

73  
P.70

Р33680.

954



ПАМЯТНИК  
ПЕТРУ I  
В ЛЕНИНГРАДЕ

МАССОВАЯ БИБЛИОТЕКА  
„ИСКУССТВО“

24



УНИВЕРСАЛЬНАЯ  
КНИЖНИЦА  
СОВЕТСКОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ

С. ПЕТЕРБУРГ, ПЕТЕРСКОГО РАЙОНА  
УЛ. ПЕРВАЯ





*Этьен-Морис Фальконэ. Памятник Петру I .  
в Ленинграде*

А. РОММ

ПАМЯТНИК ПЕТРУ I  
В ЛЕНИНГРАДЕ

СКУЛЬПТОР  
Э.-И. ФАЛЬКОНЭ  
1716—1791



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ИСКУССТВО“  
Москва 1944 Ленинград

ЭЭ680

73 + ср-19

P-70

Редактор *А. Леонов*

---

A11592. Подписано к печати 1/XI1944 г.  
„Искусство“ № 10487. Кол. печ. л. 1  
п 1 вклейка. Уч.-изд. л. 132. Знаков  
в 1 п. л. 52500. Тираж 15.000. Зак. 1577.

Цена 1 руб.

---

Тип. „Красный печатник“. Москва,  
ул. 25 Октября, 5.

---

День, когда Этьен-Морис Фальконе решил принять приглашение Екатерины II и сменить родной Париж на далекую северную столицу,—счастливейшая дата в его жизни. Только в России смог развернуться творческий гений Фальконе: именно здесь он создал лучший монумент новой истории, никем до наших дней не превзойденный. Памятник Петру I в Ленинграде затмил все, что было создано им ранее, и все конные статуи его предшественников. Все необычайно в этом изваянии: его сила воздействия, его роль в мировой поэзии, его исторические судьбы и сама история его возникновения.

Фальконе, родившийся в 1716 году, был, подобно большинству выдающихся французских художников XVIII века, выходцем из бедноты. Когда в Петербурге его стали титуловать «ваше высококоролье», он остроумно заметил: «Вполне ко мне подходит, ведь я родился на чердаке». Отец—мелкий ремесленник—отдал его в учение в мастерскую, где изготовлялись болванки для париков.

Двадцати лет от роду он был еще малограмотен. Ценой невероятных усилий Фальконе овладевает обширными знаниями, усваивает латынь настолько, что переводит и комментирует трактат Плиния Старшего, и этот перевод удостоивается похвалы самого Вольтера. Из «столярного подма-

стерья», как называли его по старой памяти, Фальконэ превращается впоследствии в теоретика искусства, и с ним считаются первые умы его времени.

Одновременно с самообразованием Фальконэ удается под руководством знаменитого Лемуана изучить искусство валяния, и вскоре он принимает участие в крупных декоративных работах своего учителя.

Первая значительная вещь Фальконэ — «Милон Кротонский». Поверженный атлет, могучий, но бессильный, с зацеplенной стволом дерева рукой, кричит во весь голос, терзаемый львом. В этом произведении художник вполне осуществляет свой завет: «Дело скульптора — передать в мертвом материале (мраморе, бронзе, камне) натуру живую, трепетную, страстную».

Жизнь Фальконэ полна неожиданностей. «Милон Кротонский» — его первый шедевр, исполненный силы и страсти, предвосхищает его последний шедевр — Петра I. Но этого никак нельзя сказать обо всем, что было создано им в 1750—1765 годах.

He случайно отметил Дидро в статье о Салоне 1765 года противоречивость Фальконэ. Философ писал о своем давнем приятеле с обычной бесцеремонной откровенностью: «Вот человек, наделенный гениальностью и всеми качествами, совместимыми и несовместимыми с гениальностью... Сколько в нем тонкости, вкуса, изящества, какой он неотесанный и учтивый, приветливый и резкий, нежный и суровый, как это он успевает работать в глине и мраморе, читать и размышлять, какой он милый и язвительный, серьезный и шутливый, как он философичен — ни во что не верит и твердо знает почему». С этим литературным





*Мария-Анна Колло. Голова Петра I*



*Карло Бартоломео Растрелли, Бюст Петра I*

портретом сходится и скульптурный портрет Фальконе, выполненный Марией-Анной Колло. В нем та же двойственность: и большой, пронзительный ум и то шутливое легкомыслие, та веселая беззаботность, которые казались русским людям того времени национальной чертой французов.

Эта двойственность, противоречивость проходят красной нитью через все его творчество допетербургского периода. Родное явление — крупному мастеру «скульптурей» не удаются портреты: он разбил начатый им бюст Дидро, сравнив его с портретом философа работы Марии-Анны Колло. И это была последняя попытка.

Собратья по искусству прозвали Фальконе его философское умонастроение и строгость нравственных правил «Жан-Жак Руссо от скульптуры». Но эти качества не помешали Фальконе проникнуться чувственными, утонченными вкусами легкомысленной знати. Умри Фальконе на десятилетие раньше, о нем, быть может, помнили бы только как о блестящем представителе грациозного рококо, как об авторе изнеженных, эротических вещей. Его амур, с лукавой усмешкой грозящий пальцем, его купальщица, изящно-боязливым движением ножки пробующая холод влаги, пленили — всемогущую фаворитку короля. Маркиза Помпадур стала его покровительницей, велела назначить его художественным руководителем Саврского фарфорового завода. Фальконе лепит очаровательные статуэтки купальщиц, пастушков, играющих детей, он не пренебрегает также работой для ювелиров, чеканящих фигурные вазы, декоративные столовые приборы и пр. Славу Фальконе упрочила группа «Пигмалион и Пала-

тоя»<sup>1</sup>. Что может быть труднее для скульптора, чем выразить в мраморе мгновение, когда мраморная статуя превращается в живую плоть благодаря мольбам художника, обожаящего свое творение? Фальконе достиг впечатления пробуждающейся жизни: в Пигмалионе есть страстный порыв, изумление и восторг, в Галатее — неуверенность первого шага очнувшейся от мертвого сна. И все же самым камерным характером этой сентиментальной группы оправдано изумление Дидро, увидевшего впервые «статуу Петра I: «Мне непонятно, каким образом такой изумительный по силе отрывок эпической поэмы мог выйти из-под того же резца, как и ножный идилический образ Пигмалиона. Это два произведения, исключаящие друг друга!»

Но и в период увлечения стилем рококо Фальконе остается самим собой. Живущий в нем мыслитель все глубже осознает возвышенные идеалы искусства и новые пути скульптуры в переломный момент ее истории, когда начинает притягивать на господство классицизм с его суровой дисциплиной, чувством меры и строгого равновесия. Правда, он отдает некоторую умерянную дань новым идеям в отдельных своих произведениях. Но он восстает против слепого подражания грекам, против забвения новых ценностей, внесенных в искусство теми скульпторами нового времени, которых начали презирать в XVIII веке за барочную вычурность, живописный беспорядок и

---

<sup>1</sup> По мифологии древней Греции скульптор Пигмалион полюбил сделанную им статую прекрасной девушки Галатеей. По мольбе Пигмалиона боги оживили статую, и она стала его женой.

преувеличенную выразительность движения. Фальконэ хочет таких произведений, где современная обостренность чувств и страстность сочетались бы с античной ясностью и простотой — то, что ему и удалось осуществить в Петре I. Он проходит на пути к этому идеалу через колебания и рискованные опыты. Фальконэ называл греческие статуи «изумительными образцами простоты и высокого стиля», он считал возможным «исправлять натуру согласно принципам прекрасной греческой скульптуры». Но все же для него остается кумиром Пьер Пюже, один из необузданных мастеров барокко<sup>1</sup>, а высшим авторитетом — глава этой школы — Бернини. В полной мере осуществил он его заветы в громадной скульптурной декорации церкви св. Роха в Париже<sup>2</sup>. Восемь больших статуй направляли глаз зрителя к водруженной в центре колоссальной «небесной славе», где золотые лучи, расходясь веером, прорезали бронзовые облака с летящими херувимами. Почти «денический эффект многоцветной, сверкающей скульптуры, с ее прихотливыми извилистыми очертаниями, с сильной игрой света и тени, со сложными пересечениями развевающихся пышных одежд, с подчеркнутыми, изломанными движениями, был достигнут Фальконэ. Эта рабо-

---

<sup>1</sup> Фальконэ писал в своих «Размышлениях о скульптуре»: «Ни в одной греческой скульптуре не переданы с таким совершенством, как у Пюже, складки кожи, мягкость плоти и текучесть крови. Разве мы не видим, как бурлит кровь в жилах его «Милопа»? Кто не примет за живую натуру его «Андромеду»?

<sup>2</sup> Фальконэ не дождал до гибели этого скульптурного оформления во время Французской революции 1789 года. Сохранились только две статуи.

та, законченная в 1765 году, отняла у него одиннадцать лет и оставила неудовлетворенным. Ибо Фальконе не проявил здесь оригинальности: все это слишком напоминало кафедру Бернини в римском соборе св. Петра. Компромисс, на который пошел сторонник просветительской философии, выполняя заказ духовенства на чуждые ему религиозные темы, не принес ему той промковой славы, о которой он мечтал. В пятьдесят лет ему казалось: жизнь не удалась. Он писал одному из друзей: «Я не создал ничего, заслуживающего «упоминания».

Поэтому, когда русский посол передал Фальконе предложение Екатерины II, он увидел в этом заказе последний шанс в борьбе за бессмертие своего имени. Запомнилось напутствие Дидро: «Помни, Фальконе, что ты должен или умереть за работой, или создать нечто великое».

Фальконе прибыл в Петербург в сопровождении своей ученицы и будущей невестки Марии-Анны Колло в 1766 году.

Начался двенадцатилетний период неустанного труда, принесшего ему мировую славу.

\* \* \*

В своей работе над образом Петра Фальконе имел предшественника в одном из виднейших скульпторов своего века — Карло Бартоломео Растрелли (отце знаменитого архитектора), переехавшемся в Россию в 1716 году. Растрелли знал и видел Петра, и известный бюст, созданный им под непосредственным впечатлением, есть портрет правдивый, далекий от придворной лести, портрет со всесторонней психологической характеристикой. Он равносильен целой биографии, ибо



*Карло Бартоломео Растрелли.* Памятник Петру I  
в Ленинграде



Памятник Петру I в Ленинграде



в нем отражен высокий ум, суровая и сосредоточенная энергия властелина, беспощадного к себе и другим в достижении высокой государственной цели.

Этот человеческий и исторический документ исключительной силы не мог быть оставлен без внимания: голова Фальконетовского памятника Петру есть дальнейшее развитие и обобщение растреллиевского бюста. Конная же статуя Петра I, созданная Растрелли, явилась результатом подражания античной статуе императора Марка Аврелия, стоящей в Риме, и конным памятникам работы скульпторов XVII века Жирардона и Шлютера. Ее спокойная торжественность не отражает ни своеобразия личности Петра — природы страстной, подвижной, активной, — ни его исторической роли смелого преобразователя громадного государства. В ней нет именно тех качеств, тех существенных особенностей Петра как человека и исторического деятеля, которые с большой проницательностью подметил и с гениальной простотой воплотил Фальконе.

Далеко не случайно, что он создал свое лучшее произведение в России. Фальконе никогда не поднимался бы до такого уровня, останься он во Франции. Здесь его вдохновил самый характер новой для него страны. Национальный дух и величие русского народа, его история, как и сама личность Петра, подсказали скульптору истинное монументальное решение. Фальконе постиг значение Петра для России; проникнувшись национальным идеалом русского народа, он воплотил его в своем памятнике. Вместе с тем он осознал и всемирно-историческую значимость Петра — просвещенного правителя и преобразователя, как его

понимали передовые люди России и друзья скульптора — французские философы-просветители. Образ Петра рисовался перед ним отчетливо и властно. Он писал Дидро: «Монумент мой будет прост, там не будет ни варварства, ни народной любви, ни самого народа» (т. е. не будет аллегорических фигур). «Я ограничусь статуей героя и его изображу не в качестве великого полководца и победителя, хотя, конечно, он был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, ее-то и надо показать. Мой царь простирает свою благотворительную десницу над страной. Он поднимается на скалу, служащую пьедесталом, — эмблема преодоленных им трудностей. Я не одену его по-римски, но и Юния Цезаря я не одел бы по-русски». В этой программе памятника сказано самое существенное о Петре как историческом деятеле.

Только верное понимание образа Петра, многогранного героя, могло породить подобное многозначительное произведение. Художественные средства подпадали самой биографией Петра, но, чтобы услышать ее голос, нужен был очень чуткий слух.

Фальконе знал: выразительные средства скульптуры ограничены. Он выразил это в меткой фразе: «В распоряжении скульптора нередко есть лишь одно слово, надо, чтобы это слово было энергичным». И в этом «едином слове», в этой лаконичной по форме статуе ему как бы удается воплотить всю биографию Петра. Его жизненная задача — отвоевать для России выход в море, «нового твердой стать при море», он создатель русского флота, ревнитель морской стихии. И вот

поднявшем статуи становится скала, в своем взлете передающая всплеск морской волны. Петр повернулся в сторону Невы. Его протянутую руку можно истолковать стихом Пушкина «да покорится же тобой и побежденная стихия». «Природа и люди воодвигали перед Петром самые трудные препятствия, он их поборол своим могучим гением и упорством», — говорит Фальконэ. Бурной была жизнь Петра — и памятник с порывистым движением камня, взмахом повелительной руки, извивающейся под копытами змеи как бы весь пронизан бурей. Конь оставлен его «рукой железной» на самом краю скалы. И этот мотив смертельной опасности, преодолеваемой медным всадником, быть может, есть наиболее волнующая драматическая черта памятника.

Змея, пошираемая кошем, — олицетворение людской зависти, общественной косности, суеверий, реакционных бунтов — напоминает о том, что

Начало славных дней Петра  
Мрачили мятежи и казни.

Характерно, наконец, и само одеяние Петра. Растрелли в своей статуе облачил его в доспехи римского императора. Фальконэ смело порывает с этой академической условностью. О военной славе напоминает только лавровый венок на челе и меч; Петр облачен в простую, просторную одежду, как и подобает «законодателю, создателю», тому, кто

Неутомимую душой  
На троне вечный был работник.

Добавим к этому, что голова Петра (изваянная Марией-Анной Колло), по силе и выразительности

превосходящая бюст Растрелли, представляет собой нечто большее, чем портрет в обычном понимании. В преувеличенно-резких чертах, в широко открытых глазах раскрыты сокровенные черты властного характера Петра, его всегдашней борьбы с жосностью окружающей среды и врагами. Больше того: внутренняя борьба и сложность характера заглушены цельностью гениальной личности, неповторимой — в истории: это синтетический образ, лаконичная формула жизненного пути и подвига.

В памятнике Петру I всадник органически связан и с конем и с пьедесталом. Его поза, жест руки, подъем головы, пошные достоинства и величественной силы, ритмически дополняют, если не повторяют, движение, пронизывающее коня и пьедестал. Такая органическая цельность композиции была осуществлена лишь в очень немногих конных памятниках.

Среди непосредственных предшественников Фальконе в этой области наибольшего внимания заслуживает Шлютер. Однако в своем прославленном памятнике курфюрсту бранденбургскому Фридриху-Вильгельму в Берлине он не поднялся на ту высоту, какой достиг Фальконе. Это зависело и от самой идеи памятника. Основатель хищного прусского государства представлен, как надменный завоеватель. У подножия памятника сидят четыре замоченных в цепи раба, олицетворяющие завоеванные земли. Одни, подавленные своей участью, погружены в мучительное раздумье, другие тщетно вызывают к милосердию победителя. Свою идею — торжество жестокой агрессивной силы — Шлютер сумел выразить, однако,

лишь в этих аллегорических фигурах, вносящих риторическое, многословие, и в фигуре всадника. Конь выпал из общего замысла. Энергичное, хотя и напыщенное движение всадника и патетическая жестикация рабов не находят отзвука в мерной и вялой поступи коня.

С памятником Петру I могут соперничать только два конных памятника итальянским полководцам, созданные в XV веке великими монументалистами раннего Возрождения. И в «Гаттамелата» работы Донателло и в «Коллесси» Верроккьо мы найдем ту же полноту прекрасной выпуклой формы, ту же лаконическую простоту и цельность выразительного замысла, что и в памятнике Петра.

У всех трех памятников есть общее и редкое качество: их величественная форма, их четкий силуэт сразу воспринимаются глазом, с полной ясностью достигается воздействие на зрителя. Этого нельзя сказать о памятниках, задуманных подобно «великому курфюрсту».

Однако Фальконе превзошел обоих мастеров. Во-первых, он решил более трудную задачу, чем они: соединить в одном произведении два, казалось бы, противоречивых начала — массивность больших и грузных форм с движением колоссальной силы. Затем pedestals Гаттамелаты и Коллесси — просто архитектурные опоры пизаний, а pedestal Петра I — как бы строфа бронзовой поэмы Фальконе, потемненная часть его идейного замысла. Далее Фальконе решил технически сложную задачу — обеспечить устойчивость коня, вставшего на дыбы, без всяких искусственных подпорок, установив центр тяжести в соединении конского хвоста со змеей и постаментом.

Из других достоинств памятника надо отметить мастерское противопоставление массивных частей статуи и ажурных просветов. Столь же важна для нас и верность избранному материалу — эстетическая трактовка бронзы.

Хороший композитор пишет не музыку «вообще», но для определенного голоса или инструмента. Хороший скульптор заранее представляет себе, как будет выглядеть задуманная им вещь в камне, бронзе, дереве. Поэтому, работая над глиняной моделью, он считается с преимуществами и возможностями избранного им материала. Соответственно с этим он определяет и самую композицию статуи (не все, что возможно в одном материале, будет художественно оправдано в другом), и приемы лепки, отделки частей.

У Фальконе точность чеканки не переходит в мелочную, ювелирную работу, но вместе с тем формы не настолько обобщены, как при работе в камне.

Поставленный на городской площади памятник хорошо обзорим, и со всех сторон могут быть найдены точки, откуда его силуэт хорошо виден на фоне неба.

\* \* \*

Фальконе хотел воплотить в своем памятнике идеальнейший образ мудрого правителя или, по выражению одного современника, «философа на коне». Он запечатлел те качества и черты, о которых говорил в своей «программе», он нашел те выразительные средства, которые оттеняют благодетельную силу Петра. Его истолкование образа Петра созвучно красноречивой характеристике Белинского: «Его доблести, гигантский рост и

гордая, величавая шаружность с опромным творческим умом и исполнйской волей — все это походило на страну, в которой он родился, на народ, который воссоздать он был призван, страну беспредельную, но тогда еще не сплоченную органически, народ великий, то с одним глужым предчувствием своей великой будущности».

Образ Петра в памятнике Фальконе отличается такой же сложностью, как и в произведениях Пушкина. Пушкин не только утверждает величие Петра как преобразователя и оплота русской государственности («Медный всадник»), но и его человечность и справедливость, прнвлкательность его нравственного облика («Стансы», «Полтава», «Арап Петра Великого»).

Памятник Петру I — произведение многозначительное. Он принадлежит к тем статуям, которые рассматриваются с разных сторон. Не всякая статуя выдерживает такой круговой обход; бывает, что некоторые точки зрения невыгодны или ровню ничего не выражают. Большое дарование Фальконе сказалось и в том, что все аспекты памятника хорошо смотрятся и открывают нечто новое, так как каждый из них выразителен и по-своему содержателен. Это как бы отдельные главы повести, где раскрываются черты характера ее героя.

С левой стороны фигура Петра кажется сложной. С других же точек зрения движение становится более стремительным, создается впечатление неумолимой стихийной силы. Особенно если встать прямо перед статуей и приблизиться к ней, когда зрителю кажется, что конь скачет на него. С правой стороны в жесте руки Петра можно усмотреть упрезу врагам его дела, но с иных

точек зрения эта рука представляется «благодетельной десницей, простертой над страной».

Таким образом, многозначительность памятника непосредственно раскрывается в самом разнообразии его отдельных аспектов. С какой стороны ни подходить к памятнику Петра, воспринимая по-разному его содержание, двойное впечатление стихийной силы и одновременно прекрасного равновесия остается неизменным.

\* \* \*

Памятник Петру создавался целых двенадцать лет. Чем же были заполнены эти годы? Такой вопрос вполне понятен в наше время: мы привыкли к срокам, значительно меньшим. Но и для того времени он кажется чрезмерным: Мартос проработал, например, только семь лет над памятником Миллину и Пожарскому.

Фальконе, разумеется, не котел спешить, ибо слишком дорожил художественным качеством и долговечностью своего лучшего произведения. Он менее всего был заинтересован и в затягивании работы по самим условиям договора. Правда, его работа представляла по самой оригинальности замысла и его грандиозности особые трудности. Однако много времени ушло непроизводительно, и не по вине Фальконе, а из-за технических трудностей.

Действительно, небольшой эскиз памятника был сделан еще в Париже в 1765 году. Он произвел отличное впечатление на собратьев по профессии и на Дидро, отметившего в письме к Белзкому «простоту и величие эскиза» и его своеобразие. Такое же впечатление создалось и у Екатерины II. В ее письмах к Фальконе ощущается при-





Памятник Петру I в Ленинграде



Памятник Петру I в Ленинграде

32680

знание художественного авторитета мастера, и высоких достоинств его творения. Ни о каком навязывании с ее стороны художнику каких-либо поправок не было и речи. Больше того: она писала в 1767 году Фальконе: «Как вы можете сподобиться на мое мнение? Я даже не умею рисовать. Быть может, это первая хорошая скульптура, которую мне довелось видеть... Любой ученик лучше моего разбирается в общем искусстве». В ее письмах к скульптору нет и намек на критику, на какие-либо советы. Она неоднократно советовала не считаться с чужими мнениями, идти своим путем, не смущаясь ничем (подразумевался И. И. Бецкий, приближенный Екатерины, руководивший Академией художеств, ибо со стороны этого вельможи Фальконе встретил иное отношение).

Императрица поручила Бецкому сооружение памятника Петру I — дело, оставшееся ей в наследство от ее предшественницы на российском престоле. Елизавета Петровна заказала в 1743 году Карло Растрелли два памятника Петру: «конный и пеший портреты». Растрелли умер в 1744 году, оставив после себя модели обоих памятников. Конная статуя была отлита в 1753 году, но поставлена (перед Инженерным замком) лишь при Павле I, в 1799 году, ибо Екатерина отвергла ее «в рассуждении, что сделан портрет не с таким искусством, какое должно представить столь великого монарха». Бецкий начал приискивать за границей подходящего скульптора, а тем временем обдумывал тематическое содержание памятника и место его постановки. В 1765 году он представил Сенату докладную записку. В ней он пред-

ложил проект сооружения замкнутой площади с выходом к Неве, чтобы создать архитектурное окружение памятника, с ним гармонирующее и подчеркивающее его грандиозность. По мысли Бецкого, архитектор, создавая площадь, должен был даже руководствоваться формой постамента, указанной ему скульптором. В записке было и предложено выбрать для фигуры Петра возможно простую одежду, избегая римских доспехов, парика и проч.

Тематическая программа памятника обрисовывала историческую роль Петра: властелин величайшей из империй, «больше других государей потрудившийся на пользу народа», «славный полководец» и «мудрый законодатель». Программа, однако, отличалась чрезмерной сложностью, ибо, по мысли Бецкого, надо было показать Петра также и в роли «саардамского плотника», изобразить Полтавскую битву, выразить обширность империи, показать, что Екатерина «следует по стопам Петра» и что в памятнике «нет ни капли фальшивой лести». Все это Бецкий предлагал выразить в барельефах, аллегорических украшениях и посcolьеных надписях на пьедестале. Для коня предлагался в качестве образца конь статуи Марка Аврелия (от которого исходили Шлютер, Бушардон и др. в своих конных памятниках).

Оказались вместо Фальконе менее принципиальный и более покладистый художник, с менее оригинальным юмом, готовый работать по указаниям Бецкого, никакого конфликта не произошло бы. Зато получился бы, надо полагать, громадный, перегруженный эмблематикой, атрибутами и украшениями монумент в стиле барокко, уже отживавшем свой век.

У Фальконе сложилась с полной ясностью идея лаконичного и небывалого по своеобразию памятника, и он не мог уже отступить от нее. Тем более, что скульптор запомнил свою неудачу в церкви св. Роха и более всего опасался многословия и перегруженности. Поэтому он отверг как предложение Дидро об аллегорических фигурах народа, варварства, народной любви, так и барельефы и орнаментику Бецкого.

Предложение сделать более пышными складки на одежде Петра вызвало его отповедь: «Богатство скульптуры часто приводит к бесплодию».

Работа над моделью в натуральную величину заняла три года. Самым важным вначале было найти и проанализировать движение коня.

Фальконе рассказывает: «Когда мне пришла мысль создать коня, несущегося галопом в гору, я не доверился ни памяти, ни тем более воображению, но обратился к натуре. Для этого я велел насыпать возвышение с тем же наклоном, какой должен был иметь пьедестал. Малейшая неточность наклона сильно видоизменила бы движение коня. Не однажды, но сотни раз наездник по моему приказанию проскакал галопом на различных лошадях. Ибо глаз может схватить эффекты подобных быстрых движений только с помощью множества повторных впечатлений. Изучив избранное мной движение коня в целом, я перешел к изучению деталей. Я рассматривал, летел, рисовал каждую часть снизу, сверху, спереди, сзади; с обеих сторон — ибо это единственный способ ознакомиться с предметом».

Как подлинный реалист он хотел достигнуть полной правдивости и естественности движения.

Отсутствие этих качеств в коне Марка Аврелия вызывало его острую критику.

Не менее важным был также выбор определенной породы коня и наиболее удачного экземпляра этой породы. После долгих поисков Фальконэ нашел в конюшнях графа Орлова подходящую модель.

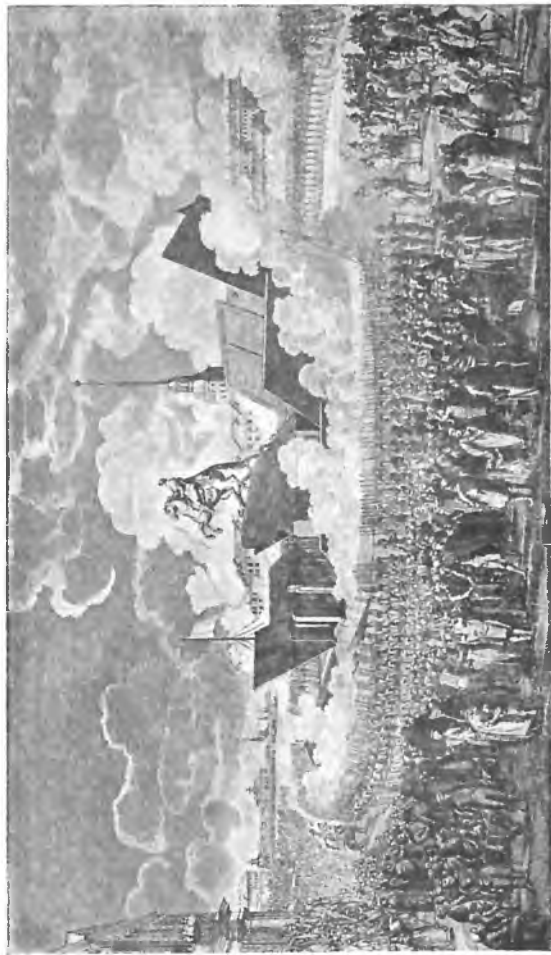
Всадника Фальконэ также лепил, руководясь натурой: ему позировал генерал Мелиссино, по росту и телосложению напоминавший Петра. Мария-Анна Колло, работая над головой Петра, исходила от гипсовой посмертной маски. Разумеется, эти материалы носили подсобный характер, творчески перерабатывались ими.

Установив композицию памятника, Фальконэ был озабочен устойчивостью статуи. Как мы уже видели, он нашел остроумный выход из положения, введя змею в качестве опоры. Эта мысль вызвала возражения Бецкого, боявшегося «дурных истолкований». Екатерина после некоторых колебаний согласилась с доводами Фальконэ, писавшего ей: «Это мысль тем более удачная, что сама возвышает идею памятника, при этом поддерживает статую и выполнена таким образом, что скрывает необходимость, заставившую к ней прибегнуть».

Модель памятника была показана публике в 1770 году. Приискание скалы для постамента и ее обработка — вторая стадия работы. Подходящая скала была обнаружена в Лахти, недалеко от столицы. То была так называемая «Каменная гора», выжившая среди трудно проходимого болота. Для перевозки камня были забиты сваи в болотистую почву, проведена дорога. Часть скалы была обрублена по указаниям Фальконэ.



Перевозка камня для памятника Петру I в 1770 г.



Торжество открытия памятника Петру I в 1782 г.



Камень, весивший после этого около восьмидесяти тысяч пудов, был поднят с помощью рычагов на деревянную платформу, поставленную на брусья, окованные железом, к которым были приделаны медные шары, и с помощью передвижных рельсов доставлен к морскому берегу. Затем камень был водружен на плот, укрепленный между двумя судами, перевезен по заливу и Неве и выгружен на Сенатской площади. Начатая в марте 1769 года, вся эта работа была закончена в сентябре 1770 года. Значительный для того времени успех русской техники был отмечен чоканкой медали с надписью: «Дерзновению подобно. 1770 г.».

Весть об этом начинании разнеслась по Европе. Европейская печать отмечала, что таких работ не производилось со времени перевозки египетских обелисков в Рим, но что русские превзошли римлян.

Впереди была еще промадная работа: отливка статуи из цельного куска металла. Правда, по договору это не входило в обязанности Фальконе, но в течение трех лет не удавалось найти опытного литейщика. Тогда, по настояниям Бецкого и императрицы, Фальконе взялся сам за это дело, ему до тех пор незнакомое, возлагавшее на него ответственность за весьма возможную неудачу.

Пока шли поиски литейщика, работа над памятником приостановилась. Фальконе занимался в эти годы искусствоведческими трудами. Они были посвящены античному искусству: «Замечания о статуе Марка Аврелия», перевод трех глав «Естественной истории» Плиния Старшего, касающихся искусства, и критические комментарии к ним.

Одновременно он изучал литературу по литей-

ному делу в его применении в скульптуре, отливал для пробы небольшие вещи и в 1775 году считал себя уже подготовленным к предстоящей труднейшей работе. Трудность ее усугублялась тем, что Фальконе для большей устойчивости решил уменьшить вес памятника. Примером служил для него греческий скульптор Лизипп, отливший будто бы из бронзы статую в 20 метров вышины с такими тонкими стенками, что ее можно было сдвинуть с моста одной рукой. Никто из литейщиков не брался делать отливку в две линии (4,56 сантиметра) толщиной, как того хотел Фальконе. Но так как вычисления говорили ему, что лишь при этом условии сохранит равновесие бронзовый конь, опирающийся на задние ноги, то он настоял на своем.

Статуя отливалась в восковой форме, снятой с гипсовой модели.

Отливка статуи в 1775 году едва не закончилась катастрофой. В плавильной печи, топившейся уже много дней, рабочие в ту ночь развели сильный огонь. Дежуривший литейщик-иностранец заснул, и верхняя часть восковой формы сгорела. Металл, вклинувшийся в эту часть, превратился в бесформенную массу. В мастерской начался пожар, все убежали, кроме артиллерийского литейщика Кайлова. «Этот мужественный человек, — писал Фальконе императрице, — оставшись один, заставил течь бронзу из печи в форму до последней капли; вчера я обнял его у генерала Мелиссино, его командира, и выразил свою признательность... его храбрости мы обязаны успехом отливки». Благодаря мужеству и находчивости Кайлова труды многих месяцев не пропали даром: нижняя часть

статуи были отлиты безупречно. Оставалось отлить голову и шею коня, фигуру всадника, начиная с колен. Дело тормозил Бешкий: он не хотел платить новому литейщику Самцову, приглашенному Фальконе, требуемого им вознаграждения. Недостающие части удалось отлить лишь через два года. В 1777 году Фальконе искусно спаял их с нижней частью, исправил небольшие дефекты на шее коня. Чеканка, по его словам, «не искажала наиболее важные места, сохранены все остробности модели». Фальконе внес поправки в статую: «Ноги всадника совсем иные, чем были в форме (восковой). Протянутая рука поставлена иначе, чем в гипсовой модели, а следовательно, и в форме. Голова героя лучше, чем в модели и форме» (из его письма Екатерине).

Не дождавшись постановки памятника, Фальконе в июле 1778 года покинул Петербург, будучи уже шестидесятидвухлетним стариком. Вернувшись в Париж, он уже не занимался скульптурой, не считая небольших вещей для Севрского фарфорового завода. Он готовил к печати свои труды. Они вышли в свет в 1782 году, и до сих пор его мысли о скульптуре не утратили своего значения.

Вскоре после этого его разбил паралич, и до конца своих дней он не покидал постели. При нем безотлучно находилась Мария-Анна Колло, вышедшая замуж за его сына — живописца Пьера Фальконе.

Жизнь Фальконе, оставившая глубокий след в истории русского искусства, прервалась 21 января 1791 года.

Открытие памятника замедлилось из-за нивелировки Сенатской площади, работ по ее благоустр-

ройству и, наконец, было приурочено к двадцатилетию воцарения Екатерины.

7 августа 1782 года на площади были выстроены восемь гвардейских полков, на Неве—военные суда. Громадные толпы народа заполнили площадь, на помостах расположилась знать. Когда упало покрывало с памятника, раздались громогласные салюты. Екатерина смотрела на торжество с балкона Сената. Бецкий преподнес императрице медаль, выбитую по случаю открытия памятника. Этот день был ознаменован также манифестом об амнистии и учреждением ордена св. Владимира.

\* \* \*

В дни Отечественной войны патристическое значение памятника Петру I выступает с особой ясностью. Это ценнейшее художественное достояние России символизирует таящиеся в ней неизмеримые творческие силы, величие государства, созданного русским народом и преобразованного Петром.

Напоминая о победоносной борьбе Петра с иноземным вторжением, его памятник связует воедино былую славу русского оружия и военную героюку наших дней. В городе, пережившем небывалые испытания и победы 1941—1944 годов, памятник остался невредим среди грозивших ему опасностей. Надежное прикрытие, напоминающее военное укрепление, защищало его от вражеских снарядов и авиабомб во время блокады. Героический Ленинград сумел сбсречь изваяние своего основателя, так же как сумел отстоять свою честь, свободу и историческую славу.



1 py6.

56

17

17