

УДК 7.067
ББК 85.103 (2=411.2)51
DOI 10.18688/aa2515-6-36

А. А. Карев

О согласованности и взаимодействии знатнейших художеств. Живопись и скульптура в искусстве России XVIII века

К проблемам взаимодействия знатнейших художеств в России XVIII века постоянно, так или иначе, обращались исследователи как скульптуры, так и живописи. Одна из сфер, где успешно востребовано сопоставление разных художеств, — идентификация портретной модели. Красноречивым примером перспективности такого подхода являются исследования Е. В. Карповой [9; 10].

В методическом плане полезным является мировой опыт обращения к вопросам взаимодействия скульптуры и живописи на материале раннего этапа нового Европейского искусства. В свое время В. П. Головин, опираясь на труды таких ученых, как Д. Уайт и Д. Поп-Хеннеси, предложил алгоритм раскрытия этой темы на примере искусства Италии XV века. В книге «Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь» (1985) названия глав представляют собой вполне актуальную и в нынешнее время проблематику: «Единство художественных принципов скульптуры и живописи», «Взаимосвязь изобразительных искусств в ремесленной практике и процессе творчества», «Статуя, скульптурная группа и живопись», «Рельеф и живопись», «Изображение скульптуры в живописи» [5]. Разумеется, применительно к русскому искусству Нового времени требуется особый подход, который еще только начинает формироваться. Поэтому имеющийся опыт рассмотрения этой проблематики на примере деятельности живописца и скульптора [8], как и данную работу, можно считать примерами поиска подхода к постановке вопроса.

В сознании общества XVIII столетия такие художества, как живопись, скульптура и архитектура составляли избранную группу. Их во многом объединяло особое положение, отразившееся в определениях «знатнейшие» или «свободные». В изобразительном искусстве после открытия Академии художеств в 1757 г. их в духе «царящего» в сфере изобразительного искусства иносказания было принято изображать младенцами одного возраста, как, например, на полотне неизвестного иностранного мастера «Аллегория на основание Академии художеств» (вторая половина 1750-х гг. ГТГ). Значительно повзрослевшими девушками они предстают в работе французского мастера Л.-Ж.-Ф. Лагрене «Императрица Елизавета Петровна — покровительница искусств» (1761, ГРМ). Процесс взросления художеств явно актуализировался как факт и как сюжет для изобразительного искусства после преобразований Академии художеств Екатериной II в 1764 году. Это наглядно продемонстрировал итальянский мастер С. То-

рельефы в окончательном варианте замысла «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств» (1770, ГРМ). Взрослыми, хотя и молодыми, представлены художества и в скульптурном воплощении, о чем свидетельствуют рельефы И. П. Прокофьева для Академии художеств (1785–1786, гипс, Конференц-зал, парадная лестница).

Родственность, правда, не предполагала равенства. Пронизанная идеей иерархии Академическая система, не могла этого допустить. При взаимодействии представителей разных видов искусства, кроме темы полезного для совершенствования художеств соревнования¹, возникает вопрос об иерархии художеств. Это нашло отражение и в названии художественной институции: «Академия живописи, скульптуры и архитектуры». Кстати, вспомним, что авторитетнейший в мировом масштабе Парижский центр высшего художественного образования назывался «Королевская академия живописи и скульптуры» (основана в 1648 г.). Мимо вопроса иерархии художеств не мог пройти и конференц-секретарь Академии П. П. Чекалевский, автор «Рассуждения о свободных художествах». Сравнив ряд возможностей живописи и скульптуры, он делает вывод: «и так оба сии художества имеют свойственные каждому затруднения, по чему и не возможно постановить между ими никакого преимущества» [15, с. 48]. И все же автор трактата на этом не останавливается и подходит к вопросу приоритета с другой стороны: «Художество, пишет Чекалевский, началось простым образованием предметов из глины и следовательно некоторого рода резьбою; ибо из мягкого вещества гораздо легче можно сделать какое либо подобие, нежели начертать оное на плоской поверхности; по чему и вероятно, что скульптура прежде возымела бытие свое нежели живопись» [15, с. 39]. М. В. Ломоносов в «Слове благодарственном Её императорскому Величеству на освящение Академии художеств» говорит последовательно сначала об архитектуре, затем о скульптуре и, наконец, о живописи, попутно подчеркивая природные качества каждого из трех знатнейших художеств².

Особый интерес был к объединяющим свойствам изобразительных искусств. Так, известный медик и ревнитель анатомии в изобразительном искусстве, автор «Диссертации о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» И. И. Виен подчеркивал, что «скульптура и живопись, обе живо изобразуют взору нашему все предметы находящиеся в природе, и даже разные наши душевые движения»³. Настаивая на необходимости предварительного знания анатомии «художникам посвятившимся Скульптуре и Живописи», Виен в духе общеевропейской академической доктрины считает, что, несмотря на разные пути этих свободных художеств «к достижению своего предмета», они имеют «общий им источник, рисунок», который «составляет их душу и правило»⁴. Причем, считалось, что для скульптуры необходим в большей степени правильный рисунок,

¹ Голицын Д. А. О пользе, славе и пр. художеств // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2: Эстетические учения XVII–XVIII веков / ред. сост. В. П. Шестаков. М., 1964. С. 766.

² Ломоносов М. В. Слово благодарственное Её императорскому Величеству на освящение Академии художеств именем ея говоренное. 1764 // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 808–810.

³ Виен И. И. Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. Объясненное доказательствами, извлеченными из преданий искусства и из самой опытности, по существующим творениям славнейших художников претекших веков и наших времен. СПб., 1789. С. 7, 12.

⁴ Там же. С. 12.

чем для живописи, поскольку для ее создания требуется много времени и рассчитана она, особенно — каменная на века [15, с. 49]. Анатомия же «должна им служить нитию, ведущей к совершенству»⁵. Объединяют скульптуру и живопись и возможности подражания природе. Виен в опоре на французский эстетический опыт считает, что истинное подражание в этих художествах «есть троякого рода: Первое, *истинное простое...*, оно есть единственно верное подражание выразительных движений природы и всех тех предметов, кои зрит Художник пред глазами в избранном себе образце: второе есть *Истинное Вообразительное...* сие есть избрание различных совершенств занятых по рознь... Истинное же третьяго рода, составлено из двух первых, из простого и идеального; слияние коих составляет верх искусства и совершенное подражание прекрасной природы...»⁶. В русле интересов классицизма предполагается и ориентация на античное наследие и примеры классики в европейской скульптуре и живописи Нового времени⁷.

Осознавалась и специфика каждого из художеств в решении общих задач как изобразительных, так и содержательных. Скульптура в силу использования долговечного материала мыслилась более походящей для мемориальной тематики. Так, М. В. Ломоносов был уверен, что выпускники скульптурного класса Академии художеств, «оживляя металл и камень», создадут запоминающиеся образы «Героев и Героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужественной добродетели»⁸. В том же русле мыслит и П. П. Чекалевский: «Предмет, какой скульптура со стороны нравственности себе предполагает, есть тот, чтоб сделать на веки незабвенною память великих людей, представляя нам в них пример добродетели». Таковым, по его мнению, является, созданный Э.-М. Фальконе памятник Петру I [15, с. 39]. В живописи же более ценится натуральность изображения, способного перенести из прошлого «в настоящее время минувшия российския деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливыя и противныя обращения и случаи и тем подать *наставление* в делах, простирающихся к общей пользе»⁹.

Через несколько веков было замечено, что «в восприятии скульптуры участвуют не только зрительные органы, но и осознательная моторная энергия. Зритель как бы внутренне повторяет динамические функции статуи, всем своим моторным аппаратом переживает положения и движения изображенной фигуры — только тогда камень и бронза из мертвой материи превращаются в живой образ» [4, с. 79]. Видимо подобные еще не отрефлексированные ощущения лежали в основе оценки произведения скульптуры XVIII века современниками как образа априори более значительного, чем в живописи. Сам же процесс восприятия оживающей статуи убедительно представлен Фальконе в скульптурной группе «Пигмалион и Галатея» (1761, мрамор, Лувр). Здесь в духе барокко напряженный контрапост коленопреклоненной фигуры скульптора искусно зарифмован с нюансированными рокайльными противопоставлениями, на которых

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 70–71.

⁷ Там же. С. 80–86.

⁸ Ломоносов М. В. Указ. соч. С. 808.

⁹ Там же. С. 809.

построен пронизанный изяществом образ Галатеи. Их функция в общем контексте замысла состоит в обозначении метаморфозы холодного мрамора в живое тело.

Особенности восприятия каждого из художеств отражают сложившийся жанровый и тематический состав живописи и пластики. В скульптуре, если не считать монументально-декоративную ее ветвь, он ограничен образами человека и животного [4, с. 79]. Известная узость тематического репертуара влечет за собой перевод целого ряда мотивов, доступных живописи: пейзажа, например, или натюрморта, в разряд атрибутов. В этом качестве они часто играют важную роль эмblemатического комментария или даже обозначения главной темы статуи. Таков, например, «Сидящий пастушок» М. И. Козловского, явно задуманный мастером как образ «Нарцисса» (1800, ГМЗ «Павловск»), на что указывает воспроизведение одноименного цветка [13, с. 297, 300].

Безусловно, в рамках избранной темы внимания достоин прямой контакт художеств в контексте того или иного конкретного ансамбля. Существующий довольно богатый опыт их исследования требует обобщения, которое в свою очередь заслуживает специального рассмотрения. Пока же можно констатировать господство концепции, в соответствии с которой главное место в этом ансамбле занимает монументальная живопись, скульптура же воспринимается как обрамляющий декор. Среди наиболее известных примеров первой половины XVIII века можно назвать плафон «Торжество Аполлона» в Ассамблейном зале Монплезира, и хорошо сохранившийся декор Сенатского зала (архитектор М. Земцов, живописцы А. Матвеев, Г. С. Мусикийский, 1730-е — начало 1740-х) здания Двенадцати коллегий в Петербурге (1722–1742). Плафон, написанный темперными красками по сухой штукатурке Ф. Пильманом в 1718 году [2, с. 90], является безусловным центром композиции живописной части ансамбля Главного зала в Монплезире. Исполненное в той же технике и в стиле регентства орнаментальное окружение «Торжества» организовано в логике расходящихся от центра лучей. Оно инкрустировано изображениями мужских фигурок, масок-аллегорий времен года и букетов цветов. Легкая объемность орнамента и других мотивов при плоскостном нейтральном фоне служит связующим звеном между пространственностью центральной части плафона и скульптурным его обрамлением. Своебразное подражание скульптуре можно констатировать и в падугах, где располагаются написанные гризайлью аллегории стихий. В соответствии с архитектонической логикой, по углам скульптурной рамы плафона воспроизводится мотив опоры на горельефные консоли-гермы, верхняя часть которых дана чуть ли не в варианте круглой пластики, а нижняя, опираясь на едва выступающие пилистры, словно растворяется в толще сходящихся под прямым углом стен.

Подобное взаимодействие монументальных ветвей живописи и скульптуры можно наблюдать и в более позднее время. Так, исследователи «Сенатской залы» здания Двенадцати коллегий обращают внимание на то, что «потолок представляет собой как бы одну большую лепную раму, в которую вставлен фигурный ромбовидный живописный плафон. Углы лепного плафона украшены орнаментальными композициями с цветочными вазонами, птицами и фигурками» [6, с. 37]. Состав аллегорических изображений и их число, с одной стороны, производны от функции зала. Воплощение же аллегории в том или ином художестве, судя по предпринятой авторами классификации, связаны с представлениями в обществе о значимости той или иной добродетели. Итак: «по сто-

ронам живописного плафона в виде женских фигур в сопровождении амуров» располагаются воплощенные в скульптуре «кардинальные» добродетели: Справедливость, Храбрость или Сила духа с колонной — атрибутом Постоянства, а также Благоразумие и Умеренность [6, с. 37].

Для описания других добродетелей, включающих «теологическую» группу, в статье приводится фрагмент документа от 16 июля 1735 г., в котором М. Земцову и А. Матвееву было приказано «осмотреть места» для расположения картин, на которых представлены «Премудрость при ней присутствующие Правда, Милосердие и Верность, пониже их гениусы, держащие щиты на которых изобразятся гербы четырех государств всероссийской империи, а на прочих 7 картинах Совет, Благородство, Резолюция, Любовь ко отечеству, Добротель, Милость, Великодушие...»¹⁰.

Примером взаимодействия живописи и скульптурного рельефа в условиях уже стиля классицизм является оформление торцовой стены Тронного зала Большого Петергофского дворца. Центральное место занимает полотно кисти В. Эриксена «Портрет Екатерины II в гвардейском мундире на коне Бриллианте». Обрамляющие его сверху и по бокам скульптурные рельефы призваны комментировать изображенное историческое событие. Можно сказать, что рельефам отведена роль разъяснительной «подписи» в трехчастной структуре эмблемы¹¹ в дополнение к вырезанной на стволе дерева «надписи» с датой «28 июня 1762», датой восшествия на престол новой императрицы.

Рельеф «Прибытие Святослава с Дуная к Киеву», повторяющий работу М. И. Козловского на большую золотую медаль, намекает на возвращение на трон Добродетелей, представленных по бокам полотна в медальонах «Истина и Добротель», а также «Правосудие и Безопасность» работы И. П. Прокофьева. Обращение же к образу княгини в рельефе А. И. Иванова «Крещение княгини Ольги в Константинополе под именем Елены» можно понять как ссылку на важное событие не только в жизни великой княгини Екатерины Алексеевны, но и в истории Российской империи. Важно отметить, что в любых стилевых вариантах важно было выдержать баланс между тенденцией к становковости в живописи и скульптуре и требованием ансамблевого единства как в тематике, так и в образно-изобразительных средствах. В этих условиях особо существенную роль играет рама, по своей природе призванная объединять пластику и живопись, что как творческая проблема восходит к временам раннего Возрождения [5, с. 51–52.]

Не менее плодотворным представляется иного рода взаимодействие художеств, а именно: изображение скульптуры в живописи XVIII века. Такого рода «вставки» родственны приему «картина в картине» или, как его представляет читателю С. В. Стакорский «метатекст в тексте», имея в виду дополнительную смысловую окраску к тем значениям, которые содержатся в основном сюжете или мотиве. Возможности такого рода дополнений в картине убедительно показаны в статье П. И. Подшиваловой «Интерпретация фламандской скульптуры в голландской жанровой живописи XVII в. Миграция образов». В частности, на основе внимательного рассмотрения картин Ж. Доу, В. ван Мириса и Я. Веникса автор делает «вывод относительно основных путей интерпретации

¹⁰ Цит. по: [6, с. 37].

¹¹ О трехчастной структуре эмблемы см.: [11, с. 10–11].

скульптурных изображений: как античного фона, придающего действительности идеализированно-нормативный характер, как смыслообразующего компонента темы *rag-agon*» [12, с. 190]. Подобного изобилия скульптуры в пространстве жанрового и исторического живописного полотна в России XVIII века не было. Правда, распространенным мотивом считается воспроизведение скульптурных бюстов рядом с портретируемым. Как правило, это были «истуканы» (так называл свой скульптурный портрет Г. Р. Державин) родственников или «кумиры» правителей. Между тем эти изображения попадали в характерную для портрета Нового времени ситуацию, известную как двойничество или функция замещения [3, с. 108–191; 7]. Распространенность такой иконографии в портрете эпохи классицизма требует отдельного исследования еще и с учетом специфики реализации портретной концепции в живописи и скульптуре. Однако уже сейчас видна актуальность обращения к проблеме взаимодействия воспроизведенной живой персоны и находящегося рядом кумира или «истукана». Ощущима и требует более детального комментария амплитуда между политической манифестацией, как в портрете предстоящей бюсту Петра I императрицы Екатерины II А. Рослина (1776, ГЭ) [1, с. 378–379], и интонациями супружеской любви, как на полотне И.-Б. Лампи-старшего «Портрет великой княгини Марии Федоровны» (1795, ГМЗ «Павловск») [16, р. 102].

Перспективным кажется и рассмотрение темы взаимоподражания скульптуре в живописи и живописи в пластике. Так, орнаментальные и изобразительные росписи парадных интерьеров эпохи классицизма, подражающие античной пластике, зачастую демонстрируют своеобразное поощрение аллегорического направления мысли, предполагающего, например, сравнение усадебного дома с римскими виллами. Не случайно именно купольные залы насыщались порой такого рода росписями, которые уместно соседствовали с написанным на поверхности стен и сводов архитектурным декором.

Но и сама скульптура, особенно рельеф, хранила память о родственности с живописью, воспроизводя более глубокое пространство, чем оно было в реальности. Не случайно в пластике утвердился термин живописный рельеф, который активно использовал возможности перспективы особенно в разработке архитектурных мотивов.

На поверхности лежит проблема связи скульптуры с живописью посредством рисунка. В этом смысле плодотворно было бы исследовать особенности преломления культуры рисунка в живописи и пластике. Кстати, и сам рисунок, все сильнее к концу столетия, не теряя своей самостоятельной ценности, в зависимости от ситуации использовал то возможности «обманывать» зрение, как это делается в живописи, то демонстрировал тактильную телесность изображенной формы.

Заказчик и зритель, как правило, ждал от скульптуры возвышенного воплощения конкретной персоны или изображенной сцены в акценте на ее вневременную важность, что сказалось на портрете, и особенно было востребовано в художественном надгробии. От живописи больше требовали соответствия натуре, в том числе и в воспроизведении временного потока, что естественным образом усиливалось к концу столетия с вызреванием романтических тенденций и настроений. Не исключался при этом и обмен найденными приемами: воспроизведение внутреннего порыва в пластике и скульптурной завершенности на живописном полотне.

Литература

1. Агратина Е. Е. Из истории русско-европейских художественных связей. Театральный декоратор Джузеппе Валериани и его времена. Александр Рослин в европейской художественной среде XVIII века. — М.: Прогресс-Традиция, 2019. — 608 с.
2. Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. — Л.: Художник РСФСР, 1986. — 208 с.
3. Вдовин Г. В. Становление «я» в русской культуре XVIII в. и искусство портрета. — М.: Наш дом, 1999. — 254 с.
4. Виннер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 288 с.
5. Головин В. П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. — М.: МГУ, 1985. — 88 с.
6. Ильина Т. В., Станюкович-Денисова Е. Ю. «Сенатская палата» здания Двенадцати коллегий в Санкт-Петербурге и ее современное состояние // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2017. — № 1. — С. 35–41.
7. Карев А. А. Портретная миниатюра в русской жизни XVIII века // Проблемы истории СССР. — Вып. XI. — М.: МГУ, 1980. — С. 185–200.
8. Карев А. А. Живописец и скульптор в России XVIII века. Проблемы взаимодействия // Academia. — 2022. — № 2. — С. 143–151. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-2-1-143-151
9. Карпова Е. В. Третья атрибуция скульптурного портрета XVIII века (неизвестное изображение И. И. Бецкого) // Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. — СПб.: Искусство—СПб, 2009. — С. 30–37.
10. Карпова Е. В. От старой ошибки к новой гипотезе: о так называемом портрете П. В. Завадовского работы Ф. И. Шубина // Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. — СПб.: Искусство—СПб, 2009. — С. 38–46.
11. Махов А. Е. «Печать недвижных дум» // Эмблемы и символы / Вступ. ст. и комм. А. Е. Махова. — М., 2000. — С. 10–11
12. Подшивалова П. И. Интерпретация фламандской скульптуры в голландской жанровой живописи XVII в. Миграция образов // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. Вып. 63: вопросы теории культуры. — СПб.: С.-Петербург. Академия художеств, 2022. — С. 178–208.
13. Рязанцев И. В. Скульптура в России. XVIII — начало XIX века. Очерки. — М.: Жираф, 2003. — 544 с.
14. Стахорский С. В. Метатекст в тексте: живопись и графика. — М., 2024. — 142 с.
15. Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств со-ветником пособства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским в Санкт-Петербурге 1792 года. Переиздание. М.: НИИ Российской академии художеств, 1997. — 266 с.
16. Blakesley R. P. Women Artists in the Reign of Catherine the Great. — London: Lund Humphries, Northern Lights Series, 2023. — 152 p.
17. Pope-Hennessy J. Interaction of Painting and Sculpture in Florence in the 15th Century // The Journal of the Royal Society of Arts. — 1969. — No. 117. — P. 406–424.
18. Weil-Garris Brandt K. The Relation of Sculpture and Architecture in the Renaissance // Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo / Ed. H. A. Millon. — London, 1994. — P. 75–99.
19. White J. Paragone: Aspects of the Relationship between Painting and Sculpture // Art, Science, and History in the Renaissance / Ed. Ch. S. Singleton. — Baltimore, 1967. — P. 43–108.

Название статьи. О согласованности и взаимодействии знатнейших художеств. Живопись и скульптура в искусстве России XVIII века

Сведения об авторе. Карев, Андрей Александрович — доктор искусствоведения, профессор. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; Главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Пречистенка, 21, Москва, Российская Федерация, 119034. ankarev@yandex.ru; SPIN код: 4876-2194; ORCID: 0000-0001-5067-7288; Scopus ID: 57216262165

Аннотация. Статья посвящена постановке проблемы взаимодействия двух важнейших по академической классификации видов искусства в пространстве русской художественной культуры эпохи Просвещения. Выделение в художественной мысли и творческой практике искусства Нового времени в России «знатнейших» художеств имело принципиальное значение в условиях необходимости создания регулярных иерархических моделей в российской имперской государственной системе. Включенные в ансамблевую среду эти виды искусства естественным образом вступали в разнообразные между собой отношения, опираясь на то общее, что их соединяло, и одновременно утверждая свои специфические изобразительные и выразительные особенности, что показывается на ряде примеров первой и второй половины столетия. Между общим и частным существовал известный баланс, который регулировался целым рядом обстоятельств, включая закономерности созревания нового русского искусства и особенности стилевого развития. К проблемам взаимодействия знатнейших художеств в России XVIII века постоянно, так или иначе, обращались исследователи. Однако специальных работ на эту тему не было. Отдельного интереса достойны ожидания заказчиков, основанные на понимании миссии того или иного вида искусства. В сфере внимания находится также тематика, сюжет и вопросы жанра в живописи и скульптуре. Ставится также задача обратить внимание на существующую в сознании общества сравнительную характеристику результатов творчества живописца и скульптора.

Ключевые слова: Русское искусство 18 века, живопись, скульптура, Академия художеств, ансамбль интерьера

Title. On Consent and Interaction between Two Noblest Arts: Painting and Sculpture in 18th-century Russia

Author. Karev, Andrey A. — full doctor, professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; principal research associate at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts RAH, Prechistenka, 21, 119034 Moscow, Russian Federation. ankarev@yandex.ru; SPIN-code: 4876-2194; ORCID: 0000-0001-5067-7288; Scopus ID: 57216262165

Abstract. The article raises the problem of interaction between two most important types of art according to the academic classification in the realm of Russian artistic culture of the Enlightenment. The allocation of the “noblest” of arts in the creative practice during the modern age in Russia was of fundamental importance in the context of the need to create regular hierarchical models for the Russian imperial state system. Included in the ensemble environment, these types of art naturally entered into various relationships with each other, relying on the common things that united them, and at the same time asserting their specific pictorial and expressive features, which is shown in a number of examples from the first and second half of the century. There was a certain balance between the general and the particular, which was regulated by a number of circumstances, including the patterns of maturation of New Russian art and the features of stylistic development. Researchers have consistently addressed the problems of interaction between different art types in 18th-century Russia. However, there have been no studies that have focused exclusively on this topic. The expectations of customers, based on their understanding of the mission of a particular type of art, deserve special attention. The focus of the article will be on the analyses of subject matter, plot, and genre in painting and sculpture. Another task is to draw attention to the comparative characteristics of the results of the painter’s and sculptor’s creative work as they exist in the public consciousness.

Keywords: Russian art of the 18th century, painting, sculpture, Academy of Arts, interior ensemble

References

- Agratina E. E. *From the history of Russian-European artistic relations. The theatrical decorator Giuseppe Valeriani and his time. Alexander Roslin in the European artistic environment of the 18th century*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2019. 608 p. (in Russian).
- Blakesley R. P. *Women Artists in the Reign of Catherine the Great*. London, Lund Humphries, Northern Lights Series, 2023. 152 p.
- Borzin B. F. *Paintings of Peter the Great's time*. Leningrad, Khudozhhnik RSFSR Publ., 1986. 208 p. (in Russian).
- Chekalevsky P. P. *The reasoning of free artists with a description of some works by Russian artists*. Saint Petersburg, 1792. Reissue. Moscow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts Publ., 1997. 266 p. (in Russian).

- Golovin V. P. *Sculpture and painting of the Italian Renaissance, influences and relationships*. Moscow, Moscow State University Publ., 1985. 88 p. (in Russian).
- Ilina T. V.; Stanyukovich-Denisova E. Yu. "The Senate Chamber" of the Twelve colleges building in St. Petersburg and its present condition. *Vestnik of the St. Petersburg State University of Technology and Design, series 2: Art. Philological sciences*, 2017, no. 1, pp. 35–41 (in Russian).
- Karev A. A. Painter and sculptor in Russia of the 18th century. Problems of interaction, *Academia*, 2022, no. 2, pp. 143–151. DOI 10.37953-2079-0341-2022-2-1-143-151 (in Russian).
- Karev A. A. Portrait miniature in Russian life of the XVIII century. *Problems of the history of the USSR*, no. 11, Moscow, Moscow State University Publ., 1980, pp. 185–200 (in Russian).
- Karpova E. V. From an old mistake to a new hypothesis: about the so-called portrait of P.V. Zavadovsky by F.I. Shubin. Karpova E. V. *Russian and Western European sculpture of the 18th — early 20th centuries: New materials. Finds. Attributions*. Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., 2009, pp. 38–46 (in Russian).
- Karpova E. V. The third attribution of the sculptural portrait of the 18th century (unknown image of I.I. Betsky). Karpova E. V. *Russian and Western European sculpture of the 18th — early 20th centuries: New materials. Finds. Attributions*. Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., 2009, pp. 30–37 (in Russian).
- Makhov A. E. "The seal of immovable thoughts". Makhov A. E. (ed.). *Emblemy i simvoly (Emblems and symbols)*. Moscow, Intrada Publ., 2000, pp. 10–11 (in Russian).
- Podshivalova P. I. Interpretation of Flemish sculpture in Dutch genre painting of the 17th century. Migration of images, *Scientific works of the St. Petersburg Academy of Arts*, no. 63, 2022, pp. 178–208 (in Russian).
- Pope-Hennessy J. Interaction of Painting and Sculpture in Florence in the 15th Century. *The Journal of the Royal Society of Arts*, 1969, no. 117, pp. 406–424.
- Ryazantsev I. V. *Sculpture in Russia. XVIII — early XIX century. Essays*. Moscow, Giraffe Publ., 2003. 544 p. (in Russian).
- Stakhorsky S. V. *Metatext in text, painting and graphics*. Moscow, 2024. 142 p. (in Russian).
- Vdovin G. V. *The formation of the "I" in the Russian culture of the 18th century and the art of portraiture*. Moscow, Nash dom Publ., 1999. 254 p. (in Russian).
- Vipper B. R. *Introduction to the historical study of art*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 288 p. (in Russian).
- Weil-Garris Brandt K. The Relation of Sculpture and Architecture in the Renaissance. Millon H. A. (ed.). *Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo*. London, 1994, pp. 75–99.
- White J. Paragone: Aspects of the Relationship between Painting and Sculpture. Singleton Ch. S. (ed.). *Art, Science, and History in the Renaissance*. Baltimore, 1967, pp. 43–108.