



7universum.com  
**UNIVERSUM:**

ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

---

## МОМЕНТ ИСТИНЫ ЭТЬЕНА ФАЛЬКОНЕ

**Филиппова Юлия Геннадьевна**

*аспирант кафедры гуманитарных дисциплин,  
преподаватель кафедры этномузыкологии Саратовской государственной  
консерватории (академии) им. Л.В. Собинова, РФ, г. Саратов  
E-mail: [philippova-julia@mail.ru](mailto:philippova-julia@mail.ru)*

## TRUTH MOMENT TO ETYEN FALCONE

**Yuliya Filipova**

*post-graduate of sub-faculty of humanitarian disciplines,  
the teacher of sub-faculty of ethnomusicology of the Saratov state  
conservatory (academy) of L.V. Sobinov, Russia, Saratov*

## АННОТАЦИЯ

В центре внимания статьи — творческая эволюция знаменитого французского скульптора XVIII столетия Этьена-Мориса Фальконе. Автор прослеживает путь великого ваятеля от ранних работ к наивысшей точке его мастерства, воплотившейся в «Медном всаднике», впоследствии ставшем самым знаковым брендом города на Неве.

## ABSTRACT

Creative evolution of the well-known French sculptor of the XVIII century Etyen-Maurice Falcone is investigated in the article. The author traces a way of the great master from early works to the highest point of his skill embodied in “Bronze Horseman”, the statue, that later became the sign brand of the city on the Neva.

**Ключевые слова:** античная пластика; стилистика рококо; эталон классицизма; памятник Петру I; монументальный шедевр.

**Keywords:** antique plasticity; rococo stylistics; classicism standard; monument to Peter I; monumental masterpiece.

Французский скульптор *Этьен-Морис Фальконе* (1716—1791) первоначально прославился как весьма своеобразный мастер классицизма периода Раннего Просвещения. На примере целого ряда работ великого ваятеля рассмотрим процесс его профессионального становления, а также выделим некоторые характерные особенности, присущие стилю его скульптурных творений.

Стилистическое своеобразие *фальконевской* скульптуры более всего заключалось в той тонкой живости и грациозности, которой отличались его работы, внешне, безусловно, восходящие к античной пластике. Каноны соответствующей традиции отчётливее всего сказались в соответствующей тематике: «Амур» (с повторением), «Флора» (также дважды), «Психея», «Пигмалион и Галатя» и т. д. От классики наследована чистота и законченность форм, превосходная обработка поверхности материала — большинство его работ выполнено в мраморе, и верх мастерства являет белоснежно-светоносная «Флора» 1775 года.

Добиваясь полной естественности поз и движений фигур, Фальконе вдохнул в них живую прелесть человеческого естества. Свобода композиции, мягкая моделировка и плавность линий нацелены у него на достижение тонкой поэтичности, лёгкости, изящной грациозности и того особого обаяния, которое в том числе достигается благодаря оттенку, запечатлённому в названии скульптуры «*Нежная грусть*» (1763). Всё это даёт достаточные основания стилистически соотносить творчество Фальконе с рококо середины XVIII столетия.

Отмеченные особенности позволили французскому скульптору впечатляюще передать столь присущий искусству Просвещения дух детства и юности. Особой прелестью в этом отношении отличается «Амур» (1775—1758, неслучайно Фальконе повторил эту скульптуру). В образе божества любви

воплощена именно младенческая пора жизни (пухлое детское тельце, курчавая головка, изящные крылышки). Как раз в этом ключе и обыгрываются присущие вездесущему Купидону игривость, озорство и лукавство. В обрисовку мифологического существа очень многое привнесено от реальной природы: забавно вздёрнутый носик и жест, призывающий хранить тайну (хотя по замыслу это «*Грозный Амур*» — таково полное авторское название работы).

Прямым аналогом этой скульптуры является более ранняя «**Психея**» (1751), где изображена девочка чуть старше, но столь же милая и с той же лукавой улыбкой на устах. Ещё старше «**Купальщица**» (1757), в которой подчёркнуты грация и «галантный вкус». Эта эволюция постепенно подводит к работе под названием «**Зима**» («Аллегория Зимы», 1763—1771), воссоздающей пору цветущей молодости. Данную работу можно считать эталоном актуализированной антики: она совершенно безупречна с точки зрения требований классицизма, однако в воплощении идеальной живописной красоты явственно проступают миловидные черты современницы мастера [6, с. 26—39].

Однако высшим достижением французского мастера явилось созданное им в Петербурге. В 1766—1778 годах Фальконе жил в России и эти двенадцать последних лет творчества отдал фактически только единственному своему произведению — **памятнику Петру I** (после него он не сделал ничего примечательного, тем более что в последние десять лет жизни мастер был разбит параличом). Но это единственное явилось исключительно выдающимся творением мастера, шедевром, которому вряд ли можно найти что-либо равное среди конных монументов всех времён и народов. Для самого его создателя это стало прорывом в совершенно иное стилевое измерение по сравнению с тем, что он делал раньше. Почвой для данного качественного прорыва послужила предложенная скульптору тема и само по себе его пребывание именно в той стране, с которой он сжился и которую он осознал как громадную империю с большой исторической перспективой.

Екатерина II, поручившая ему этот грандиозный заказ, не ошиблась в выборе, хотя могло показаться, что вряд ли такое по плечу автору «милых, нежных, грациозных» вещей (особенно это касалось статуэток, выполненных из северского фарфора). Но, возможно, императрица знала о существовании единственного исключения в ряду работ французского мастера, о скульптурной группе «Милон Кротонский» (в гипсе — 1744, в мраморе — 1754). Отталкиваясь от греческого мифа, он создаёт нечто вроде пластического триллера: лев, терзающий разметавшуюся фигуру страдальца, исходящего в крике отчаяния и боли. Это изображение, ввиду обострённого драматизма композиции и исключительной экспрессии лепки, обычно относят к стилю барокко, однако здесь скорее следует предполагать переходный стиль середины XVIII века, дающий свою метаморфозу проблемно-концепционной сферы, развивавшейся на стыке двух художественных эпох — уходящего Барокко и нарождавшегося Просвещения [4, с. 112—163].

Принадлежность этого произведения переходной фазе подтверждается появлением очень близкой ему лучшей работы русского скульптора *Фёдора Гордеева* «Прометей» (1769). Она выполнена под прямым воздействием группы «Милон Кротонский», поскольку наш соотечественник с 1767 года несколько лет совершенствовался в Париже. Это уникальное художественное дерзание предвосхищает радикальные искания позднего Родена, а для своего времени ближе всего к тому движению, которое получило в немецкой литературе название «Буря и натиск». Брошенная навзничь мужская фигура, нависший над нею огромный орёл, жадно клюющий печень титана, и пылающий факел, лежащий на подножье изваяния — всё в точности соответствует атрибутам легендарного образа. Энергичная лепка обнажённого мускулистого тела дополнена деталями, наполненными невероятной остротой экспрессии, что призвано передать момент крайнего напряжения сил: нога с искривлёнными пальцами, сжатая в кулак правая рука, вцепившаяся в разметавшиеся волосы левая рука, рот в мучительном крике.

О Гордееве упомянуто не случайно. Именно по его модели отлита змея для подножья постамента памятника Петру I, и именно ему поручили руководить окончанием работ по сооружению монумента после отъезда Фальконе из России (он был открыт в 1782 году). Не случайно упомянут и «Милон Кротонский», следовательно, в натуре мягкого, добродушного мэтра рококо присутствовал нерв драматизма, и его разворот в ходе создания памятника в плоскость героического эпоса не был совершенной неожиданностью.

Итак, в амплу крупнейшего монументалиста Фальконе по-настоящему обрёл себя не в Париже, а в Петербурге, и именно здесь произошёл высший взлёт его творческого гения. Хотя сразу же надо упомянуть ещё одного соучастника этого взлёта. Вместе с Фальконе над памятником работала его ученица *Мари-Анн Колло* (1748—1821), находившаяся в России рядом с наставником в те же 1766—1778 годы.

Будучи талантливой портретисткой (наиболее значительные её работы — мраморные бюсты Фальконе и Дидро), она моделировала и голову Петра (в Русском музее хранится гипсовый слепок 1773 года). Мастер воспользовался её помощью, поскольку его модели Екатерина II отвергла. Это один из тех фактов, которые заставляют признать: у императрицы имелись определённые основания для того, чтобы на постаменте было начертано *«Петру Первому Екатерина Вторая»*. Что касается помощи своей ученицы, то Фальконе признавался: *«Я обязан мадемуазель Колло превосходнейшими советами, она заставила меня уничтожить пропасть глупостей»* [2, с. 67—132].

Но как бы там ни было, главное и определяющее в создании монумента принадлежало, конечно же, Этьену-Морису. В том числе и исходный замысел, контуры которого сложились в его сознании ещё до приезда в Россию, после предложения о создании памятника. Он писал: *«Монумент мой будет прост. Петра я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот её-то и надо показать*

людям... *Итак, эта отеческая рука, это скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим»* [5, с. 37].

Надо признать, что, как и в случае со скульптурой «Амур», которая отнюдь не соответствует авторскому обозначению «Грозный Амур», реальное воплощение в данном случае вышло далеко за пределы первоначального замысла. *«Личность создателя, законодателя, благодетеля»* приобрела, благодаря гениальной творческой интуиции, иные масштабы и очертания. Представить их помогает одна из чрезвычайно выразительных характеристик, данных в поэме А. Пушкина «Медный всадник» (кстати, её название закрепило широко распространившееся в обиходе россиян «неофициальное» наименование прославленного памятника).

*... Какая дума на челе!  
Какая сила в нём сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?*

Пьедесталом памятника послужила громадная монолитная глыба гранита, специально доставленная из Финляндии и обработанная в виде набегающей исполинской волны. Один из её смысловых посылов — именно волей и трудами Петра Великого Россия обрела статус *морской* державы. Технические трудности, связанные с обеспечением устойчивости скульптурной группы, взметнувшейся ввысь, преодолены следующим образом: фигура коня опирается на задние ноги и хвост, прикрепленный к змее, которая извивается под топчущими её ногами

коня, символизируя тем самым погрязшие в венценосным всадником силы зла и коварства, зависть и козни врагов [1, с. 17—34].

Этот драматический штрих — один из знаков того сильнейшего внутреннего напряжения, которое исходит от фигур могучего коня, вздыбившегося у крутого обрыва скалы, и всадника, покоряющего его своей воле. В жесте правой руки царя скульптор стремился запечатлеть, по его выражению, *«отеческую десницу»*, простёртую над *«объезжаемой страной»*. За этим указующим путь перстом и во всей композиции нетрудно почувствовать мысль об огромной, но «неотёсанной» стране и организующем её начале, о безмерно властной силе преобразователя, преодолевающего любые препятствия.

Блистательную работу Фальконе отличает тонко продуманное многообразие аспектов восприятия, возникающее при обходе памятника. Впечатление торжественного покоя *«кумира»*, застывшего в *«неколебимой вышине»* (А. Пушкин), складывающееся при взгляде сзади и справа, сменяется ощущением стремительного движения вперёд при осмотре с других точек наблюдения — это та неудержимая динамика, которую задал Пётр жизни России. Кроме того, чёткий силуэт статуи связывается то с различными объектами ансамбля обширной Сенатской площади, то с простором Невы и виднеющейся вдали Петропавловской крепостью, с которой начинался Петербург (именно к ней обращён взгляд Петра) [3, с. 2—15].

Царственное величие этого удивительно цельного, необычного по энергии, размаху и смысловой ёмкости монумента выступает как олицетворение государственного могущества России, находящейся на высоком подъёме и располагающей большими историческими перспективами, которые определились в петровскую эпоху. Не случайно этот памятник стал художественной эмблемой Петербурга и страны в целом. И есть достаточные основания считать её высшим достижением монументальной скульптуры не только в России эпохи Просвещения, но и во всём мировом искусстве того времени.

В стилевом отношении это был не просто героический классицизм, подобный тому, который в живописи тех лет развивал соотечественник Фальконе Ж.-Л. Давид (к слову, в согласии с названным стилем в одеянии всадника соединяется русское с античным). Это был героико-драматический эпос — художественный сплав, который приобрел важнейшее значение несколько позднее, на рубеже XIX века (его ведущим представителем стал Бетховен). В русской скульптуре своё наиболее значительное продолжение он получил в лучших работах М. Козловского (памятник А.В. Суворову 1799—1801, «Самсон, раздирающий пасть льва» 1800—1802).

Понятно, что рассмотренный шедевр Фальконе стал прямым прообразом знаменитой поэмы А. Пушкина «Медный всадник» и последующих её интерпретаций.

### **Список литературы:**

- 1 Боженкова М. Кумир на бронзовом коне: образ Петра Великого в монументальной скульптуре С.-Петербурга. — СПб.: Пальмира, 1997. — 160 с.
- 2 Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. — Л.: Искусство, 1982. — 192 с.
- 3 Кнабе Г. Воображение знака: Медный всадник Фальконе и Пушкина. — М.: РГГУ, 1993. — 17 с.
- 4 Русинова О. Образец для подражания. Этьен-Морис Фальконе, скульптура и литература. — Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. — 248 с.
- 5 Соловьёва Т.А. Английская набережная. — СПб.: Крига, 2007. — 176 с.
- 6 Топалова Е. Жизненный путь Э.М. Фальконе. — М.: Де-По, 2011. — 204 с.