**МОСКОВСКАЯ АРХИТЕКТУРА**

**ВВЕДЕНИЕ**

Рядом с петербургскими мастерами в то же самое время в Москве работали замечательные зодчие — Бове, Жилярди, Григорьев, выделявшиеся своими архитектурными идеями и мастерством среди других московских архитекторов. Наиболее широкое строительство в древней столице развернулось в послевоенные годы. После пожара Москва быстро отстраивалась, восстанавливая свой жилой фонд, все более украшалась. В 1812 г. город очень сильно пострадал. Огнем было уничтожено 6496 домов — 71 % всего жилого фонда, 122 церкви из 329 и 8521 торговое помещение. К 1817 г., т.е. через пять лет после изгнания французов, уже было восстановлено 2514 домов и заново было построено 623 каменных и 5551 деревянное здание. В последующие годы столь интенсивное строительство отнюдь не прекратилось. Более того, главные архитектурные ансамбли, важные общественные сооружения стали возникать как раз в конце 10-х — в 20-е годы. Многие старые ансамбли перестраивались. Строительство шло с необычайной интенсивностью, оно было подчинено специальной комиссии, которая руководила всеми этими восстановительными и новыми строительными работами.

Москва восприняла многие новые идеи, пришедшие с XIX столетием, но вместе с тем сохранила свои излюбленные формы и традиции. Из сочетания нового и старого возникло своеобразие московской архитектуры начала ХТХ в.

**О. БОВЕ**

В решении больших ансамблевых задач, где наиболее деятелен был О. И. Бове (1784—1834), московское своеобразие заключалось в соединении новой застройки со средневековой архитектурой. Первым примером такого соединения явилась реконструкция Красной площади, которая, будучи расчищенной от мелких построек, получила еще в середине 10-х годов великолепные Торговые ряды, вытянутый фасад которых с выдвинутыми вперед ризалитами и центральным дорическим портиком располагается напротив кремлевской стены. Невысокий купол, вознесшийся над центральной частью рядов, оказывался как раз напротив купола казаковского Сената, возвышавшегося над кремлевской стеной. На этой образовавшейся усилиями Бове центральной оси площади в скором времени спиной к рядам был поставлен памятник Минину и Пожарскому.

В ансамбле Театральной площади (1816—1825) Бове вновь столкнулся со средневековьем: ему нужно было увязать новую архитектуру с обликом Китайгородской стены, перед которой возник треугольный сквер, с радывающий кривизну площади. Площадь с объемом Большого театра у ее основания, будучи как и петербургские площади, одной из самых больших в европейских городах, имела свою, московскую отличительную черту. Она замкнута; ее пространство не перетекает в пространство соседних площадей (как в Петербурге) ; здесь дает себя знать тяготение к обособленности пространственных единиц и объемов.

В честь победы в войне с Наполеоном на площади нынешнего Белорусского вокзала Бове воздвиг Триумфальную арку (1828—1834, перенесена на проспект Кутузова), которая ни своей монументальностью, ни скульптурным убранством, ни венчающей арку шестеркой лошадей, созданной И. Витали,— ничем иным не уступает петербургским аркам или триумфальным воротам.

Интересно реализовалось московское лицо архитектуры в частных домах. В доме Гагарина на Новинском бульваре (1817, не сохранился) черты большого монументального стиля приспособлены к малым размерам и интимному духу жилища. Дорический ордер, летящие славы, словно сошедшие со стен Адмиралтейства, ступенчатый аттик, столь часто применявшийся в монументальных постройках русского ампира, и рядом с этим уютный балкончик, небольшой палисадник — таков облик тихого московского жилого дома.

Часто своеобразие московского дома выражалось в особой планировке, которая получила наименование «кубической». Смысл ее в том, что дом выходит на красную линию улицы торцовым фасадом, становящимся главным, а основной объем здания прячется во дворе. С одной стороны, отвечая потребностям ансамбля и города, архитектор ориентирует дом на улицу, делая его частью общей застройки района, с другой стороны,— изолирует объем здания от улицы, рассчитывая на его самостоятельность в пределах определенного пространства.

**Д. ЖИЛЯРДИ**

К такой планировке прибег Доменико Жилярди (1788—1845) в доме Луниных на Никитском бульваре (1818—1823). В этом здании проявилась и еще одна московская черта — общая живописность композиции, динамичность, неуравновешенность. Правый флигель получает лишь отдаленный намек на равновесие в вытянутой одноэтажной застройке, располагающейся слева от главного здания. Флигель и центральная часть дома выполнены как бы в разных стилях: ионический портик флигеля, сохраняющий пластичность XVIII в., контрастирует с коринфской лоджией главной части здания, весь фасад которой подчинен плоскости, имеет вытянутые кверху пропорции и элемент ярко выраженной декоративности.

Одна из важнейших работ Жилярди — перестройка сгоревшего во время войны здания Московского университета, созданного в XVIII в. Казаковым. Сохраняя общую планировку (центральная часть с двумя флигелями по бокам, выходящими на красную линию улицы), Жилярди вносит типичные для XIX в. «поправки»: делает более монументальными портик и купол, стены оставляет гладкими, использует некоторые декоративные элементы позднего классицизма.

Свободное композиционное решение отличает загородные постройки Жилярди. Например, он интересно устраивает усадьбу Усачевых на Яузе (1829—1831), выводя торцовый фасад в парк с помощью пандуса, который спускается со второго этажа и поворачивает в глубину. Главный фасад при этом трактуется парадно; он словно отделяет внешнюю оболочку здания от его внутренней жизни; за фасадом располагается не только сам дом, но и двор, парк с различного рода беседками и павильонами.

В подмосковном имении Голицыных Кузьминки Жилярди находит остроумное решение конного двора, который с наружной стороны имеет встроенный в ограду Музыкальный павильон — высокую постройку с нишей и антаблементом, зажатым между мощными пилонами.

**А. ГРИГОРЬЕВ**

Вместе с Жилярди над многими объектами работал А. Г. Григорьев (1782—1867), который вошел в историю русской архитектуры и как автор самостоятельных построек. Самыми интересными среди них являются два частных дома на Пречистенке (ныне Кропоткинская ул.) —дом Хрущевых (1814, ныне Музей А. С. Пушкина) и дом Станицкой (1817—1822, ныне Музей Л. Н. Толстого). Особенно интересен первый. Расположенный на углу усадьбы (между двумя переулками, выходящими на Пречистенку) и уравновешенный с другого угла лишь маленьким объемом павильона, этот дом уже в общекомпозиционном решении подчиняется живописной стихии, идее свободной планировки. Трактовка фасадов здания подчеркивает эту идею: фасадов три. Все они решены по-разному: дворовый имеет террасу, спускающуюся к земле; в фасаде, выходящем на улицу, причудливо соединяется мезонин под фронтоном с аттиком, располагающимся над портиком и превращенным в балкон; фасад, выходящий в переулок, имеет портик, стоящий на треугольной площадке на уровне цоколя. Образовался этот своеобразный висячий садик вследствие того, что переулок выходит на улицу под тупым углом, а само здание имеет прямой угол. Таким образом, свободный принцип композиции еще более подчеркивается всеми этими приемами, придающими зданию очаровательное своеобразие.

Так называемый московский ампир, чаще всего деревянный, доживает до середины XIX в. и имеет свои корни в произведениях, подобных этим домам Григорьева. Он проникнут идеей уюта, домашнего очага, имеет налет провинциализма, забавен и обаятелен. Этот «московский ампир» гораздо ближе провинциальной русской архитектуре, чем петербургский. В провинциальных городах, имевших своих неплохих архитекторов, даже ансамблево-монументальные задачи реализовывались в малых уютных формах, не говоря уже о провинциальных жилых домах, которые подчас дают пример соединения деревянной русской избы с классицистическим домом «с колоннами». Эта линия «малого», угасающего классицизма была самой интересной и уж во всяком случае, самой приятной в архитектуре 30—40-х годов.

**АРХИТЕКТУРА 30—50-х ГОДОВ XIX ВЕКА**

В 30—50-е годы кризис русской архитектуры обнаружился с достаточной определенностью. Единый стиль, скреплявший прежде все русское зодчество, распадался. Иногда еще теплилась какая-то жизнь в больших классицистических постройках таких мастеров, как москвич Е. Д. Тюрин или петербуржец П. С. Плавов. Тюрин в 1836 г. завершил ансамбль Манежной площади, построив на углу Никитской улицы (ныне — ул. Герцена) здание университетской церкви (ныне — Дом культуры Московского университета), которая своими мягкими округлыми формами гармонирует со зданием университета и Манежа. Другие, более поздние постройки Тюрина, например Елоховский собор в Москве, нельзя считать удачными. В Петербурге своеобразным наследником Росси стал в 30-е годы Плавов, создавший здание Обуховской больницы и великолепную лестницу Опекунского совета. Но все это были лишь отголоски былого расцвета. Чаще всего классицистический стиль, если к нему обращались архитекторы, подвергался разным модификациям — усложнялся, утяжелялся, утрачивал былую гармонию. Так, например, случилось с Исаакиевским собором в Петербурге, в течение долгого времени (1818—1858) возводившимся французским архитектором и декоратором Огюстом Монферраном с помощью целой группы русских мастеров. Формы собора оказались грузными, тяжеловесными. Тяжелые главы давят на нижнюю часть здания. Многочисленные декоративные элементы препятствуют впечатлению гармонии.

Чем ближе к середине XIX в., тем чаще архитекторы обращались к различным историческим стилям, подчас соединяя в одной постройке элементы, взятые из архитектуры Ренессанса, барокко, средневековой Византии, Древней Руси. Начиналось время господства эклектики. В этом отношении показательно творчество А. П. Брюллова, А. Н. Штакеншнайдера, К. А. Тона. По их проектам возводились многочисленные дворцы, соборы, здания общественного назначения. Эти мастера нередко добивались интересных решений больших дворцовых интерьеров, острого, подчас контрастного соотношения пространства отдельных помещений, перетекания одного в другое. Между тем фасады зданий утрачивали прежнюю пластичность, композиционную гармонию.

Нередко в поисках выражения романтических настроений зодчие прибегали к использованию средневековой — романской и готической — архитектуры. Создавая усадьбу Марфино (1837—1838) М. Д. Быковский стремился к тому, чтобы романтическая архитектура обрела свой язык. Однако и он вынужден был довольствоваться стилизацией, которая, правда, находила себе некоторое оправдание в романтической концепции загородной усадьбы, в соединении с природой. Что же касается таких мастеров, как Тон, то у них стилевые искания имели подчас спекулятивный характер. Византинизм Тона стал неким эквивалентом той псевдонациональной и ложномонархической идеи, которая процветала в николаевское царствование.

Естественно, что с утратой органического стиля разрушалось и ансамблевое мышление, утрачивалось чувство органичности в архитектурном интерьере, который все более приобретал «выставочно-пред-метный» характер, переставая полагаться на архитектурно-конструктивные основы. К середине столетия архитектура, столь блестяще начав XIX век, была уже в состоянии кризиса, который пришел стремительно, как только классицизм как стиль изжил себя. Вместе с тем быстрое наступление этого кризиса не должно заслонить тех вершин архитектурного творчества, которыми отмечено начало века.

Классицистический стиль европейской архитектуры на последнем этапе своего развития расцвел так ярко именно в России. Случилось это не только потому, что в своем движении русская художественная культура оказывалась на минимальный временной промежуток позади и поэтому могла усваивать новые завоевания других европейских школ, но прежде всего потому, что внутри страны были совершенно особые неповторимые условия для расцвета монументальной архитектуры, связанные с победой 1812 г., с просветительской идеей общественного единства перед лицом великих испытаний. Именно поэтому русская архитектура столь достойно замкнула весь большой период классицистического европейского зодчества.

**СКУЛЬПТУРА**

Скульптуре не суждено было достичь таких высот, хотя общая закономерность ее движения, основные этапы становления, процветания и разложения стиля те же, что и в архитектуре. Разница заключается лишь в том, что в скульптуре нет той смены поколений, которую можно наблюдать среди архитекторов. Многие скульпторы, начиная еще в последние десятилетия XVIII в., развернули свое творчество в XIX в.

**И. МАРТОС**

Творчество одного из самых значительных представителей русского классицизма — Мартоса — охватывает такой длинный промежуток времени, что по нему можно судить о становлении классицизма, его расцвете и упадке. Оно начинается в 80-е годы XVIII в., а завершается в 30-е годы XIX в. Эволюция Мартоса настолько закономерна, последовательна, что по ней можно вполне четко проследить этапы развития русской скульптуры.

В последние два десятилетия XVIII в. Иван Петрович Мартос (1752—1835) в основном занят надгробной скульптурой, приобретающей в то время в России широкое распространение. Своеобразие русского надгробия проявилось особенно ясно в его работах 80-х — 90-х годов XVIII в. с их просветленностью, принятием смерти как необходимого завершения жизненного пути, преодолением драматической конфликтности, столь ярко выраженной в сложных и велеречивых надгробных памятниках барокко. Мартос начинает с мраморных рельефов, в которых большая роль принадлежит линейному ритму, гибкости и певучести складок на драпировках, тонкой обработке материала. Все эти особенности раннего Мартоса проявляются наиболее определенно в двух замечательных надгробиях — С. С. Волконской и М. П. Собакиной (оба— 1782). Правда, уже между этими двумя произведениями существует заметная разница: второе более сложно по замыслу, композиции и ритмической структуре. Постепенно в творчестве скульптора появляются и утверждаются новые черты. Обнаруживается тяготение к круглой скульптуре; сначала она сосуществует вместе с рельефом, а потом вытесняет последний и полностью торжествует. Параллельно происходят перемены и в материале: сначала к мрамору прибавляется гранит, потом появляется бронза, которая оказывается господствующим материалом. Стиль становится все более строгим, что особенно заметно в работах 800-х годов. В 1803 г. Мартос создает надгробие Гагариной: в бронзовой статуе, поставленной на гранитный постамент, он воплощает идею строгого совершенства, возвышенной героической красоты, чуждой какой бы то ни было чувствительности. В этом образе скульптор уже не сожалеет об умершей. Здесь нет ни плакальщицы, ни ангела смерти. Она сама предстает перед нами в своей величественной стати; Мартос возвышает ее, прославляет, уподобляя античной богине. Такая перекличка с греческой скульптурой вполне понятна и оправданна.

В те годы лучшие люди России искали образцы героизма в античности — в истории Греции и Рима. Это в свою очередь повлияло и на искусство. Греческие прототипы, как мы видели, сыграли большую роль в становлении строгого классицистического стиля в архитектуре; столь же важны они были и для развития скульптуры. Мартос в надгробии Гагариной демонстрирует те же особенности стиля, что и Захаров или Воронихин в своих лучших постройках 800-х годов.

В начале XIX в. формирование строгого монументализма в творчестве Мартоса можно считать законченным. Дальнейшее развитие скульптора идет уже не в рамках надгробной пластики, а в пределах более монументальных жанров, например памятника.

Центральное место в этом жанре не только в творчестве Мартоса, но и во всей русской скульптуре первой половины XIX столетия принадлежит памятнику Минину и Пожарскому в Москве (1804—1818). Идея его постановки была выдвинута в самом начале XIX в. одним из самых радикальных членов Вольного общества любителей словесности, наук и художеств — Василием Попугаевым. Мартос, как и многие другие передовые художники того времени, связанный с деятельностью Общества, откликнулся на призыв Попугаева и начал разрабатывать проект памятника, исполнив сначала чертежи, а затем макет будущего сооружения. Эта работа длилась многие годы, и в течение всего этого времени не переставали дебатироваться вопросы о характере, о месте постановки монумента. Памятник превратился в истинное детище российской общественности. Этот факт нетрудно объяснить: работа над ним проходила в те годы, когда надвигалась, а затем разразилась война с Наполеоном, закончившаяся разгромом французов. Постановка памятника напротив Кремля в Москве, лишь недавно пережившей вторжение врага, а затем освобождение и триумф победы, была символическим свидетельством и выражением того патриотического подъема, который переживало все русское общество в те годы. Сам Мартос, близко стоявший в то время к передовым общественным кругам, проникся патриотической идеей и сумел воплотить ее в совершенной форме.

В памятнике Минину и Пожарскому скульптор вместе с архитекторами решает градостроительную задачу — он соразмеряет скульптурный образ с огромной площадью, создавая идеальную архитектоническую форму и выводя за ее пределы лишь руку Минина, властно включающую в сферу притяжения памятника пространство площади и обращенную к главной московской святыне — Кремлю. Сравнительно с памятниками, созданными в XVIII в., Мартос конкретизировал своих героев. В их лицах он соединил черты Зевса и реальных исторических персонажей; античные одежды уподобил русским портам и рубахам. Объединив две фигуры одним действием, скульптор наделил это действие некоторой долей конкретности, хотя и сохранил условность всей сцены, подобающую монументальной пластике. Здесь найдено счастливое равновесие, за гранью которого могли утратиться качества монументализма.

Той же чистоты стиля и гармоничности достигает скульптор в своих рельефах. Два из них украшают постамент памятника Минину и Пожарскому, третий — аттик восточного крыла колоннады Казанского собора в Петербурге (1804—1807). Вытянутый, как лента, барельеф аттика воссоздает сцену иссечения воды из камня Моисеем в пустыне. Мартос совершенно отказывается от живописного толкования рельефа; он не разворачивает сцену в глубину; фигуры словно стелются по поверхности, образуя на гладком нейтральном фоне ясный ритмический рисунок, построенный на чередовании фигур, их определенной, читаемой издалека жестикуляции.

**Ф. ЩЕДРИН**

В монументально-декоративной скульптуре той же чистоты стиля добился Ф. Ф. Щедрин (1751 —1825), творчество которого также поделено между XVIII и XIX вв. К последнему относятся лучшие создания скульптора, и в частности его статуи и скульптурные группы для Адмиралтейства. В них проявляется характернейшая черта позднего классицизма — строгая архитекто-ничность, особенно уместная в том варианте синтеза архитектуры и скульптуры, о котором у нас шла уже речь выше. Высшая точка творчества Щедрина — его трехфигурные группы морских нимф, несущих небесную сферу, поставленные по бокам арки Адмиралтейской башни (1812). Эти фигуры, сделанные из пудожского камня, определенно и ясно формулируют идеал силы и красоты, труда, подчиняющего человеку природу, торжества человеческого начала. Щедринские героини — это и грации, и кариатиды, в них — человеческое совершенство. Строя каждую группу из трех фигур, Щедрин показывает как бы три стадии преодоления тяжести. В центральных фигурах групп передано ощущение преодоленности напряжения, движение становится свободным и героичным. Щедрин приходит здесь к той мере обобщения скульптурных форм, которая позволяет сохранить конкретность изображения и одновременно достичь геометризма объемов, столь соответствующего характеру самой архитектуры Адмиралтейства. Так, тяжелые шары земли и кубовидные постаменты подчеркивают массивный кубообразный нижний ярус башни, соответствуют геометризму арочного проема, сжатого толщей стен. Гладь этих стен, на фоне которых оказывается круглая скульптура, также входит в этот общий комплекс художественных средств.

Мартос и Щедрин — самые крупные фигуры русской скульптуры первой половины XIX в. Среди других мастеров этого времени есть интересные и своеобразные скульпторы, но нет столь ярких и значительных личностей. За счет высокого «цехового уровня» сохраняется качество монументально-декоративной скульптуры; ее расцвет неотделим от расцвета архитектуры в целом.

**С. ПИМЕНОВ И В. ДЕМУТ-МАЛИНОВСКИЙ**

Вслед за Мартосом и Щедриным должны быть отмечены С. С. Пименов (1784—1833) и В. И. Демут-Малиновский (1779— 1846), работавшие сначала вместе с Воронихиным, а затем вместе с Росси. Будучи авторами двух выполненных из пудожского камня скульптурных групп, поставленных по сторонам портика Горного кадетского корпуса, колесницы Славы (над аркой Главного штаба) и колесницы Аполлона (на Александрийском театре), выполненных из листовой меди, эти два скульптора, пожалуй, как никто другой из мастеров их поколения, научились соразмерять скульптурную задачу с архитектурной формой. В этом отношении показательны скульптурные группы, фланкирующие портик Горного кадетского корпуса. Обе группы по своей теме связаны с назначением корпуса. Это тема земли, ее недр, подземного мира, осмысленная через образы античной мифологии. Бог подземного мира Плутон похищает Прозерпину (Демут-Малиновский). Антея — сына богини Земли Геи — побеждает Геркулес (Пименов), отрывая его от земли и тем самым добиваясь превосходства над героем. Но дело не только в сюжетах. Пожалуй, важнее то соответствие архитектуре, которого добиваются мастера скульптуры. Они дают как бы скульптурный эквивалент мощному дорическому портику Воронихина.

То же самое мы можем сказать и по поводу колесницы Славы, запряженной шестеркой лошадей и сопровождаемой двумя воинами. Выполненные совместно Пименовым и Демут-Малиновским, расположенные над Триумфальной аркой, перекинутой архитектором Росси между двумя огромными зданиями, фигуры лошадей и аллегорическая фигура Славы своим торжественным обликом соответствуют архитектурному образу. Кроме того, эти фигуры своими формами дополняют архитектуру; они как бы создают еще одну ступень в рисунке ступенчатого аттика и завершают всю композицию; своим веерообразным расположением коней и фигур воинов скульптурная группа подчеркивает полукруглую конфигурацию площади.

Мартос, Щедрин, Пименов, Демут-Ма-линовский были далеко не единственными мастерами монументально-декоративной скульптуры в первой половине XIX в. Многие другие скульпторы работали как монументалисты и декораторы. Их деятельность была вызвана самой жизнью — обширным строительством, монументальностью градостроительных замыслов, торжественным оформлением столиц и провинциальных городов.

**Ф.ТОЛСТОЙ**

Особое место среди скульпторов первой половины XIX в. занимает Ф. П. Толстой (1783—1873) —разносторонний и тонкий художник, человек изысканного вкуса, опытный ценитель старины. Самыми удачными работами Толстого следует считать рельефы. Целую серию рельефов посвящает скульптор античным сюжетам, воссоздавая прекрасный мир гомеровской Греции как воплощенную мечту о человеческом совершенстве.

Эту меру античности он переносит и в свою современность, работая над двадцатью рельефами-медальонами (1814— 1836), посвященными Отечественной войне 1812 г. Освещая шаг за шагом историю недавней войны, Толстой дает каждому событию символическое истолкование, соединяя героику с интимностью, которая заключена в тонком любовании стилем, совершенством формы, ее еле заметными движениями и сложными переходами. Сама техника рельефов говорит о многом; Толстой изготовил их из воска, а затем перевел восковые образцы способом гравировки в металл, что позволило ему делать многочисленные гипсовые отливы, варьируя двухцветный принцип колористического решения. Сложный, трудоемкий процесс сам по себе напоминал «старинную работу» и усиливал впечатление высокого артистизма и утонченного мастерства.

Античный образец, классическую форму Толстой словно пропускал сквозь новое, романтизированное представление. Он наслаждался античностью, что вносило совершенно новую ноту в отношение к классическим образцам. Этот новый подход можно найти не только в медалях, рельефах, но и в графических произведениях Толстого, например в его широко известных иллюстрациях к «Душеньке» Богдановича — шутливой поэме, написанной на сюжет античного мифа об Амуре и Психее. Нарисованные тушью — перовым штрихом, эти иллюстрации затем были награвированы самим мастером и принесли ему славу изящного тонкого рисовальщика.

**СКУЛЬПТУРА 30—50-х ГОДОВ XIX ВЕКА**

Толстой оказывается несколько в стороне от основных путей развития русской скульптуры позднего классицизма. Других мастеров эти пути вели к довольно быстрому спаду и истощению стилевых возможностей классицизма. В творчестве С. И. Гальберга (1787—1839) эти кризисные черты ясно дают себя знать в тех многочисленных портретах, которые он создал на протяжении 20—30-х годов. Построенные по принципу античной гермы, стилизованные, холодные, они соединяют априорную условность заданного образа с некоторыми конкретными чертами модели. Что касается других жанров, то в них у Гальберга проявилось явное ослабление чувства монументальности.

И Толстой, и Гальберг работали не только в тот период, который мы условно ограничиваем рубежом 20—30-х годов XIX в., но и в более позднее время, когда все более1 истощались возможности классицизма. В скульптуре 30—50-х годов разные скульпторы пытались по-разному использовать новые возможности, новые творческие концепции.

**Б. ОРЛОВСКИЙ**

К числу мастеров, испробовавших творческие возможности романтического пути, принадлежит такой бесспорно талантливый скульптор, как Б. И. Орловский (1792— 1838). Выходец из крепостных крестьян, Орловский начал свой путь как мраморщик-ремесленник, а уже затем закончил Академию, побывал в Риме, приобрел известность и в 20-е годы вошел в число самых значительных русских скульпторов. Его первые работы «Парис», «Сатир и вакханка» характеризуются своеобразной интерпретацией античности: для Орловского представляет интерес не героическая античность; он выбирает «нежные» идиллические сюжеты и образы. Такое «наслажденческое» толкование античности, уже отмеченное в творчестве Толстого, своеобразное соединение классицистической основы с романтическим наслоением было характерно для раннего творчества К. Брюллова и ряда других живописцев нового поколения. В 30-е годы Орловский перешел к романтическим сюжетам («Ян Усмарь»), к передаче динамики, порыва. А закончил он свой недолгий творческий путь двумя статуями, изображающими русских полководцев Кутузова и Барклая-де-Толли, поставленными в 1837 г. перед боковыми проездами Казанского собора в Петербурге. Сопоставляя эти памятники с произведениями Мартоса («Минин и Пожарский») или с еще более ранней работой Козловского (монумент Суворову), легко уяснить себе тот процесс, который происходил в монументальной скульптуре. Образы все более теряют прежнюю условность, становятся более реальными, конкретно-историческими, но при этом утрачивают монументальность. Правда, известная доля ее сохраняется еще в памятниках Орловского, которые дают пример «равновесия» монументального и конкретного художественного мышления. Но у других мастеров, проживших дольше и работавших позже, эти противоречия чувствуются сильнее.

**П. КЛОДТ**

Последовательную утрату монументализма наблюдаем мы в творчестве другого знаменитого скульптора — П. К. Клодта (1805—1867). Ему принадлежит последний удачный монументально-декоративный ансамбль в Петербурге — знаменитые кони на Аничковом мосту (1833—1850), в которых классицистическая норма в какой-то мере одушевлена романтическим порывом, интересно и своеобразно решенной темой противостояния человеческого разумного начала началу стихийному. В дальнейшем монументальные по задаче работы Клодта все более разъедаются жанровостью, что особенно заметно в поздних памятниках — Николаю I (1850—1859) и баснописцу Крылову (1848—1855). Последний памятник напоминает уже трактованный в жанровом плане портрет, увеличенный до размеров памятника. Образ имеет совершенно конкретный и бытовой оттенок. Показательно, что рисунки для изображений животных на постаменте были сделаны жанристом-рисовальщиком А. Агиным.

На пути скульптуры стояли и другие искусы. Многочисленные мастера пытались включить в сферу скульптурных предметов национальные мотивы, что породило целую серию произведений во многом академических и поверхностных с одним сюжетом: русские юноши, играющие в разные игры. Античные сюжеты приобрели оттенок салонной развлекательности. И лишь одна область — мелкая пластика — в какой-то мере открывала перспективу дальнейшего движения. Прогрессивное развитие скульптуры оказалось направленным лишь по этому узенькому ручейку, заменившему прежнее полноводное течение, поднимавшее разные области скульптуры на уровень высоких достижений. Таким образом, к середине века скульптура оказалась в состоянии кризиса, который затянулся на многие десятилетия и из которого выход наметился лишь в самом конце XIX в.