

оси

75
P 70
P 34718



КОЗЛОВСКИЙ

МАССОВАЯ БИБЛИОТЕКА

" ИСКУССТВО "





Памятник Суворову в Ленинграде

А. Г. РОММ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ
КОЗЛОВСКИЙ

1753—1802

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва, 1945. Ленинград

Редактор А. ЛЕОНИОВ

**A18676. Подписано к печ. 17/V 1945 г.
„Искусство“ № 10604. Кол. п. л. 11^{3/4}
Уч.-изд. л. 1,34. Зн. в 1 п. л. 44896
Тираж 15000. Заказ 249.**

Цена 2 руб.

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

Автор знаменитого памятника Суворову в Ленинграде, Михаил Иванович Козловский занимает первостепенное место в славной плеяде русских скульпторов конца XVIII — начала XIX столетия, этого золотого века русской скульптуры. Козловский остался жить в памяти потомков таким же, каким представлялся современникам, — художником сильного, многогранного и уточненного дарования. Творения Козловского очаровывают и совершенством пластических форм и своим поэтическим смыслом. С артистической тонкостью претворил Козловский образы возвышенной героики и гражданской доблести, идиллические и элегические темы.

Он оставил pristine классические образцы во всех почти отраслях ваяния — как мастер статуи и рельефа, камерных форм и монументальных изваяний, обнаженного тела и одетых фигур. Верный сын своей эпохи, он отразил разнообразные искания в искусстве переходного периода от гиперболического, бурного стиля барокко к уравновешенному, торжественному

всю полноту человеческих переживаний. Она воплощала самозабвенный экстаз, но не гнушалась и низменного, она жаждала жизненной правды, но приходила к вычурности. Это был противоречивый, динамичный, утративший чувство меры стиль.

Классицизм противопоставил барочной необузданности идеал «благородной простоты и спокойного величия», провозгласил искусство, в котором эмоции художника соподчинены разуму и нравственному чувству. Он требовал сдержанности, спокойствия, законченности и определенности форм. Высшим мерилом становилось греческое искусство классической поры, основным требованием — подражание древним.

Скульптор Архип Иванов, пребывавший в те же годы в Риме, писал в своем отчете академии, что нельзя достичь совершенства, пользуясь наставлениями современных мастеров и беспрестанно изучая натуру. Надо исходить от «той красоты, которую антики столь счастливо в своих работах показали».

Рим стал рассадником этих идей во всей Европе. В вечный город, в чьих музеях сосредоточено множество античных шедевров, стеклись художники всех стран, ревностно изучавшие античность. К их числу принадлежал и Козловский.

В своем отчете академии он перечисляет восхитившие его статуи и кообщает об их копировании. Произведения Козловского римского периода посвящены античным темам.

Однако его отношение к античным образцам



Ахилл с телом Патрокла

классицизму. Недолгая жизнь Козловского оставила заметный след в истории русского искусства. К сожалению, эта знаменательная жизнь еще недостаточно изучена. До нас дошло немало восторженных отзывов о нем, но о целых периодах его жизни мы располагаем лишь скудными, отрывочными, неточными сведениями.

Михаил Иванович Козловский родился в 1753 г. и, как все его собратья по скульптурной плеяде, был простого происхождения. Отец его служил в галерном (военно-морском) флоте в качестве «трубачевского мастера». В тринадцатилетнем возрасте Козловский начал свое учение в Академии художеств, а в 1767 г. был определен в скульптурный класс. Этим классом руководил Н. Жилле, даровитый скульптор и хороший педагог. В его системе обучения отводилось такое же место скульптурным этюдам и рисункам с натуры, дающим точные знания человеческого тела, как и изучению античной скульптуры, развивавшему художественный вкус, чувство возвышенной красоты.

Большое внимание уделялось барельефным композициям на заданные темы, так как эта отрасль скульптуры находила широкое применение в украшениях дворцов и общественных зданий. К тому времени, в связи с ростом национального самосознания, прежние мифологические сюжеты были заменены в академии темами из русской истории. Две черты характерны для рельефов тогдашних питомцев академии. Они сделаны с тонким вкусом, с большим

изяществом, мастерски скомпанованы. Но в них много условного, исторически неверного в смысле облика и одеяний действующих лиц. Это зависело и от недостатка исторических знаний и от художественных вкусов того времени, усматривавшего высшую красоту в античности. Эти черты присущи также и академическим работам Козловского.

В 1770 г. за рельеф «Князь Владимир, проснувшись, отклоняет удар, наносимый ему Рогнедой» Козловский получил вторую золотую медаль. Такая же награда была присуждена Козловскому в 1772 г. за рельеф «Князь Изяслав на поле брани». В следующем году он был награжден первой золотой медалью за рельеф, изображавший встречу Святослава с семьей по возвращении из похода на Дунай. Академия художеств командировала Козловского за границу на четыре года для продолжения художественного образования. Однако его пребывание за рубежом затянулось почти на целое десятилетие. Сохранились сведения лишь о первых годах, проведенных в Риме.

В 70—80-х годах XVIII века значение Рима как важнейшего художественного центра Европы усиливается, и он успешно оспаривает первенство у Парижа. Это связано прежде всего с видоизменением художественных идеалов, с рождением нового стиля — классицизма.

В предшествующую эпоху скульптура барочного стиля, исполненная бурной страстью, преувеличенными телодвижениями, сильными и выразительными контрастами, стремилась передать



Минерва и гений художеств

было более осторожным и тонким, чем у подлинных классицистов. Стремясь к простоте и естественности, иногда и к строгости и спокойствию, он не хотел жертвовать жизненностью образа во имя холодного совершенства и не отвергал всецело мастеров барокко. Козловский принадлежит к числу мастеров раннего, умеренного классицизма, ценивших изучение природы. Он ревностно изучает в Риме человеческое тело, выполняет статуи «Академия» (обнаженная натура) и «Анатомия» (человеческая фигура с обнаженными мышцами, без кожного покрова). Эти две работы принесли ему некоторую известность.

Отчет Козловского свидетельствует о широте его художественных пристрастий. Его внимание приковывает трагизм, воплощенный в греческих скульптурах «Умиравший гладиатор» и гибнущий «Лаокоон». В «Страшном суде» Микельанджело поражает «невероятное дарование и искусство, жаркая связность групп, как и весьма крепкий, ученый рисунок». Он восторгается Рафаэлем и картиной классициста Пуссена «Умиравший Германик», отмечая в ней «тишину, смешанную с превеликим плачем». Но вместе с тем его пленяет не только колористическое мастерство Тициана, но и художники барочной школы: Доменикино и Гвидо Рени. Козловский делает этюды и с античного коня Марка Аврелия и с Микельанджело.

При таком разнообразии вкусов художники менее тонкие нередко приходили к эклектизму. Но Козловскому чуждо неразборчивое, поверх-

ностное смещение противоположных начал. Он из тех, кто четко разграничивает задачи, кто в соответствии с темой умело выбирает те или иные стилистические средства. Сложность и глубина художественной культуры Козловского определили его дальнейший путь.

Одна из римских работ Козловского, «Пастушок с зайцем», — образ, как бы сотканный из солнечного света и тепла, — воссоздает гармонию, жизненную радость греческой лирики. Этот юноша с упругим, прекрасным телом есть, конечно, образ идеальной красоты.

Этой идиллической статуе противостоит возвышенная героиня эскизов на темы «Илиады». Можно сказать, что Козловский был не только внимательным, но и проникновенным читателем Гомера. Оставшийся незаконченным, этот цикл все же занимает почетное место среди произведений других художников, посвященных гомеровским поэмам. Цикл овеян той монументальной мощью, которая всего созвучнее эпической поэзии, тем драматизмом, который является отличительной чертой «Илиады». Таков его «Ахилл с телом Патрокла», своим могучим телосложением, энергичным поворотом, выражением непреклонного мужества предвосхищающий исполинскую силу его позднейшей статуи «Самсон».

Козловский уехал из Рима в Париж в 1779 г. По дороге он оставался некоторое время в Марселе. Тамашняя академия присудила ему звание академика. О пребывании Козловского в Париже нет точных сведений, неизвестна дата его

возвращения в Россию. Но известно, что в 1782 г. Академия художеств признала его «назначенным в академики» за алебастровую группу «Юпитер с Ганимедом».

Зрелый и признанный мастер, он выполняет несколько ответственных заказов. Излюбленная его тема этого периода — гражданская доблесть. Стены большого зала Мраморного дворца в Ленинграде украшают с 1787 г. два барельефа Козловского, прославляющие мужество героев древнего Рима. На одном из них изображен полководец Камилл, только что вернувшийся из изгнания. Он освобождает родной город от посягнувших на него галлов. Пример высокой доблести увековечен в другом его рельефе — «Возвращение Регула». Взятый в плен карфагенянами, полководец Регул был отпущен в Рим с условием, чтобы он добился обмена пленными. Регул, напротив, уговорил сенат не соглашаться на это не выгодное для Рима предложение. Однако, не желая нарушать свое слово, он вернулся в Карфаген, где его ждала мучительная казнь. Сцена прощания героя с родными и согражданами, сокрушающимися над ожидающей его участью, воплощена Козловским столь же трогательно, как и величаво.

Многосфигурная композиция расчленена на ряд выразительных эпизодов: скорбная женщина с детьми, коленопреклоненные, умоляющие люди, другие, уже примирившиеся, с плачем провожают героя. Действие развивается четко, группировка действующих лиц благодаря повторности телодвижений отличается простотой

и ритмической закономерностью. Умело выделена фигура Регула, правда менее удачная, чем все остальные, из-за несколько искусственной, театральной позы.

В понимании рельефа Козловский примыкает не к античным образцам, где фигуры, одинаково выпуклые, расположенные в одной плоскости, выделяются на гладком фоне. Он придерживается построения рельефа, напоминающего картину с перспективными эффектами. На рельефах Козловского есть архитектурный фон, фигуры взяты в нескольких пространственных планах, и более дальние — менее выпуклыми. Эти рельефы — одно из свидетельств композиционного мастерства Козловского.

По содержанию и по стилю выполнения к рельефам Мраморного дворца примыкает одна более поздняя работа Козловского на героическую тему — «Бдение Александра Македонского» (начало 90-х годов). Александр изображен в ранней молодости, когда, развивая в себе силу воли для будущих испытаний и подвигов, воздерживался от сна. Он держит в правой руке шар, падение которого в чашу должно рассеять невольную дремоту. Лук и колчан, щит с изображением воспитания Ахилла, служившего Александру образцом героизма, напоминают об исторической роли, которую предстоит сыграть этому безупречно прекрасному подростку.

Но не только в античной истории черпал Козловский героические темы. Его статуя князя Якова Долгорукого (1797) показательна как



Поликрат



Яков Долгорукий

попытка в русской исторической действительности найти и запечатлеть образ стойкого и неподкупного гражданина. Долгорукий, не боявшийся вступать в пререкания с Петром I на сенатских заседаниях, изображен в тот момент, когда он в пылу спора уничтожает уже подписанный царем указ, налагавший непосильные тяготы на крестьян разоренных губерний. В правой руке Долгорукого — факел, в левой — весы правосудия, у ног мертвая змея и маска, олицетворяющие коварство и притворство. Характерно, что Козловского заинтересовал только самый протест Долгорукого, а не примирение с ним Петра, признавшего вскоре свою ошибку. Между тем эту сцену можно было изобразить в виде рельефа на цоколе. Хорошо удалась художнику голова Долгорукого. В ней раскрыта сила его характера и твердость убеждений. Это настоящий образ сподвижника Петра.

80-е годы XVIII века отмечены появлением нескольких выдающихся художественных произведений, посвященных Екатерине II. Это ода Державина «Фелица», портреты работы живописца Левицкого, скульптуры Шубина, Козловского. В предыдущие царствования кисть, резец и перо соревновались, превознося прежде всего пафос самодержавной власти. Неплохо формулировал это (уже цитированный) скульптор Архип Иванов в своей книге о задачах искусства: «Должно, чтобы портреты казались как бы говорящими о себе: смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величием». Во времена Екатерины прославлялись

качества, импонировавшие веку, гордившемуся своей просвещенностью: человеколюбие, усердие к наукам и искусствам, а главное — законодательная мудрость, облагораживающая нравы. Державин обращается к Екатерине как оракулу нравственной философии:

Подай, Фелица, наставление,
Как мудро и счастливо жить.

После многих эскизов и рисунков Козловский создал в 1785 г. статую Екатерины-законодательницы. Скульптор придал царице черты «богини или жрицы», воспетой Державиным. Он облачил императрицу в просторную, падающую широкими складками античную мантию, возложил на ее голову шлем Афины — богини мудрости, поставил ее в спокойную, торжественную позу. Екатерина простирает левую руку со свитком законов, правая с раскрытой ладонью знаменует щедрость. На лице, обличающем серьезность дум, еле теплится улыбка.

Еще яснее выступает замысел Козловского в двух других произведениях, посвященных Екатерине.

В «Екатерине с гением славы» (1785) одеяние и шлем, строгость идеализированных черт уподобляют ее богине мудрости.

В 1796 г. Козловский исполнил превосходную бронзовую группу «Минерва и гений художеств». Тема ее — покровительство Екатерины искусству. Перед нами уже не Екатерина в облике богини, но богиня мудрости, слегка напоминающая Екатерину. Юная, стройная и стро-

гая, исполненная холодного достоинства, Минерва еле заметным жестом указывает на рисовальную доску. Она собирается увенчать лаврами крылатого юношу, склонившего перед ней колени. Подвижная, юношески непринужденная поза, в которой чувствуется только что закончившийся полет этого юного гения, еще сильнее выделяет величавую неподвижность Минервы.

Козловский не создал подлинных портретов Екатерины, подобных творениям Шубина, Боровиковского, Рокотова. Его статуи Екатерины остались жить не как реальные изображения царицы, но как прекрасные изваяния, как исторические свидетельства слагавшегося культа, прославлявшего императрицу. Отзвуки этого мы находим еще у Пушкина, назвавшего Екатерину в юности «Минервой русской», а в зрелые годы — «великой женой».

Статуя Екатерины укрепила художественный авторитет Козловского. В 1788 г. совет академии, направляя его в Париж, постановил: «...уважая знаменитость, какую он искусством своим приобрел, сделав из мрамора статую ее императорского величества, заслужившую высочайшего благоволения, намерен совет поручить в надзирание его находящихся в Париже пансионеров».

В Париже, куда Козловский прибыл в конце того же года, он застал десять русских стипендиатов — живописцев, скульпторов и граверов. Они жаловались на то, что находятся без руководства. Козловский распределил их по разным

профессорам, и его распоряжения были одобрены советом академии. Сам он работал в натурном классе Парижской академии, причем ему было предоставлено право входа раньше всех, вместе с профессорами, для занятия лучшего рабочего места.

В Париже Козловский провел 1789—1790 гг., знаменательные не только в политической истории Франции, но и в развитии всего европейского искусства. Торжество классицизма стало свершившимся фактом после громкого успеха картины Давида «Клятва Горациев». Классицизм становится официальным стилем революционной Франции.

Во французской скульптуре в эти именно годы происходит решительный поворот к новому стилю. Он сказывается и у значительнейшего ее представителя Ж.-А. Гудона. Но его считают недостаточно последовательным и критикуют за излишнее «подражание натуре». Молодые скульпторы все определеннее подражают антикам, стремятся к строгому совершенству формы. В архитектурном орнаменте, в убранстве покоев, в декоративном искусстве все большее распространение получают античные мотивы.

Перерождение пластических идеалов во Франции оказало свое воздействие и на Козловского, но лишь через несколько лет, и то лишь в некоторых камерных вещах. Находясь в Париже, он работал над произведением, как будто идущим вразрез с господствующими вкусами. Его «Поликрат» (1790, Русский музей) — вещь индивидуального стиля, синтезирующая вместе с

тем его давние, еще римские, впечатления от «Лаокоона» и творений Микельанджело.

Поликрат, правивший в VI веке до нашей эры греческим островом Самос, в течение сорока лет пользовался ничем не омраченным благодеянием и неизменной удачей. По греческим поверьям, это предвещало гнев завистливых богов и гибель. Тщетно пытался Поликрат умиливать жертвой олимпийцев. Он бросил в море драгоценный перстень, но этот перстень вернул рыбац, нашедший его во внутренностях рыбы. Предчувствия Поликрата сбылись: персидский сатрап Оронт захватил его в плен и распял. Память о нем увековечена в непреходящих образах искусства — сначала Козловским, а через семь лет в балладе Шиллера «Перстень Поликрата».

«Поликрат» Козловского — одно из лучших и наиболее тонких изображений человеческого страдания в мировой скульптуре. Физические муки человека, прикованного к древесному стволу, показаны убедительно и правдиво. Тело истязуемого содрогается от невыносимой боли, напряжено до крайности. Вздудись жилы на шее, выступают ребра, искривлены пальцы ног. Эта бронзовая статуя вылеплена и вычеканена с такой резкой энергией, что она может наглядно пояснить слова Родена: «Скульптура есть искусство впадин и подъемов».

Не одно физическое страдание, не одну тщетную борьбу, отзвуки которой вибрируют во всем теле, запечатлел Козловский. «Поликрат» дает прежде всего впечатление мгновен-

ного взрыва жизненной энергии, воспламеняемой чувством мучения и гибели. К нему применима характеристика «Лаокоона» у Гёте: «Это запечатленная вспышка молнии, волна, окаменевшая во мгновение прибою». Однако этим не исчерпывается замысел Козловского. Подобно драматургу, он развернул действие во времени, заставил зрителя ясно представить себе последующий ход действия, ибо о неминуемой развязке — о близкой гибели — говорят изнеможение, бессильно упавшая на плечо голова, истомленный взор, выражение безнадежности на лице. Но гибнет человек сильный духом, душевная боль которого не переходит в выражение ужаса.

«Поликрат» занимает достойное место в той цепи изображений страданий и борьбы, которая тянется от «Лаокоона» к скованным рабам Микельанджело, вплоть до трагических изваяний Родена. Но и в русской скульптуре XVIII века «Поликрат» Козловского — взволнованного свидетеля революционных событий в Париже — не одиночное явление.

Появление наряду с «Поликратом» «Прометей» Гордеева, «Марсия» Щедрина, то есть претворение темы гибели существ, бросивших вызов высшим силам, темы порабощения, страдания и борьбы, есть явление исторически показательное. Оно связано со сдвигами в сознании русской интеллигенции того времени, с пробуждающимися свободолобивыми стремлениями.

Революционный переворот во Франции 1789 г. поставил Козловского в затруднительное положение. На нем, как инспекторе академии,

лежала ответственность за стипендиатов. Один из них, Еременев, принял участие во взятии Бастилии. Через две недели после этого события Козловский адресует академии рапорт, составленный так, как будто события являются для него лишь досадной помехой в работе пенсионеров. По его словам, «их заставляют держать караул» (то есть вступать в национальную гвардию), на что они очень ропщут, ибо «непристойно с ружьем ходить в чужом отечестве... к тому же все здесь вздорожало, так что наши пансионеры едва иметь могут хлеб насущный».

В этом рапорте нельзя не усмотреть желания отвести от стипендиатов подозрения в революционном образе мысли. Ведь Еременев не считал «непристойным» идти в «чужом отечестве» с ружьем на штурм твердыни абсолютизма. Козловскому необходимо было предотвратить возможные нарекания академии. Он посоветовал академии не держать более стипендиатов в Париже, а 17 июля 1790 г. уведомил, что «далее не может исполнять обязанность инспектора, потому что данные обстоятельства ему далее в Париже оставаться не дозволяют».

Точная дата возвращения Козловского в Петербург неизвестна, но последний рапорт заставляет предполагать, что его вторичное пребывание за границей закончилось не позже 1791 г.

В 1794 г. Козловский был удостоен звания академика, а затем «в уважение к его дарованиям» был назначен профессором. Ему был поручен натурный класс академии. В 1795 г. он

был избран в члены совета академии, а в 1799 г. — старшим профессором на место знаменитого русского скульптора Мартоса, выбранного заместителем ректора.

Козловский с его обширными знаниями рисунка, перспективы и пластической анатомии, с его пониманием композиции скульптурной и живописной являлся неоценимым педагогом. Ему многим обязаны и живописцы, и граверы, и скульпторы, учившиеся в академии. Его современник, исторический живописец И. Акимов, писал: «Основания рисунка знал он как скульптор весьма твердо, отчего по профессорской должности во многом был полезен для обучающихся при академии и не скоро заменим будет».

Козловский великолепно владел рисунком человеческого тела в разнообразных движениях и имел самое отчетливое представление о пространстве и архитектуре. В своих рисунках на сложные драматические темы с множеством фигур он немногим уступал таким мастерам исторической живописи, как Лосенко, Угрюмов, Акимов. Его рисунки сепией, его гравюры отличаются незаурядным техническим мастерством, красотой и выразительностью линий, утонченной трактовкой светотени.

Превосходство Козловского в этом отношении признавалось современниками. Художественный критик того времени Григорович писал: «Козловский был истинный гений. Воображение, сочинение умное, исполнение решительное отличали все выходящее из рук сего знаменитого



Геркулес на коне



Памятник Мелиссино

художника. Он был славный рисовальщик. Почитатель и подражатель Буонаротия (Микель-анджело), Козловский иногда подобно сему знаменитому ваятелю увлекался желанием блеснуть своими познаниями в анатомии и излишествовал в выражении мускулов».

Из его мастерской вышли два корифея золотого века русской скульптуры. Один из них — В. И. Демут-Малиновский (1779—1846), автор памятника Сусанину в Костроме, колесницы Славы на арке главного штаба в Ленинграде, патриотической статуи «Русский Сцевола». Второй — С. С. Пименов (1784—1833), изваявший колоссальную статую Славы в память 1812 г. (на той же арке), группу «Геркулес и Антей» (перед Горным институтом в Ленинграде). Обоим суждено было воздвигнуть надгробие любимому учителю — памятник, говорящий об искреннем почитании его творчества.

Последний период жизни Козловского (1792—1802) наиболее многообразен по темам: идиллия, героика, элегия. В первые годы этого десятилетия Козловский как будто искал отдохновения после трагического «Поликрата». Он уходит в мир безмятежный и пленительно зыбкий, далекий от бушующей вокруг исторической бури.

Эпиграфом к идиллически-эротическому циклу, созданному Козловским в 90-х годах, могла бы служить пушкинская терцина:

Другой, женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал,
Волшебный демон, лживый, но прекрасный

«Амур со стрелой» (1797) с его мнящим жестом правой руки и скрытно-коварным движением другой, достающей из колчана роковую стрелу, и соблазнительен и насмешлив.

Погруженный в томительную дремоту «Сидящий амур» (1792) с причудливо изломанной позой тела, изнеженного, поникшего во внезапном изнеможении,— образ, еще более чувственный.

Обе статуи дополняют друг друга, как звенья единого цикла. Первая символизирует игривую завязку любовной интриги, вторая — удовлетворенную, минувшую страсть.

Брачные узы Козловский олицетворяет в «Гименее» (1796) (двойной барельефный портрет супругов, поддерживаемый юным гением). И эти вещи, и «Нарцисс», и «Девочка с бабочкой», и «Воспитание Вакха» органически выросли из умонастроения аристократии XVIII века. Ее высшим законом было утонченное наслаждение, жизнь представлялась ей как увлекательная игра страстей.

Пусть неглубок и сомнителен был жизненный идеал, выраженный Козловским в этих вещах, не ими определяется для нас непреходящая ценность его наследия. Все же нельзя не восхищаться этими прекрасными воплощениями пластических ценностей. Они знаменуют наступление зрелого стиля нашего мастера. В ранних изображениях наготы («Пастушок») формы тела были обобщены, в «Поликрате» — раздроблены. Но в таких вещах, как «Амур со стрелой» и «Гименей», Козловский достигает исключительного единства силуэта, цельности

формы и вместе с тем большой тонкости переходов, очень сдержанной, но мелодичной нюансировки поверхности. Мрамор приобретает теперь под его резцом особую теплоту и прозрачность.

Другие, более серьезные, замыслы ждали уже своего воплощения Козловским-монументалистом.

Козловский вновь обращается к героическим темам и достигает при этом своего творческого апогея. Подвиги суворовской армии во время итальянско-швейцарской кампании 1799 г. вызвали новый прилив национальной гордости. Вызвали они творческий подъем и у Державина, лучшего поэта эпохи, посвятившего стихотворения Суворову, и у Козловского, создавшего в 1799—1801 гг. три монументальных шедевра. Их можно отнести к так называемым символическим памятникам.

В искусстве XVIII века аллегория была в большом почете. Надгробные памятники, монументы, скульптурные фронтоны и мелкая декоративная скульптура (каминные часы, столовые приборы) редко обходились без аллегорических фигур. Ими олицетворялись добродетели и пороки, силы природы, времена года и исторические события. Посредством такого пластического иносказания художники старались выразить порой довольно сложные поэтические идеи.

Подобным умонастроением и объясняется то, что славнейшее деяние русской армии, предводительствуемой Суворовым, — переход через Альпы — претворено Козловским иносказательно в статуе «Геркулес на коне» (1799).

Для поклонника прекрасной наготы мундир, треуголка и косичка павловских гренадеров являлись недостойной прозой. Козловский предпочел олицетворить победоносное российское воинство в образе юного обнаженного атлета греческого типа на коне, несущемся во весь опор. Конь перескакивает через скалу, омываемую рекой (Альпы и Рейн), и попирает змею (вражеские силы).

Летит, летит герой избавить мир от бед.
Блестя мужеством, небесной красотой
И добродетелью воздвигнутый святой,
С душевной радостью на подвиг свой течет! —

писал в 1804 г. поэт Ахвердов об этой статуе.

Неудержимый разбег коня с вытянутой вперед головой и разметанной по ветру гривой, это бурное движение, контрастирующее с нерушимым спокойствием всадника, превосходно выражает суворовские «быстроту и натиск». В фигуре Геркулеса художник сочетал совершенную красоту пропорции и изящество силуэта с выражением героического дерзания. Идея воинского подвига воплощена в символически-возвышенном, но и очень жизненном образе.

В том же плане решено наиболее зрелое и значительное произведение Козловского — памятник Суворову (1801). Мы знаем немало портретов Суворова, сделанных при жизни и посмертных. Среди изображений великого русского полководца статуя Козловского занимает совсем особое место. Ее нельзя рассматривать как портрет, хотя в лице статуи есть некоторое сходство с Суворовым. Козловского, жившего



Самсон
(фонтан в Петродворце)



Самсон
(Фонтан в Петродворце)

среди идеальных, обобщенных образов, не увлекла задача портретирования. Статуя есть для него возвышенный прообраз, далекий от всего обыденного, от людских слабостей и несовершенства. «Суворов» дался ему нелегко: в стихотворении его друга Ахвердова, посвященном этому памятнику, говорится о больших трудностях, преодоленных Козловским. Вначале он колебался: останавливал свой выбор то на реальном Суворове, то на символических образах бога войны Марса, Геракла. Козловский сделал ряд эскизов, и на одном сохранившемся проекте Суворов изображен с полным сходством, каким он был в старческом возрасте.

Но в конце концов возоблагодало решение памятника как произведения символического. Портретному изображению Суворова он предпочел символический монумент славе российского оружия.

Козловский изобразил Суворова не таким, каким он был в жизни. Он не акцентировал черты, превратившие Суворова в народного героя: внешнюю простоту, безыскусственность и человечность, остроту ума, близость к солдатской массе.

Козловский создал образ обобщенный, идеализированный. Он вновь решил ту же задачу, что и в «Геркулесе на коне», то есть прославил русскую воинскую доблесть в форме иносказательной, аллегорической. На этот раз задача была решена и в большем масштабе, и с большим пластическим совершенством, и более конкретно, ибо в «Геркулесе» основная мысль — преодоление природных препятствий, а «Суво-

ров» Козловского — чистое, полнозвучное выражение военной героики. Непреклонная отвага, решимость, возвышенное благородство — вот основные черты этой статуи. Подвижная поза придает ей сходство с упруго натянутой, вибрирующей тетивой лука.

«Суворов» — образ волевой, воинственный, исполненный мужественной энергии. Недаром статую называли «богом войны». Пусть в ней не так много внешнего сходства с генералиссимусом Суворовым. Важнее то, что в памятнике есть внутреннее сходство, что в нем претворены нравственная сила, величие духа героя измайловского штурма.

Очень содержательна композиция памятника в целом и каждый его аспект. С правой стороны движение статуи, ее воинственный натиск напоминают о знаменитом правиле суворовской тактики. Но при взгляде спереди статуя благодаря подъему головы, вертикальной постановке левой ноги и жесту правой руки приобретает незыблемую устойчивость — мотив натиска превращается в мотив стойкой защиты. Слева создается впечатление спокойной, непреклонной силы; отсюда всего отчетливее видны уверенный жест левой руки, держащей щит, и грозный взмах меча.

Массивная, но умело расчлененная форма цилиндрического постамента прекрасно оттеняет подвижность статуи. Красотой своих пропорций постамент как бы повторяет на языке геометрических форм ту же пластическую мысль, что воплощена в органических формах статуи.

Козловский осуществил единство архитектурной и скульптурной частей памятника на основе созвучной раздельности. Подобная созвучность обоих искусств напоминает виртуозное пение, когда и стихотворный текст и мелодия, не заглушая друг друга, но и не сливаясь, воспринимаются отчетливо.

Благодаря соразмерности гармоничных пропорций памятник, хотя сравнительно небольшой, хорошо выделяется на огромной площади. Первоначально он стоял в глубине Марсова поля, а в 1818 г. архитектор Росси передвинул его на более выгодное место, ближе к набережной. Памятник — не только существенный акцент в ансамбле «потешных Марсовых полей». Величавая идея, пафос, великолепное мастерство памятника как бы воплощают то, чем являлась эта площадь: в дни громадных парадов на ней развевалась

Похотных ратей и коней
Однообразная красивость.

Мимо памятника дефилировали герои Бородин, Севастополя, Шипки и Плевны, брусловского прорыва —

Лоскутья сих знамен победных,
Сиянья шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.

В дни отечественной войны «Суворов», возвышаясь в центре осажденного Ленинграда, привлекал взоры героических его защитников, достойных преемников его чудо-богатырей. Историческое значение этого изваяния, напоми-

нающего о былой воинской славе и силе русского оружия, неизмеримо выросло и углубилось в эти суровые и славные годы войны.

Выдающимся произведением Козловского, лучшим украшением петродворецких каскадов являлся «Самсон» — статуя центрального фонтана.

Подлинная тема «Самсона» — не библейское сказание, а многовековая борьба России с ее некогда сильным и агрессивным соседом — Швецией (лев — шведский государственный герб) и победа над ней Петра I и Екатерины II.

На гравюрах времен полтавской победы Петр изображался в виде «Самсона российского, рыкающего льва свейского преславно растерзавшего». Тот же образ был воплощен в статуе из темного свинца, поставленной в 1735 г. в петродворецкой аллее фонтанов. К концу века статуя пришла в ветхость и в 1800 г. была заменена бронзовой статуей Козловского, являвшейся центром содержательного скульптурного ансамбля на фонтанном ковше. Скалу, на которой возвышался Самсон, окружали статуи морских божеств. Трубя в раковины, они возвещали о славе России — новой морской державы, сломившей сопротивление врага, преграждавшего выход к морю. Раскатам труб внимали страны света; их олицетворяли юные львы, прикрепленные к самсоновой скале. Это чудесное сочетание радужных водяных струй, сверкающей бронзы, сияющего мрамора, темного гранита служило преддверием вздымающейся ко дворцу аллеи фонтанов. «Самсон» — основной стержень этой композиции. Поставленный в ее

центре, он занимал по своей выразительности и пластической законченности первое место среди других статуй лучших русских мастеров — Щедрина («Нева» и сирены), Прокофьева («Волхов»), Рашетта (наяды).

Трудно мириться с мыслью, что этот редкостный ансамбль безвозвратно загублен гитлеровским нашествием.

О надгробиях, исполненных И. П. Мартосом, поэт Гнедич сказал, что в них «плакал мрамор». В двух последних произведениях Козловского — надгробных памятниках Мелиссино и Строгановой — слышится не плач, а неудержимые рыдания. Быть может, предчувствия собственной безвременной смерти пробудили в нем в эти последние годы поэта беспредельной скорби. В надгробном рельефе Мелиссино лицо рыдающего гения смерти, полуприкрытое рукой, искажено душевной болью; скорбно склонилась женская фигура, изнемогшая от слез, с закрытыми глазами; поза ее почти падающего тела олицетворяет непосильное бремя, невозвратимую утрату.

Композиция рельефа проста, но ритмично сопряжены телодвижения фигур, складки их одеяний. Рельефный профиль Мелиссино говорит о том портретном мастерстве Козловского, которым он несколько пренебрегал. Быть может, и эту отрасль русской скульптуры обогатил бы он, не оборвись его жизнь в самом расцвете творческих сил.

Но и сама смерть как будто бессильна превратить траурную симфонию, начатую Козловским. Его кончина отмечена возникновением одного из

лучших образцов русской мемориальной скульптуры.

Совет академии постановил в 1802 г.: «В уважение оказанных Козловским отечеству и академии заслуг соорудить над его могилой памятник... Совет дает воспитанникам скульптурного и архитектурного классов программу, в коей изобразили бы они соответственно способностям и добродетелям своего учителя чувства свои...»

Первую золотую медаль на этом соревновании получил Демут-Малиновский. В рельефной фигуре гения смерти с опущенным факелом он выразил не только свое горе, но и достойную оценку творческой биографии Козловского. Об этом говорят лавровый венок и широко открытый взор гения, как бы измеряющего величие его дела.

Профильный портрет Козловского для этого памятника исполнен другим выдающимся его учеником — С. С. Пименовым.

Надпись на памятнике гласит:

Под камнем сим почует
Ревнитель Фидиев, российский Буонаротт.

2 руб.