества художников подробные описания их родословных и обстоятельств детства и юности — вопрос отдельный и непростой. В изложении автора [Таруашвили 2024, с. 67 и далее] перед нами предстает картина трудной биографии выходца из низов. Такая жизненная канва хорошо объясняет редкостную твердость характера и высокую



Ил. 7. Б. Торвальдсен (автор модели), Л. Ахорн (скульптор-исполнитель). Умирующий лев. Памятник, посвященный доблести швейцарских гвардейцев, павших 10 августа 1792 года. 1821. Люцерн, Швейцария.

сопротивляемость юного Бертеля сложным перипетиям его становления как художника. Чтобы развить свои рано проявившиеся творческие способности, юноше из Копенгагена пришлось приложить немалые усилия и проявить психологическую стойкость. Он не ломался от неудач и испытаний, а становился только тверже и упорнее. Насколько такой характер помогает в освоении ремесла ваятеля, пусть читатель судит сам. Никто не знает, где проходит граница между ограниченным упрямством и героическим величием.

История жизни мастера, прослеженная в монографии, позволяет предположить, что при всей своей внутренней собранности Торвальдсен обладал ранимой и чуткой душой. Возможно ли это? Внимательный глаз ученого находит в биографии художника минуты сомнений и тяжелых переживаний, показывающие тонкую душевную организацию постоянно ищущего и вечно недовольного собой перфекциониста.

В потоке имен, дат и фактов ранних лет творческой биографии постепенно проявляются основные линии. Около 1800 года молодой, но уже набравший мощный творческий ресурс мастер живет и работает в Риме благодаря стипендии датской Академии художеств. В эти годы в его работах небольшого и среднего формата формируется замечательный сплав качеств, доступный далеко не всем представителям классицизма: соединение поэтической свежести и живой человечности со строгостью высокого стиля. Исследователи истории искусств высоко ценят это сочетание — например, в вещах эпохи ранней зрелости Никола Пуссена. Сама ассоциация этого имени с именем Бертеля Торвальдсена глубоко симптоматична.

С 1805 года творческий почерк мастера подвергается трудным испытаниям: Торвальдсен приобретает известность и получает как частные, так и церковные заказы. Отныне официальные заказные произведения — скульптуры знаменитостей в области политики, литературы и науки, а также статуи святых для церквей — становятся главным делом художника. Он владеет приемами ораторской патетики, мощной монументальности. Но создание этих внушительных образов неизменно сопровождает линия камерной философской пластики (хороший пример — утонченный рельеф «От гения — свет», 1807).

Палитра художественных приемов скульптора неуклонно обогащается — несмотря на жизненные обстоятельства, которые складываются далеко не всегда благоприятно. Его личная жизнь представляла собой серию тяжелых испытаний и была окрашена депрессивными состояниями. Но и в этих условиях Торвальдсен неуклонно расширял границы своего метода, находя новые решения внутри, казалось бы, уже кристаллизовавшейся классической эстетики.

В монументальном портрете 1815 года графиня Елизавета Алексеевна Остерман-Толстая превращается в могучую фигуру, воплощение жизненной силы,

но при этом получает весьма пронизательную психологическую характеристику в чертах несколько вульгарного, острохарактерного лица. Соединить портретный психологизм с монументальным обобщенным образом величественной и властной женщины — задача повышенной сложности.

Жизненные обстоятельства и творческий инстинкт требовали от мастера определенной привязанности к месту. Подобно Пуссену, он связывает свою судьбу с Римом, хотя и выполняет заказы правительств, государей и аристократов разных стран. Торвальдсен оставляет внушительную память о себе в городах Дании и Польши, Швейцарии и Франции. Образованная молодежь Германии видит в нем своего кумира. Он легко переходит от грандиозных и сложных монументальных произведений к камерным и утонченным рельефам на античные и евангельские темы и становится олицетворением скульптурного искусства во всей его широте и полноте.

Монументальная лапидарность и торжественный зауспокойный трагизм отмечают фигуру умирающего льва, высеченную им в скале близ швейцарского Люцерна в 1821 году и посвященную памяти швейцарских бойцов, погибших в годы наполеоновских войн. Мастер делает статуи для храмов Копенгагена, многие годы занимается монументальными большеформатными статуями знаменитых людей Польши — от Николая Коперника до Юзефа Понятовского, постоянно доказывая, что скульптура способна на разнообразные достижения: и портретную точность, и мощь монументальных форм, и мечтательную лирику камерных решений. Превосходный мраморный бюст российского императора Александра I — произведение сравнительно некрупного масштаба, но синтетического совершенства.

Имя Торвальдсена становится синонимом великого искусства как такового. Престиж ваятеля вырос до такой степени, что он, всегда остававшийся протестантом, был избран Президентом Академии Св. Луки в Риме и автором надгробного памятника папе Пию VII. Такое поощрение протестантского гения встретило ожесточенное сопротивление сановников католической церкви, но безапелляционное вмешательство папы Льва XII поставило точку в этом вопросе. Фактически, понтифик объявил, что гениальность художника есть критерий более высокий, нежели конфессиональная принадлежность.

Это решение стало мощным свидетельством религиозной терпимости и просвещенного общехристианского духа. Можно сказать, что искусство было поставлено на более высокое место, нежели религия. Верующая общественность католической Италии поворчала, но смирилась. Можно было подумать, что вернулись времена Ренессанса, когда церковные и светские владыки так или иначе, открыто или замаскированно, но чттили большое искусство как дар Божий и позволяли художникам свободно творить, даже если от некоторых их произведений верующему человеку становилось не по себе.

Можно ли понять большого мастера, изложив его творческую биографию и описав исторический контекст? Как быть с духом вольности, с поцелуем Музы, от которого кружится голова? Действительно ли вдохновение послушно участвует в построении цивилизации и упрочении устоев высокой культуры? Подобные вопросы неизбежны в сопоставлении Торвальдсена с его современниками — такими титанами, как Гойя, Делакруа и Энгр. История искусств разворачивается драматично и подчас неожиданно. Творческий путь Бертеля Торвальдсена в интерпретации Л.И. Таруашвили — это просто исторический факт, но и стимул к осмыслению природы таланта и его культурной роли.

## Литература

1. Таруашвили 2024—Таруашвили Л. И. Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма. М.: БуксМАрт, 2024. 312 с.

## References

1. Taruashvili, L.I. (2024), *Bertel Torvaldsen i problema klassitsizma* [Bertel Thorvaldsen and the problems of classicism], BooksMArt, Moscow, Russia.

### *Информация об авторе*

*Александр К. Якимович*, доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, yakimovitch@mail.ru

### *Author Info*

*Alexander K. Yakimovitch*, Dr. of Sci. (Art history), Academician of Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 21 Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia; yakimovitch@mail.ru