УДК 73.03
DOI: 10.62625/2782-1889.2026.78.78.012
EDN: LPJNPD

Е. А. Клишевич

«Скорбящий гений» из собрания Национального музея Республики Татарстан: анализ стиля, атрибуция

В Национальном музее Республики Татарстан хранится бронзовый горельеф, изображающий гения у колонны с плющом. В начале XX в. он украшал надгробный памятник Н. И. Юшковой и за высокие художественные достоинства был отмечен известным краеведом П. М. Дульским. Отзыв специалиста впервые актуализировал необходимость атрибуции произведения. Статья посвящена решению этого вопроса. Исследование опирается на существующие высказывания об авторстве идентичного горельефа, находившегося до советского времени в некрополе московского Донского монастыря. Во внимание приняты факты, относящиеся к обстоятельствам заказа казанского надгробия. Проведен подробный анализ скульптурной композиции: рассмотрены особенности трактовки фигуры гения и отдельные мотивы изображения – дикий камень и плющ. Представляется, что автор обнаруженного в Казани памятника входил в круг мастеров Академии художеств еще на рубеже XVIII–XIX вв. В заключении статьи сделан вывод о том, что им, вероятно, был знаменитый скульптор В. И. Демут-Малиновский.
Ключевые слова: мемориальная скульптура; гений смерти; скульптурный класс Академии художеств; классицизм; И. И. Юшков; В. И. Демут-Малиновский

Клишевич Евгения Александровна
Государственный музей городской скульптуры.
Сотрудник (организатор экскурсий) филиала «Мастерская Аникушина».
Россия, 191167, Санкт-Петербург, Невский пр., 179.
Санкт-Петербургский государственный университет.
Преподаватель факультета искусств.
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.
E-mail: klishevich_e@mail.ru
ORCID: 0000–0002–6918–2127; SPIN-код: 9192–7120; AuthorID: 1233714

Evgenia Klishevich

The “Grieving Genius” from the Collection of the National Museum of the Republic of Tatarstan: Style Analysis and Attribution

The National Museum of the Republic of Tatarstan houses a bronze high relief depicting a Genius leaning against a column entwined with ivy. At the beginning of the 20th century, it adorned the tombstone of N. I. Yushkova and was praised by the renowned local historian P. M. Dulsky for its high artistic merit. The expert’s review brought to the fore the need for a scholarly attribution of the work. This article is devoted to

© Клишевич Е. А., 2026: текст (для указания авторства).
Статья распространяется на условиях лицензии CC BY 4.0

resolving this issue. The study draws on existing opinions regarding the authorship of an identical high relief that, until the Soviet period, was located in the necropolis of Moscow's Donskoy Monastery. Consideration is also given to the facts relating to the circumstances surrounding the commission of the Kazan tombstone. A detailed analysis of the sculptural composition is carried out: the interpretation of the figure of the Genius and certain motifs – the rough-hewn stone and the ivy – are examined in depth. It appears that the author of the monument discovered in Kazan belonged to the circle of sculptors active at the Imperial Academy of Arts at the turn of the 18th and 19th centuries. The article concludes that this was most likely the renowned sculptor V. I. Demut-Malinovsky.
Keywords: memorial sculpture; Genius of Death; sculptural class of the Academy of Arts; Neoclassicism; I. I. Yushkov; V. I. Demut-Malinovsky

Klishevich, Evgenia
The State Museum of Urban Sculpture.
Staff member (excursion manager) of "Anikushin Workshop".
Russia, 191167, St Petersburg, Nevsky pr., 179.
St Petersburg State University.
Lecturer of the Faculty of Arts.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 7–9.
E-mail: klishevich_e@mail.ru
ORCID: 0000–0002–6918–2127; SPIN-code: 9192–7120;
AuthorID: 1233714

В собрании Национального музея Республики Татарстан хранится поступивший из Архиерейской дачи (ныне Воскресенский Новоиерусалимский монастырь в Казани) бронзовый горельеф с изображением гения смерти. Он принадлежал надгробию Н. И. Юшковой, которое с приложением фотографии упоминалось в книге П. М. Дульского «Памятники Казанской старины» в 1914 г., а затем считалось утраченным. Дульский назвал этот монумент «лучшим из кладбищенских памятников», виденных им не только в монастыре, но также во всей Казани. Заслуживающими высокой оценки он счел композицию и технику, которые, на его взгляд, позволяют относить произведение к работе незаурядного мастера [6, с. 152–153]. Вопрос авторства, на который краевед мимоходом обратил внимание, до сих пор остается нерешенным, а ввиду недавнего открытия горельефа для посетителей крупного регионального музея становится особенно актуальным.

Местный краевед С. В. Николаев высказал предположение о том, что в истории «Скорбящего гения» немаловажную роль сыграли контакты с Императорской Академией художеств ее

почетного члена И. И. Юшкова[1]. Стоит сделать отступление, чтобы дать некоторое представление о нем как о вероятном заказчике скульптурной работы.

Иосиф Иванович Юшков (1788–1849) – сын Натальи Ипатовны Юшковой (1749?–1815), которой было посвящено надгробие. Семья владела богатым поместьем в Вятской губернии, супруг Натальи Ипатовны занимал место председателя Казанского земского суда. С достижением совершеннолетия началась военная карьера Иосифа Ивановича. В 1821 г. он, имея награды за участие в Отечественной войне 1812 г. и Заграничных походах русской армии 1813–1814 гг., вышел в отставку и поселился в Санкт-Петербурге. Сначала его определили советником в Придворно-конюшенное ведомство, но вскоре пожаловали в должность шталмейстера и назначили управляющим дворцовыми конными заводами.

Не только породистые лошади составляли страсть Юшкова. Его увлекала анималистическая скульптура. Он посвящал досуг лепке и брал уроки у автора знаменитых «Коней с возничими» на Аничковом мосту – П. К. Клодта. В 1848 г. Юшков был причислен к почетным членам Императорской Академии художеств. Бронзовые фигурки лошадей его собственной работы в настоящее время хранятся в целом ряде музейных фондов, а также у частных владельцев. На выставках они были доступны публике еще при жизни автора.

О связях Юшкова с художественным миром говорилось в некрологе, опубликованном «Северной пчелой» [10, с. 70], а также в заметке журнала «Старые годы» по случаю передачи в дар Музею императора Александра III нескольких его произведений [4, с. 346]. Все это, помимо художественных достоинств казанского памятника, едва ли оставляет место для сомнения в том, что горельеф с фигурой гения вышел из мастерской представителя Академии, что его заказчиком был Юшков и что работа была выполнена в период жизни Иосифа Ивановича в Петербурге, то есть в 1821–1849 гг.

Приведенное сведение об уроках, которые Юшков брал у Клодта, отнюдь не исключает возможности датировать памятник временем, предшествующим приходу Клодта в Академию. Не отменяет эту возможность и обратившее на себя внимание качество отливки

горельефа, поскольку продукция академического Литейного двора отличалась высоким уровнем не только при Клодте, который усовершенствовал технологию, но и при его предшественниках. Так, известно, что опыт русских литейщиков в монументальной скульптуре еще в 1810-х гг. служил примером для иностранцев [5, с. 206].

В силу своего положения в Придворно-конюшенном ведомстве Юшков не мог остаться в стороне от дел по строительству Конюшенной церкви, которую в 1823 г. декорировал В. И. Демут-Малиновский. Это значит, что идея обратиться к мастеру Академии художеств, чтобы создать надгробие художественной работы для могилы матери, могла прийти ему еще в первые годы жизни в столице[2].

Присмотримся теперь к изображению на казанском памятнике. Поле горельефа представляет собой вытянутый по вертикали прямоугольник с пропорциями, близкими золотому сечению. В его границы вписана фигура гения. Герой стоит, опершись локтем о поломанную колонну и опуская вниз потухающий факел жизни. Кисти рук сложены на древке факела – одна поверх другой. На них, слегка касаясь подбородком, склоняет гений свою голову. Основание колонны покоится на диком камне, из трещин которого пробиваются травы. Вверх по стволу колонны вьется плющ.

Идентичный горельеф упоминался историками в XX в. среди достопримечательностей бывшего Донского монастыря в Москве. Известно, что он принадлежал надгробию А. С. Маслова. В 1978 г. Г. Д. Нетунахина в книге «Русская мемориальная скульптура» свидетельствовала об утрате этого памятника. Опираясь на старые путеводители и архивную фотографию, она дала следующее описание украшающей его композиции: «Крылатый гений (рельеф), опершись на гаснущий факел и склонив голову, стоит в печальном раздумье возле невысокой колонны, обвитой стеблем плюща» [11, с. 96]. В фонде Музея архитектуры имени А. В. Щусева сохранились фотоснимки надгробия (инв. № ОФ-4662/14; НФ-ОФ-196/1100), один из которых использовался для публикации в 1911 г. обзорной статьи Ю. И. Шамурина «Московские кладбища» [13].

Говоря о времени исчезновения надгробия Маслова, можно отметить, что оно еще доподлинно было известно Т. В. Якириной и Н. В. Одноралову – авторам книги 1960 г., посвященной творчеству И. П. Витали. Горельеф с фигурой гения рассматривается в ней в соответствии с описанием Шамурина – как произведение этого московского скульптора [14, с. 31]. Нетунахина подвергла эту атрибуцию сомнению, полагая верным взгляд своих коллег из Третьяковской галереи, считавших «Гения» работой Демут-Малиновского [11, с. 96]. Нет единой точки зрения и на время создания памятника: произведение относят то к 1814 г., то есть году смерти Маслова, то к 1834-му. Последняя дата встречается в монографии о Витали. Биографы не приводят каких-либо сведений на этот счет. Однако можно предположить, что основанием здесь могли послужить обстоятельства творчества скульптора, чьи наиболее удачные произведения в мемориальной скульптуре были созданы именно в середине 1830-х гг.

Разойдясь в атрибуции горельефа на надгробии Маслова, искусствоведы единодушно признали, что прообразом для него послужил памятник профессору скульптуры М. И. Козловскому работы его ученика Демут-Малиновского (1803, Некрополь XVIII века Александро-Невской лавры). Нетунахина, в частности, отметила, что именно «Демут-Малиновский впервые ввел этот образ (образ гения. – *Е. К.*) в меморию» [11, с. 96].

Приведенные высказывания о «Скорбящем гении» московского памятника, несмотря на их краткость и неоднозначность, закладывают основу для изучения обнаруженной в Казани реплики.

Ассоциация с работой Демут-Малиновского при взгляде на экспонат казанского музея действительно возникает мгновенно. В компоновке горельефной фигуры используется тот же рисунок: персонаж выставляет вперед свободную ногу, скрещивая ее с опорной. Этот мотив можно назвать ключевым. Он обращает на себя внимание, создает образ, сочетающий покой и внутреннюю силу, напоминает исполненных томной грацией персонажей Праксителя.

Сделанное Нетунахиной замечание по поводу новаторства Демут-Малиновского, который открыл для русской мемориальной

скульптуры новый мотив, нуждается в оговорке. Действительно, если не брать во внимание надгробие М. М. Голицыну (1774, церковь Архангела Михаила в Донском монастыре, Москва), созданное по русскому заказу во Франции прославленным Ж.-А. Гудоном, то «Скорбящий гений» на памятнике Козловскому будет первым возникшим на русской почве примером однофигурной композиции с изображением данного персонажа. Барельеф был выполнен по академической программе и принес Демут-Малиновскому Большую золотую медаль. Его гипсовый слепок служил учебным образцом в скульптурном классе, а значит, произведение пользовалось известностью.

Добавим между прочим, что работа Демут-Малиновского над переводом барельефа в мрамор совпала с его поездкой в Италию, где он брал уроки у А. Кановы. Влияние Кановы, признанного ключевой фигурой европейского неоклассицизма [17, p. 270], позволило Демут-Малиновскому стать столь же значительным для классицизма в России [15, p. 66]. Очевидно, русский мастер внимательно изучал фигуру гения на надгробии Климента XIII, которой Канова отдал особенно много творческих сил и в которой «воплотил наиболее характерные для этой античной аллегории черты» [16, p. 19].

Если говорить о типе фигуры в позе со скрещенными ногами, то для русской скульптуры начала XIX в. он не являлся открытием. Довольно рано этот тип был принят за образец при изображении плакальщиц, например, у Ф. Г. Гордеева, И. П. Мартоса и Г. Т. Замараева. В трактовке полуобнаженного античного героя он также использовался в работах Козловского, а именно в надгробии П. И. Мелиссино (1800, Лазаревская усыпальница Александро-Невской лавры) и мраморной статуе Гименея (1796, Государственный Русский музей). В наследии самого Демут-Малиновского мотив встречается не единожды. Так, в 1820-е гг. для могилы Ф. И. Тизенгаузена (Домский собор, Таллин) скульптор выполнил стелу, на подножии которой показал почти идентичную фигуру гения, гасящего факел.

Особое внимание в данном обзоре необходимо уделить И. П. Мартосу. Предполагается, что ему принадлежит убранство

мраморного саркофага на могиле адмирала С. Грейга в Домском соборе Таллина (1790) [2, с. 33; 11, с. 83]. Фасад саркофага решен в виде портика, в котором между парами пилястр по сторонам от эпитафии даны две симметричные фигуры крылатых гениев, гасящих факелы. Есть, впрочем, сведение, что при создании монумента скульптурную работу выполнил Джузеппе Лучани. Однако в том же сообщении итальянский мастер упоминается как резчик по камню [18, с. 37], из чего следует, что его задача состояла лишь в переводе в твердый материал готовой модели. Как известно, надгробие создавалось по заказу Екатерины II, и его архитектурный замысел принадлежал придворному архитектору Дж. Кваренги [18, с. 42]. Статус государственного заказа, а также высокие художественные достоинства памятника дают основание считать, что разработкой пластического декора занимался скульптор петербургской Академии.

Итак, если автором барельефных гениев смерти на монументе Грейгу был Мартос, то именно с ним следует связывать начало интересующей нас иконографии. Добавим, что Мартос вообще тяготел к античным аллегориям. Даже на закате творчества, когда в мемориальной пластике распространилась религиозная символика, он предпочитал изображать крылатого вестника смерти, склонившегося над урной (надгробия А. П. Кожуховой в некрополе Донского монастыря и Е. С. Кореевой в Некрополе XVIII века Александро-Невской лавры, оба – 1830).

Работе Мартоса принадлежит и мраморный барельеф для кенотафа великой княгини Елены Павловны (1806, Государственный музей-заповедник «Павловск»). Изображение гения с гаснущим факелом и венком из роз развивает образное решение, найденное в таллинском монументе. В то же время по компоновке фигуры персонажа в вертикальном поле барельефа эта работа Мартоса перекликается со «Скорбящим гением» Демут-Малиновского, и вместе они являются двумя наиболее близкими прототипами казанского памятника Юшковой.

Итак, вопрос о происхождении композиции с гением у колонны с плющом требует рассмотрения нескольких существующих предположений, высказанных по поводу памятника Маслову в Москве.

Кроме Демут-Малиновского и Витали, с которыми ассоциируется у исследователей данное произведение, справедливо также уделить внимание Мартосу.

Первое, что останавливает на себе внимание при изучении обозначенного круга вопросов, – факт тиражирования. Случаи воспроизведения готовых решений при проектировке надгробий не были редкостью в первой половине XIX в. Однако в большей степени они связаны с практикой ремесленных мастерских. В творчестве крупных мастеров скульптуры, к которому мы отнесем надгробия Юшковой и Маслова, они встречаются всё же не ранее рубежа 1820–1830-х гг.

Отталкиваясь от первоначальной гипотезы, называющей автором горельефа Витали, важно сделать оговорку насчет связи этого скульптора с Академией художеств. Витали не являлся ее учеником и начал как мраморщик, выполнявший декоративные работы. До конца 1830-х он был известен лишь в Москве. Сотрудничество с выпускником Академии И. Т. Тимофеевым помогло ему развить свой природный талант. Затем, уже при поддержке К. П. Брюллова, Витали достиг положения главного скульптора Исаакиевского собора и вместе с этим был назначен профессором.

Рассуждая о произведениях Витали в мемориальной скульптуре, Шамурин отмечал непостоянство их качества: «… иногда Витали достигает мастерства и силы Мартоса, иногда же кажется беспомощным и малокультурным ремесленником» [13, с. 122]. Исследователь признавал в мастере способность затрагивать душу зрителя лиризмом скульптурных образов, но упрекал за стремление к избыточности деталей и за их несколько грубую моделировку. В характере горельефа на надгробии Маслова исследователь, очевидно, нашел проявление обеих этих черт. Так, говоря о проработке форм волос гения, его крыльев, а также листьев плюща, обвивающего колонну, он отметил «добросовестную вычерченность», нарушившую «классическую стильность» [13, с. 123].

Как было определено выше, надгробие для кладбища в Казани было создано в Петербурге в 1820–1840-е гг. Трудно предполагать,

что один из видных представителей императорского двора, каким был И. И. Юшков, обратился за услугами к Витали, когда тот жил в Москве, то есть до начала 1840-х.

В творчестве Витали позднего петербургского периода первостепенное значение имели его колоссальные работы по декорировке Исаакиевского собора. Они наложили печать на работы в иных сферах, не исключая жанра скульптурного надгробия. Как пример влияния церковной скульптуры характерен пронизанный пафосом и религиозностью монумент А. Г. Белосельской-Белозерской (1846, Некрополь XVIII века Александро-Невской лавры).

Для 1840-х гг. горельеф с фигурой гения, гасящего факел, уже кажется архаизмом – слишком явно воспринимается в нем интерес к идеалам раннего XIX столетия, когда античная классика служила для русского ваяния не отвлеченным каноном, но живым источником вдохновения. Именно поэтому невозможно представить Витали, чье новаторство определило характер скульптуры середины века, создателем этого произведения. Можно дополнить данное заключение аргументом Нетунахиной, отвергавшей авторство Витали в силу того факта, что в его наследии горельеф с гением у колонны не находит аналогий.

Кажется справедливым и побуждает к анализу замечание, сделанное Шамуриным насчет изображения плюща. Моделировка растения спорит с богатой нюансами пластикой фигуры гения. Плющ вьется вокруг колонны, но направление его листьев не отвечает спиралевидному движению ствола. Их формы лепятся рельефом равной высоты и не сокращаются в перспективе. Лист на изгибе стебля ложится на стенку горельефа, разрушая иллюзию глубины пространства. Всё это в самом деле подает мысль о влиянии декоративной скульптуры, в которой элементы композиции, призванной украшать плоскую поверхность, трактуются в равной степени отчетливо.

В период деятельности Мартоса как руководителя скульптурного класса изучению законов декоративной композиции в Академии придавали большое значение, и сам Мартос задавал ученикам лепить орнаменты [9, с. 149]. Но особенно много в этой области

было выполнено Демут-Малиновским. Елагин дворец и Михайловский дворец, Нарвские триумфальные ворота, арка Главного штаба, здания Сената и Синода, Александровский театр, Кофейный домик в Летнем саду – вот неполный перечень построек, чье наружное убранство было создано при участии этого скульптора. Присутствующие на фасадах эмблематические композиции нередко включают в себя изображение растений. Вид растений – веток дуба, лавра или плюща – отвечает значению эмблем – воинских, театральных или музыкальных. Плющ как атрибут Вакха, Мельпомены и Талии [8, с. 127, 238–239] изображается, например, в композициях с театральными масками на фасадах Кофейного домика и Александровского театра.

В украшении надгробия плющ также символичен. Его свойство виться по стволу мертвого дерева в Средние века породило аллегорию жизни души после смерти тела и «блага, даруемого верой в Воскресение Христа» [3, с. 513]. Все это характеризует создателя горельефа с фигурой гения не только как опытного декоратора, но и как ценителя и знатока аллегорий, что лишний раз убеждает в его связи с Академией периода зрелого классицизма.

Эту связь не исключают даже отмеченные признаки грубоватой манеры наряду с манерой, обнаруживающей тонкий вкус. Не только творчество раннего Витали, но и некоторые произведения Демут-Малиновского, а также Мартоса вызывают критику искусствоведов за несоответствие друг другу по качеству отдельных мест. Так, Нетунахина полагала, что «просчеты» в композиции надгробия Н. И. Панина (1783, Благовещенская усыпальница Александро-Невской лавры) связаны с тем, что кроме Мартоса над ансамблем работал кто-то еще [11, с. 78]. Она же писала о резкой разнице в отделке портретного медальона и аллегорических фигур на стеле Тизенгаузена работы Демут-Малиновского [11, с. 78].

Мартос и Демут-Малиновский трудились над масштабными скульптурными проектами, и каждый возглавлял команду специалистов, которым, помимо трудоемкой механической работы, доверяли часть работы художественной. Итак, обнаруженные в горельефе признаки участия «второй руки» не противоречат предположению о том,

что автор произведения входил в круг ведущих мастеров Академии 1820–1830-х гг. Добавим к этому, что как Мартос, так и Демут-Малиновский выполняли в эти годы памятники для разных городов.

Обратимся теперь к иным особенностям композиционного решения «Скорбящего гения». Стоит особенно рассмотреть изображение дикого камня у основания колонны. Вид его трещин, проросших травой, вносит в античную аллегорию ноту романтики. Нечто близкое мы встречаем в решении памятника Козловскому, о котором уже шла речь выше. Демут-Малиновский показал своего гения опирающимся на бельведерский торс – знак причастности умершего к искусству скульптуры. Опору же для знаменитого античного изваяния он решил в виде бесформенного, будто отколотого от скалы большого камня. Характерно, что именно изображение дикого камня отличает этот барельеф Демут-Малиновского от рисунка, на который, как считают исследователи, мастер ориентировался [7, с. 314].

Русская мемориальная пластика XIX в. дает множество примеров надгробий, решенных в виде валуна подчеркнуто угловатой формы и изображающего Голгофу. Примерно с 1830-х гг. они становятся широко распространенными[3]. Однако в первой трети столетия они были редкостью. Именно поэтому кажется примечательным тот факт, что еще до наступления этой моды идея создания памятника в виде скалы приходила Демут-Малиновскому. Такое решение скульптор дал надгробию П. П. Чекалевского (1817, Некрополь мастеров искусств Александро-Невской лавры).

К приведенным наблюдениям добавим замечание, касающееся трактовки фигуры гения. Автор казанского надгробия придает облику аллегорического персонажа черты атлета. В пластике фигуры ясно ощущается внутренняя собранность, устойчивость, прекрасно выявлено строение скелета и мускулатуры. Но более всего характерны пропорции: несколько укрупнены руки, плечевой пояс и голова. Тот же тип фигуры мы узнаем в персонажах других работ Демут-Малиновского – в Хроносе на надгробии Е. И. Барышниковой, в «Русском Сцеволе» (1813, Государственный Русский музей), в том же «Скорбящем гении» на надгробии Козловскому.

В сравнении с типом фигур в композициях Демут-Малиновского и «Скорбящим гением» казанского надгробия, персонаж горельефа Мартоса из собрания музея-заповедника «Павловск» производит впечатление изнеженного Купидона. В очертаниях его тела больше плавных изгибов, пропорции стройнее, в движении склоненной головы больше изящества, граничащего с экзальтацией.

И, наконец, необходимо отметить качество, свойственное исключительно надгробию Юшковой, то самое, чем интересующий нас «Скорбящий гений» выделяется из ряда образцов рассмотренной иконографии. Это в первую очередь глубина переданного состояния души: есть много простоты и мягкости в том, как гений кладет на колонну руки и опускает на них свою голову. Задушевность образа пленяет зрителя, и, несомненно, именно она остановила на себе внимание знаменитого краеведа.

Сопоставление казанского памятника с прототипами 1800-х гг. говорит о преодолении русской скульптурой довольно значительного этапа эволюции. Изображения гения у колонны с плющом уже нельзя назвать рельефом классического типа. Движение фигуры не подчинено фронтальной плоскости, но, напротив, устремляется в направлении под сильным углом к ней. Не силуэтные контуры, но мягкая светотеневая моделировка способствует выразительности образа. Ощутимое здесь вольное отношение к канону свидетельствует о закате классицизма и дает знать о принципах, определивших развитие скульптурного рельефа во второй четверти XIX в., а именно о тенденции к овладению трехмерным пространством [12, с. 77].

Итак, обнаруженный в Казани бронзовый горельеф можно отнести к 1820–1830-м гг. по целому ряду факторов, из которых основную роль играют стилистические особенности произведения и обстоятельства его заказа. Памятник, по всей видимости, был создан по просьбе И. И. Юшкова в Императорской Академии художеств, и его бронзовое литье было произведено на академическом Литейном дворе. Изображение гения смерти у колонны с плющом дает пример развития иконографии, возникновение которой на рубеже XVIII–XIX вв. ознаменовало расцвет классицизма. Наиболее

яркие образцы ее интерпретации принадлежат творчеству Мартоса и Демут-Малиновского. Из них второй ассоциируется с автором горельефа в большей степени. К признакам индивидуальной манеры Демут-Малиновского можно отнести тип фигуры гения и использование мотива дикого камня. Символическое осмысление и пластическая трактовка вьющегося плюща отвечает богатому опыту скульптора в создании декоративных эмблематических композиций.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Выражаю признательность Сергею Владимировичу Николаеву за предоставленные материалы для исследования и консультации. Кроме того, благодарю Ольгу Алексеевну Кривдину, профессора Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, за помощь в решении ряда вопросов.

[2] В материалах Российского государственного исторического архива, касающихся И. И. Юшкова и деятельности П. К. Клодта в Академии художеств, к сожалению, не удалось найти даже косвенных упоминаний о памятнике. Некоторый интерес представляет собой зафиксированный в формуляре Юшкова факт его однократной поездки в Казань в 1831 г. [1, л. 520]. Опора на него, однако, не позволяет с уверенностью судить о времени создания горельефа. Так, можно допустить, что поездка была связана с намерением завершить дело по установке надгробия, но также вероятно, что пребывание в родовом имении послужило лишь стимулом для первой идеи памятника.

[3] Своим наблюдением относительно времени начала этой тенденции поделилась Дарья Игоревна Залешина, начальник отдела мемориальной скульптуры Государственного музея городской скульптуры, за что автор статьи выражает ей искреннюю признательность.

ИСТОЧНИК И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 469. Оп. 1. Д. 250. 1847. Придворная его императорского величества контора Министерства императорского двора. Формулярный список о службе камергеров и камер-юнкеров.

2. *Вага В.* Произведения русских архитекторов и скульпторов периода барокко и классицизма в Эстонии. Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1947. 42 с.

3. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Т. VII : П. СПб. : Азбука-классика, 2004. 910 с.

4. *Врангель Н. Н.* Приобретения Музея имп. Александра III // Старые годы. 1908. Июнь. С. 344–346.

5. *Гончарова Л. Н.* Русская художественная бронза XIX века. М. : Ирина Касаткина, 2001. 345 с.

6. *Дульский П. М*. Памятники казанской старины и другие очерки об архитектуре Казани, 1914–1927. Казань : Изд-во Сергея Бузухина, 2013. 344 с.

7. *Коваленская Н. Н*. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика. М. : Искусство, 1964. 703 с.

8. *Менар Р.* Мифы в искусстве старом и новом. СПб. : Лениздат, 1994. 383 с.

9. *Молева Н. М*. Русская художественная школа первой половины XIX века. М. : Искусство, 1963. 409 с.

10. Некролог замечательных и известных соотечественников, скончавшихся в 1849 г. // Северная пчела. 1850. № 18. 25 января. С. 69–71.

11. *Нетунахина Г. Д*. Памятники XVIII в. и первой половины XIX в. // Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М. : Искусство, 1978. С. 49–105.

12. *Ромм А. Г*. Русские монументальные рельефы. М. : Искусство, 1953. 207 с.

13. *Шамурин Ю. И*. Московские кладбища // Москва в ее прошлом и настоящем. Т. 8. М, 1911. С. 89–124.

14. *Якирина Т. В., Одноралов Н. В*. Витали. 1794–1855. Л. ; М. : Искусство, 1960. 123 с.

15. *Androsov S.* I collezionisti russi e la scultura romana antica e moderna // Canova: i'ideale classico tra scultura e pintura : catalogo della Mostra, Musei San Domenico-Forli / cat. e mostra a cura di Sergej Androsov. Milano : Silvana, 2009. P. 59–67.

16. *Bassi E*. Canova : Album. Bergamo ; Milano ; Roma : Istituto italiano d'arti grafiche, 1943. 49 p.

17. *Geese U*. Neoclassical Sculpture // Neoclassicism and romanticism: architecture, sculpture, painting, drawings, 1750–1848. Cologne : Könemann, cop. 2000. P. 250–317.

18. *Mäeväli S*. Tallinn Cathedral Burials and Tomb Monuments. Tallin : Morgan Studio, 2004. 45 p.

REFERENCES

1. RGIA. F. 469. Op. 1. D. 250. 1847. Pridvornaia Ego Imperatorskogo Velichestva kontora Ministerstva imperatorskogo dvora. Formuliarnii spisok sluzhbe kamergerov i kamer-yunkerov. [Russian State Historical Archive. Stock 469. Inventory 1. Record 250. 1847. His Imperial Majesty's Court Office of the Ministry of the Imperial Household. A formal list on the service of chamberlains and chamberlains]. (In Russian).

2. Vaga, V. *Works by Russian architects and sculptors of the Baroque and Classicism periods in Estonia.* Tartu : Tartuskii gos. un-t, 1947. 42 p. (In Russian).

3. Vlasov, V. G. *The new encyclopedic dictionary of fine art.* P. St Petersburg: Azbuka-klassika, 2004, vol. VII, 910 p. (In Russian).

4. Vrangel', N. N. *Acquisitions of the Emperor Alexander III Museum*. In Starye gody (The old years). St Petersburg, 1908, Iiun', p. 344–346. (In Russian).

5. Goncharova, L. N. *Russian artistic bronze of the 19th century.* Moscow: Irina Kasatkina, 2001, 345 p. (In Russian).

6. Dul'skii, P. M. *Monuments of Kazan antiquity and other essays on Kazan architecture, 1914–1927.* Kazan: Isdatel'stvo Sergeia Buzukhina, 2013, 344 p. (In Russian).

7. Kovalenskaia, N. N. *Russian classicism: Painting, sculpture, graphics.* Moscow: Iskusstvo, 1964, 703 p. (In Russian).

8. Menar, R. *Myths in art, old and new*. Leningrad: Lenizdat, 1994, 383 p. (In Russian).

9. Moleva, N. M. *The Russian art school of the first half of the 19th century.* Moscow: Iskusstvo, 1963, 409 p. (In Russian).

10. *Obituary of remarkable and famous compatriots who died in 1849*. In Severnaia pchela (The northern bee). St Petersburg, 1850, no. 18, 25.01, p. 69–71. (In Russian).

11. Netunakhina, G. D. *Monuments of the XVIII century and the first half of the XIX century.* In Russkaia memorial'naia skul'ptura. K istorii khudozhestvennogo nadgrobiia v Rossii XI – nachala XX v. (Russian memorial sculpture. On the history of artistic tombstones in Russia of the XI – early XX century). Moscow: Iskusstvo, 1978, p. 49–105. (In Russian).

12. Romm, A. G. *Russian monumental reliefs.* Moscow : Iskusstvo, 1953, 207 p. (In Russian).

13. Shamurin, Iu. I. *Moscow cemeteries*. In Moskva v ee proshlom i nastoiashchem (Moscow in its past and present). Moscow, 1911, vol. 8, pp. 89–124. (In Russian).

14. Iakirina, T. V., Odnoralov, N. V. *Vitali. 1794–1855.* Leningrad-Moscow: Iskusstvo, 1960, 123 p. (In Russian).

15. Androsov, S. *I collezionisti russi e la scultura romana antica e moderna* // Canova : i'ideale classico tra scultura e pintura : catalogo della Mostra, Musei San Domenico-Forli / cat. e mostra a cura di Sergej Androsov. Milano: Silvana, 2009. P. 59–67 (In Italian).

16. Bassi, E. *Canova* : Album. Bergamo; Milano; Roma: Istituto italiano d'arti grafiche, 1943. 49 p. (In Italian).

17. Geese, U. *Neoclassical Sculpture. In Neoclassicism and romanticism : architecture, sculpture, painting, drawings, 1750–1848*. Cologne: Könemann, cop. 2000. P. 250–317. (In English).

18. Mäeväli, S. *Tallinn Cathedral Burials and Tomb Monuments.* Tallin: Morgan Studio, 2004. 45 p. (In English).

Статья поступила в редакцию: 17.04.2026
Рекомендована к печати: 22.06.2026



1. В. И. Демут-Малиновский (?). Горельеф
с изображением гения смерти с надгробия
Н. И. Юшковой. 1820–1830-е. Бронза.
Национальный музей Республики Татарстан, Казань