

**Пустобаева Елена Алексеевна**, магистрант 1 курса очной формы обучения, направление «Педагогическое образование», профиль «Развитие личности средствами искусства», факультет искусств Педагогического института СГУ имени Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, Россия

**Рахимбаева Инга Эрленовна**, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой теории, истории и педагогики искусства, декан факультета искусств Педагогического института СГУ имени Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, Россия

*Е.А. Пустобаева, И.Э. Рахимбаева*  
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский  
государственный  
университет им. Н.Г. Чернышевского», Саратов, Россия

## **СТАНОВЛЕНИЕ КОННОГО МОНУМЕНТА КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ЖАНРА СКУЛЬПТУРЫ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА**

**Аннотация.** В статье рассмотрены вопросы развития искусства ваяния в эпоху Возрождения, а также исследуется роль образа кондотьера в восстановлении традиции такого скульптурного жанра, как «конный монумент». Проведен сравнительный анализ конных монументов авторства итальянских скульпторов.

**Ключевые слова:** скульптура, Ренессанс, конный монумент, кондотьер, Донателло, Вероккьо.

*Е.А. Pustobaeva, I.E. Rakhimbaeva*  
Saratov State University, Saratov, Russia  
E-mail: elenapustobaeva@icloud.com

## **THE FORMATION OF THE EQUESTRIAN MONUMENT AS AN INDEPENDENT GENRE OF SCULPTURE IN THE RENAISSANCE**

**Abstract.** The article discusses the development of the art of sculpture in the Renaissance, and also examines the role of the condottiere image in restoring the tradition of such a sculptural genre as the equestrian monument. A comparative analysis of equestrian monuments by Italian sculptors has been carried out.

**Key words:** sculpture, Renaissance, equestrian monument, condottiero, Donatello, Verocchio.

В настоящее время во всём мире установлены тысячи конных памятников, скульптур и монументов. Конь – один из самых сильных и древних символов в культуре и мифологии различных народов. Изображение лошади символизирует мудрость и благородство, власть и силу, мужество и решительность. Именно с этим связана традиция изображать героев, завоевателей и триумфаторов верхом на коне. Не просто увековечить память в бронзе, а подчеркнуть величие правителя или полководца. В этом и заключается особая задача конного монумента.

Искусствоведы и историки считают, что традиция конной скульптуры берет своё начало в период античности. Найденная на афинском акрополе статуя 6 в. до н.э., известная как наездник Рампина, изображает курота верхом на лошади.

С императорских времен в Риме и в других городах империи появилось много конных монументов императоров. Чаще всего это были портреты, представляющие триумфальный въезд правителя в город на колеснице, запряженной четверкой лошадей (квадригой). Римская скульптура, призванная продемонстрировать могущество Рима, включала большое количество конных статуй римских императоров.

В средние века, то есть в эпоху романской и готической скульптуры, господствовало христианское искусство. Скульпторы и каменщики были слишком заняты удовлетворением спроса на архитектурную скульптуру соборов, чтобы тратить время на конные памятники. Средневековая скульптура тектонична. И только в немецкой готике можно увидеть портреты и даже фигуры реальных лиц. Одним из примеров такого персонажа, является Бамбергский всадник. Конная статуя рыцаря, расположенная на одном из столбов у входа в Бамбергский

кафедральный собор, созданная в первой половине XIII века неизвестным скульптором.

Понадобилось почти полторы тысячи лет, чтобы вновь возродилась античная идея конного монумента. Эта разновидность скульптуры становится очень популярной в эпоху Возрождения. Итальянские города-государства нуждались в увековечивании своих лидеров.

Цели данной статьи: рассмотреть процесс развития скульптуры в эпоху Ренессанса; изучить конные монументы эпохи; выявить предпосылки становления жанра конного монумента.

Художественная культура Возрождения представляет для человечества неповторимую и непреходящую ценность. На ее основе возникла и развилась передовая художественная культура нового времени. Более того, реалистическое искусство Возрождения открывает собой, по существу, первый этап в истории искусства нового времени. Основные принципы реализма, сама система реалистического языка изобразительного искусства нового времени сложилась в искусстве Возрождения. Огромное значение имело искусство Возрождения для всего дальнейшего развития зодчества и ваяния. Искусство Ренессанса говорило от лица человека, о человеке и для человека. Именно поэтому оно отличалось таким ярко выраженным пластическим характером на всех стадиях своего развития. Но и сам человек значительно изменился за эту долгую эволюцию, а вместе с ним последовательно менялась и художественная концепция, развиваясь по основной линии от символикосекретивного стиля через стадию аналитического, портретного реализма к реализму синтетическому и возвышенно-классическому [1].

В эпоху Возрождения искусство играло исключительную роль в культуре и определяло в значительной мере лицо эпохи. Отдельные цехи и корпорации, соревнуясь друг с другом, украшали храмы и площади прекрасными художественными произведениями искусства. Представители богатых патрицианских родов как

из личного честолюбия и политического расчета, так и из стремления к полноте наслаждения своими богатствами воздвигали великолепные дворцы, строили дорогие общественные сооружения, устраивали для сограждан пышные праздничные зрелища и шествия. Необычайно большую роль, особенно в 14—15 вв., играли заказы и самого города.

Живописцы, ваятели, зодчие, движимые духом благородного соревнования, стремились в своих произведениях достичь наибольшего совершенства. Особенно искусство 15 в. носило открыто общественный характер и было непосредственно обращено к широкой массе горожан. Фрески, картины, статуи и рельефы украшали соборы, городские ратуши, площади, дворцы.

В скульптуре, особенно в статуях, посвященных мифологическим, библейским, а также и реальным современным деятелям, утверждаются в героизированной и монументальной форме типичные черты и качества человека того времени, раскрываются страстная сила и энергия его характера. Развивается скульптурный портрет. Широкое распространение получает перспективный многофигурный рельеф. В нем художник сочетал пластическую наглядность скульптуры и свойственную живописи глубину перспективно построенного пространства, стремился изобразить сложные события с участием большого количества людей.

Ренессансная скульптура не только стала одной из высших точек развития мировой культуры, но порой шла впереди прочих искусств, воплощая в себе их наиболее прогрессивные тенденции. В то же время скульптура была связана с другими видами искусства – архитектурой, живописью, графикой. Ренессанс был революционным этапом, который ознаменовал конец господства религиозной культуры или, по крайней мере, инициировал преобладание светского начала в культуре грядущих столетий. Роль скульптуры на раннем этапе была первостепенной.

После почти тысячелетнего забвения снова расцвели жанры скульптурного портрета и светского памятника. Причины в обоих случаях были одинаковыми: желание обессмертить память о значительном человеке и стремление обрести славу в веках. Кроме того, важную роль для расцвета скульптурного портрета сыграло желание зафиксировать индивидуальные, уникальные черты портретируемого, которые отличали бы его от других. В скульптурном портрете с особой силой воплотилась одна из самых важных черт искусства Возрождения – его реализм [2].

Переход к новому стилю имел место в итальянской скульптуре несколько раньше, чем в живописи. Это произошло в первой трети XV века: Донателло, Нанни ди Банко, поздний Гиберти и Якопо делла Кверча были признанными мастерами искусства Возрождения. Впервые новые формы скульптуры возникли в Италии, в Тоскане, в таких жанрах, как рельеф и круглая скульптура.

В Средние века свободно стоящая статуя практически не встречается. Скульптура была подчинена зданию и рассматривалась как его часть. Кроме того, изображение человека, помещенное в открытое пространство, ассоциировалось с языческим идолом и потому в эпоху господства Церкви считалось недопустимым. Однако усиление светских настроений, усвоение античного наследия и преклонение перед Человеком предопределили процесс эмансипации статуи и скульптурной группы.

Возникновение в эпоху Раннего Возрождения свободно стоящей статуи было началом новых отношений между скульптурой и архитектурой, фигурой и пространством. Статуя становилась произведением искусства не только занимая определенное место в пространстве, но и организуя его вокруг себя. Появление круглой скульптуры потребовало, в свою очередь, новых подходов и со стороны художников. Необходимо отметить, что большинство ренессансных статуй все же не предназначались для установки в открытом пространстве. Обычно скульптуры помещались в ниши или

табернакли, но они отличаются от готических и романских статуй, ибо не подчинены архитектуре, теперь скульптура господствует над архитектурным фоном или окружением. Создание скульптуры, независимой от здания, отражает стремление к эмансипации личности, усилению индивидуальности, характерным для той эпохи. Не без причины самые ранние обобщающие образы человека Возрождения были созданы в скульптуре, и эти статуи демонстрируют черты новой, ренессансной личности – уверенность в своих силах, чувство собственного достоинства, готовность к действию.

Великий итальянский архитектор, теоретик искусства и гуманист Леон Баттиста Альберти в начале четвертого десятилетия XV века написал свой трактат о скульптуре. Он назвал его *De Statua* («О статуе»). В те времена латинское слово *statua* использовалось весьма редко. В Средние века и в период Раннего Возрождения для обозначения круглой скульптуры использовали такие термины, как *imago* или *figura*. Таким образом, Альберти намеренно взял это почти забытое слово. Термин *statua* употреблялся в классической латыни как обозначение изображения человеческой фигуры в свободном пространстве.

Благодаря усилиям итальянских мастеров искусство ваяния сбрасывает с себя остатки средневековой сухости и условности, выходит на новый свободный путь – путь индивидуальности, выразительности и одушевленности. В этот период происходит оформление, можно даже сказать «вызревание» конного монумента, как самостоятельного жанра скульптуры.

Конный памятник имеет свои возможности охарактеризовать эпоху, в которую жили люди, раскрыть ее историческую и социальную суть. На первый взгляд кажется, что конная статуя — жанр, допускающий лишь определенные нюансы: всадник на коне всегда торжествен и победоносен. На самом же деле это далеко не так: в конной статуе, как и во всякой иной скульптуре, все зависит от отношения

художника к изображаемому, его задачи и понимания общественной обстановки. И если мы сопрягаем такие понятия как «эпоха», «образ» и «искусство», то в рамках темы данной статьи, необходимо обратиться к такому историческому персонажу, как кондотьер.

Слово «кондотьер» происходит от итальянского «condotta», представляющего собой специальный договор между городом-коммуной и предводителем наёмных отрядов. Есть нечто схожее в структуре итальянских республик и древнегреческих полисов, перемирие между которыми встречается гораздо реже, чем постоянные военные стычки. В отличие от полисов, где каждый гражданин априори являлся воином, итальянские города охотно прибегают к услугам наемников, чей национальный состав мог быть самым различным. Это было особенно заметно по завершению Столетней войны, когда огромный состав деклассированного элемента, сделавшего войну своей профессией, хлынул в Италию. Некоторые кондотьеры становились основателями целых направлений в военном искусстве, а беспрецедентные социальные лифты делали многих из них правителями городов и основателями новых династий.

Данные тенденции не могли не найти своё отражение в искусстве. Так впервые со времён древнего Рима (немногочисленные попытки времен Теодориха или Карла Великого носят случайный характер) сначала в живописи, а затем и в скульптуре появляется милитаризированный тип героя, олицетворенный в образе всадника, за которым представляется победоносное войско. И если средневековый образ — это Святой, чьи духовные качества не вызывают сомнений, в эпоху Возрождения он предоставляет нам тип человека, выделяющегося над повседневностью благодаря личным качествам, и привыкшим надеяться, в первую очередь, на самого себя. Поэтому, неслучайно эпоха кондотьеров совпадает со временем расцвета ренессанса — XIV- XV веков [3].

Становясь правителями городов, и сумев приобрести немалое состояние, многие кондотьеры проявляли себя щедрыми меценатами. При их дворах процветали искусства, создавались гуманистические кружки, что способствовало развитию культуры. Благодаря идеализации и эстетизации серьезных, непоколебимых, и порой жестоких наемников эпохи Возрождения, образ кондотьера приобретает несколько возвышенный и действительно парадный характер, соответствующий иконографическим канонам и прославляющий кондотьера как героя, и проносящий его славу, достоинство и силу сквозь века, увековеченные в изобразительном искусстве.

Таким образом, эпоха Ренессанса стала временем возрождения и развития искусства ваяния, а интерес к свободно стоящей скульптуре, не подчиняющейся архитектуре, возник одновременно с ростом интереса к индивидуальности человека. «Светская» линия в искусстве эпохи Возрождения в совокупности с появлением милитаризированного образа героя -кондотьера, становятся предпосылкой для восстановления традиции жанра конного монумента с опорой на античные образцы.

Итальянский скульптор Донателло (полное имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди, Флоренция, 1386 – 1466) — реформатор, революционер, крайний индивидуалист, вся жизнь которого проходит в непрерывных исканиях, в попытках сбросить с себя бремя традиций. В творчестве Донателло, с его демократическими и реалистическими чертами, можно видеть воплощение нового пластического идеала героической личности. В связи с новыми запросами индивидуального потребления Донателло первый перешел от монументальной скульптуры к станковой — к небольшим рельефам и статуям. Он впервые занялся систематическим изучением механизма человеческого тела, проявил интерес к изображению массового действия, к пониманию одежды в связи с телом человека. Донателло принадлежит заслуга разработки индивидуального портрета в скульптуре.

В 1443 году в Падуе он выполняет заказ на бронзовую статую незадолго до этого умершего кондотьера Венецианской республики Эразмо Марци да Нарни (известного как Gattamelata «Хитрая кошка»).

Источником вдохновения Донателло служила единственная сохранившаяся со времен античности конная статуя Марка Аврелия. Хотя Эразмо да Нарни скончался в возрасте 72 лет, художник показывает его на манер римских императоров в расцвете сил. Также, отсылкой к античности служат украшенные декоративными фигуркам доспехи, открытая, в духе тех же римских полководцев голова, а также изображение дверей на постаменте, приоткрытых с восточной и закрытых с западной стороны, символизирующих переход в царство мертвых. Немного укороченные ноги придают массивность телу всадника, превращая скульптурную группу в единое целое. Донателло сумел гармонично объединить горизонталь коня с вертикально сидящей фигурой всадника. При кажущейся статичности, в композиции присутствует плавное движение, которое подчеркивается медленным движением коня, опирающимся кончиком копыта на пушечное ядро. Это создаёт также дополнительную точку опоры для массивной группы, строгой диагонали длинного меча, ритмически сочетающихся с направлением жезла, легким поворотом головы коня на толстой шее и обилием округлых форм.

Статуя Гаттамелаты играет важную историческую роль — это первое звено в длинной цепи конных статуй, которые созданы новым европейским искусством. Но связь Гаттамелаты с готическими традициями еще полностью не изжита. В средние века всякий скульптурный монумент, посвященный увековечению личной славы человека, всегда был теснейшим образом связан с церковью и с надгробием. Донателло в статуе Гаттамелаты не удалось совершенно порвать ни с той, ни с другой средневековой традицией. Правда, статуя Гаттамелаты не венчает гробницы кондотьера, но все же ее высокий постамент имитирует форму гробницы

— с массивными ступенями, ведущими к бронзовой двери. В одном отношении статуя Гаттамелаты воплощает действительно новую идею. Эразмо да Нарни, кондотьер, грубый предводитель наемного войска на службе у Венецианской республики. В средние века памятник не мог быть поставлен человеку, не выделившемуся духовными добродетелями. Но Гаттамелата обладал сильной волей, сумел, выйдя из самых общественных низов, завоевать себе выдающееся положение, — а волю эпоха Ренессанса ценила в человеке превыше всего.

Чрезвычайно смелое новаторство Донателло проявляет в постановке статуи. В средние века скульптурный монумент всегда искал опоры у архитектуры, по большей части примыкая к углу здания, который давал вертикальное сопровождение его линиям. Донателло делает первую попытку отделить монумент от архитектуры и выдвинуть его на площадь. Донателло представляет одно из замечательнейших решений проблемы постановки конного памятника в активной взаимосвязи с архитектурным ансамблем. Мастер нашел прекрасное соотношение между статуей и высоким массивным постаментом, простые лаконичные формы которого выгодно оттеняют богатство пластических нюансов самой скульптуры. Великолепен силуэт конной статуи, одинаково выразительный и гармоничный со всех точек, с которых она открывается зрителю. Монумент Гаттамелаты поставлен в профиль по отношению к западному фасаду церкви Сант Антонио, но не по оси его, а резко смещен влево, причем путь всадника направлен в сторону улицы, вливающейся в соборную площадь. Отнесение памятника в сторону от храмового фасада (на фоне которого он бы затерялся) позволяет видеть его все время либо на фоне голубого неба, либо в эффектном сопоставлении с мощными, чуть вытянутыми полусферами церковных куполов. В результате не отличающийся огромными размерами монумент не только сохраняет свою значительность в соседстве с колоссальным массивом храма,

но и приобретает значение главного художественного акцента на храмовой площади, свободно властвуя над ее широким пространством [4].

Бронзовая статуя кондотьера Коллеони, разработанная Верроккьо и законченная уже после его смерти Алессандро Леопарди, в 1493 году, поставленная в Венеции, представляет собой дальнейшее развитие монументальной конной скульптуры. Знаменитый главнокомандующий войсками Венецианской республики Бартоломео Коллеони умер в 1475 году, оставив республике все свое имущество с условием, что Венеция воздвигнет ему бронзовый монумент. Был приглашен Верроккьо, как самый знаменитый скульптор тогдашней Италии. В 1481 году Верроккьо прибывает в Венецию, везя с собой готовую модель коня из воска.

Этот памятник стал, подобно донателловскому «Гаттамелате», классическим примером конного монумента эпохи Возрождения. В отличие от Гаттамелаты с его спокойствием и уверенностью фигура Коллеони полна огромного внутреннего напряжения. Он как бы стоит в седле, всей тяжестью тела опираясь на стремена, и властной рукой ведет своего коня, слившись с ним в одно целое. Лицо кондотьера в обрамлении бронзового шлема дышит неукротимой волей и воинственностью. Круглые сверлящие глаза и опущенные углы сжатых губ придают ему выражение жестокости и неистовства. Гордое движение коня передано с большой выразительностью. Голова коня, его мощная шея в складках, вздувшиеся вены исполнены не только с великолепным знанием анатомии, но и с большой художественной экспрессией.

Скульптура установлена на высоком постаменте на площади у церкви Сан Джованни э Паоло и, в отличие от «Гаттамелаты», в непосредственной близости от храма, как бы сливаясь с его внушительным массивом. Из-за небольших размеров площади памятник воспринимается преимущественно с близких расстояний, обрисовываясь в

сильном ракурсе, который повышает свойственное ему выражение гордой мощи.

Между статуями Гаттамелаты и Коллеони сходство заключается, пожалуй, только в двух моментах: в очень высоком постаменте и в иноходи лошади. В остальном они очень различны по характеру пластической формы и по духовному содержанию. Статуя Гаттамелаты представлена в чистом профиле, разворачивается плоским силуэтом. У Верроккьо формы всадника и лошади лепятся выпуклыми, круглыми массами; движение Коллеони разворачивается в пространстве, мощным контрапостом: тело повернуто вправо, голова влево. У статуи Коллеони есть не только профиль, как у Гаттамелаты, но и фас. Наконец, движение коня имеет гораздо большее устремление вперед. У Донателло передняя нога лошади опиралась на бронзовый шар, и тем самым ее движение как бы навсегда останавливалось в пределах постаменты; конь Верроккьо ступает широко и свободно и, кажется, готов шагнуть с постаменты в окружающее пространство. Но самое главное — это новое отношение между всадником и конем. Гаттамелата почти что мал по сравнению с лошадыю. Коллеони господствует над лошадыю благодаря своему росту, благодаря тому что он привстал в стременах, благодаря массивной голове, резко очерченной тенью шлема. Пассивность Гаттамелаты превратилась здесь в выражение неудержимой энергии, в самоутверждение героической воли. В этой победе воли над чувствами, над окружением, над пассивной деятельностью проявляется главный признак перехода Верроккьо к классическому стилю. Эта героизация сказывается и в оформлении головы Коллеони, уже не столь портретной, как голова Гаттамелаты, но получившей черты сверхличного, идеального характера. Единственный пережиток кватроченто — в чересчур пестром обилии орнамента и в чрезмерно натуралистической, детализованной трактовке тела лошади [5].

Следует обратить внимание на установку монумента работы Вероккьо относительно окружающего архитектурного пространства. Статуя Коллеони по-прежнему тесно связана со зданием церкви, подчиняется плоскости его боковой стены. Но, во-первых, она движется не параллельно фасаду, а перпендикулярно ему, и, во-вторых, она отодвинута почти на середину площади. Другое нововведение Верроккьо состоит в том, что статуя Коллеони рассчитана на рассмотрение не с одной только левой стороны, как статуя Гаттамелаты, но с двух сторон. Статуя Коллеони встречается выходящего на площадь справа, и тогда она выступает на фоне скуола ди Сан Марко; но точно так же можно войти на площадь слева по мостику, ведущему через канал, и тогда Коллеони во всей своей мощи вырисовывается темным силуэтом на фоне неба. Таким образом, в постановке монумента на площади, Верроккьо стремится преодолеть готическое тяготение статуи к архитектуре и стене и предвосхищает идею маньеризма и барокко о свободном, всестороннем монументе в центре площади.

Вероккьо предстает достойным соперником Донателло. Коллеони- воплощение активной, яростной воли. В горделивом самоутверждении героя есть оттенок жестокой силы. Такое перерождение героических идеалов знаменательно для сложнейшего переходного периода, который переживает Италия в конце XV века.

Таким образом, в сложении всех исторических и политических обстоятельств, на почве возрождения интереса к античной культуре, её переосмысления и на востребованности увековечивания новых героев, завоевателей и триумфаторов, мастера скульптуры Ренессанса обращаются к опыту мастеров прошлого. Возобновляется традиция конного монумента. Происходит реконструкция данного жанра.

Донателло нашел решение, ставшее классическим для Возрождения. В ясности и компактности форм, четкой завершенности энергичного силуэта, спокойной посадке

всадника и сдержанной силе поступи коня есть волевая собранность, героическая готовность. В естественности и простоте этого памятника наиболее полно раскрывается человеческая широта идеалов раннего Возрождения.

*Список использованной литературы и источников:*

1. *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс / Б.Р. Виппер. М.: Искусство, 1977.
2. *Воронова О.П.* Искусство скульптуры/ О.П. Воронова. М.: Знание, 1981. 110 с.
3. Образы кондотьеров в итальянском искусстве эпохи Возрождения [Электр. ресурс].- Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-kondotierov-v-italyanskom-iskusstve-epohi-vozhrozhdeniya/viewer> (дата обращения 03.02.2025)
4. Всеобщая история искусств в шести томах. Том 3. [Электр. ресурс].- Режим доступа: <https://avidreaders.ru/read-book/vseobschaya-istoriya-iskusstv-v-shesti-tomah5.html?p=5> (дата обращения 24.01.2025)
5. *Ильина Т.В.* Введение в искусствоведение: учебник для вузов/ Т.В. Ильина. 2-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2020. 201с.