

ЖИВОПИСЕЦ И СКУЛЬПТОР В РОССИИ XVIII ВЕКА. ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Андрей А. Карев

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия;
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, ankarev@yandex.ru

Аннотация.

Обращение к проблемам взаимодействия живописца и скульптора в России XVIII века мыслится как часть более общей темы, посвященной межвидовым контактам живописи и скульптуры в эпоху Просвещения. Отношение в обществе к разным видам искусства распространялось и на их представителей. Единым полем нередко был интерьер, когда живописец-монументалист и скульптор-декоратор являлись соавторами изобразительной части ансамбля. С открытием Академии художеств актуальными становятся темы иерархии знатнейших художеств и профессиональной миссии представителей каждого из видов изобразительных искусств. Одновременно в пособиях и художественных трактатах обсуждаются пути решения общих для живописца и скульптора задач, необходимость совместных усилий в воспроизведении убедительных примеров героизма ради Славы Российской и добродетельного бытия.

Ключевые слова:

искусство XVIII века, Академия художеств, скульптор, живописец, скульптура, живопись

Для цитирования:

Карев А.А. Живописец и скульптор в России XVIII века. Проблемы взаимодействия // Academia. 2022. №2. С. 143–151. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-2-1-143-151

PAINTER AND SCULPTOR IN 18TH CENTURY RUSSIA ISSUES OF INTERACTION

Andrey A. Karev

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia;
Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, ankarev@yandex.ru

Abstract.

Consideration of the interaction issues between painter and sculptor in 18th century Russia is perceived as part of the connections between painting and sculpture in the Age of Enlightenment. The way in which society values the importance of different kinds of art was passed on to their representative artists themselves. Since the beginning of the 18th century, new opportunities for cooperation developed, including in secular decorative theme, where muralist and sculptor-decorator were co-authors of the visual part of the ensemble. With the opening of the Academy of Fine Arts, the issues of hierarchy of the most notable arts and the professional mission of representatives of each of the types of fine arts became essential. At the time, manuals and art treatises dealt with ways to resolve tasks common to painter and sculptor, the need for joint efforts to reproduce convincing examples of heroism for the sake of Russian Glory and virtuous existence.

Keywords:

18th century Russian art, Academy of Arts, sculptor, painter, sculpture and painting

For citation:

Karev, A.A. (2022), "Painter and Sculptor in 18th century Russia Issues of Interaction", *Academia*, 2022, no 2, pp. 143–151. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-2-1-143-151



Ил. 1. Неизвестный скульптор. Портрет Петра I. Отлив 1810 г. С бронзового оригинала Б.-К. Растрелли 1723–1729 гг. Чугун. 102×85×70. ГРМ. Инв. Ск-1916.



Ил. 2. Портрет Петра I. Фрагмент доспеха с изображением Петра I, высекающего статую России.

Заявленная тема естественным образом подразумевает более широкий контекст, который можно обозначить как *взаимодействие живописи и скульптуры* в русском искусстве XVIII века. Вопрос в литературе так ставился. Однако рассматривался либо исследователями живописи, либо специалистами по изучению скульптуры. Волновал он авторов и при анализе убранства интерьеров. Тем не менее, диалог двух видов искусства Нового времени в России не стал еще предметом пристального внимания и даже того, что называется постановкой вопроса. В настоящей статье подобная цель тоже не ставится, но рассмотрение некоторых проблем взаимодействия двух знатнейших художеств предполагает продвижение в эту сторону, пусть даже и начальное.

В первой половине столетия чаще всего полем взаимодействия был интерьер дворца, частного дома, административного здания или церкви. Среди ранних примеров можно назвать иконостас Петропавловского собора в Санкт-Петербурге, созданный в 1722–1726 годах под руководством И.П. Зарудного. По справедливому мнению Е.Б. Мозговой здесь причудливо сочетались потребности в новой иконографии со средневековым творческим методом, что прекрасно иллюстрирует ответ автора этого иконостаса на запрос чертежа его детища: «Обстоятельно рисунком показать невозможно понеже иконостас не плоской и в рисунок не вместится» [Мозговая 1999, с. 19]. Как известно, иконостас создавался по частям в Москве, а затем собирался на месте в соборе. Роль скульптуры настолько непривычно велика, что в известной степени затмевает по значимости живописные образы, во всяком случае, в общем взгляде на иконостас. Показательно, что работой над иконостасом руководил человек, известный как архитектор и скульптор. Между тем его пост главы Канцелярии Изуграфств исправления предполагал и понимание возможностей новой живописи, за качеством которой он должен был следить наряду с надзором за иконописанием, скульптурой и архитектурой¹.

В качестве примера дворцового варианта союза живописца и скульптора можно привести ансамбль Главного зала в Монплезире. Здесь основную партию ведет монументальная живопись и в частности плафон «Торжество Аполлона», написанный Филиппом Пильманом в 1718 году темперными красками по сухой штукатурке [Борзин 1986, с. 90].

¹ Подробнее см.: [Мозговая 1980].

Скульптура в виде рельефа в стуке исполняет роль обрамления. В падугах же можно констатировать своеобразный компромисс между живописью и скульптурой, поскольку представленные там аллегории стихий написаны в технике гризайль, призванной создать эффект барельефа на поверхности свода. Одновременно эти росписи служат звеном связи между двумя разновидностями иллюзорности в скульптуре и живописи.

На фоне активного процесса становления скульптуры как вида искусства в петровское время, особое значение имел образ Петра первого как скульптора, высекающего из грубого дикого камня статую новой России² (ил. 1, 2). Помимо аллегории созидания государства европейского образца, этот мотив содержал в себе утверждение как нового искусства, в котором ценились круглые статуи, так и самой профессии ваятеля.

Причем, тема, содержащая аллереию метаморфозы варварства в цивилизацию, подразумевает и еще одну коннотацию, связанную с работой ваятеля: невероятное физическое напряжение в преодолении косяной массы дикого камня. В совокупности это отражает непростую ситуацию в сфере формирования корпуса собственно российских скульпторов. Хотя «во второй половине XVII в. просвещенная верхушка русского общества была уже вполне подготовлена для восприятия круглой пластики как богоугодного и полноценного вида искусства» и были примеры изготовления круглой скульптуры местными мастерами [Бусева-Давыдова, с. 54], окончательное ее признание не без труда состоялось только в XVIII столетии. Свидетельством этих трудностей стали закрепившиеся в русском языке негативно оценочные слова «болван» и «истукан», которые не только несли информацию о технике круглых статуй, но и отражали неприятие их как произведений языческой культуры³.

С созданием в 1757 году Академии художеств осознание важности знатнейших искусств, которыми считались архитектура, скульптура и живопись, сочетается с вниманием к их взаимодействию. Показательно, что на первых порах искусства изображались в виде младенцев, как, например, в работе неизвестного иностранного живописца «Аллегория на основание Академии художеств» (вторая половина 1750-х, ГТГ) (ил. 3). Малыши представлены с соответствующими атрибутами, с которыми они обращаются как с игрушками: палитрой, скульптурной головой и кирпичом. К ним взывает младенец с огнем во лбу, воплощающий образ гения художеств. Он, как ритор, указывает на скульптурный медальон с изображением императрицы Елизаветы Петровны, который поддерживает с одной стороны Минерва, воплощение «мудрости и брани», богиня художеств и наук, с другой — Геркулес, обозначающий «добродетель вообще» и смелость [Эмблемы и символы 2000, с. 40, 41, 31, 34]. Видимо, с точки зрения инвентора, именно эти качества императрицы способствовали основанию Академии художеств. Если не обращать внимания на мелкие детали, то в целом можно сказать о демонстрации в этой аллегорической работе равенства среди художеств, а значит и среди носителей этих профессий.

Любопытно, что Л.-Ж.-Ф. Лагрене в картине 1761 года «Елизавета Петровна — покровительница искусств» (ГРМ) изображает художества уже в виде девушек⁴ (ил. 4). Вместе с ними явно повзрослел и гений художеств. Аллегорическая, по сути, и большая в формате картина, тем не менее, решена как занимательная бытовая сценка, представляющая заинтересованную зрительницу и демонстрирующих плоды своего труда авторов архитектурного проекта, исторической картины и статуи⁵. Причем девушка-

² Подробнее см.: [Матвеев 1981].

³ В русской лексике XVIII столетия слово «болван» имело следующие значения: «идол, изваяние языческого божества», «форма для изготовления чего-л.», «грубый, необразованный человек, дурак, глупец» [Словарь русского языка XVIII века 1985, с. 95]. Эту ситуацию иронично обыгрывает Г. Р. Державин в стихотворении «Мой истукан» (1794), показывая, кроме всего прочего, возможность метаморфоз негативных и панегирических коннотаций терминов, обозначающих скульптуру: «Готов кумир! — И будет чтиться / Искусство Праксителя в нем, — / Но мне какую честию льститься / В бессмертном истукане сем?».

⁴ Кстати, Стефано Торелли в своих работах «Екатерина II в образе Минервы, окруженная музами» (эскиз, конец 1760-х гг., ГТГ), «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств» (конец 1760-х гг., ГРМ), «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств» (1770, ГРМ) изображает аллегории Живописи, Скульптуры и Архитектуры одновременно в младенческом состоянии и прекрасном юном возрасте, наглядно демонстрируя тем самым этапы развития Академии художеств.

⁵ Одна из программ класса домашних упражнений 1781 года в Императорской Академии художеств предполагала «представить живописца, спрашивающего мнений о своей картине». Цит. по: [Брук 1990, с. 105].



Ил. 3. Неизвестный иностранный художник середины XVIII века. Аллегория на основе Академии художеств. Вторая половина 1750-х. Холст, масло. ГТГ. Инв. 6038.



Ил. 4. Л.Ж.Ф. Лагрена. Императрица Елизавета Петровна – покровительница искусств. 1761. Холст, масло. 390×284. ГРМ. Инв. Ж-5766.

скульптор, т.е. аллегория Скульптуры, оказывается в привилегированном положении, поскольку в отличие от коллег, продолжает свою работу, не глядя на покровительницу. Вряд ли такая вольность объясняется только темой особо важного заказа, а именно — статуей Петра. О степени значимости чертежа и картины, которые предлагаются на апробацию Архитектурой и Живописью, можно только догадываться. Последняя, судя по видимым фрагментам, демонстрирует императрице то ли историческое, то ли аллегорическое полотно. Возможно, в мотиве ваяния проводится мысль о большей продолжительности труда скульптора, по крайней мере, по сравнению с работой живописца. В любом случае, в концепции подобного рода аллегорий заложена идея содружества знатнейших художеств, решающих, общие задачи, в то же время откровенно звучит тема основательной специализации в каждой из сфер.

Подобные проблемы, действительно, остро стояли перед молодой академией. В ней открываются различные классы, в том числе скульптурный и живописный, который, кстати, вскоре стал делиться по родам живописи. В 1763 году открывается класс исторической живописи, в 1767 портретный, ландшафтный, перспективный, чуть позже — домашних упражнений [Моисеева 2014, с. 16]. Жестких границ не было, и ученики легко переходили из одного класса в другой, меняя жанровую ориентацию. Это касалось и нарушения границ между видами искусства. Так, Ф.Г. Гордеев сначала обучался в классе живописи, а затем в классе «орнаментной» скульптуры, И.П. Мартос, прежде чем попасть в «скульптурно-статуйный» класс Н. Жилле, учился живописи и гравированию, занимался «орнаментной» скульптурой у Л. Роллана [Государственная Третьяковская галерея 2000, с. 145, 199]. Однако самым непоседливым в этом отношении был И.А. Ерменев. За годы обучения с 1761 по 1767 год он успел позаниматься практически во всех существующих тогда классах: архитектурном, скульптурном, живописном и гравировальном [Савинов 1982, с. 41].

Много общего у будущих живописцев и скульпторов было на ранних этапах обучения. К тому же в качестве образца для копирования к ученику скульптурного класса мог попасть рисунок живописца и наоборот. Они должны были вместе рисовать гипсовые слепки и обнаженных натурщиков. Рисунок в академии был настолько важен, что почитался «душею и телом не только Живописи, но и всех вообще образовательных



Ил. 5. И. А. Акимов. Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев. 1773. Холст, масло. 102,5×139,5. ГТГ. Инв. 5806.

художеств» [Урванов 1793, с. 4]. Любопытно, что в натурном классе по образцу французской Академии скульптуры и живописи по очереди дежурили живописец и скульптор с целью расширения кругозора воспитанников [Мозговая 1999, с. 45].

Объединяющей платформой были и программы. Как свидетельствует на основании академических документов С.В. Моисеева: «В 1765 г. ученикам живописного класса И. Ганюшкину, П. Гриневу, П. Яковлеву, И. Угрюмову, А. Карзинину и С. Сердюкову, а также скульпторам Ф. Шубину, Ф. Гордееву, З. Урядову предписывалось изобразить “время, которое открывает живопись”» [Моисеева 2014, с. 38]. С этого же года выпускники класса исторической живописи и претенденты на большую золотую медаль из скульптурного класса должны были выполнять работы по одной и той же программе. Живописному холсту соответствовал рельеф, что естественным образом сближало композиционные задачи, вопросы жеста, проблемы экспрессии и так далее. Была здесь заложена и прагматическая функция, нашедшая отражение, в основном принципе школы: воспитать «умения так скомпоновать картину или рельеф, чтобы при желании одно можно было перевести в другое» [Моисеева 2014, с. 39].

О подобного рода потенциях свидетельствует картина И.А. Акимова (1773, ГТГ) и рельеф М.И. Козловского⁶, созданные по программе 1773 года на большую золотую медаль (ил. 5). Источником программы, по которой следовало изобразить «Прибытие Святослава с Дуная к Киеву, где с жалостью и радостью целовал мать и детей своих», является, как считает И.В. Рязанцев, «Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава первого или до 1054 года...» М.В. Ломоносова (СПб., 1766) [Рязанцев 2003, с. 462].

Фризообразная композиция призвана изобразить встречу ранее разъединенных судьбой персонажей. Для этого и скульптор, и живописец используют уже отработанный ранее прием объединения фигур в мизансцену при помощи «образа пирамиды», который впоследствии опишет Ф.И. Урванов [Урванов 1793, с. 52]. При помощи ритма жестов и поз организуется подчинение периферийных, в данном случае боковых групп центральным фигурам, реализуя принцип «равнообразия» и соответствие правилу «...

⁶ Не сохранился. О его композиции и пластике в целом можно судить по лепному барельефу в Тронном зале Большого Пететергофского дворца, воссозданному после Второй мировой войны вместе с другими произведениями русских скульпторов, расположенных рядом с полотном В. Эриксена «Портрет Екатерины II в гвардейском мундире на коне Бриллианте» (1762) [Гуревич, Знаменов, Мясоедова 1975, с. 145–146].



Ил. 6. Тронный зал Большого Петергофского дворца. Архитектор Ю. М. Фельтен. 1777–1778.

что бы все группы имели связь с главным предметом, в котором состоит вся важность представления» [Урванов 1793, с. 90]. Причем, «равнообразие» предполагает не точное повторение фигур, а найденное равновесие между левой и правой частями композиции. В движениях входящих и встречающих персонажей скульптором и живописцем выбраны разные направления. У Козловского Святослав с воинами появляется справа, у Акимова, наоборот, слева. При таком решении в соответствии с законами чтения письменного текста, а также восприятия многофигурных картин и рельефов группа воинов во главе с князем Святославом должна была просто врываться в домашнее пространство, занятое ожидающими его матерью Ольгой и детьми. Однако этого не происходит, благодаря спокойствию поз стоящих воинов. Энергичен только наклон крупной фигуры князя, символизирующий защиту от идущей извне опасности. Его как раз и уравнивает встречный порыв женской и детской части семьи. По сути, такое же взаимодействие левой и правой части композиции наблюдается и в рельефе Козловского, хотя главные герои занимают противоположные картине Акимова позиции.

Точки соприкосновения имеются и в характере согласования объема и пространства. Его глубина невелика и прочитывается от одной поверхности к другой, создавая в скульптурном варианте многослойный рельеф, а в живописном — иллюзорное ему подражание.

Кстати, это лепное панно как часть скульптурного обрамления «Портрета Екатерины II в гвардейском мундире на коне Бриллианте», находящегося в Тронном зале Большого Петергофского дворца, составило пару лепному рельефу «Крещение княгини Ольги в Константинополе под именем Елены»⁷. Вполне можно понять необходимость соответствующего комментария к портрету Екатерины II, поскольку он был посвящен событиям 28 июня 1762. Эту дату автор полотна датский живописец Вигилиус Эриксен воспроизвел вырезанной на стволе дерева. На самом деле изображается следующий день переворота, когда новоявленная императрица во главе гвардейских войск выступила из Петербурга по Петергофской дороге по направлению к Ропше. Таким образом, портрет изначально мыслился как историческая картина, о чем свидетельствует и отношение к ней царственной модели. К тому же полотно включается в соответствующий резидентальный контекст. Ведь Петергоф — это не только связанное с судьбоносными событиями место, но и территория, над которой царит дух Петра Великого. Мужской гвардейский мундир модели, лента ордена Андрея Первозванного, да и характер композиции конного портрета призваны дать зрителю повод вспомнить изображения первого

⁷ «Крещение» воспроизводит, работу, созданную А.И. Ивановым по программе на большую золотую медаль в 1769 г. (в мраморе — 1775–1776, НИМРАХ) (ил. 6).

российского императора. Частью этого контекста является и скульптурное окружение портрета. Кроме упомянутых композиций М.И. Козловского и А.И. Иванова здесь слева и справа от полотна располагаются в обрамлении лепных венков и гирлянд аллегорические рельефы-медальоны И.П. Прокофьева «Истина и Добродетель» и «Правосудие и Безопасность» [Гуревич, Знаменов, Мясоедова 1975, с. 145], символизирующие непрменные качества монарха. Небезразличны к образу Екатерины II и исторические рельефы. Связь с темой «Прибытия Святослава с Дуная к Киеву», видимо, следует понимать как намек на *возвращение* в Россию после несправедного правления Петра III тех самых понятий, которые аллегорически представлены в рельефах Прокофьева. Обращение же к образу княгини Ольги важно как демонстрация древнего прецедента женского правления в пространстве истории Отечества. К тому же не исключены аллюзии на крещение в православие и обретение нового имени самой принцессой Софией Фредерикой Августой Ангальт-Цербстской.

При взаимодействии представителей разных видов искусства, кроме темы соревнования как движущей силы прогресса в культуре⁸, возникает вопрос об иерархии художеств. В названии институции, ради их процветания созданной, укоренился известный порядок: Академия живописи, скульптуры и архитектуры. Однако любопытно, как этот порядок воспринимался в XVIII веке. В свое время задался этим вопросом и конференц-секретарь Академии П.П. Чекалевский, автор «Рассуждения о свободных художествах». Сравнив ряд возможностей живописи и скульптуры, он делает вывод: «и так оба сии художества имеют свойственные каждому затруднения, по чему и не возможно постановить между ими никакого преимущества [Чекалевский 1997, с. 48].

Автор трактата озаботился и другим обстоятельством: какое из свободных художеств появилось раньше? «Художество, пишет Чекалевский, началось простым образованием предметов из глины и следовательно некотораго рода резьбою; ибо из мягкаго вещества гораздо легче можно сделать какое либо подобие, нежели начертать оное на плоской поверхности; по чему и вероятно, что скульптура прежде возымела бытие свое нежели живопись» [Чекалевский 1997, 39]. Видимо, поэтому и рассмотрение знатнейших художеств в его труде начинается со скульптуры.

Однако Ломоносов в «Слове благодарственном Её императорскому Величеству на освящение Академии художеств» 1765 года придерживается другого порядка. Сначала он в духе Витрувия говорит об *архитектурном искусстве*, которое «воздвигнет здания к обитанию удобныя, для зрения прекрасныя, для долговременности твердыя». Затем о *скульптурном художестве* и, наконец, о *живописных хитрости жиздительных перстах* с похвальным обольщением зрения [Ломоносов 1959, с. 808–809].

В характеристике художеств проглядывают и требования, которые предъявляются к скульпторам и живописцам. Так, Чекалевский утверждает: «Поелику в скульптуре требуется самой строжайшей точности в изображении предмета: то и рисунок, не весьма правильный, меньше в оной терпим быть может, нежели в живописи [Чекалевский 1997, с. 49]. Само занятие скульптурой более ответственно, чем живописью по целому ряду причин. Во-первых, потому, считает Чекалевский, «что скульптор употребляет много времени для своей работы, следовательно постыдно проводить несколько лет для произведения чего либо посредственнаго; а во вторых мрамор, тверже будучи полотна, не истребляется временем; и хотя целая фигура может быть изломана, но части оной остаются на похвалу, или хулу в последующие века» [Чекалевский 1997, с. 50]. А живописец же, по его мнению, вполне может до бесконечности поправлять изображение на одном том же холсте или, в крайнем случае, взять себе новый.

Скульптура в силу использования долговечного материала с точки зрения современников мыслится самой подходящей из изобразительных искусств для реализации темы возвышенной памяти. Так, Ломоносов считает, что скульпторы в обновленной Академии «оживляя металл и камень», способны будут представить «виды Героев и Героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужественной добродетели» [Ломоносов 1959, с. 808].

В том же духе высказывается и Чекалевский, приводя в качестве примера монумент, созданный Э.-М. Фальконе: «Предмет, какой скульптура со стороны нравственности

⁸ См.: [Голицын1964, с. 766].

себе предполагает, есть тот, чтоб сделать на веки незабвенною память великих людей, представляя нам в них пример добродетели; ибо мы видим в статуе Императора Петра Великого знаменитой почтения памятник, воздвигнутый, яко благодетелю отечества» [Чекалевский 1997, с. 39].

Любопытно, что живописец призван оживлять не материал, как скульптор, а образ, подобный натуре, при помощи благородного обмана зрения и умелого использования сочетания колеров. В натуральности изображения заложено и больше воспитательных возможностей. Поэтому с точки зрения Ломоносова живописец, соответствующим образом обученный, способен успешно перенести «в настоящее время минувшие российские деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливые и противные обращения и случаи и тем подать *наставление* в делах, простирающихся к общей пользе» [Ломоносов 1959, с. 809].

Таким образом, уже на ранних этапах обучения будущих профессионалов в ИАХ старались одновременно озаботить их общими целями и задачами значнейших художеств и научить, как специфическими для каждого вида искусства средствами эту их миссию реализовать. Взрослея вместе с национальной школой, живописцы и скульпторы, как правило, не упускали из вида общие ориентиры, при этом объективно расширяли возможности каждого из видов изобразительных искусств в сторону их более тесного взаимодействия.

Литература

1. Борзин 1986 — Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. Л., 1986.
2. Брук 1990 — Брук Я. В. У истоков русского жанра. XVIII век. М., 1990.
3. Бусева-Давыдова 2008 — Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008.
4. Голицын 1964 — Голицын Д. А. О пользе, славе и пр. художеств // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2: Эстетические учения XVII–XVIII веков / ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1964. С. 765–767.
5. Государственная Третьяковская галерея 2000 — Государственная Третьяковская галерея. Скульптура XVIII–XX веков. Каталог собрания. Т. 1: Скульптура XVIII–XIX веков. М., 2000.
6. Гуревич, Знаменов, Мясоедова 1975 — Гуревич И. М., Знаменов В. В., Мясоедова Е. Г. Большой петергофский дворец. Л., 1975.
7. Ломоносов 1959 — М. В. Ломоносов. Слово благодарственное Её императорскому Величеству на освящение Академии художеств именем ея говоренное. 1764 // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 808–810.
8. Матвеев 1981 — Матвеев В. Ю. К истории возникновения и развития сюжета «Петр I, высекающий статую России» // Культура и искусство России XVIII века: новые материалы и исследования. Сб. статей / Гос. Эрмитаж. Л., 1981. — С. 26–43.
9. Мозговая 1980 — Мозговая Е. Б. И. П. Зарудный. Материалы к биографии художника // Проблемы развития русского искусства: Тематический сборник трудов Института им. И. Е. Репина. Вып. 14. Л., 1980. С. 33–40.
10. Мозговая 1999 — Мозговая Е. Б. Скульптурный класс Академии художеств в XVIII веке. СПб., 1999.
11. Рязанцев 2003 — Рязанцев И. В. Скульптура в России. XVIII — начало XIX века. Очерки. М., 2003.
12. Савинов 1982 — Савинов А. Н. Иван Алексеевич Ерменев. Л., 1982.
13. Словарь русского языка XVIII века 1985 — Словарь русского языка XVIII века / Институт русского языка АН СССР. Вып. 2. Л., 1985.
14. Урванов 1793 — Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793.
15. Чекалевский 1997 — Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским в Санкт-Петербурге 1792 года. Переиздание. М., 1997.

References

1. Borzin, B. F. (1986), *Rospisi petrovskogo vremeni* [Paintings of the Petrovsky time], Hudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia.
2. Brook, Ya. V. (1990), *U istokov russkogo zhanra. XVIII vek*, [At the origins of the Russian genre. 18th century], Iskusstvo, Moscow, Russia.
3. Buseva-Davydova, I. L. (2008), *Kul'tura i iskusstvo v epohu peremen. Rossiya semnadcatogo stoletiya* [Culture and art in the era of change. Russia of the seventeenth century], Indrik, Moscow, Russia.
4. Chekalevsky, P. P. (1997), *Rassuzhdenie o svobodnykh hudozhestvakh s opisaniem nekotorykh proizvedenij rossijskikh hudozhnikov* [Reasoning about free arts with a description of some works of Russian artists], Published in favor of the pupils of the Imperial Academy of Arts by the counselor of the Embassy and the Academy of the Conference Secretary Peter Chekalevsky in St. Petersburg in 1792, Reprint, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.
5. Golitsyn, D. A. (1964), "O pol'ze, slave i pr. Hudozhestv" [About the benefits, glory, etc. of arts], *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoj esteticheskoy mysli* [History of Aesthetics. Monuments of world aesthetic thought], vol. 2, *Esteticheskie ucheniya XVII – XVIII vekov* [Aesthetic teachings of the 17th – 18th centuries], ed.-comp. V.P. Shestakov, red.-sost. V.P. Shestakov, Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 765–767.
6. *Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. Skul'ptura XVIII – XX vekov. Katalog sobraniya* [State Tretyakov Gallery, Sculpture of the 18th – 20th centuries, Catalog of the collection] (2000), vol. 1, *Skul'ptura XVIII – XIX vekov* [Sculpture of the 18th – 19th centuries], State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.
7. Gurevich, I. M., Znamenov, V. V., Myasoedova, E. G. (1975), *Bol'shoj petergofskij dvorec* [Bolshoy Peterhof Palace], Lenizdat, Leningrad, Russia.
8. Lomonosov, M. V. (1959), "Slovo blagodarstvennoe Eyo imperatorskomu Velichestvu na osvyashchenie Akademii hudozhestv imenem eya govorennoe" [A word of thanks to Her Imperial Majesty for the consecration of the Academy of Arts in her name spoken], Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works], vol. 8, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, Moscow; Leningrad, Russia, pp. 808–810.
9. Matveev, V. Yu. (1981), "K istorii vozniknoveniya i razvitiya syuzheta «Petr I, vysekayushchij statuyu Rossii»" [To the history of the origin and development of the plot «Peter I, carving a statue of Russia»], *Kul'tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: novye materialy i issledovaniya* [Culture and Art of Russia of the XVIII century: new materials and research], Iskusstvo, Leningrad, Russia, pp. 26–43.
10. Mozgovaya, E. B. (1980), "I. P. Zarudnyj. Materialy k biografii hudozhnika" [Materials for the biography of the artist], *Problemy razvitiya russkogo iskusstva: Tematicheskij sbornik trudov Instituta im. I. E. Repina* [Problems of the development of Russian art: Thematic collection of works of the I. E. Repin Institute], vol. 14, Leningrad, Russia, pp. 33–40.
11. Mozgovaya, E. B. (1999), *Skul'pturnyj klass Akademii hudozhestv v XVIII veke* [Sculpture class of the Academy of Arts in the 18th century], ZERO-design, Saint Petersburg, Russia.
12. Ryazantsev, I. V. (2003), *Skul'ptura v Rossii. XVIII – nachalo XIX veka. Ocherki* [Sculpture in Russia. 18th – early 19th century. Essays], Zhiraf, Moscow, Russia.
13. Savinov, A. N. (1982), *Ivan Alekseevich Ermenev*. Hudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia.
14. *Slovar' russkogo yazyka XVIII veka* (1985), [Dictionary of Russian language of the 18th century], vol. 2, Institute of the Russian Language of the USSR Academy of Sciences, Leningrad, Russia.
15. Urvanov, I. F. (1793), *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytah* [A brief guide to the knowledge of drawing and painting historical kind, based on speculation and experiences], Printing house of the Naval Gentry Marine Corps, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Андрей А. Карев, доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, ankarev@yandex.ru

Author Info

Andrey A. Karev, Dr. of Sci. (Art history), professor, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia; Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; ankarev@yandex.ru