





На излете XIX века скульпторы, используя весь арсенал наработанных пластических средств, сосредоточились на поисках образов, способных олицетворять общечеловеческие ценности.

СКУЛЬПТУРА



С обновлением круга тем и сюжетов в скульптуре связывались надежды на жизненную правду искусства, поиск которой вели и мастера с периферии империи.



Существенную роль в обновлении арсенала пластики и методологии преподавания сыграла свободная от догматов академизма молодая московская школа скульптуры.



Сознательный отказ от социального пафоса, равно как и от абстрактного идеала, позволил П.П. Трубецкому вдохнуть новую жизнь в саму скульптурную форму.

Два последних десятилетия XIX века знаменовались перераспределением профессиональных интересов скульпторов. Уходит время всеобщего увлечения жанровой кабинетной бронзой. При этом станковая скульптура все чаще приближается в своих размерах к стандартам малой пластики либо, напротив, выделяется внушительностью масштабов, вполне сопоставимых с монументальной формой.

Из арсенала портретной скульптуры практически исчезают такие классические виды, как барельеф в виде плакетки или медальона, бюст-герма, вытесняемые камерными статуарными формами. Само понятие «станковая скульптура» становится более цельным и емким. Порой бывает сложно провести разграничение между скульптурной группой, портретом, малой и декоративной пластикой, статуей. Наиболее четкими остаются, пожалуй, лишь различия между скульптурой станковой и монументальной. Но и они не принципиальны: нередко в качестве монументов воздвигаются созданные ранее станковые произведения, жанровая занимательность вплетается в ткань монументального образа.

Если в 1860–1870-е годы в роли выразителей некой социально значимой идеи выступали произведения станковой скульптуры на бытовые, чаще «крестьянские» сюжеты, то в конце столетия обостренный общественный интерес вызывают памятники. Их открытию предшествовал долгий путь от объявления подписки на сооружение монумента до многоэтапных творческих конкурсов и выставок авторских проектов, горячо обсуждавшихся знатоками и просвещенной публикой, чьи мнения подхватывались прессой и становились поводом для бурной полемики, почти всегда сопровождавшей подобные события.

Мастера стремились не только расширить круг тем, к которым обычно обращались скульпторы, но и наполнить жизнью саму пластику форм, раздвинуть прежде нерушимые границы между разными видами скульптуры, найти точки соприкосновения и возможности их взаимного обогащения. На этом пути любые догмы — академические или передвижнические — неизбежно сковывали свободу творческого поиска. Но и без определенной выучки, без овладения законами ваяния обойтись, конечно, было невозможно. И здесь большую роль играл опыт того «труда над собой», о котором говорил, в частности, Ф.М. Достоевский в своей знаменитой речи на торжествах по случаю открытия в Москве 6 июня 1880 года памятника А.С. Пушкину (скульптор А.М. Опекушин, архитектор И.С. Богомолов. Бронза, гранит) [1].

Многодневные народные торжества, широкий резонанс в обществе, вызванный открытием монумента национальному гению, вышли тогда далеко за рамки проблем пластических искусств. Это событие предоставило замечательную возможность на основе понятия «русская идея» связать воедино самые разные пласты отечественной культуры — эстетические, мировоззренческие, социальные. Знаменательные речи И.С. Тургенева [2] и Ф.М. Достоевского вдохновлялись страстным желанием определить пути примирения классической «всечеловечной» традиции и реалистического «чувства национального».

Уже тот факт, что на многотрудном пути конкурсного отбора [3] успех сопутствовал молодому А.М. Опекушину [4], не связанному ни с передвижниками, ни с мэтрами Академии художеств, весьма симптоматичен. Жизненность и реальность его интересовали в той же степени, что и классическая ясность. Скульптору удалось согласовать довольно подробный разговор деталей (в портрете, костюме) с общей монументальностью, классичностью формы, действительно озвучивающей окружающее пространство. Выразительность силуэта формировалась самой постановкой фигуры — слегка сдвинутой относительно постамента, в сложном контрапосте с перекрестным движением внутренних осей: наклона головы, разворота плеч, бедер, красноречивого положения рук — и дополнялась работой деталей: мягкого галстука, короткого сюртука, складок плаща. Богатое наполнение формы соотносилось с внутренней усложненностью темы. Замкнув полудвижением ноги вперед и наклоном головы силуэт фигуры и выстроив торжественную ритмику складок, Опекушин создал визуальную формулу «значительного молчания». В этом глубоко символическом образе внутреннего сосредоточения интимность творческих исканий поэта соединяется с универсальным сюжетом того самого «труда над собой», о котором речь шла выше, и направляется в русло «всечеловечной традиции».

Опекушин очень верно определил здесь момент соприкосновения высокой идеи и простой, понятной человечности, но не остался в плену удачно найденного решения,

[1] См.: Достоевский 1994/7: 530.

[2] См.: Тургенев 1978–1986/12: 341–350.

[3] Инициативу создания памятника Пушкину проявили выпускники Царскосельского лицея в 1860 г. Первый конкурс проектов 1873 г. не дал удовлетворительных результатов. В 1874 г. состоялся второй этап, а в 1875-м — третий. В этом многоэтапном конкурсе принимали участие самые известные русские скульпторы — П.П. Забелло, И.Н. Шредер, М.М. Антокольский, М.О. Микешин, С.И. Иванов и др. Победителем стал проект А.М. Опекушина (см.: Сокол 2001).

[4] Опекушин Александр Михайлович (1838–1923) — скульптор. Начиная модельщиком бронзолитейного завода Р.Я. Кохуна в Санкт-Петербурге. Обучался в Рисовальной школе Общества поощрения художников (ОПХ), скульптурной мастерской Д.И. Иенсена. После освобождения от крепостной зависимости, в 1859–1864 гг. — вольноприходящий ученик Императорской Академии художеств (ИАХ). Выполнял орнаментальные и декоративные работы, участвовал в создании памятников по эскизам М.О. Микешина («Тысячелетие России», открыт в 1862 г., Екатеринин II в Санкт-Петербурге, А.С. Грейгу в Николаеве, 1873). В 1872 г. получил звание академика. Действительный член ИАХ с 1895 г. Работал в области портрета и монументальной скульптуры.

[5] Сбор средств на памятник начался в 1871 г. В 1883 г. в Петербурге был проведен конкурс, на котором победил Опекушин (проект под девизом «Порыв»). Открытие состоялось 16 августа 1889 г.

[6] Опекушин в своей работе руководствовался антропометрическими принципами Карла Эрнста фон Бэра, одного из основоположников эмбриологии и сравнительной анатомии.

[7] Подписку на памятник объявили в 1881 г. Опекушин выиграл конкурс, памятник был заложен в 1888 г. и открыт 30 мая 1891 г. в Хабаровске, на высоком утесе над Амуром. Уничтожен в 1925 г., восстановлен в 1992-м скульптором В.И. Аристовым.

[8] Памятник известному сахарозаводчику и землевладельцу, благотворителю и меценату И.Г. Харитоненко был воздвигнут на народные пожертвования в 1899 г. при участии французского скульптора А. Круази. В советские годы уничтожен, восстановлен в 1996 г. (скульптор А.А. Ивченко).

[9] Проект художника П.В. Жуковского, архитектора Н.В. Султанова, скульптора А.М. Опекушина. Заложен в 1893 г., открыт 16 августа 1898 г. (не сохранился). Создание монумента необычайно подробно освещалось в печати, в том числе самими авторами (см., например: Описание 1890). Удачно найденная фигура императора затем многократно повторялась. Стоит отметить, что высокая балюстрада вокруг памятника (пресловутый «кегельбан») был построен против намерения скульптора по проекту Жуковского и Султанова.

[10] Открыт 4 сентября 1884 г. (не сохр.). Его точные копии были установлены в Кишиневе, Пскове, других городах.

[11] Открыт в день рождения царя, 17 апреля 1889 г. (не сохр.).

[12] Архитектор А.Н. Померанцев. Двуглавые орлы выполнены А.Л. Обером. Подписка на сооружение памятника была объявлена в 1894 г., проект создан в 1897-м, работы начаты в 1900-м, а открытие состоялось 30 мая 1912 г. (не сохр.).

[13] Подписка началась в 1910 г., закладка состоялась в 1912 г., открытие – в 1914 г. (не сохр.). Модель памятника – в ГРМ.

[14] *Михеичин Михаил Осипович* (1835–1896) – выпускник

ИАХ по классу батальной живописи, рисовальщик, иллюстратор, карикатурист. В 1869 г. удостоен звания академика по совокупности за проекты памятников и медалей. Его графические проекты осуществлялись командой профессиональных скульпторов.

[15] *Чижов Матвей Афанасьевич* (1838–1916) – скульптор. Начинал каменотесом в мастерской своего отца по изготовлению надгробных

ло [17], иератичные — И.Н. Шредера [18]. Все подобные работы сводились, по сути, к двум композиционным решениям: фигура либо одиноко стоящая на постаменте [19], либо дополненная аллегорическими скульптурными группами у подножия или по флангам [20]. Держава, скипетр, порфира, двуглавый орел — вот атрибуты, представленные в полном объеме или избирательно, которым надлежало служить в качестве знаковой приметы отечественного самодержавия. Любопытную полихромную версию предложил М.М. Антокольский [21] для памятника Екатерине II в Вильно: ордена и ленты на вызолоченной фигуре должна была покрывать эмаль, а держава и скипетр — сиять драгоценными камнями [22]. Оппозицию этой сверкающей роскоши представляли произведения, свободные от «дежурных» аллегорий, такие как, скажем, памятник Александру III в Феодосии по проекту Р.Р. Баха [23], подкупающий простотой человечностью. Необычной для памятников означенного периода жанровой занимательностью отмечена статуя Петра I, держащего на руках малолетнего Людовика XV, работы Л.А. Бернштама [24] в Петергофском парке [25]. Станковая сущность этого произведения положила начало целой галереи «сюжетных» образов Петра, созданных уже в начале следующего века, таких как «Петр, спасающий утопающих» (скульптор Л.А. Бернштам, архитектор А.И. фон Гоген, Санкт-Петербург, открыт в 1909 г., снят и переплавлен в 1919 г.), «Царь-плотник» [26], «Царь-кузнец» (скульптор Р.Р. Бах, Тула, открыт в 1912 г., снят в 1920 г., вновь установлен в 1964 г.) и ряда других.

Следует отдать должное — даже самые официозные отечественные императорские монументы никогда не принимали вид маниакально грандиозных апофеозов власти, как это порой случалось в работах европейских мастеров. В русской ментальности государственность исподволь дополнялась душевно-личностными приметами (царь-батюшка). Отнюдь не пугая общественное с личным, официальное искусство XIX века стремилось к соединению этих начал. Благодаря стараниям скульпторов-академистов классицистическая идеализация исходила скорее из опыта лирического созерцания, нежели бравурной героики. А под влиянием сторонников «утилитарной эстетики» наглядная повествовательность почти полностью вытеснила пафосный аллегоризм, что опять-таки добавляло монументальной скульптуре известную долю станковизма.

Свою лепту в сложение особенного лица отечественной монументальной скульптуры внесла введенная в 1880–1890-х годах практика конкурсных проектов — соревновательных по духу, открытых для дискуссий, широко осве-



337

[17] *Забелло Пармен Петрович* (1830–1917) — скульптор. В 1849–1854 гг. — вольноприходящий ученик ИАХ (класс Н.С. Пименова). На собственные средства до 1872 г. стажировался в Италии. За барельефы-медальоны с портретами П.А., В.А. и Л.П. Кочубеев, выполненные за границей, удостоен в России звания академика. Автор надгробной статуи А.И. Герцена в Ницце (установлена в 1873). Работал преимущественно в области портретной и жанровой скульптуры.

[18] *Шредер Иван Николаевич* (1835–1908) — скульптор. Еще в годы обучения в Пажеском корпусе увлекался лепкой, пользуясь советами П.К. Клодта. В 1857–1863 гг. вольноприходящий ученик ИАХ по классу Н.С. Пименова. В 1863 г. уехал в Италию, затем — в Южную Америку. С 1869 г. — академик ИАХ. Много и плодотворно работал в области монументальной скульптуры.

[19] Памятники Екатерине II в Ирбите по эскизу М.О. Микешина (1883), в Нахичевани-на-Дону по модели М.А. Чижова (1894); Николаю I в Киеве по проекту М.А. Чижова и В.Н. Нико-

лаева (1893–1896); Александру II в Казани В.О. Шервуда (1890–1895), в Петрозаводске по проекту И.Н. Шредера и архитектора А.О. Томишко (1884–1885), в Ростове-на-Дону по проекту Микешина (1890) и др.

[20] Памятники Екатерине II в Екатеринодаре Микешина (1893–1907), в Одессе по проекту Чижова и архитектора Ю.М. Дмитриенко (1900), в Симферополе по проекту скульптора Н.А. Лаврецкого и архитектора И. Вольфа (1883–1890); Александру II в Гельсингфорсе по проекту В. Рунеберга, скульптора Й. Таканена (1894), в Самаре В.О. Шервуда (1886–1889) и др.

[21] *Антокольский Марк Матвеевич* (Мордех Мартынович) (1843–1902) — скульптор. В 1862–1868 гг. — вольнослушатель скульптурного отделения ИАХ по классу Н.С. Пименова, с 1863 г. — И.И. Реймерса. В 1868 г. посещал классы Королевской Академии художеств в Берлине и занимался у скульптора Р. Бегаса. В 1871 г. за статую «Царь Иоанн Васильевич Грозный» (гипс) получил звание академика ИАХ. С 1871 г. жил в Риме. С 1877 г.

337 А.М. Опекушин. Памятник Александру III перед храмом Христа Спасителя в Москве. 1912, арх. А.Н. Померанцев. Бронза, гранит
338 А.М. Опекушин. Памятник А.С. Пушкину. 1880, арх. И.С. Богомолов. Бронза, гранит (габбро). Фотография конца XIX в. РГБ

339 М.О. Микешин, П.А. Веллионский, А.Л. Обер. Памятник Богдану Хмельницкому в Киеве. 1888, арх. В.Н. Николаев. Бронза, гранит. Открытка рубежа XIX–XX вв.

— в Париже, периодически посещая Россию. С 1880 г. — профессор скульптуры, с 1893 г. — действительный член ИАХ. Являлся почетным членом ряда европейских академий.

[22] Памятник создавался без конкурса: прямое обращение виленских властей к знаменитому земляку было поддержано Николаем II.

К концу 1899 г. проект утвердили. Намеченное на 1902 г. открытие было отложено и состоялось в 1904 г., после смерти Антокольского. Памятник не сохранился (демонтирован в 1915 г.), неизвестно, была ли статуя инкрустированной.

[23] *Бах Роберт Романович* (Робертович) (1859–1933) — скульптор, сын скульптора Р.И. Баха. Учился у отца, в 1879–1885 гг. — вольнослушатель на скульптурном отделении ИАХ у А.Р. фон Бока, Н.А. Лаврецкого, И.И. Подсерева. В 1884 г. брал частные уроки у П.П. Чистякова. В 1891 г. удостоен звания академика ИАХ.

[24] *Бернштам Леопольд Бернард Адольфович* (Абрамович) (1859–1939) — скульптор. В 1872 г. поступил в скульптурную мастерскую



338

Д.И. Иенсена, после 1877 г. состоял вольнослушателем ИАХ (до 1884 г.), обучаясь у А.Р. фон Бока, Н.А. Лаврецкого и И.И. Подозерова. В 1882 г. посетил Германию и Италию. С 1885 г. жил и работал в Париже, периодически посещая Россию. Работал в области портрета и монументальной скульптуры. [25] Созданная в 1890-х годах в парижской мастерской скульптора, работа была приобретена Николаем II во время посещения Франции в 1899 г. В 1903 г. установлена в Петергофском парке у здания Императорской гранильной фабрики. Затем перенесена к каскаду «Шахматная горка», в 1936 г. – на Советскую площадь города. Уничтожена в годы Великой Отечественной войны. Восстановлена в 2005 г. в Купеческой гавани Нижнего парка (скульптор Н. Карлыханов). [26] Памятник, парный к предыдущему, тех же авторов. Копия была подарена голландскому городу Заандаму (Саардаму). Снят и переплавлен в 1919 г. (восстановлен по голландской копии в 1996 г., архитектор Ф.К. Романовский).



339

щавшихся в прессе, превращавших сугубо художественное событие еще и в событие социальное: общественное мнение могло реально воздействовать и на процесс творчества, и на его результат.

Так, составленный М.О. Микешинным помпезный проект памятника Богдану Хмельницкому для Киева предполагал сложную многофигурную композицию с бегущими иезуитом и евреем, поверженным поляком, слепым кобзарем и его слушателями (великоросс, белорус, малоросс и червоноросс) у подножия конной статуи самого гетмана. Однако соображения политкорректности, эстетические представления, да и размер выставленной сметы смутили общественность [27], что привело к существенным изменениям замысла, и, надо заметить, в лучшую сторону. Памятник, открытый на Софийской площади 11 июля 1888 года, в год 900-летия крещения Руси, впечатлил современников торжествующей динамикой выверенной композиции и цельностью образа — от постамента до фигуры всадника [28].

При всей выразительности силуэта наиболее монументальной частью памятника все же оказался неправильной формы постамент из необтесанных глыб гранита, имитирующий скалу. Тогда как гетман на лошади, ввиду усердной, детальной проработки форм и этнографической точности костюма [29], не многим отличался от популярной в те годы «кабинетной» пластики.

Определенные изменения по социально-политическим и финансовым мотивам вынужден был вносить в проект и В.О. Шервуд [30], работая над созданием памятника гренадерам — героям Плевны [31]. Но этот добротный архитектурно-скульптурный монумент, так и не явил никаких принципиальных открытий. По заявлению комиссии он «должен выражать цель, за которую пали в бою русские воины» и «может быть в виде часовни» [32]. Такой тип сооружений был известен в России давно, с проектов А.А. Адамини памяти войны 1812 года николаевского времени [33]. В конечном счете, он восходил к средневековой традиции обетного храма-памятника и был призван выразить «русскую идею». Шервуд сделал свою шатровую конструкцию более приземистой [34], придав ей общий пирамидальный силуэт, насытил поверхность скульптурными изображениями, оформил интерьер полихромными изразцами, прорезал восьмигранник купола четырьмя окнами. Горельефы [35] на фасаде оказались наиболее значимыми и в то же время полемичными новациями. Четкая линейная ритмика способствовала читаемости композиции и сохранению их символичности даже при столь конкретном, детальном воплощении, хотя прямое следование рисованным эскизам лишило фигуры собственно пластической выразительности.

Не являясь профессиональным скульптором, впадая в «литературность», Шервуд не сумел почувствовать специфической монументальности скульптурной формы. Это сказалось и в других его работах — памятниках Ф.Ф. Радецкому в Одессе [36], Н.Н. Пирогову в Москве [37]. Впрочем, подобная занимательная повествовательность, как легкая форма достижения наглядной смысловой полноты, подчиняла себе и профессионалов. Грешил ею, в частности, и И.Н. Шредер [38], особенно когда работал в содружестве с художником-любителем генералом А.А. Бильдерлингом, рисовавшим эскизы будущих монументов Н.М. Пржевальскому [39], В.А. Корнилову [40], П.С. Нахимову [41], Э.Н. Тотлебену [42].

Пусть в отечественной, как и европейской, скульптуре времена, когда монумент превращали «из знака в громоздкую иллюстративную формулу» [43], уже прошли, — мастера старшего поколения менее всего были способны избавиться от подобной многоречивости. Даже в наиболее «чистом» памятнике Микешина — «Покорение Средней Азии» [44], оцененном современниками как одна из лучших его работ — не обошлось без «говорящих» атрибутов — скрупулезно воспроизведенных деталей одежды, русском знамени, полуразрушенной башне туркестанской крепости. Но по сравнению с другой сходной композицией — памятником Ермаку [45], здесь очевидно освобождение от пафоса и претенциозности, шаблонных жестов. Данное решение, в целом довольно сдержанное, все более убеждало в продуктивности достаточно спокойной камерной составляющей, присоединенной к общему символическому звучанию монумента. Но даже в случае увлечения такой камерностью памятники, уже в силу самой своей природной необходимости кого-то или что-то «прославлять», не могли оказаться «слишком личными».

На уровне темы это сказалось в сложении своеобразной моды на полковые памятники на месте боев или дислокаций отличившихся воинских частей. Апогей этого увлечения будет еще впереди, и высшей его точкой станет знаменитый памятник затонувшим кораблям в Севастополе (1905, скульптор А.И. Адамсон, архитектор В.А. Фельдман, инженер О.И. Энберг). В формальном выражении такую тенденцию определяли памятники-бюсты, как правило, выдающимся личностям — от писателей до промышленников, пользовавшиеся особой популярностью именно в 1880–1890-х годах. Знаменательным начинанием стала программа по установке памятников деятелям культуры, принятая в 1880 году Городской Думой Санкт-Петербурга. Небольшие бронзовые бюсты на строгих гранитных пьедесталах были вполне органично включены в камерное пространство Александровского (Адмиралтейского) сада [46].

340 Р.Р. Бах. Памятник А.С. Пушкину в Царском Селе («Пушкин-лицей»). 1900. Бронза, гранит

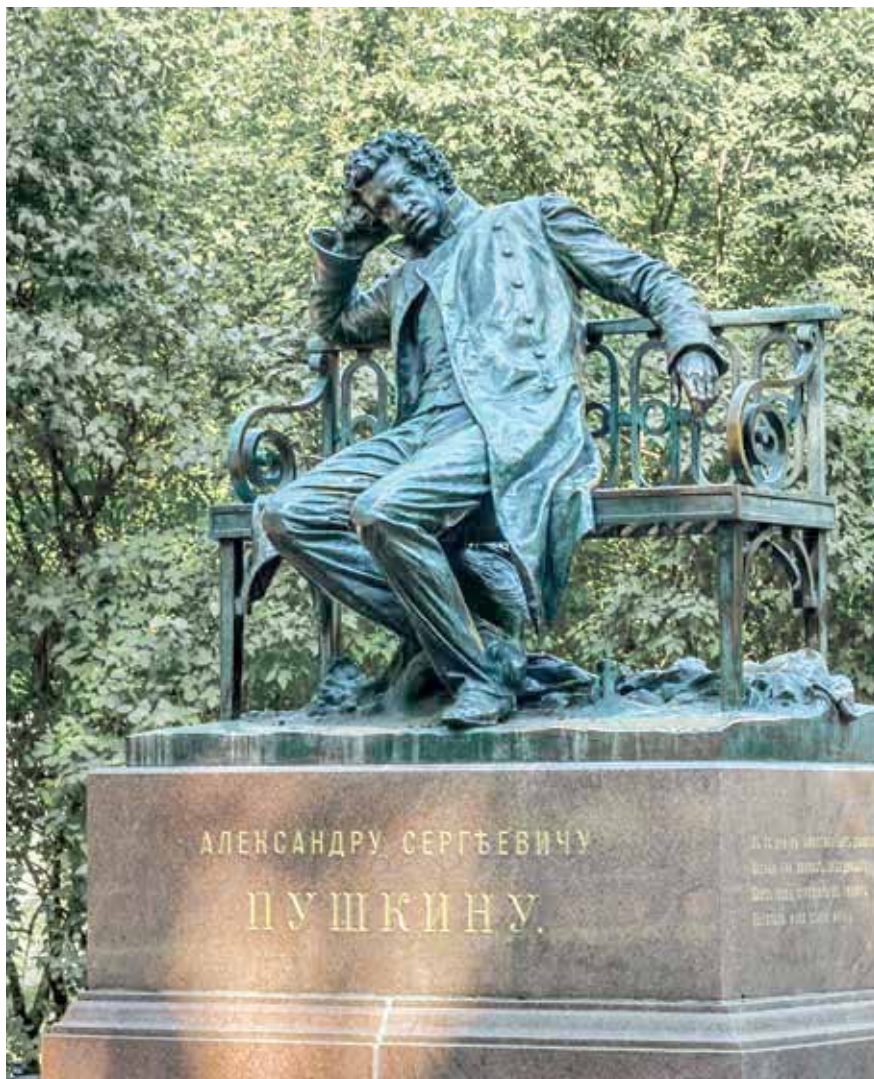
[27] Общее мнение о том, что фигуры могут провоцировать межнациональные трения, разделял и генерал-губернатор, князь Александр Дондуков-Корсаков. К тому же посчитали, что они мало способствуют художественному впечатлению и понапрасну удорожают проект. Предлагалось даже спешить фигурой. Отсылки к мнению высочайшего заказчика Микешину не помогли — император повелел ограничиться конной статуей. В итоге Микешин самоустранился от ведения проекта.

[28] Фигура выполнена П.А. Ведионским, лошадь — А.Л. Обером. Памятник отлит в бронзе в 1880 г. Из-за нехватки средств предполагаемые барельефы с историческими сценами — «Збаражская битва», «Переяславская рада», «Торжественная встреча атамана-освободителя в Киеве, у Софийского храма, с духовенством и народом», заменили надписями «Волим Царя Восточного» и «Богдану Хмельницкому — Единая и Неделимая Россия». Постамент изготовлен по проекту архитектора В.Н. Николаева из гранита, оставшегося после строительства моста через Днепр.

[29] Известно, что в работе над фигурой гетмана Микешин пользовался советами этнографа, археолога, профессора Университета Св. Владимира В.Б. Антоновича.

[30] Шервуд Владимир Осипович (1832–1897) — архитектор, художник и скульптор. Подробно о нем и его архитектурных работах см. в разделе «Архитектура Москвы и Петербурга» наст. тома.

[31] Монумент предполагалось установить на месте знаменитого боя, что стало невозможным после ухудшения отношений между Россией и Болгарией, а сумма, собранная по подписке, оказалась недостаточной для воплощения первоначальной идеи. Памятник был открыт в десятую годовщину взятия крепости.



340

[32] Плевненский памятник 1882: 5–6; см. также: Зодчий. СПб. 1880. № 5–6.
[33] Бородинский монумент (1835), памятники Полоцкому бою (1847–1850), битвам при Остроленке, у села Грохов, в варшавском предместье Воле (1846–1847).
[34] По первоначальному проекту Шервуда шатровая часовня была высотой более 20 м, т.е. еще более традиционалистской. В окончательном варианте ее высота – 15 м.
[35] Горельефы представляли русского крестьянина, благословляющего сына-гренадера; янычара, вырывающего ребенка из рук матери-русского воина, срывающего цепи с женщины – аллегии Болгарии.
[36] Открыт 16 мая 1891 г. на могиле Радецкого на Старом кладбище в Одессе. Памятник мало походил на надгробие и его собирались перенести на одну из площа-

дей города, но после революции он был уничтожен.
[37] Открыт 3 августа 1897 г. перед зданием клиники на Пироговской улице.
[38] Например, в открыт в 1889 г. в Санкт-Петербурге памятник принцу Ольденбургскому: принц опирается на колонную тумбу со стопкой книг, а подробные барельефы постаменты «рассказывают» о его благотворительной деятельности.
[39] Этот памятник-бюст с почти курьезным скульптурным изображением верблюда у подножия пьедестала был создан в соавторстве со скульптором Вальтером Магнусом Рунебергом и открыт 20 октября 1892 г.
[40] Открыт в Севастополе 5 октября 1895 г. на месте смертельного ранения Корнилова.
[41] Открыт 18 ноября 1898 г. на главной площади Севастополя, названной в честь адмирала.

[42] Открыт с опозданием из-за политических событий в стране только 5 августа 1909 г. на Историческом бульваре Севастополя.
[43] Маркин 1997/1: 243.
[44] Тонированный под бронзу памятник русскому солдату, исполненный в глине скульптором А.И. Вилькинсом по эскизу Микешина, был установлен в 1880-х годах в Ташкенте перед входом в городской сад. Уничтожен в 1918 г.
[45] Памятник Ермаку в Новочеркасске по рисунку Микешина выполнил В.А. Беклемишев. Сбор средств начат в 1870 г., проект составлен в 1880-х годах, закладка состоялась 6 мая 1903 г., открытие – год спустя.
[46] Из предполагаемого по данной программе большого количества памятников было установлено только четыре: В.А. Жуковскому (1887, скульптор В.П. Крейтан, архитектор

На излете столетия удачи российской монументальной скульптуры были в большей степени связаны именно с интимно-лирическими решениями. Так, 1899-й год – год юбилея Пушкина – знаменовался проектированием и открытием памятников поэту, наиболее заметным из которых стал возведенный с высочайшего одобрения монумент в Царском Селе работы Р.Р. Баха [47].

Пушкин-лицеист, сидящий на ажурной садовой скамье, по-юношески мечтателен. Точно найденная поза выражает одновременно задумчивость, негу и внутренний порыв. Свойственная Баху подробная реалистическая манера лепки здесь выступает удачным способом нюансировки звучных ритмических аккордов больших форм.

Россия счастливо избежала «преизобильного» пластического языка официальной европейской, особенно французской, монументальной скульптуры 1880–1890-х годов, так называемого «необарокко» [48] с его пафосным аллегоризмом; не прельстилась и распространившимся от Европы до Америки романтическим пылом последователей Франсуа Рюда [49], воплощенном в целом ряде памятников различным военным событиям под обобщающим девизом «эпический полет»; отвергла претенциозную режиссуру немецких архитектурно-скульптурных монументов, настойчиво утверждавших имперский патриотизм, граничащий с шовинизмом в своих наиболее грандиозных воплощениях [50]; не поддавалась общеевропейской моде на аллегорические памятники труду [51].

А.С. Лыткин), Н.В. Гоголю (1896), М.Ю. Лермонтову (1896) (оба – скульптор В.П. Крейтан, архитектор А.П. Максимов), М.И. Глинке (1899, скульптор В.М. Пашенко, архитектор А.С. Лыткин).
[47] Николай II лично выбрал проект Баха, отклонив работы Беклемишева, Позена, Чинова. Памятник был заложен в 1899 г., открыт – 15 октября 1900 г. На постаменте строки, отобранные Иннокентием Анненским: «Младых бесед оставя блеск и шум, / Я знал и труд, и вдохновение, / И сладостно мне было жарких дум / Уединенное волнение».
[48] Работы скульпторов Л. Мориса («Республика», 1879–1883, Париж, Площадь Республики), О. Бартольди («Фонтан рек в Лионе», 1887–1889), Ж. Далу («Триумф Республики», 1879–1899, Париж, Площадь Нации), Т. Брока (Мемориал Викто-

рии, 1901–1911, Лондон, Букингемский дворец) и др.
[49] Среди них были М.-Ж.-А. Мерсье, А.-С. Вермар, Ф. Мак-Монье и даже О. Роден (проект памятника, посвященного франко-прусской войне 1870 г., «Призыв к оружию», 1879).
[50] С одной стороны, это добротные «бюргерские» уличные памятники (цикл монументов германским курфюрстам и королям в Берлине времен кайзера Вильгельма II, 1895–1901), с другой – такие колоссы, как «Памятник битвы народов в Лейпциге» (проект Б. Шмица и Ф. Мещнера, 1894–1898, открыт в 1913 г.). К типологии последнего примыкают итальянские монументальные проекты (т.н. «Витториано» – монумент Виктору-Эммануилу II в Риме Джузеппе Саккони и др., 1885–1935).
[51] Проекты Ж. Далу, К. Менье, В. Лукардта, О. Родена и др.

Отечественная монументальная скульптура открыла для себя категорию «задушевности», привкус которой ощутим даже в представительских памятниках.

Между тем сама пластика форм монументов на протяжении означенного двадцатилетия практически не претерпевала изменений. Бурно обсуждаемые в это время в Европе новаторские проекты памятников О. Родена [52] остаются в России практически не замеченными. Их серьезное осмысление произойдет позднее. Пока же они вызывают в лучшем случае недоумение и растерянность. Даже В.В. Стасов теряет свое традиционное обличительное красноречие, взамен пространной критики, наскоро обвинив этого «отчаянного ломаку и безобразника» [53] в декадентстве и фальши. Позиция Стасова не могла не сказаться на эстетических представлениях близкого ему М.М. Антокольского (с 1877 года постоянно проживавшего в Париже и активно переписывавшегося с критиком). Оказавшийся вдали от России, плохо говорящий по-русски [54], Антокольский так и не смог оценить принципиальных пластических открытий европейской скульптуры. В 1891 году в своем «Мнении» скульптор отмечал упадок французского искусства, удивляясь «легкости технических приемов и, вместе с тем, — скудости мысли и чувства, которые и составляют ядро в искусстве» [55].

В России того времени авторитет Антокольского не был столь высок и непоколебим, как могло бы показаться. Участвуя в конкурсах проектов памятника Пушкину, Александру II в качестве специально приглашенной персоны (сразу к третьему туру!), он, тем не менее, не избежал довольно резкой критики [56]. В ответ на звучащие со всех сторон упреки Антокольский лишь откровенно поносил патриотов, «размахивающих картонным мечом».

В произведениях Антокольского — и монументальных, и станковых — сложный вопрос соотношения «классичности» и «народности» окрашивался дополнительными нюансами. С годами скульптор все более склонялся к такому пониманию идеала, которое было выше узконационального. По воспоминаниям В.М. Васнецова, оно определялось им так: «Греки выразили идеал внешней физической красоты, а христианская эпоха дала художнику идеал духовной красоты — внутренней, стало быть, высший» [57]. На деле это отражало весьма симптоматичное желание уйти от этнографического историзма и жизненной конкретики к поискам образов, выражающих «глубокие мысли и чувства», достойные стать в ряд «всечеловечных» ценностей. Другое дело, что эти поиски оставались для Антокольского неразрывно связанными с предельно реалистической скульптурной формой.

Искомый «идеал духовной красоты» его персонажей 1880–1890-х годов обеспечивало в первую очередь особое собственно пережитое. Выполненный в гипсе в 1882 году «Спиноза» (1887, мрамор, высота 145, ГРМ), любимое произведение мастера, казалось бы, продолжает тему личной обособленности, имманентную ранее созданным произведениям. Но здесь, как и в «Христианской мученице» (1887, мрамор, высота 146, ГТГ; уменьшенное повторение в мраморе — ГРМ; в бронзе — ГТГ), появляются новые интонации: отверженности, заброшенности, немощи (больной, слепая), в тот период очень близкие скульптору. Антокольский пытается найти в физической ущербности контраст, оттеняющий величие духа.

Увлеченный деталями, подробным антуражем, виртуозной, почти иллюзорной обработкой поверхности, он тем самым предопределил подчеркнутую конкретность своих персонажей. Поиски высокого идеала растворились в сентиментальном звучании образа частного человека. Одиноким фигурой предстает и его «Нестор-летописец» (1890, мрамор, высота 161, ГРМ) [58].

Но навязчивый реализм статуи затмил все другие задачи и вызвал бурную полемику о натуралистичности в скульптуре. Как и другие исторические произведения Антокольского 1880–1890 годов — «Ермак Тимофеевич» (1886, отлив в бронзе — 1891, высота 261, ГРМ), майоликовый горельеф «Ярослав Мудрый» (1889, фаянс, глазурь, высота 98, ГРМ; имеются повторения в других материалах) — «Нестор» оказался скорее дидактичной, нежели символической фигурой. Кропотливая режиссура деталей подменила собой так страстно желаемое автором приобщение к глубинным корням [59]. Здесь «народность» как содержательная проблема оказалась отделена от «реалистичности» и невольно отодвинута, если не сказать исключена, из круга поставленных задач, и в этом — внутреннее противоречие скульптора.

3 февраля 1893 года в Академии художеств открылась выставка работ Антокольского, о которой, выражая мнение большинства, Н.Н. Ге писал: «Никакого нового движения, пережевывание старого и качеством ниже прежнего» [60].

Из крупных произведений скульптора двух последних десятилетий XIX века наиболее значимой представляется лишь созданный за десять лет до названной выставки «Мефистофель» (эскиз в терракоте — 1882, высота 24; мрамор — 1883, высота 173, ГРМ; в музеях России и за рубежом — многочисленные повторения в разных размерах и материалах).

Его образ занимал Антокольского давно, еще с 1870-х годов. Окрыленный успехом скульптуры «Мефистофель (голова)» (1877, бронза, высота 57,5, ГТГ; имеются экземпляры

[52] «Граждане города Кале» (1884–1895); памятник Виктору Гюго (1889–1897); «Бальзак» (1891–1898).

[53] Стасов 1952б/3: 521.

[54] Напомним, что первое издание писем и статей Антокольского в 1905 г. было результатом серьезного редакторского труда В.В. Стасова, автора-составителя этого ценнейшего источника.

[55] Цит по: Стасов 1952а/3: 179.

[56] Главным адептом Антокольского оставался Стасов. Но вот вполне лояльный И.Н. Крамской оценил памятник Пушкину работы Антокольского как памятник самому себе, а почитатель скульптора И.С. Тургенев иронизировал над представленным в модели чудовищным «шестием типов» — персонажей произведений поэта. Что же касается проекта памятника Александру II, то Опекушин увидел в работе Антокольского откровенную компиляцию и открыто обвинил его в желании «напихать внутри и снаружи памятника» массу аллегорий, создать конгломерат форм и образов, «понадерганных из виденного им на конкурсе». А неумелое и неграмотное обращение с православной символикой Опекушин расценил как насмешку над чуждой привилегированному конкурсанту религией.

[57] Васнецов 1987: 190.

[58] Это произведение, как и «Мученицу», «Спинозу», Антокольский много издавал в уменьшенном виде (ок. 65 см.). При этом автор отмечал, что «в малом размере он лучше, чем в большом» (Антокольский 1905: 680).

[59] Антокольский писал о реализме в 1883 г.: «Он только цепляется за ветви, а до корня наши художники все-таки не добрались!» (Антокольский 1905: 486).

[60] Письмо Н.Н. Ге — П.Н. Ге (Ге 1978: 179).



в разных музеях) на персональной выставке 1880 года [61], скульптор задумывает исполнить одноименную статую — воплощение человеческого страдания, как он сам подчеркивал. Это произведение, пожалуй, — единственное, где Антокольский активно использует выразительность обнаженного человеческого тела. Точно найденная композиция сидящей фигуры, сжатой в тугую пружину, готовую «выстрелить», позволяет пластике форм то длиться текучими массами, то поворачиваться, создавая резкие выразительные обострения. Созданное смещением осей неустойчивое равновесие усиливает «колючую» внутреннюю энергетику образа. Отнюдь не случайно и композиционно, и пластически статуя, особенно в мраморном варианте, напоминает центральную фигуру группы Ж.-Б. Карпо «Уголино и его сыновья» (1867) [62]. Самолюбие, ненасытная жажда разрушения Мефистофеля кажется родственной трагедии Уголино, возведенной Данте в символ самоуничтожения человечества.

То, что многие современники восхищались «Мефистофелем» [63] и сумели увидеть в нем емкий символ всего столетия [64], объяснялось не только удачей скульптора, но и популярностью темы вообще [65]. Антокольский своей работой «попал в точку», сумев найти особый узел смыслов, нерв внутри расхожих представлений. Но, пережив кульминацию драматической линии своего творчества, он со все большей охотой обращался к «задушевному», как сам их называл, сюжетам. Надо заметить, что из поздних работ мастера именно камерные, элегические по настроению образы заслужили особое признание современников. Увидев выполненное Антокольским надгробие на могилу дочери владельца сахарорафинадных заводов, мецената И.Н. Терещенко, В.М. Васнецов отмечал: «Заснувший ангел — прелесть, как поэтично — это из его лучших тонких вещей. <...> Все-таки (Антокольский. — А.В.) самый-самый талантливый теперешний скульптор» [66]. И впоследствии, отвечая на обращение Стасова, уточнял: «Его барельефы и надгробные памятники полны грустной элегии, напоминающей музыку Мендельсона» [67]. Минорные настроения заметны и в других его поздних произведениях — аллегориях и портретах, пользовавшихся неизменным спросом [68].

Васнецов был лично знаком с Антокольским — тот бывал в Абрамцеве [69], но не заразился энтузиазмом его обитателей, хотя и участвовал в работе по созданию церкви: выполнил барельефную голову Иоанна Крестителя из песчаника для ее интерьера, и даже изготовил и обжег в абрамцевской печи уменьшенный вариант своего «Спинозы». Занятый поисками «высокой внутренней идеи» скульптор не смог разглядеть за летни-



342

[61] Эта персональная выставка работ Антокольского в Петербурге знаменовалась присуждением ему звания профессора.

[62] Парижанин Антокольский несомненно знал эту скульптуру Жана-Батиста Карпо (1827–1875), установленную у входа во французский павильон на Всемирной выставке в Париже 1867 г. Вообще, этот сюжет был очень востребован европейским искусством (ср. скульптуры Родена для «Врат ада»).

[63] На Всемирной выставке в Венеции 1898 г. статуя получила Большую золотую медаль.

[64] См.: Новицкий 1897.

[65] В отечественной скульптуре среди целого

ряда демонических образов наиболее близкой работе Антокольского является большая статуя Т.Ф. Рис «Люцифер» (1896).

[66] Васнецов 1987: 87.

[67] Там же: 191. По эскизам Антокольского выполнены надгробия Ф.М. Дмитриеву (1893, с. Раменское под Москвой; эскиз «Христос, желающий обнять всех страждущих», 1882, терракота, высота 27, ГРМ), Т.Н. Юсуповой (1896, Архангельское; эскиз «Ангел» — гипс, высота 37, ГРМ), посмертный портрет Р.С. Варшавской («Вечный сон», 1884–1887, мрамор, ГРМ; атрибуция Е.В. Карповой, см.: Карпова 2009: 177–180) и ряд других.

342 М.М. Антокольский. Мефистофель. 1883. Мрамор. ГРМ

343 П.А. Велионский. Баян. 1886. Мрамор (уменьшенное повторение статуи 1881–1882 гг.). ГПГ

[68] Например, мраморный бюст «Русалка» (1900, ГРМ, Музей-заповедник «Павловск»), изящный портрет-бюст императрицы Александры Федоровны (1896, в гипсе — НИМ РХЗ, в мраморе — ГРМ; ГИМ; Музей-заповедник «Павловск»; уменьшенный вариант в бисквите — ГПГ), композиция «На перепутье» (после 1883, экземпляры в гипсе и в металле — ГРМ, бронзовые отливки в разных музеях).

[69] Первый раз еще в 1872 г.

[70] Антокольский вспоминал в своих письмах Абрамцево как приют, в котором отдыхала «усталая душа».

[71] Антокольский 1905: 955.

[72] М.В. Нестеров — А.А. Тургенину. 14 июля 1902 г. (Нестеров 1988: 203).

[73] Напомним, что в начале 1890-х годов происходит реорганизация ИАХ, начатая И.И. Толстым (с 1889 г. — ее конференц-секретарем).

[74] Стасов 1952/3: 124.

[75] Адамсон Амантус Генрих (Аманд Иванович) (1855–1929) — скульптор, резчик, художник. В 1876–1879 гг. состоял вольнослушателем ИАХ, учился у А.Р. фон Бока. В 1907 г. удостоен звания академика ИАХ. Работал в области монументальной и станковой скульптуры.

[76] Залеман Гуго Робертович (Романович) (1859–1919) — сын скульптора Р.И. Залемана. В 1877–1884 гг. обучался на скульптурном отделении ИАХ. С 1889 г. — академик, преподавал в ИАХ, действительный член ИАХ.

[77] Беклемишев Владимир Александрович (1861–1919) — скульптор, педагог. В 1878 г. был вольнослушателем, а в 1879–1887 гг. — учеником скульптурного класса ИАХ. С 1892 г. — академик, с 1894 г. — профессор скульптурной мастерской ВХУ, позднее — ректор училища.

[78] Вейценберг Август Людвиг (1837–1921) — скульптор. В 1863–1873 гг. учился в Берлине, Санкт-Петербурге, Мюнхене. В 1873–1890 гг. жил и работал в Риме, в 1890–1914 гг. в Петербурге, затем в Ревеле (Таллине).

[79] Велионский Пий Адамович (1849–1931) — скульптор. Учился в Варшавском рисовальном классе, в ИАХ. С 1881 г. — академик, с 1890 г. — профессор ИАХ. С 1878 г. жил и работал в Италии, сохраняя связь с Петербургом, с 1894 г. жил в Варшаве, позднее — на Украине. Окончательно поселился в Варшаве.



ми абрамцевскими «развлечениями» [70] серьезного движения в сторону обновления собственно художественного языка искусства. Изменять что-либо в своих убеждениях уверенный в собственной правоте и ободренный европейским признанием Антокольский не желал. Между тем его внешне мастеровитые поздние произведения попадали под высказанные им самим ранее, в 1887 году, субъективные определения античной скульптуры: «ласкает мой глаз, но не трогает чувства» [71]. Потому следующее поколение «народников в искусстве» оценивало его как «хороший талант, но куда не гений. Образы его не носят в себе ни трагизма, ни мощи, они робки и немного слащавы» [72].

Станковая скульптура 1860–1870 годов уже показала, что реализм исполнения и народность сюжета — это еще не все, что необходимо для рождения значительного образа. Одними лишь крестьянскими детьми, «натуральными и живыми» жанровыми миниатюрами и этнографическими сценками, активно предлагаемыми в первую очередь малой пластикой, этот вопрос решить было невозможно. Намечалась определенная усталость от дотошного воспроизведения «мозолей, бородавок, кривых носов, грязного белья», всего того, что определялось столичной прессой как «тенденциозность». В то же время, бесцельное муссирование классицистических штампов, как в сюжете, так и в манере исполнения, приводило лишь к омертвлению всей системы академизма. Ни одно из этих направлений художественной жизни не предлагало новых идеалов взамен прежних. Поиски были тем более мучительны, что требовалось тотальное обновление и предмета, и самого метода скульптуры. Реформа Академии художеств [73], как и всяческие «косметические» изменения здесь не помогали, и негодующий Стасов был в определенной степени прав, восклицая: «Что мне за дело, что конфетки К.Е. Маковского завернуты в бумажки более блестящие, модные, элегантные, а у русских скульпторов — в скучную и мрачную дерюгу. Не все ли это равно, ведь сущность остается в обоих случаях все одна и та же: никуда не годная» [74].

Его слова относились к работам молодых скульпторов, представленным на Академической выставке 1892 года — А.И. Адамсона [75] («Рыбак с острова Муху»), Г.Р. Залемана [76] («Ниобея»), В.А. Беклемишева [77] («Христианка первых веков» и «Беглый раб»), А.Л. Вейценберга [78] («Вечерняя и Утренняя заря»), П.А. Велионского [79] («Баян»), С.И. Целинского (бюсты и медальоны).

Любопытно, что участники выставки представляли не только центр, но и периферию огромной империи — именно в означенный период Академия воспитывает мастеров, составивших славу различных



344

национальных школ ваяния. Впрочем, интернациональный состав авторов никак не сказался на пластическом разнообразии представленных работ. Разнились темы — от народных эпосов до античной мифологии и сюжетов христианской истории, но форма оставалась одинаково усредненно-трафаретной. Неловкие попытки примерить чужеродное «простое платье» усиливали ощущение беспомощности той ветви академической школы ваяния, что слепо следовала антикам в ущерб изучению натуры. В то же время в русской скульптуре не было другой романтической традиции кроме той, что сохранялась в овечьих идилических флером произведениях академистов. И пусть академисты не сумели сберечь живой дух античности, они сохранили ее как идею тотальной красоты, как текст, который, в глазах убежденных реалистов, по-прежнему ищущих правды жизни, оказался полностью дискредитирован. Пресытившись многообразием сюжетов и образов, не имея сил найти иные решения, скульпторы переживали растерянность. «Сюжетов нет», — горестно заключал Г.Р. Залеман в письме Беклемишеву [80].



345

Действительно, именно искания темы составляли суть напряженной работы академических скульпторов поколения конца 1880–1890-х, притом что они совершенно не желали стать «классиками и стилистами», а напротив, подчеркивали свое «стремление к реализму и жизненной правде», как это явствует из красноречивых писем Залемана — Беклемишеву [81]. Залеман вместе с Р.Р. Бахом, В.А. Беклемишевым, позднее — Л.В. Позеном [82] довольно скоро оказались в числе академиков и действительно искренне хотели изменить ставшую к этому времени косной систему, оспорить творческие позиции тех, кого сами считали «стариками» — А.Р. фон Бока [83], П.П. Забелло, Н.А. Лаврецкого, И.И. Подозерова [84]. И если у «стариков» итальянизирующие сюжеты лишь эпизодически разбавлялись свежими темами — например, «Сказительница» того же Подозерова (1886, бронза, Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева, Баку) [85], то у «новых» академистов предпочтения были зеркально противоположными. Только оказалось, что тем самым они сознательно надели на себя другие шоры, ограничившие творческий кругозор.

[80] Цит. по: Шмидт 1989: 136.

[81] Об этом см.: Шмидт 1989: 136–139; Кривдина, Тычинин 2010: 481–513.

[82] Позен Леонид Владимирович (1849–1921) — скульптор, юрист. Специального художественного образования не получил. Самостоятельно осваивал мастерство скульптора по образцам Н.И. Либерица, Е.А. Лансере, П.-Ж. Мэна. Любил работать с натуры. В 1891 г. переехал в Санкт-Петербург. В 1894 г. жил и работал в Риме. С 1894 г. — действительный член ИАХ, с 1900 г. — член Совета ИАХ. Работал в области жанровой и портретной скульптуры.

344 А.И. Адамсон. Охотник на тюленей с острова Пакри (Рогервик). 1898. Бронза. ГРМ
 345 Г.Р. Залеман. Каменный век. 1899. Бронза. ГРМ
 346 В.А. Беклемишев. Рах тесит («Мир с тобой»). 1894 (?). Глина. ГТГ

[83] Бок Александр Романович фон (1829–1895) – скульптор. В 1850–1858 гг. обучался в ИАХ по классу скульптуры у П.К. Клодта. По окончании посетил Германию, Францию, обучался в Италии (до 1864 г.). В 1864 г. признан профессором ИАХ, минуя звание академика. До 1883 г. преподавал в скульптурном классе ИАХ. Работал преимущественно в жанре мифологической скульптуры.

[84] Подозеров Иван Иванович (1835–1899) – скульптор. Учился у Д.И. Иенсена, в Рисовальной школе ОПХ, затем в ИАХ у Н.С. Пименова и А.Р. фон Бока. В 1866 г. удостоен звания академика, в 1881 г. – профессора ИАХ. Неоднократно был за границей. С 1871 по 1894 гг. преподавал в ИАХ. Работал в жанре портрета, в монументальной и мемориальной скульптуре.

[85] Работа замечательна и своим пластическим решением, где в сильных ритмах, стилизованных линиях и формах сконцентрировалась особая энергетика почти символического звучания.

[86] Выполнил ряд произведений с претензиями на символично-аллегорическое звучание – «Кимвры» (1889, гипс, высота 235, ГРМ), «Il tanto affaticar che giova» («К чему так трудиться», 1895, отлив 1898, бронза, высота 100, ГРМ), «Каменный век» (1899, бронза, высота 52,5, ГРМ), «Первобытный человек» (1888, гипс тонированный, высота 47, ГРМ) и др. Но, пожалуй, лучшая работа Залемана – фриз «Олимпийские игры» на фасаде здания Музея изящных искусств (1898–1912, ГМИИ им. А.С. Пушкина).

[87] Внутреннее горение, преданность делу и своеобразная внешность профессора позволили Л.В. Шервуду нарисовать такой любопытный образ: «Если на Христа надеть пиджак и брюки, дать трубку и папиросу в зубы, это и будет портрет Беклемишева» (Шервуд 1937: 16).

Привычка видеть «не дух, а букву» античности закрывала дорогу к осмыслению ее специфической образности, собственно пластических достижений.

Залеман переключился на решение сложных композиционных задач в фигурах, статуарных группах и многофигурных рельефах [86].

Словно игнорируя внутренние, структурные законы построения формы, Беклемишев – наиболее яркая из названных академистов фигура [87] – учил своих воспитанников, как вспоминал С.Т. Коненков, «смотреть скульптуру по силуэту» [88].

Современники восторженно приняли сентиментально-классицистическую работу Беклемишева «Как хороши, как свежи были розы» (1892, бронза, высота 53, ГРМ; мрамор – 1896, высота 54, ГТГ; в музеях России и за рубежом имеются экземпляры в разных материалах и размерах) по мотивам стихотворения в прозе И.С. Тургенева, но не сразу разглядели пластические достоинства его статуэтки «Танцовщица» (1886, отлив в бронзе – 1936, высота 39, ГРМ) и «странной» (А.С. Голубкина), символической по духу головы Рах тесит («Мир с тобой») (не позднее 1894, глина, высота 19, Музей-заповедник «Абрамцево», экземпляр в ГТГ; в гипсе – НИМ РАХ, в мраморе – Новгородский музей-заповедник) [89].

Последняя, близкая по настроению его «Святой Варваре Великомученице» (1894, бронза, высота 175, ГРМ) тревожила зрителя «непонятным мистицизмом», вызвавшим с одной стороны, ряд подражаний, а с другой – откровенное неприятие.

Много понятнее была группа «Деревенская любовь» (1896, бронза, высота 48, ГТГ; экземпляры в разных музеях России) – спокойная повествовательная композиция, построенная на сумме читаемых силуэтов.

Оставаясь академистом, Беклемишев создал вполне «социальное» передвижническое произведение, смягчив его тонким лиризмом и переживаниями частного характера. Впрочем, эта линия не получила продолжения в его творчестве – он, как и Бах, Забелло, Лаврецкий, Позен, предпочел жанр портрета [90].

[88] Коненков 1984–1985/1: 104.

[89] Примечательно, что первоначальный вариант головы находился в собрании семьи Мамонтовых.

[90] Галерея портретных образов Беклемишева внушительна. Только в собрании ГРМ имеется более десятка портретов его работы.

[91] Гинцбург Илья (Элиаш) Яковлевич (1859–1939) – скульптор, резчик. С 1870 г. работал в мастерской М.М. Анто-

кольского, в 1878–1886 гг. обучался в скульптурном классе Академии художеств у А.Р. фон Бока, Н.А. Лаврецкого, И.И. Подозерова. Неоднократно бывал за границей. Работал преимущественно в пластике малых форм, а также в монументальной и мемориальной скульптуре.

[92] Стасов 1952/3: 18.

[93] Речь идет о группе «На волках» (1881, воск, два варианта).

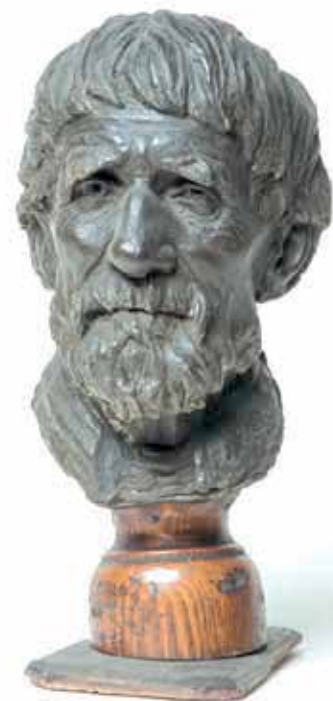


346

Двадцатая выставка передвижников (1892 г.), параллельная выше названной академической, не смогла выдвинуть новых идей, способных разрешить давний, но все более разгоравшийся спор между сторонниками «чистого искусства» и борцами за искусство «полезное», содержательное. И если 1880-е годы, отмеченные, например, творческими удачами Л.В. Позена, И.Я. Гинцбурга [91], еще позволяли рассчитывать на позитивные сдвиги в отношении взглядов сторонников «пользы», то следующее десятилетие показало ограниченность их исканий «содержательности» и прямолинейно понятой «народности», часто поставленных выше решения собственно пластических задач. Не случайно в рецензии на Двенадцатую выставку передвижников Стасов долго и увлеченно пересказывает сюжет «Переселенцев» Позена (1883, бронза, высота 37, ГИМ) и лишь в конце ограничивается парой фраз, касающихся собственно скульптурной формы: «Группировка – живописная. <...> Выполнение было отчетливее (имеется в виду группа «Лирник» Позена. – А.В.)» [92]. Тот энтузиазм, с которым Стасов встретил дебют Позена – первого «товарища из числа скульпторов» на Десятой [93], а потом и на Одиннадцатой передвижной выставке – вселял надежды не просто на продолжение, но на обогащение реалистической традиции. Но тут же критик сам определил путь развития, который иначе как тупиковым назвать нельзя, поскольку он, по мнению Стасова, должен был прохо-



347



348

дить вне собственно художественных процессов: «Работать для дела, а не для праздной какой-то “скульптуры”» [94].

Стасова привлекали «макетные» многофигурные композиции, но сам Позен все более склонялся к лаконичным решениям. Его лучшие жанрово-этнографические работы — «Нищий» (1886, воск, высота 50, ГРМ; терракота, 1888, высота 52, бронза — ГТГ), «Скиф на войне» (1889–1890, бронза, высота 51, ГРМ) — убеждают в значительных выразительных возможностях скульптуры малой формы. Но «отделка подробностей» и «научные достоинства», которые часто были предметом особого любования современников [95], не исчерпывали всех достижений Позена. Он умел через конкретность взойти к типизации, открыть глубины образа. В неспешных ритмах складок лохмотьев «Нищего», подчеркнутых впадинах

его лица, самой «неуверенной» постановке фигуры рождается ощущение будничной драмы. А захватывающий полет «Скифа», на скаку отстреливающегося из лука, цельная энергия порыва, стильное пластическое единство всадника и коня делают это произведение новаторским, словно относящимся к началу 20-го столетия.

Тем не менее, в 1890-х годах Позен уходит в портретное творчество. И хотя одним из первых его опытов в этом жанре был портрет-тип «Старик-малоросс» (1888, воск, высота 23, ГРМ), он предпочел создавать образы выдающихся личностей, близких ему людей [96]. Быстро оценив губительные для портретной скульптуры последствия увлечения детализацией, приземленным реализмом, Позен ищет новые выразительные возможности, в частности, в использовании

[94] Стасов 1952/2: 154.

[95] См., например: Собко 1893–1899/1: 320–321.

[96] Например, Н.А. Ярошенко (1899, ГРМ; ГТГ), Е.Е. Волкова (1911, ГРМ). Работая над памятниками Котляревскому (открыт в 1903 г.) и Гоголю (закончен в 1913-м, открыт в советские годы), Позен создает несколько вариантов скульптурных портретов этих писателей.

[97] Жанровые композиции «Мальчик, собирающийся купаться» (1886, ГРМ), «Молодой музыкант» (1890, ГРМ), «На качелях» (1901, ГТГ), «Масло жмут» (б. г., ГТГ), «Странник» (б. г., ГРМ) выглядят яркими, но все же эпизодами в контексте обширного портретного творчества Гинцбурга.

[98] Портреты И.Н. Крамского (1886 или 1887, ГТГ), Д.В. Григоровича (1884, ГРМ), М.М. Антокольского (1907, ГРМ; НИМ РАХ; ГТГ) и др.

[99] В.В. Стасова (1889), Л.Н. Толстого (1891), И.И. Шишкина (1892), В.В. Верещагина (1892), М. Горького (1894), И.Е. Репина (1897), М.М. Антокольского (1897), А.Г. Рубинштейна (1898), В.И. Сурикова (1914) и др. В музейных собраниях имеются экземпляры в гипсе и бронзе.

[100] См.: ГТГ 1998–2002/1: 139.

- 347 В.А. Беклемишев. Деревенская любовь. 1896. Бронза, постамент — дерево. ГТГ
- 348 Л.В. Позен. Старик-малоросс. 1888. Воск. ГРМ
- 349 Л.В. Позен. Нищий. 1886. Воск. ГРМ
- 350 И.Я. Гинцбург. В.В. Стасов. 1889. Олово (отлив 1890). ГРМ

цвета. Впрочем, полихромия его бюстов оставалась подцвечивающей тонировкой или раскраской поверхности, забивающей звучание и материала, и формы.

Другой мастер «малого жанра», «искренний реалист» (Стасов) И.Я. Гинцбург почти сразу избрал портрет в качестве основного направления своего творчества [97] и, опробовав силы в лепке традиционных бюстов [98], сосредоточился на создании портретных статуэток [99], как он сам их называл, с «большим значением».

Стасов сожалел, что в России эти работы долго не были оценены по достоинству, несмотря на награды международных выставок [100]. Критик тешил себя надеждой, что ученик и «единственный последователь» Антокольского сможет утвердить значимость жанровой составляющей портрета. Но главное достижение Гинцбурга — «подсмотренность» образов — оборачивалась одновременным снижением их психологической глубины. Искренне увлеченный своими знаме-



349



350



351

нитыми моделями, скульптор избегал какого-либо диктата по отношению к ним и при этом вынужденно констатировал, что портретируемые, «позируя, сами принимали позу, и не скажу, чтобы их позы были естественны и характерны» [101]. Гинцбург желал фиксировать правду жизни во всех ее подробностях, отказываясь от обобщения и типизации, как и от собственно пластического выражения непосредственности. Поэтому, например, его «Толстой за работой» (1891, гипс, высота 31; бронза, высота 30, ГРМ) это не писатель, а именно пишущий граф Л.Н. Толстой. Тем не менее, Гинцбург приучил современников к жанровому портрету в форме статуэток, ставших настоящим увлечением следующих десятилетий [102]. Так что появление в 1897 году в России П.П. Трубецкого [103] с его *portrait-statuettes* не выглядит привнесенным, чужеродным явлением.

Другое дело — пластическая форма скульптур Трубецкого. Он приезжает из Италии, вдохновленный исканиями «новых итальянцев», в первую очередь Медардо Россо [104]. Подпав под обаяние непосредственной, эмоциональной лепки «недосказанных» форм, Трубецкой увлечен светотеневой игрой, живущей в текучей пластике скульптурной массы. Его вариации так называемого «скульптурного импрессионизма» связаны не с роденовским *non finito* проявляющегося фрагментарного объема, растущего изнутри, но с эстетической ценностью впечатления, этюдностью поверхности, «не имеющей границ». «Нет живописи и скульптуры, все течет, все изменяется, в зависимости от освещения и цветовых отношений одни планы кажутся ближе, другие уходят» [105], — твердил Медардо Россо. Одна из первых созданных на

351 И.Я. Гинцбург.
Л.Н. Толстой за работой. 1891.
Бронза. ГРМ

[101] СИГ 1964: 62.

[102] Ими будут увлекаться скульпторы В.А. Беклемишев, С.М. Волнухин. А известный скульптор, график Константин Константинович Рауш фон Траубенберг (1871–1935) сделает портретные статуэтки главным, если не единственным, и очень успешным жанром своего творчества. Впрочем, сама по себе форма портретной статуэтки была известна в России и ранее. Вспомним «Портрет неизвестного в цилиндре» (1840) скульптора Я.П. Серякова, «Портрет неизвестного в кресле» (1845) Н.С. Пименова, «Великую княгиню Марию Федоровну в костюме амазонки» (1870-е гг.) Е.А. Лансере и А.Е. Тимашева, «Екатерину II в кресле» (1875) М.А. Чижова и др. Но это были явления эпизодические, если отличать подобные работы от эскизов к большим статуям и монументам.

[103] *Трубецкой Павел* (Паоло) *Петрович* (1866–1938) — скульптор, художник. В 1884 г. поселился в Милане, где брал уроки у мраморщика Д. Баркальи, Э. Бадзаро. Специального художественного образования не получил. В 1897 г. приехал в Россию, занимал должность преподавателя скульптуры в МУЖВЗ (1898–1906). Жил и работал в Париже, Америке, Италии. Состоял членом Миланской Академии художеств, членом общества художников «Осенний салон» в Париже, почетным членом ТПХВ. Один из инициаторов и участник выставок «Мира искусства». Работал преимущественно в области станковой скульптуры.

[104] *Росс Медардо* (1858–1928) — итальянский скульптор, художник, один из основоположников импрессионизма в скульптуре. Посещал Миланскую художественную академию Брера, испытал влияние «ломбардской скальпеллярности», О. Родена. Оказал большое влияние на скульптуру XX века.

[105] Цит по: МИИ 1965–1970/5: 250. См. также: Кудрявцева 2003: 500–511.

[106] Стасов 1952/3: 530.

[107] Нестеров 1988: 203.

родине работ Трубецкого «Московский извозчик» (1898, бронза, высота 24, ГРМ, ГТГ, другие собрания) выполнена словно в подтверждение этой мысли.

Несомненная крепость формы здесь сочетается с особой размытостью ее очертаний, словно завьюженных, гаснущих в порывах пронизывающего ветра. Жанровая составляющая отступает перед ценностью живого впечатления, сдает приоритеты незримо присутствующей пейзажной картине.

Стасов искренне полагал, что Трубецкой со своими работами «не имеет для русской школы никакого особенного интереса: ни интереса самостоятельности, ни интереса национальности», и далее отмечал: «Лучшая сторона его, это — схватывание внешней живописности, некоторое изящество. За пределы этого он идти не может. Творчества, художественной фантазии — у него вовсе нет. Никакая серьезная задача создания ему не годится и недоступна. Всего лучше ему удаются изображения с натуры: лошади, собаки и коровы» [106]. Но очень скоро искренний, эмоциональный реализм скульптора будет оценен как непосредственное развитие отечественной школы ваяния и М.В. Нестеров напишет: «Трубецкой досказал многое, не выраженное Антокольским» [107].

И все же такой поворот в развитии реализма оказался для его адептов полной неожиданностью. Долго призывавшие к «жизненным» сюжетам сторонники утилитарной

эстетики не могли и предположить насколько самодостаточной может оказаться эта простая «жизненность», облеченная в столь эмоциональную пластическую форму, лишенную дословности изображения. Обычные в другом случае темы материнства, детства в трактовке Трубецкого претили одним критикам отсутствием социального пафоса, другие же видели в них снижение абсолютного идеала. А все заключалось в том, что Трубецкого интересовал не отвлеченный литературный сюжет, но та сила эмоционального переживания, которая рождалась из глубоко личностных, искренних отношений и жила в трепетной лепке формы, хранящей тепло прикосновений пальцев скульптора. Таковы «Княгиня М.Н. Гагарина с дочерью (Мать с ребенком)» (1898, бронза, высота 50, ГРМ, ГТГ), «Дети» (1898, гипс, высота 44, ГТГ; двухфигурная композиция «Дети. Николай и Владимир Трубецкие», 1900, бронза, высота 10, ГРМ), «Неизвестная с девочкой» (1900, Боткина (?), бронза, ГТГ, гипс — ГРМ, высота 39), «Девочка с собакой» («Друзья», 1901, гипс тонированный, высота 83, ГРМ), «Мать и сын» (1901, гипс тонированный, высота 50, ГРМ) и другие. Не случайно его любимым материалом был пластилин, по которому изготовлялись отливки в гипсе или бронзе.

Текучая, то длящаяся, то взрывающаяся пластика форм его статуэток замедлялась лишь на лицах и руках персонажей, где Трубецкой неизменно уплотнял объем, кон-





- 353 П.П. Трубецкой.
М.К. Тенишева. 1899. Бронза.
ГРМ
354 П.П. Трубецкой.
М.С. Боткина. 1901. Бронза.
ГТГ
355 П.П. Трубецкой. Натур-
щица (Дуня). 1900. Бронза
(отлив 1912). ГРМ
356 П.П. Трубецкой. Портрет
княгини М.Н. Гагариной. 1898.
Гипс. ГТГ
357 П.П. Трубецкой. Девочка
с собакой (Друзья). 1901.
Гипс тонированный. ГРМ

353

354

кретизировал черты лица, мимику. Безусловно, о глубоком психологизме речь здесь не шла, но радость узнавания, подобную первой встрече с надеждой на дальнейшее знакомство, такой прием обеспечивал. В женских портретах Трубецкой, возможно, был более склонен к артистизму и эффектности, диктовавшимся модным гардеробом светских дам — и в статуэтках до 1897 года, и в «русских» вещах: «М.К. Тенишева» (1899, бронза, высота 57, ГРМ), «Графиня Е.П. Шереметева» (1900, бронза, высота 41, ГТГ, ГРМ), «М.С. Боткина» (1901, бронза, высота 47, ГТГ) и другие.

Такое внимание скульптора к приметам современности порой не находило отклика у самих портретируемых, желавших больше конкретного физиономического сходства, чем собирательной образности [108]. Но и вне какого-либо аристократизма модели — «Дуня» («Натурщица», бронзовый отлив 1900 г. — Киевский государственный музей русского искусства; 1912 г., высота 41 — ГРМ) — Трубецкому удается сопроводить выразительную цельность пирамидальной формы эффектной ритмичкой драпировки, хрупкой грацией, добавив к образу трогательную ноту душевной теплоты.

[108] Княгиня Тенишева вспоминала такую сцену: «Из-за бюста Трубецкого, прожившего у нас в Талашкине три месяца и взявшего с меня за маленькую бронзовую статую 4000 рублей, муж пришел в такое неистовство в своем негодовании, что объявил мне, что больше ни одного портрета, ни бюста не оплачивает и, конечно, не допустит этой бронзы в своем кабинете, и тут же кому-то ее подарил» (Тенишева 2002: 220).



355



356



357



358

Принято считать, что мужские портреты его работы в большей степени психологичны. Кроме того, здесь Трубецкой сумел развеять миф о «нескульптурности» современного мужского костюма, пренебрегая деталями во имя звучания нужных акцентов — выразительности складок рукавов и брюк, глубины пластических пауз за лацканами, бортами пиджака — «И.И. Левитан» (1899, гипс, высота 36, ГРМ; бронза — ГТГ), «Арман Дейо» (1899, бронза, высота 40, ГТГ), «С.Ю. Витте с сеттером» (1901, бронза, высота 35, ГРМ), «Анатоль Франс» (1907, бронза, высота 47, ГТГ). Эмоциональная манера лепки неизменно подчиняется в этих работах продуманной композиционной задаче, соседствует с плотно набранным и более тонко моделированным портретом, что и позволяет видеть в недоговоренности не просто этюдность, но определенную ритмику обобщенных

форм. Такой принцип композиционно-ритмической стройности является определяющим для Трубецкого и в традиционном жанре портрета.

«Умный портретист» (Л.Н. Толстой), Трубецкой искал то выражение лица, глаз, которое наилучшим образом раскрывало бы душевное состояние модели. Кропотливая работа отнюдь не предопределяла излишнюю детализацию — она помогала углубиться в переживание и через переживание — в осмысление внутреннего мира портретируемого. Уплотненность формы, ее стержневая архитектурная линия, дополненная ясными композиционными линиями разворотов плеч, головы, витальной энергетикой лепки, придавали лучшим портретам Трубецкого — графа Л.Н. Толстого (1899), Ф.И. Шаляпина (1899–1900), С.С. Боткина (1906) — особый волевой импульс, наполняли их вну-



359

[109] Вернер Адель Васильевна (1865–1911) — скульптор, художник. В 1884–1892 гг. обучалась в ИАХ. С 1903 г. выполняла скульптурные модели по заказу Императорского фарфорового завода (ИФЗ). Работала преимущественно в пластике малых форм и портретном жанре.

[110] Диллон Мария (Мина) Львовна (1858–1932) — скульптор, художник. С 1878 по 1887 гг. — вольнослушатель, в 1888 г. — ученица ИАХ по классу скульптуры А.Р. фон Бока, Н.А. Лаврецкого, И.И. Подозерова. Продолжала образование в Париже и Риме. Работала в области портретной, жанровой, декоративной и монументальной скульптуры.

358 П.П. Трубецкой.
И.И. Левитан. 1899. Гипс
тонируемый. ГРМ
359 П.П. Трубецкой. Мать
с ребенком (Княгиня М.Н. Га-
гарина с дочерью Мариной).
1898. Бронза. ГРМ
360 П.П. Трубецкой. Портрет
Л.Н. Толстого. 1899. Бронза.
ГРМ

[111] *Рис Тереза Федоровна* (1866 – после 1940) – скульптор, художник. С 1890 г. вольнослушатель МУЖВЗ, с 1894 г. продолжила образование в Венской академии художеств у Э. Хельмера. Приезжала в Россию, посещала Париж, Италию, Швейцарию. Работала преимущественно в области портрета, декоративной и монументальной скульптуры.
[112] *Аронсон Наум Львович* (1872–1943) – скульптор, общественный деятель, теоретик искусства. В 1889–1891 гг. учился в рисовальной школе И.П. Трутнева в Вильно, в 1891 г. уехал в Париж, где учился в Школе декоративных искусств у Г. Лемера и в школе Ф. Коларосси. В 1894–1896 гг. жил и работал в России, после этого до 1940 г. – в Париже, затем в Португалии, а с 1941 г. – в США. Член различных обществ и объединений. Работал в станковой и монументально-декоративной скульптуре.
[113] «Дилетантизм» в скульптуре и вообще в искусстве того времени – явление довольно распространенное. Не прибегая здесь к его анализу, скажем только, что в разное время и по разным поводам в смежных областях деятельности себя пробовали В.М. Васнецов, Н.Н. Ге, В.Я. Грачев, И.Н. Крамской, С.И. Мамонтов, С.П. Рябушинский, П.А. Самонов и многие другие.
[114] *Досекин Николай Васильевич* (1863–1935) – живописец, скульптор, сценограф, теоретик искусства, член ТПХВ, МОЛХ, участник объединения «36 художников», один из учредителей Союза русских художников (СРХ).
[115] Скульптурные работы Серова – это, в основном, абрамцевские опыты 1890-х годов: барельеф «Георгий Победоносец», ваза «Черт, вылезавший из корчаги», «Офелия», ваза «Летящий демон», а также «Похищение Европы» (1910). Подробнее о Серове-художнике см. в разделе «Живопись и музейно-выставочная жизнь».



360

тренней силой, столь свойственной изображаемым личностям в жизни.

Нетрудно заметить, как от ранних работ – портретов князя А.В. Мещерского (1895), княгини М.Н. Гагариной (1898), бюста А.С. Пушкина (1899) – к поздним – например, портрет великого князя Андрея Владимировича (1910, бронза, высота 56, ГРМ) – светотеневая игра его «живописных скульптур» (Щербатов) все более отступает перед внутренней наполненностью форм, сближаясь в этом смысле с роденовским структурно-пластическим принципом «роста объема изнутри». Измененное отношение к поверхности формы особенно заметно в таких его поздних опытах как «Федор Иванович Шаляпин» (1908, бронза, высота 60, ГТГ), «Боксер» (1912, бронза, высота 43, ГРМ), где практически лишённые одежды фигуры не-

ожиданно являют красоту цельной, тягучей пластики тела, усиленной выборочной полировкой бронзы.

Еще один – эстетствующий, более рафинированный вариант прочтения «импрессионистических» тенденций в скульптуре, предлагали такие мастера конца столетия, как А.И. Адамсон, А.В. Вернер [109], М.Л. Диллон [110], Т.Ф. Рис [111], начинающий Н.Л. Аронсон [112].

Не избежали искушения «пластическим импрессионизмом» живописцы, эпизодически увлекавшиеся скульптурой [113], – Н.В. Досекин [114], И.Е. Репин, В.А. Серов. Последний, среди прочего, исполнил бюст П.П. Трубецкого (1898, гипс, высота 57, ГТГ), где больше чем в других своих работах, видимо вдохновленный неординарной личностью портретируемого, приблизился к ранней манере скульптора [115].



361



362

361 М.Л. Диллон. Эсмеральда.
1899. Бронза. ГТГ
362 П.П. Трубецкой.
Ф.И. Шаляпин. 1908. Бронза.
ГТГ
363 П.П. Трубецкой. Боксер.
1912. Бронза. ГРМ



363

К сожалению, многие из указанных мастеров воспринимали импрессионистическую лепку как готовую манеру, фактуру поверхности, удобную для «освежения» традиционной, по сути, формы. И в этом смысле они оставались маньеристами, далекими от того трепетного отношения к жизненной непосредственности, которая была свойственна Трубецкому. С другой стороны, скульпторы-традиционалисты — Бах, Беклемишев, Гинцбург, Забелло, Позен — были не вполне способны к определенному отстранению от натуры и, хотя всячески пытались раскатать академические устои, воспринимали требования реализма слишком схематично, от чего их портретные работы грешили известным документализмом.

Трубецкой противопоставлял себя и виртуозному академизму, и дословному реализму в том смысле, что культивировал незавершенность не только в значении эмоционального впечатления, а как саму природу скульптуры, ее ранее скрытую от зрителей тайну.



364

Символически переживая творчество, застывшее в эмоциональной пластике его работ, зритель приобщался к процессу обретения еще не найденного. Такие художественные опыты в скульптуре во всем европейском искусстве конца столетия еще проходили неотрывно от конкретной изобразительности формы и были застрахованы от умозрительного абстрагирования, а потому оставались приметами уходящей эпохи реализма. Тогда как XX век превратит этот прием в принцип «бессодержательной игры» элементами формы [116].

Свои реалистические убеждения Трубецкой основывал на любви и преданности живой натуре. По воспоминаниям родственника и близкого друга Трубецкого С.Н. Щербатова: «Он был влюблен во все природные живые образы, и ему дела не было до каких-

либо музеев, никогда и убежденно им не посещаемых (и это в Италии!). Все это было для него “мертвое искусство”» [117]. Многие воспринимали эту нескрываемую «музеефобию» как грубое невежество, но современников, уже привыкших к обличительным памфлетам, острым противостояниям и порой эпатажным поступкам, подобный экстраординарный манифест реализма отнюдь не шокировал. Считавшийся «плебеем и неучем в искусстве», Трубецкой все же не был рабом природы и никогда не занимался прямой фиксацией модели. Во имя адекватности создаваемого образа синтезированному впечатлению скульптор мог довольно смело обращаться с моделью, предельно сжимать или, напротив, раздвигать, «размазывать» границы формы.

Он искал, по собственному определению, «в простоте и реальности истинное отражение творческого настроения». Наблюдения никогда не исключали «творческую фантазию», в которой Трубецкому отказывал

365 А.Л. Обер. Лев (подкрадывающийся). До 1886 г. Бронза. ГТГ
366 П.П. Трубецкой. Араб с верблюдом. 1899. Бронза. ГРМ



365



366



[116] Эта проблематика освещена, в частности, в работе: Лифшиц 1985.
 [117] Шербаков 2000: 164.
 [118] Репин 1986: 376.
 [119] Об этом см.: Левинсон, Гончарова 1958; ХЛ 2005; Малаева 2005.
 [120] *Обер Артемий Лаверентьевич* (1843–1917) — скульптор. В 1864–1872 гг. — вольноприходящий ученик по классу скульптуры в ИАХ, с перерывом на обучение в парижской студии А.-Л. Бари (1865). В 1898 г. удостоен звания академика. Жил в Петербурге, неоднократно выезжая за границу, преимущественно в Париж. Работал в анималистической, жанровой скульптуре малых форм, занимался декоративно-прикладным искусством, монументальной и монументально-декоративной скульптурой. Был членом-соучастником ОПХ, членом СРХ, членом-учредителем художественного объединения «Мир искусства».
 [121] Тенишева 2002: 151.

367

Стасов. Потому его экзотический «Араб с верблюдом» (1899, бронза, высота 27, ГРМ) столь же убедителен в своей непосредственной эмоциональности, как и «Сидящий сеттер» (1898–1899, бронза, высота 23,5, ГТГ) или «Анжелина с волком» (1909, 191 — отлив в бронзе, высота 38, ГТГ).

Вообще, соединение анималистики и портретного жанра было несомненной удачей скульптора. Естественность композиции, продуманная пластическая работа — и «кавалерист готов — красивой, правильной французской посадки» [118]. Такова идея величественной простоты статуэтки «Л.Н. Толстой на лошади» (1900, бронза, высота 49, Государственный музей Л.Н. Толстого), достойная выбранной модели.

Умение без лишнего пафоса и нарочитости найти значительность в простоте, деликатно преобразить форму, добиваясь впечатления

жизни и определенной позитивной эмоции, выгодно отличало пластику Трубецкого от многочисленных произведений скульптуры малых форм, ставших в конце столетия «на поток», благодаря усилиям бронзолитейных предприятий [119]. Сложность жанра состояла еще и в том, что здесь всегда приветствовались «даровитость, изящество, правдивость» (Стасов), которыми часто и исчерпывалось понимание кабинетной пластики как искусства, создающего лишь милые вещицы, безделушки. Более того — какая-то будоражащая пластическая энергетика казалась не отвечающей самой его природе. Так, М.К. Тенишева, посетив парижскую мастерскую А.Л. Обера [120], была буквально шокирована его скульптурами: «Все это были какие-то звери, даже не стилизованные, а просто уродливые, какие-то грубые шаржи, болезненные, кошмарные изображения животных, тяжелые и неприятные» [121].

Стилистические опыты Обера, искавшего развития ранее воспринятых им традиций скульптуры Е.А. Лансере [122], выглядели излишне смелыми по своей природной силе, тревожной ритмике, взволнованной лепке форм. В них было много очень субъективных, «частных» черт и в то же время — метафоричных смыслов. Не случайно, наряду с работой в скульптуре малых форм [123], Обер в 1890-х годах увлекается созданием «вещей-гротесков» [124], по его собственному определению.

За Обером прочно закрепилось звание анималиста, несмотря на ряд вполне удачных жанровых, аллегорических и исторических композиций [125] и участие в монументальных работах [126], тогда как любитель природы Трубецкой, в мастерской которого разгуливали стая русских лаек, и обитал ручной медвежонок, не ограничивался анималистической и кабинетной пластикой. Он выиграл объявленный в 1899 году конкурс на памятник Александру III [127] и углубленно работал над ним, вдохновляясь собственным девизом: «Без портретности не может быть памятника, а без символа — произведения искусства».

Работая над конным монументом, Трубецкой ищет далекий от обыденности и шаблона образ твердой решительной силы, противостоящей другой, уже стихийной энергии. Ему, несомненно, пришлось добиваться еще большей, нежели ранее, архитектурности масс, подчиняющей себе звучную пластику взрыхленной поверхности скульптуры, отказаться от излишней «живости» движений, сиюминутности впечатления. В долгих многолетних поисках яркой выразительности фигуры всадника [128] Трубецкой пришел к созданию столь читаемого силуэта, что тот воспринимался практически знаком. Знаком, в котором изобразительность оказалась подчиненной символизации форм.

Столь «дерзкая мысль» (А.Н. Бенуа) Трубецкого не была воспринята современниками — скульптор вообще считал петербуржцев косными традиционалистами, не привыкшими «к новому слову в этой области искусства». Много доступнее оказалась заключенная в памятнике пластическая формула «тяжеловесной громадности», которую, в зависимости от субъективных предпосылок, критики читали по-своему, находя в нем и «жестокую правду всероссийского тупика» (журнал «Золотое руно»), и былинный образ «богатыря-царя» (М.В. Нестеров), и саркастический сюжет: «На комод бегемот», и символический «полусон, волненью недоступный» сурового «конника» (В.Я. Брюсов).

Намеренно или нет, но каждая из этих оценок свидетельствовала о глубинном национальном духе монумента, помогаая тем самым острее пережить его родство с исконным пластическим пониманием темы всадника, запечатленным в «седачках» богородских резчиков 19-го



368

столетия, ранних гжельских майоликах, филимоновских «конниках» [129]. Искреннее, почти наивное выражение царственной мощи, ничуть не смущаясь законами «большой» скульптуры, живет в иератизме фигуры Александра III. Это органичное родство, не столько понятое, сколько интуитивно прочувствованное, позволило современникам утверждать: «Творение Трубецкого зовет к будущему». И.Е. Репин, как известно, поспешил первым поздравить скульптора с удачей и его эмоциональное «Браво, bravo, Трубецкой!» было цитировано многими газетами [130].

Тут же Репин полемически заострил новаторское отношение скульптора к самой материи своего творчества, выставляя его «необразованность» козырем в переосмыслении академических принципов ваяния: главное в методе Трубецкого, плохо говорившего по-русски, было научиться (и научить!) понимать «где мягко, и где твердо», — в этом чувство формы.

Трубецкой-педагог, занимавшийся этой деятельностью десять лет (1896–1906), оказался отнюдь не случайной фигурой в московской художественной жизни. Со своими фобиями музеев, школ, он органично вписался в ситуацию, сложившуюся к тому времени

[122] Такая преемственность была сознательно подчеркнута организацией совместной выставки скульпторов (см.: ИКСВ 1886).

[123] В самом богатом собрании работ Обера в Русском музее хранится более 80 его произведений (см.: ГРМ 1988), в том числе композиция «Тигр и сипай» (1901) больше натуральной величины.

[124] «Баба-яга» (1898), «Жаба в удовольствии» (1900), «Пузырь морской» (1898) и др. (см.: Шмидт 1989: 289). Примечательно и то, что среди продукции Абрамцево значится несколько его вещей (фриз и арка «Рыбы»).

[125] «Бретонка (Женщина с птицами)» (1898), «Бедствие» (1889), «Русский витязь» (б. д.), «Вакханка с козлом» (1900) и др.

[126] Как правило, в монументальных композициях ему поручалось исполнение анималистической части. Так, он автор орлов для монументов Александру III в Москве А.М. Опекушина, битве при Лесной в Белоруссии (открыт в 1908 г.) и броненосцу «Император Александр III» в Санкт-

368 П.П. Трубецкой. Модель конной статуи для памятника Александру III в Петербурге. 1909. Бронза. ГРМ
369 С.И. Иванов. Христос и Иуда. 1880–1890-е гг. Бронза (отлив 1955 г. с оригинала в воске). ГТГ

Петербург (открыт в 1908 г.), двуглавого орла и львов памятника А. Келину в Полтаве (открыт в 1909 г.). Почти исключение — бюст Екатерины II для памятника перед зданием Обуховской больницы в Санкт-Петербурге (1888).

[127] Идея создания памятника родилась у Витте сразу после кончины императора (см.: Витте 1960: 455–463). В объявленном конкурсе помимо Трубецкого приняли участие Бах, Беклемишев, Опекушин, Чижов, Обер. Победивший Трубецкой работал над моделью памятника с 1899 по 1905 гг. и получил высочайшее одобрение вдовствующей императрицы Марии Федоровны и великого князя Владимира Александровича. Монумен- т, отлитый Карло Робекки, с архитектурной частью по проекту Ф.О. Шехтеля был открыт 23 мая 1909 г. на Знаменской площади (позднее — пл. Восстания) в отсутствие автора, не извещенно- го об этом заранее. В 1930-х гг. памятник был закрыт и снят, в 1996 г. установлен на площади перед Мраморным дворцом. Об истории работы над памятником также см.: Кривдина 2006: 280–284.

[128] Один из первоначальных вариантов представлял собой фигуру царя, как-то по-домашнему расположившегося в кресле (1900, бронза, высота 20,5, ГРМ).

[129] Известно, что именно в конце XIX в. в России начали собирать и изучать русскую игрушку. Среди первых собирателей народной игрушки были А.Н. Бенуа, В.В. Матэ, М.В. Добужинский, А.И. Денишин (об этом см. также: Русская народная игрушка 2002).

[130] См., например: Репин 1909.

[131] *Иванов Сергей Иванович* (1828–1903) — скульптор. В 1847(?)–1850 гг. обучался скульптуре в МУЖВЗ у Н.А. Рамазанова. В 1854 г.

удостоен звания академика ИАХ. В 1868 по 1894 гг. — преподаватель скульптуры в МУЖВЗ. Работал в области станковой, монументальной и мемориальной скульптуры.

[132] Подробнее об этом см.: Разумихин 1904.

в МУЖВЗ. Напомним, что уже с 1860-х годов в МУЖВЗ крепнет «студийный» принцип преподавания, где личность педагога играет существенную роль. Здесь, в атмосфере толерантности формируется множественность направлений поисков и поощряется творческая самобытность, происходит усвоение и индивидуальное осмысление предыдущего опыта искусства — процессы далекие от педантизма унифицированной академической системы. Трубецкой, учивший не по сумме знаний, а по живому опыту, полученному от непосредственных наблюдений натуры, осмысленной согласно «творческому настроению», не только включился в московскую среду, но и смог оживить ее, предупредить губительное для скульптуры излишнее погружение в реализм.

Впрочем, от пагубного воздействия натуралистических тенденций молодая московская школа скульптуры вполне достойно защищалась и силами собственных педагогов, среди которых, как известно, был С.И. Иванов [131].

Обученный «грамоте ваяния», Иванов воспринял классические методы построения формы как инструментарий творчества, а не самоцель. Ему удалось сохранить на все годы верность этим методам, избежать искушения академизмом, равно как и «тенденцией» — остаться в стороне от яростной перепалки сторонников крайних решений. Он был, пожалуй, первым среди мастеров, сумевших сберечь лучшие традиции классицистической скульптуры в ее романтизированном варианте, не размениваясь на всякого рода эффекты. Крайне редко выступая экспонентом выставок, Иванов выбрал цель, ради которой во многом поступился собственной карьерой талантливого скульптора — он был Учителем, подготовившим целую плеяду будущих мэтров российского ваяния: С.М. Волнухина, А.С. Голубкину, С.Т. Коненкова и других.

В основе его преподавания лежала собственная взвешенная эстетическая позиция, так что недостатком твердых навыков композиционного мастерства, основанного на определенном абстрагировании от реальности, его ученики не страдали. В приложении жизненной наблюдательности и индивидуального видения, пластического своеобразия это открывало возможности свободного обращения с законами построения скульптурной формы — потому так различны творческие позиции его выдающихся учеников. Преподавательскую деятельность Иванова и его вклад в развитие московской школы скульптуры трудно переоценить. И остается лишь сожалеть о том, что современники, даже вполне подготовленные и, вроде бы, готовые к восприятию нового, прошли мимо пластических достижений Иванова-скульптора позднего периода.

Его наиболее известные произведения относятся к предыдущим десятилетиям, но сам Иванов считал главным «серьезно-научным» трудом своей жизни композицию «Христос и Иуда» (1880–1890-е, воск, высота 51, ГТГ) [132].

Эта внешне спокойная двухфигурная группа обладает особой внутренней энергетикой, прорывающейся в резких, угловатых изломах складок, в тонко выстроенном ритме внутренних осей, линий, то сходящихся, то противоположенных, в слегка взрыхленной фактуре поверхности. Иванов структурирует форму, лишая ее плавных округлостей. Он выделяет широкие плоскости и разворачивает их, заставляя объем «работать» гранями, так что за видимой графичностью решения (линия, плоскость) встает не просто отображение, но символизация жизни форм. Внутреннее духовное напряжение выдают и широко распахну-



369



370

тые глаза, заставляющие вспомнить медитативный спиритуализм позднеантичных портретов. Композиция «Христос и Иуда» осталась его обращением к потомкам, далеким от главных направлений развития российско-го ваяния 1880–1890-х годов.

Отнюдь не рафинированный эстет, Иванов при всем его уважении к натуре был последователен в своем служении заветам классического «чистого искусства». Занятый проблемами саморазвития формы, он не стал адептом импрессионистической незавершенной пластики. Этому увлечению он поддавался лишь отчасти. Более смелые эксперименты скульптуры рубежа столетий — с фактурой, цветом, материалами, сюжетами, наконец, — остались вне сферы его интересов. Начавшееся встречное движение «низовых» фольклорных традиций и «большой скульптуры» также не оставило сколь-нибудь серьезного следа в его творчестве. В группе «Христос и Иуда» можно найти скорее романтическую оглядку на раннехристианские традиции вообще, чем ретроспективное обращение к конкретным источникам или желание обновления арсенала технических средств.

Между тем, радикализм Трубецкого делал его чувствительным к самым разным новациям, в том числе к тем, что вызревали у абрамцевских энтузиастов. Так, среди гипсовых форм керамического предприятия «Абрамцево» появляется панно Трубецкого «Женская головка» [133]. Действительно, работы мастера, при соответствующей корректуре, могли довольно естественно вписаться в новую концепцию майоликовой пластики малых форм. Но известная доля космополитизма, присущая скульптору, видимо, помешала принятию им позиций Абрамцева в первой части их национально-романтических установок.

При том что обращение к собственному, довозрожденческому художественному опыту было в то время явлением общеевропейским [134], требовалось немалое мужество и здравомыслие, чтобы признать жизнеспособность нового, отличного от предшествующей версии народности, прочтения национальных традиций. Многие художники припадали тогда к этому источнику, желая создать обновленный язык искусства, но в скульптуре конца столетия только М.А. Врубель смог добиться искомого яркого и значимого результата. Успех Врубеля

[133] Подробнее см.: Арзуманова, Любартович, Нащокина 2000: 188.

[134] Абрамцево в общеевропейском контексте рассмотрено в: Пастон 2003.

[135] Цит по: Врубель 1963: 276.

[136] Там же: 275.

[137] Одержимость Врубеля-рисовальщика, стремящегося досконально исследовать натуру, была известна всей Академии художеств.

[138] Врубель 1963: 275

[139] Там же: 73.

[140] Известно, что интерес Врубеля к теме демона начинается в середине 1880-х гг., и важным импульсом к ее осмыслению, по свидетельству Н.А. Прахова (см.: Врубель 1963: 303), становится постановка оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» на киевской сцене в 1885 г. (также см.: Русский музей 2006/151).

[141] Врубель 1963: 73.

[142] Известно, что после первой гигантской головы, которая «от быстрой сушки скоро распалась» (см.: Врубель 1963: 316), Врубель выполнил маленький бюст в 1/3 натуре. Тогда же была создана небольшая фигура Демона (1888, не сохр.) как эскиз памятника М.Ю. Лермонтову (см.: Врубель 1963: 73). Видимо, об этой фигуре говорит Н.А. Прахов в своих воспоминаниях (см.: Врубель 1963: 236, 317). В 1894 г. Врубель исполнил барельеф и еще одну голову Демона (находилась у К.Д. Арцибушева). Предположительно в 1896–1897 гг. он вновь вернулся к этому пластическому сюжету.

во многом объяснялся подмеченной еще А.Я. Головиным глубокой внутренней классичностью: «Он был “идеален” по своей природе» [135] и именно потому все, за что бы он ни брался, «было классически хорошо» [136].

Врубель, как и Трубецкой, Иванов, был влюблен в натуру. Выпускник Академии, он сохранял не видимую форму, а сам дух классики, и, в отличие от того же Иванова, не абсолютизировал ее формальные достижения. Врубель не имел специального скульптурного образования, но его «культ глубокой формы», формы, идущей из существа натуры, был рожден в неустанных академических штудиях [137], и осознан им как «главнейшее содержание пластики» [138]. Особенная «врубелевская» классика оставалась чуткой к возможным преобразованиям, в конечном счете — к смелым пластическим метаморфозам, к синтезирова-

нию самых разных приемов под знаком их духовной близости и на основе безусловного родства их внутренней структуры.

Именно «страсть обнять форму как можно полнее» [139] подтолкнула его к работе в скульптуре. Еще в 1888 году он решает вылепить «Демона» [140], но им движет скорее желание материализовать свои фантазии, чем испытывать выразительные возможности скульптурной формы. Этот пластический опыт должен был, по представлению художника, компенсировать невозможность работы с натуры: «вылепленный, он только может помочь живописи, так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться как идеальной натурой» [141]. После нескольких не вполне удачных (в техническом смысле) работ [142] Врубель создает известную «Голову Демона» (1894, гипс раскрашенный, высота 50, ГРМ).



371



372

Уже здесь он использует цвет, но вряд ли осмысляет его как имманентное качество скульптурной формы. Впрочем, и от раскрашенных бюстов Позена, и от подпеченных гипсов Трубецкого «Демон» отличается принципиальным отказом от станковизма и жизнеподобия: цвет только подчеркивает декоративные качества формы. Врубель ищет символическое звучание образа, усиливая его эмоциональное воздействие за счет колористических акцентов, столь органичных для фактурной поверхности головы и ее внутренней метафоричности.

«Голова Демона» вместе с головой «Великана из «Руслана»» (не сохр.) [143] были представлены на знаменательной петербургской «Выставке русских и финляндских художников» 1898 года, организованной С.П. Дягилевым. Эти скульптуры вызвали шок у традиционалиста Стасова: «Одни безобразия и чудовищности <...>, чепуха всех линий», — возмущался критик [144]. И это при том, что сам Врубель подчеркивал, что занят поисками «чисто и стильно прекрасного в искусстве» [145]. Разражаясь гневными филиппиками в адрес Врубеля («Видано ли у самых отчаянных из французских декадентов что-нибудь гаже, нелепее и отвратительнее того, что нам тут подает г. Врубель?» [146]), Стасов невольно именно ему отдает приоритеты в решительном переосмыслении скульптурной формы, хотя путь этот для отечественного ваяния только начинал проясняться.



373

И, конечно же, не случайно на этом бунтарском пути Врубеля сопровождал образ Демона. Представляется небезосновательным включение в круг произведений, объединенных этой неизменной врubeлевской темой, крупной скульптурной работы «Роберт и монахини» (1896, гипс тонированный, высота 92, ГТГ) [147], созданной по мотивам оперы Дж. Мейербергера «Роберт-дьявол» [148].

Не только сюжетно, но и в пластической трактовке родство Демона и этой скульптурной группы (достаточно обратить внимание на голову Роберта) проступает вполне отчетливо. Постепенная кристаллизация — от крупных ломающихся форм до обретенных в этом наглядно длящемся процессе становления объемов рук, лиц — заставляет вспомнить метод работы Врубеля-живописца. Драматизм экстаичного хоровода фигур подчеркнут благодаря активным пространственным прорывам, разрывающим пластику форм — не только в цезурах фигур, но и в складках одежд, особенно выразительных в гипсовой модели. За видимой легкостью, раскованной пластической маэстрией, летящими линиями этой динамичной группы стоял упорный труд мастера — труд самопознания, отразившийся в метафорическом звучании сюжета и отмеченной публикой автопортретности [149]. Эмоциональное напряжение Врубеля выдают строки из письма Н.А. Римскому-Корсакову, где он предвкушает

- 372 М.А. Врубель. Садко. 1899–1900. Майолика. ГРМ
- 373 М.А. Врубель. Морской Царь. 1899–1900. Майолика. ГРМ
- 374 М.А. Врубель. Царь Берендей. 1899–1900. Майолика. ГРМ
- 375 М.А. Врубель. Морская царица (Волхова). 1899–1900. Майолика. ГРМ

[143] Можно предположить, что названная Стасовым голова богатыря, как и в случае с «Демоном», родилась в период работы Врубеля над соответствующим живописным произведением. Тогда здесь следует иметь в виду скорее такие его образы, как «Микула Селянинович» (1896) и «Богатырь» (1898), чем отвлеченный образ великана из пушкинской сказки.

[144] Стасов 1952/3: 219.

[145] Врубель 1963: 80.

[146] Стасов 1952/3: 219.

[147] Отлив в бронзе 1898 г. (фабрика художественной бронзы Е. и Ф. Вишневецких) оформляет торшер интерьерной лестницы дома С.Т. Морозова на Спиридоновке.

[148] Подробнее см.: Михаил Врубель 1997: 200.

[149] Об этом см.: Любченко 1993: 28–33.

[150] Врубель 1963: 106.

[151] Существует несколько экземпляров каждой скульптуры в майолике в крупнейших музейных собраниях — ГТГ, Музеях-заповедниках «Абрамцево» и «Кусково», ГРМ и др. Они отличаются размерами, характером полив и колористикой.



374

[152] Не случайно его свободные пластические фантазии не понравились Римскому-Корсакову, в отличие от действительно иллюстративных работ В.М. Васнецова.

[153] Имеется несколько экземпляров в разных собраниях, отличающихся размерами и поливой. Горельеф выполнен в качестве детали убранства московского дома С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской. Удачная маска стала эмблемой предприятия Мамонтова и многократно повторялась: в оформлении ворот гончарной мастерской «Абрамцево» в Бутырках, на фасадах других зданий (см.: *Арензон Е.Р.* «Абрамцево» в Москве // *Музей. № 10. 1989*). Уже в виде стилизованной прото-мы аналогичное изображение льва использовано в оформлении печки-лежанки (1890) главного усадебного дома в Абрамцеве.

[154] Это фрагмент камина из московского дома Мамонтовых (в Абрамцево перевезен в 1962 г.).

[155] Различные по размерам, технике (возможен восстановительный обжиг), цвету поливы, датировке экземпляры-варианты трех названных последними майолик есть в разных собраниях.



375

«приятную перспективу летних свободных творческих занятий, перспективу, которая поддерживает во мне энергию в теперешней заказной работе, особенно тяжелой (готический, западный стиль)» [150].

«Свободные творческие занятия» Врубеля — это его увлечение майоликой, погружение в то, что он определял как «русский сказочный род». Речь идет о скульптурах, созданных в Абрамцево в 1898–1899 годах на сюжет опер Римского-Корсакова «Снегурочка» («Царь Берендей», «Купава», «Лель», «Мизгирь», «Весна») и «Садко» («Морской Царь» — бюст и горельеф, «Волхова», «Морская Царевна», «Садко», «Садко, играющий на гусях») [151]. На деле художник вдохновляется русской сказкой и народным искусством в той же мере, что и реальностью: многие его персонажи наделены портретными чертами (Н.И. Забелы-Врубель, Н.А. Римского-Корсакова, А.В. Секар-Рожанского).

Да и сама идея создания майоликовых циклов родилась от желания иллюстрировать полюбившееся произведение, в данном случае — современное, музыкально-постановочное. И то, что предложил Врубель, это не просто фольклорные мотивы, а именно персонажи опер, с конкретным, уже продуманным рисунком, ведущей музыкальной темой, вполне определенными характерами. Здесь Врубель вновь

отдается всеобщему «культу иллюстрации», захватившему в конце века и Россию, и Европу, и подходит к этой задаче «сотворчески» [152].

Плавные округлости скульптур из «Снегурочки» и, особенно, «Садко» происходят не от подчинения мастера свойствам пластичного материала или робости перед формой, но являются прямым следствием их априорной мелодичности. Ведь Врубель и в глинах может быть отчаянно резким, решительно отсекающим стекой лишние на его взгляд детали, в результате чего форма обретает монументальную линейно-пластическую экспрессию, как, например, в работе «Ливийский лев» (1891–1892, маска (горельеф), майолика) [153].

Если это оправдано образом и назначением скульптуры, он может быть сдержанным и почти геометричным, может соединять величавую отрешенность с почти чувственным наслаждением изгибами пластики («Голова египтянина», не позднее 1892, майолика, горельеф, Музей-заповедник «Абрамцево») [154], или заставить ощутить в нюансах формы прикосновение тайны («Египтянка», 1891).

Он может и в майолике добиваться излюбленной кристаллизации форм, в зависимости от масштаба этих «кристаллов» развивая и утверждая то героическую интонацию («Ассириец», 1890-е), то просветленный лиризм и интимность («Девушка в венке», ок. 1898) [155].



376

Безукоризненно владея «культурой материала», обладая обостренным чувством стиля, Врубель, как мало кто другой, умел верно схватывать особенности пластики самых разных времен и использовать их реминисценции в собственном, глубоко личностном переживании формы и образа. И так же как в своих готических стилизациях он не становится примерным западником, а в увлечениях Древним Востоком — архаистом, так и в национальных увлечениях Абрамцева он не будет последовательным фольклористом. Не «хвастая национализмом в искусстве», Врубель был, по мнению А.Н. Бенуа, среди тех, кто «предстает перед публикой в совершенно необычных костюмах, не похожих ни на один национальный» [156]. Во всех этих вещах есть та стильная «эпошность», которую Бенуа противопоставлял этнографическому историзму.

Для адекватной оценки скульптур Врубеля «сказочного рода» очень важно помнить и о том, что они, очевидно, мыслились не как отдельные объемно-пространственные объекты, а как единые пластические сюиты [157], предназначенные для пристенного размещения [158] в виде группы, ансамбля. Это вовсе не снижает самооценности каждой из фигур, но в подобной драматургии они осложняются принципиально новыми смыслами — становятся участниками действия. Ансамбль обретает процессионный характер, и мелодия живет здесь не только на уровне пластической трактовки формы, но и шире — в особой рифмованности скульптур (движения рук, наклоны голов, повороты), наконец, — в развитии темы. Этот прием созвучен напевности фольклора, построенного на рефренах, часто заключающих в себе лейтмотив всего произведения.



377

Мелодия пластических сюит Врубеля расцвечивается яркими «эпитетами» полихромных глазурей. Цвет выступает здесь уже не имитационной (под натуру) раскраской скульптуры, но имманентным качеством формы, рожденным одновременно с самим фантазийным образом [159]. Затейливая форма скульптур, более витиеватая в цикле «Снегурочка» и тягучая в «Садко», отнюдь не мешает работе красочных полив. Удивительно, какими органичными здесь оказываются самые разные оттенки, вплоть до цветометаллической окраски, особые в каждом новом экземпляре той или иной фигуры. Врубелевская живопись глазурями [160] идет, кажется, из самого существа формы и все коло-

[156] Бенуа 1903/10–II: 176.

[157] См.: Суздалев 1991: 230–241.

[158] Отсюда и горельефный принцип их форм, со срезанным, практически не обработанным задником.

[159] О цвете в скульптурах Врубеля и других мастеров ваяния см., например: Турчин 1978.

[160] Представления о том, что Врубель не принимал участия в расцвечивании своих скульптур, идущие от одних воспоминаний, вытесняются другими, более конкретными указаниями на то, что он вместе с П.К. Ваулиным работал над составом красочных полив или составлял конкретные эскизы с пожеланиями по поводу цвета. Впрочем, при позднейшем тиражировании такого авторского надзора быть просто не могло (подробнее см., например: Суздалев 1983: 244–245).

[161] Об этом см.: Шмидт 1989: 150.

[162] Эстетические воззрения участников кружка детально освещены в работе: Пастон 2003.

[163] См.: Врубель 1963: 270.

[164] Дягилев, Философов 1999: 576–591.

376 М.А. Врубель. Весна. 1899–1900. Майолика. ГРМ
 377 М.А. Врубель. Девушка в венке. 1897–1900. Майолика. ГРМ
 378 М.А. Врубель. Танцовщица (Фантазия). Около 1900 г. Гипс окрашенный. ГРМ

ристические вариации жизнеспособны, как и цветовые поиски в живописных этюдах. Известная фасадность полихромных майоликовых ансамблей усиливает производимое картинно-сценическое впечатление.

Не стоит думать, что горельефный принцип был единственным доступным художнику. Врубель успешно решал задачи полноценной объемно-пространственной скульптуры, грамотно распределяя пластические массы в разных осях, так, чтобы возникала не просто череда читаемых силуэтов, а, как в его «Танцовщице» (фантазия, около 1900, гипс тонированный, высота 41, ГРМ), — сумма запечатленных мгновений единого потока жизни.

Тема танца была весьма популярна в европейской скульптуре тех лет, ей отдали дань французы А. Леонард, Р. Ларш, П. Рош, А. Майоль. Но Врубель сумел создать ни на что не похожее произведение, в котором искал примирения дионисийской стихии танца и аполлонического сюжета рождения красоты. Вообще, синтезирование стало сверхзадачей, направлявшей

творчество Врубеля по вполне определенному курсу и подчинявшей себе все — и понимание формы, и развитие темы, и отношение к художественным средствам. Очевидна искренняя безыскусность в том, с каким воодушевлением он творил свою «цветопластику» [161], обновляя язык скульптуры, расширяя ее выразительные возможности.

«Nel vera il bella» («Истина в красоте») — известный девиз Врубеля и Мамонтова разъясняет ценностные ориентиры художника. Осмысление «пользы искусства», предложенное абрамцевскими мечтателями [162], опиралось на приоритет эстетической составляющей и отказ от назидательной морали. Этим они принципиально отличались от сторонников недавно торжествовавшей утилитарной эстетики. Искусство и жизнь обретали органичную нераздельность, построенную на взаимной рефлексии. Содержательность превратилась в имманентное качество и перестала отождествляться с литературностью, а идеальная красота — с неременной классичностью. И всякая принудительная приживка — будь то мораль или внешние законы формы — стала восприниматься как узурпация свободы творчества. В этом смысле возглавленные Врубелем пластические поиски Абрамцева во многом определили логику дальнейшего развития отечественной скульптуры.

Все скульптурные произведения Врубеля укладываются практически в одно десятилетие, хотя, по воспоминаниям Ф.А. Усольцева, врача художника, в последние годы жизни он не только рисовал, но и лепил «из глины и всего, что попадало под руку» [163] самые разные формы — фантастические и реальные. Приходится лишь сожалеть, что многие пластические идеи Врубеля не сохранились или остались только на бумаге, как, например, эскиз фигурного майоликового фонтана «Россия» (бумага, картон, 22х35,5, Музей-заповедник «Абрамцево»), удивляющего своим монументализмом и чистотой почти геометрических линий, широтой образного звучания, свободной от проповеди узко понимаемой народности.

Поливариантность «эпохи выбора» не только сказала свое слово в зодчестве эклектики, но и спровоцировала метания в поисках своего стиля, «зыбкость» эстетических позиций, проявившиеся в отечественной скульптуре 1880–1890-х годов. В отсутствие магистральной стилиевой направляющей мастера, за отдельными исключениями, не могли предаваться «спокойному» творчеству. «Амальгамная история художественной жизни», как ее оценивали на излете столетия [164], была историей «высвобождения творца» от навязываемых догматов того рожденного в самопознании свободного искусства, которое открывала грядущая эпоха. Между тем сам процесс этого высвобождения, если именно так оценивать деятельность крупнейших российских скульпторов, получился не только трудным, но и удивительно ярким.



378