

С.П. Домогацкая

К вопросу возникновения московской школы скульптуры в конце XIX – начале XX века

Аннотация: «Московская скульптурная звезда» зажглась на художественном небосклоне в календарный рубеж двух столетий. Событие рождения новой формы напоминает эффект взрыва сверхновой звезды, когда окружающее ее светящееся вещество силами гравитации стремительно втягивается вовнутрь и она превращается в мало кому интересный пульсар. Одновременно в пространство выбрасывается множество «потрясенных» столь катастрофически «провалом» частиц, которые на периферии Вселенной, вступая в разные соединения, дают начало звездам, уже совершенно новым по составу. Новому «составу» московской скульптуры XX века предшествовала мощная подспудная работа. Москва, всегда оставлявшая за собой право на независимость взглядов, приняла последний вздох Академии, взяв в наследство старую классицистическую традицию лишь в ее самом общем и широком смысле, как пример идеального соответствия формального и образного начал, все остальное подвергнув кардинальной перестройке. Здесь была не только восстановлена шкала чисто художественных ценностей, но и бесконечно увеличен уровень внутренней свободы художника, давшей ему смелость выйти на мировые просторы и отстаивать свою самостоятельность с точки зрения осознанных пластических идей.

Ключевые слова: школа, образовательная система Академии, специфика скульптуры, «московские предпосылки», путь Александра Иванова, Рамазанов, Сергей Иванов, Коненков

Abstract: «Moscow sculptural star» lighted up on the artistic horizon at the border of XIX and XX centuries. Event of Birth of a new form resembles the effect of the explosion of a super-new star, when surrounding it the luminous matter by gravity rapidly retracts inside and it turns into a pulsar, interesting for very few people. Simultaneously a lot of particles which were «shocked» by such catastrophic «failure» are thrown in space, and found themselves on the periphery

of the universe. Entering into different compounds, they give the beginning for new stars, but these are the completely new ones by their composition. Before appearance the new «composition» of Moscow sculpture was formed, there were much of preceding powerful implicit work at the XXth century. Moscow, that always has reserved the right on independence views, assumed the last breath of the Academy, took the classic heritage of the old tradition but only in its most general and broadest sense – as an example of the ideal compliance the form and the image, everything else is exposing a fundamental restructuring. Here was not only the scale of purely artistic values was restored, but also was increased to infinity the level of internal freedom of the artist, that gave him the courage to enter the world spaces and defend their independence in the sphere of the conscious plastic ideas.

Key words: school, the educational system of the Academy, specifics of sculpture, «Moscow preconditions», the path of Alexander Ivanov, Ramazanov, Sergei Ivanov, Konenkov

«Русским Ренессансом» назвал начало XX века философ Н.А. Бердяев. Адресовалось это поэзии. Но и для скульптуры, столь же мучительно и трудно переживавшей сумеречный период своей истории, начало века стало подлинным возрождением: в огромное многообразие художественной культуры Серебряного века она вписала неожиданно яркие страницы. Страницы эти были связаны с Москвой, так недавно считавшейся провинциальной интерпретацией академического Петербурга. С начала XX века именно Москва приняла на себя роль безусловного лидера в развитии русской скульптуры, и все творческие новации отныне происходили на ее почве. Это обстоятельство позволяет выделить московскую скульптурную школу конца XIX – первой трети XX века как явление особого порядка в контексте общерусской скульптуры.

Общие истории искусства стремятся, как правило, обставить знакомство с художественными эпохами академически, в хронологическом порядке. Между тем в ряде случаев, и особенно в периоды «безвременья», хронологически точное воспроизведение ситуации попросту ничего не объясняет, а лишь оставляет в негативе истинную картину художественных процессов. Таким сложным для описания был период 1870–1890-х годов в русской скульптуре. В советские времена эволюционная теория развития была обязательным мундиром для всех сфер научной деятельности. Именно этим, скорее всего, следует объяснить теорию «вкладов» и «накоплений» скульптуры второй половины XIX века «в единый целенаправленный процесс прогрессивного ее развития по пути реализма», поборником и проводником которой явился И.М. Шмидт¹. Однако сам приводимый автором художественный, критический и литературный материал противоречит его выводам, открывая ряд абсолютно бесперспективных обстоятельств в развитии академической линии скульптуры, которая вместо позитивного роста демонстрирует

¹ См.: Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. М., 1989.

рует грустные процессы умирания и деградации. Новое пластическое мышление, давшее блестящие результаты уже в самом начале XX века, возникает в конце указанной работы как феникс из пепла в качестве результата определенной суммы «вкладов», которые, как мы знаем, новое время напрочь отвергло, превратив их, по выражению Б.Л. Пастернака, «в пустой рой бумажек». Весь фактологический материал, которым мы располагаем, побуждает рассмотреть наконец пути развития русской скульптуры второй половины XIX века как два разнонаправленных и разнокачественных процесса. Первый происходил в условиях цементированных берегов академической системы и, оказавшись бессильным ее победить, привел скульптуру на порог гибели. Второй, до времени скрытый от современников, развивался на периферии мощного художественного центра, сосредоточенного в петербургской Академии художеств, – на почве Москвы, где была проделана огромная подспудная работа по созданию новой концепции художественности, которая и освободила скульптуру от академических пут. К началу XX века, когда академическая скульптурная традиция почти полностью утратила связь с искусством, в Москве родилась школа, наполненная жизнью и положившая начало новой полноценной национальной скульптурной традиции в России.

Несколько замечаний о том, что вкладываем мы в понятие художественной школы и какая совокупность признаков позволяет рассматривать московскую скульптуру конца XIX – первой трети XX века как самостоятельную скульптурную школу. Первая часть вопроса чисто терминологическая, а в искусствоведении чистых терминов практически не бывает. Понятие школы употребляется часто в самых разных смыслах: в определении национальных и местных школ, как термин, объединяющий близких по духу и традициям художников, последователей того или иного художника. Существуют попытки использования термина «школа» в целях классификации всего мирового искусства по основным категориям формальных признаков, таких, как линия, цвет, свет, масса и различные их сочетания. Часты смешение и подмена понятий школы и стиля. Поэтому хотелось бы подчеркнуть, что в контексте данного разговора термин «школа» используется в следующей интерпретации: школа есть создание, разработка и изживание того или иного художественного стиля на основе общих принципов построения формы; своеобразие изживания стиля во времени дает понятие значимости школы; претворение различных влияний и национальных традиций характеризует школы. Собственно, это те три основных признака, которые могут ограничить данное понятие.

Вторая часть вопроса отнюдь не терминологическая и требует ответа по существу. Попробуем ответить, начав с результата, а не идя по следам досадных и грустных потерь, которые несла русская скульптура, начиная с Пименова-сына и кончая Беклемишевым и Бахом. Самым ярким событием русской скульптуры рубежа веков было появление в ней имени москвича С.Т. Коненкова (1874–1971). Мы называем его, так как он больше других сделал для утверждения самоценности чисто скульптурной формы, причем

пришел к ней не через Запад, где революционные процессы начались значительно раньше, а исключительно благодаря своему огромному таланту и новой системе ценностей, родившейся в Москве. Уже в школьной программе Коненкова «Камнебоец», выполненной в 1898 году (бронза, ГТГ), можно обнаружить все лучшие свойства его будущих работ. Это огромное пластическое завоевание, характеризующееся принципиально новым, по сравнению с академическим, подходом к построению скульптурной формы. Поэтому было бы ошибкой видеть в этой работе «обогащенного» Чижова, как предлагает нам упомянутая эволюционная теория. И хотя М.А. Чижов в своем «Крестьянине в беде» сделал, пусть только тематически, некие шаги к обновлению скульптуры, с чисто художественной точки зрения он продолжал оставаться в прежнем круге академических норм. Хочется повторить вслед за Пастернаком, что судьба любого движения, даже если оно несет в себе отдельные элементы новаторства, грозит остаться лишь «любопытным случаем механического перемещения шансов» до того самого момента, пока «какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса», не вспыхнет «пожаром выигрыша, победы, лица и именного значения»¹. Стало быть, в Москве созрели определенные предпосылки, и их совокупность оказалась необходимой и достаточной для того, чтобы произошел разрыв старой цепи.

Причины долгого отставания скульптуры от других видов искусства на пути к реализму заключены в ее специфике. Если между разными видами культуры и существует определенная взаимосвязь, то в разные эпохи она выстраивается по-разному. В одних случаях она может быть достаточно тесной, в других – весьма отдаленной, в третьих – выразиться лишь в общности судьбы. В периоды сломов стиля различия могут оказаться кардинальными. Во многом это зависит от характера слома, во многом – от специфики самих видов, определяемой более всего их материалом. Одни слишком долго могут болеть старыми болезнями, у других неожиданно появляются детские. Вторые проходят бурно, но приводят к росту, первые же, и часто очень надолго, задерживают и отодвигают появление нового. Возможен и третий путь, но гении, подобные Александру Иванову, редко рождаются вовремя, и осознание высоких качеств старой художественной традиции вполне приходит только тогда, когда уже завершена основная работа по созданию новой, то есть почти на пороге нового слома стиля. Так, русской скульптуре XIX столетия, подошедшей к порогу своей гибели, предстояло родиться заново.

С окончанием эпохи классицизма, когда скульптура была безусловно лидирующим искусством в России, она неуклонно теряла свои позиции. Приоритеты все очевиднее от изобразительного искусства переходили к литературе, чей материал – слово – оказался гораздо более приспособленным для того, чтобы адекватно выразить духовную трансформацию нового времени и ту «идею дисгармонии», которая все прочнее входила в сознание общества как проблема, настоятельно требовавшая своего разрешения. В искусстве «для выражения духа есть единственное средство – форма» (Н. Гумилев),

¹ Пастернак Б. Охранная грамота. Л., 1931. С. 94.

и она должна была подвергнуться кардинальной ломке, так как всем видам искусств предстояло уйти из плена классицизма. В литературе этот процесс был более чем благополучен, и она победоносно прошла через весь XIX век, празднуя одну победу за другой, не зная срывов и падений. Та линия русской литературы, которая была порождена «Станционным смотрителем» Пушкина, развита Гоголем и неуклонно проводилась в послегоголевский период, вслед за Тургеневым и Толстым с полным правом может быть названа русской натуральной школой. С самого начала ее возникновения для нее было характерно не только то, что она подняла демократическую тему, но с шекспировским размахом пыталась решать мировые вопросы и считала, что искусство призвано не просто их решать, но активнейшим образом воздействовать на все мировое сознание. Тема в русской литературе XIX века обширна, но в контексте данной статьи для нас очень существенно отметить тот факт, что не было ни одного по-настоящему значительного и нового явления, для которого она не нашла бы новую и оригинальную форму, что значительным образом отличает ее от литературы западной. «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Записки охотника», «Детство. Отрочество. Юность», а далее «Война и мир» – все это далеко не вписывается в привычные литературные рамки. Принцип, который хотелось бы установить, заключается в том, что в нашей литературе форма никогда не являлась привычными механизмами, в которые традиционно вливалось бы содержание, а в большинстве случаев как бы порождалась самим содержанием и была даже его частью, причем с весьма мало ощутимыми границами. Содержание порождало не только целое, но и частности, включая структуру фразы. Так, Достоевскому часто делались упреки за построение его фразы. Но совершенно очевидно, что она потрясающе органично входит в его целое, что порывистая, порой ускользающая мысль писателя находит выражение именно в такой, ломающей привычный слог фразе. Кажется немислимым поправить слог Достоевского с точки зрения тургеневских норм. Из сказанного можно сделать вывод, что ведущее искусство России в эпоху постклассицизма не просто порвало с пленом старой формы, но нашло органически творческий подход к ней. Не менее важно заметить и то, что поднимаемые литературой вопросы были вопросами огромной значимости, и на самые мучительные из них она старалась давать ответы, вплотную подходя к последнему, каждый раз «бросаясь с верхней ступени вниз головой». Понятно, что больше всех это относится к Толстому и Достоевскому, но близко почти всем русским писателям. В этом смысле можно сказать, что русская литература как бы переосмыслила и пересмотрела очень многие западноевропейские, казалось бы, незыблемые положения. Пересмотрела с какой-то неожиданной и совсем небывалой точки зрения. Пересмотрев, очень многое дискредитировала. Прославленного романтического героя совсем недавних времен, образом которого была пропитана литература 1820–1830-х годов, Толстой превратил в надутого себялюбивого мещанина, а Достоевский привел в уголовный суд. Русское культурное общество второй половины XIX века не только воспитыв-

валось на литературе, но и духовно жило ею, и те высокие требования, которые оно предъявляло к ней, естественно распространялось на все другие виды искусств.

Иначе сложилась судьба поэзии. Рядом совпадений она напоминает судьбы скульптуры и архитектуры, то есть тех искусств, в которых новаторство заключается прежде всего в новом отношении к построению формы. Пример поэзии сколько-то может помочь понять процессы «деградации», происходившие в русской скульптуре второй половины XIX века. Примерно с середины века поэтическая культура или, точнее, культура стиха стала заметно снижаться. Несомненно, что демократическая тема, принеся с собою непосильный для поэзии груз фабульности, сыграла решающую роль в изменении структуры стиха и его образного строя. Речь идет не столько об его упрощении, сколько о простой примитивности. Это можно увидеть, сравнивая стихи даже такого большого поэта, как Некрасов, с поэзией Пушкина, Баратынского, Лермонтова и Тютчева. Его форма не обладает той же гибкостью, стих менее упруг, ритмы банальнее, рифмы порой неряшливы, а создаваемый образ очень часто напоминает нехитро нарисованную картинку, которая сама просится в иллюстрацию. Об общем понижении уровня понимания поэзии во второй половине XIX века свидетельствует факт «исправления» Тургеневым ряда стихотворений Тютчева и Фета, исключительно высоко ценимых писателем, в 1854 и в 1856 годах вышедших в его редакции. Сейчас кажется непостижимым, как могло случиться то, что один из лучших стилистов русской и мировой литературы позволил себе внедриться в тончайшую ткань их поэтического творчества. Видимо, само время перестало ощущать музыку стиха. В этом смысле критика Писарева может рассматриваться как высказывания человека уже совершенно глухого к поэзии. Разная степень глухоты была свойственна многим критикам демократического лагеря. Это совершенно понятно. Их интерес лежал не в области поэтической формы, а в области темы, часто тенденциозно понятой. О том, что поэзия метафорична, как-то забылось. Так или иначе, в поэзию проникла беллетристика, и постепенно к концу века поэзия как бы размагнитилась. Она утратила свои специфические свойства, и перегородка между нею и прозой почти разрушилась. Причем к концу века демократическая тема уже практически не участвовала в этом процессе размагничивания. Дело было уже в утрате самой поэтической культуры. (Искусство Фета, не впустившего в свою поэзию демократическую тему и до конца сохранившего в неприкосновенности ее иррациональный момент, стоит особняком во второй половине XIX века.) Утрата поэтической формы особенно заметна в стихах поэтов последнего тридцатилетия XIX века, когда от достижений поэтов пушкинской поры не осталось и следа. Символисты появились на совершенно беспроектном фоне, да и собственные их первые шаги вряд ли можно рассматривать с художественной точки зрения. Чтобы стать искусством, символизму пришлось заново учиться азам поэтического ремесла. Позднее в поэтическом обращении к Брюсову Пастернак скажет замечательные слова: «Что

я затем, быть может, не умру, / Что до смерти теперь устав от гили, / Вы сами, было время, поутру / Линейкой нас не умирать учили?» Понятно, что заслуга принадлежала не одному Брюсову. Брюсов, Белый, Сологуб, Вяч. Иванов, Ин. Анненский принялись за изучение ритмики, поэтики и других сторон поэтической кухни. Знакомство с теорией поэтического ремесла шло параллельно с пересмотром всего классического наследия. Классику прочли по-новому, и ее бывшее величие засияло снова. В это время начинается высший этап культа Пушкина; заново отредактированный Тютчев освобождается от шелухи чуждых наслоений. Классика, от которой так решительно отмахнулись в середине века, вновь пришла на помощь поэзии и дисциплинировала ее. Все последовавшие за символизмом поэтические течения до футуризма включительно продолжали разрабатывать и совершенствовать поэтическое мастерство. И хотя на знамени футуризма было свержение всех и всяческих кумиров и он демонстративно противопоставлял себя классике, Маяковский футуристического периода несомненно ближе к Пушкину, чем Надсон и Апухтин.

После прозы в самом выгодном отношении к характеру слома стиля середины XIX века оказалась живопись. Сама специфика этого искусства дает неисчерпаемые возможности для конкретизации изображаемого. Но даже и здесь победы на новом пути пришли далеко не сразу. Художникам, воспитанным классической школой, было не просто найти путь к повседневной теме, новому сюжету и правдоподобию. Венецианов и Федотов сделали лишь первые шаги на пути искания нового стиля в живописи. Настоящий же перелом был совершен теми, кто составил течение, называемое передвижничеством. Поражает решительность, с которой художники этого поколения порвали с прошлым. Разрыв с традицией коснулся прежде всего композиции картины в целом, так как теперь она должна была превратиться в маленькую, жизненно правдивую новеллу. Картина стала иметь завязку, основной драматический узел и некоторую развязку. Содержание ее, таким образом, частично перемещалось за рамки самой картины в воображение зрителя, тем самым как бы развиваясь во времени. Это делало ее не столько иллюстрацией в прямом смысле слова, сколько маленьким живописным рассказом, причем очень хитро составленным, поскольку он был ограничен рамками единовременного смотрения. Это то, что принято называть литературностью передвижников, и это было бы вполне справедливо, если не придавать данному определению уничижительного оттенка. То был особый вид живописи, в котором центр тяжести колебался между фабулой и собственно живописью. Для того, чтобы такая новелла могла стать убедительной, все ее композиционное построение надо было сделать внешне безусловно правдоподобным, таким, как будто все происходит в самой жизни. В то же время под этим «слепок» куска жизни следовало спрятать определенную композиционную подстроенность, что создавало бы ощущение интриги. Эта сторона дела была не только очень быстро освоена передвижниками, но благодаря использованию опыта Федотова и Шмелкова доведена до исключительного совершенства. Таким образом, в данном пункте про-

пасть с академическим искусством наметилась довольно скоро. Легко дались характерность и психологизм, ибо в самих этих понятиях заложено нечто очень созвучное эпохе второй половины XIX века. В литературе и театре того же времени характерность была одной из ярчайших черт. Труднее обстояло дело с вещами более элементарными. Красота, уравновешенность, линейная выразительность в целом так же, как композиционный строй рисунка отдельной фигуры, то есть все то, чему учила академическая школа, было приспособлено для совсем других целей. Изображать правду жизни с подобным багажом было совершенно немыслимо, поскольку у самой колыбели такой правды стояла бы ложь. В этом пункте передвижникам предстояло отказаться от тех художественных навыков рисунка, которые составляли основу и самую сильную сторону академического образования, и остаться без вспомогательных средств в борьбе за свой эстетический идеал. Риск и сложность сделать это в те времена, когда блеск и совершенство брюлловского рисунка далеко не потеряли своей привлекательности в глазах общества, огромны. Тем более что на первых порах качественное понижение в рисунке было неизбежно. Отказ от академических навыков с одной стороны, требование характерности и выразительности с другой привели к понижению грамотности и в области конструкции человеческого лица и тела. Самым трудным моментом на новом пути стал вопрос пластики. Под пластикой следует понимать движение форм, выраженных через поверхность, их взаимоотношения и контрасты. В более широком смысле в рисунке и живописи пластика – это характер рельефа, следовательно, она затрагивала и все построение картины в целом. Новое пластическое выражение окружающего живого мира требовало слишком серьезной переработки того понимания рельефа, которое было разработано Академией как школой. Поэтому в понимании передвижниками пластики еще долго остаются компромиссные решения. Долгое время не могла найти своего места в интриге и богато разработанная пространственность, так как для достижения эффекта правдоподобия большая глубина была не особенно нужна. Передвижники первой поры стремились лишь к иллюзионистической нейтральности пространства, которая не мешала бы сосредоточить основное внимание на изображаемом действии или лице. Несколько особым образом обстояло дело с проблемой цвета, самого условного компонента в системе академического образования, подчиненного рисунку и композиции. Одолеть это препятствие сразу было немыслимо, хотя разрыв с классицизмом намечен был и здесь и выразился в изменении традиционного понимания цвета и создания некоторого правдоподобия с точки зрения локально-цветовых характеристик предметов. Но до тех пор, пока эти локально-цветовые характеристики не объединились в едином цвето- и световоздушном репинском пространстве, настоящей победы в этой области не произошло. Но происходило главное: вверх дном переворачивался сразу весь старый академический багаж, и это вынуждало параллельно с утверждением нового эстетического идеала выковыривать адек-

ватные методы построения новой формы в каждом отдельном звене, то есть строить школу с новой системой взглядов.

Появление Репина полностью оправдало этот наитруднейший путь риска и подытожило находки нового искусства буквально во всех звеньях, прежде всего в области пластической стороны рисунка. Целая пропасть отделяет репинский рисунок от академической пластики. Эту пропасть определило новое понимание светотени. В то время как в академическом искусстве светотень понималась как нечто статическое, когда форма предмета наиболее эффектно подчеркивалась освещением, у Репина свет и тень стали сами по себе объектами изображения. Новое понимание цвета сделало полноправным компонентом его живописи и сложно разработанное пространство. Не у одного Репина пространство становится объектом изображения, но у всех замечательных живописцев эпохи художественного реализма, причем у каждого из них оно индивидуально. Можно говорить о репинском понимании пространства, о пространстве Ге, о построении пространства у Сурикова, придающего его трагедиям особый, повышенный смысл. Это те высоты, которых русское искусство достигло к моменту завершения работы по созданию русского реалистического стиля. Самый трудный путь в перспективе времени привел к наибольшим результатам. Он напитал русское искусство тем потенциалом, который и в дальнейшем в значительной степени определил его своеобразие и специфику. Однако к концу века, даже несмотря на появившийся интерес к проблемам пленера, отношение к классицизму меняется. На место его отрицания приходит уважение. Переоценка ценностей классицизма произошла уже с новых позиций. Его оценили за дисциплинированность, за высокую художественность. В нем увидели антипод натуралистической приблизительности формы, небрежному отношению к ней, что можно наблюдать в работах передвижников «мясоедовского» толка, которые остановились на позициях узкого жанризма и тенденциозности и стали определенным тормозом в дальнейшем художественном развитии. Для молодых участников передвижных выставок характерны жалобы на недостаток умения и тяга к академическому образованию. Даже Репин увидел в академическом образовании определенные плюсы. А в самом начале XX века Александр Бенуа, невзирая на весь свой антагонизм к Академии, предложил пересмотреть, «проверить, очистить и выяснить» понятия академизма, школы и мастерства.

Имена скульпторов Каменского, Чижова, Антокольского, Позена, Беклемишева у нас принято сопрягать с группой художников-передвижников. Но причисляются они к движению передвижничества по случайности, вслед за не слишком разборчивой современной им критикой, которая за понятность и доступность языка легко зачисляла отстававших от нового движения скульпторов в ряды его попутчиков, не обращая внимания на их формальные просчеты, а часто и на откровенную художественную слабость. Реалистические достижения в скульптуре были крайне малы и выразились почти целиком в области темы и сколько-то в области композиции, которая поменяла классиче-

ское ее понимание на принципиальную некомпозиционность, чисто внешне приближающую скульптуру к «живой жизни». Само количество произведений с новой тематикой было очень невелико, и все они более чем известны вследствие чрезмерного внимания, оказанного им советским искусствоведением. Их создатели не были объединены между собой ни понятием целостности общего лица, ни художественным объединением, ни даже временными рамками. Причем если работы скульпторов старшего поколения, в частности «Первый шаг» Ф.Ф. Каменского (1872, мрамор, ГРМ), «Крестьянин в беде» М.Ф. Чижова (1873, мрамор, ГТГ), несмотря на их двойственный характер, в глазах зрителя были овеяны общим воодушевлением благородными целями обновления искусства, то творчество их младших братьев В.А. Беклемишева, Р.Р. Баха, Л.А. Бернштама, И.Я. Гинцбурга вряд ли способно воодушевить. Они все дальше уходили от классицизма в композиции своих произведений, в которые вносились предметы реального жизненного обихода изображенных: кресла, конторки, письменные столы, мольберты и скульптурные станки, детские качели, ажурные скамейки, что окончательно лишает их цельности скульптурного объема и силуэта. Все более закономерным становится чисто механистическое соединение человеческих фигур и предметов быта, обособленно существующих в пространстве. Это равно относится к маленьким статуэткам Гинцбурга и монументальным работам Баха и Бернштама. Большая или меньшая удача портретных статуэток Гинцбурга (в 1890-е годы он вылепил В.В. Верещагина, И.И. Шишкина, И.Е. Репина, М.М. Антокольского) зависит не от качества его работы как скульптора, а от того, насколько точно выбрала для себя позу та или другая из его знаменитых моделей, с просьбой к которым о позировании обращался Стасов, протезировавший Гинцбургу. Его изображения – всего лишь внешняя фиксация. Произведения профессора Академии В.В. Беклемишева, автора разнообразных по своим заданиям произведений, жанровых композиций, портретов, статуй, представляют собой все ту же попытку соединить натурализм с академической добропорядочностью. Его лучшая жанровая композиция «Деревенская любовь» (1896, бронза, ГТГ), выполненная на модную в русских интеллигентских кругах крестьянскую тему, с академической точки зрения, пожалуй, даже более композиционно оправданна и умело вылеплена, чем группа Федора Каменского. По трактовке темы – не более чем идиллия, общее место, подкрашенное сентиментализмом. Когда-то популярнейшая из его работ – «Как хороши, как свежи были розы» (1896, мрамор, ГТГ), иллюстрирующая стихотворение И. Мятлева, на долгие годы дискредитировала поэта, приблизив его стихи к «блуждающей по болотам» поэзии С.Я. Надсона. Единственное чувство, которое она вызывает, – это любопытство к давно прошедшей эпохе, способной находить глубину и прелесть в чахлам анемичном создании, вырубленном из мрамора, держащем в руке увядшую серебряную розу, ныне благополучно утраченную.

Апофеозом полного художественного оскудения смотрится «Нищий» (1888, терракота, ГТГ) Л.В. Позена (кстати говоря, единственного скульпто-

ра, который стал официальным членом ТПХВ), созданный на 15 лет позднее «Крестьянина в беде» Чижова, когда прелесть новизны демократической темы уже никак не могла компенсировать формальную беспомощность. Составленный из обрывков, лохмотьев, лаптей и вериг, он бессилён вызвать даже сострадание и выглядит запоздалой реминисценцией известного стихотворения Некрасова. В эпоху, когда русский реализм как мировоззрение и художественный метод практически завершил свою работу по созданию реалистического стиля и когда литература и живопись стояли уже на пороге нового слома стиля, скульптура была ещё трагически далека от общего победного шествия. Она представляла собой некое оскудевшее поле, в котором бесцельно отыскивать перспективу роста и развития. Сопоставление академической скульптуры второй половины XIX века с современной ей прогрессивной линией развития русской живописи показывает, что шли они разными путями, не совпадавшими в самом существе. Точки схода можно найти лишь в области использования демократической и исторической сюжетики, да и то в сильно урезанном виде. Это очень видно на примере М.М. Антокольского (1842–1902), на которого Стасов возлагал самые большие надежды в деле возрождения русской скульптуры. Действительно, Антокольский – фигура исключительная в истории всей русской скульптуры уже только потому, что всю последнюю треть XIX века он один поддерживал в русском обществе интерес к этому виду искусств. Но представим на минуту его «Ивана Грозного» (1871), «Христа перед судом народа» (1874) или «Христианскую мученицу» (1887) рядом с такими подлинными проникновениями в трагедию, как «Утро стрелецкой казни» Сурикова или «Голгофа» Ге. Это интересно сопоставить, потому что Антокольский как будто говорил на те же темы, которые давно занимали русскую мысль. Он говорил о добре и зле, о философии и религии, любви и ненависти, о жизни и смерти. Но каким общим местом выглядят его слова рядом с живописью и литературой! Достаточно вспомнить, что все работы Антокольского создавались тогда, когда уже была написана «Война и мир» Толстого. В своем искусстве он более всего ценил замысел, а задачу своей формы видел в том, чтобы она этому замыслу не мешала. Поэтому в ее исследовании сложно использовать такие понятия, как реализм и реалистический метод, они слишком на многое претендуют. Форма скульптуры Антокольского не вырвалась за рамки французских салонов. Его истинные достижения приходится расценивать исходя из того факта, что вся его творческая жизнь (с 1877 по 1902 год) прошла в Париже и перед его глазами совершились все самые головокружительные художественные события второй половины XIX века, которые он не сумел не только оценить, но даже и разглядеть. К художественно-пластическому воплощению жизненной правды, а иными словами, к реалистическому методу построения художественной формы, к концу века русские скульпторы, имевшие академическую выучку, не только не приблизились, но, скорее, чудовищно отделились. Поздние произведения Беклемишева, Баха, Бернштама в 1899 году Бенуа назовет «нашими позорными паскудствами». Как это объяснить?

Для скульптуры демократический характер слома стиля эпохи оказался непомерно тяжел. В отличие от живописи, которая по самой своей сути есть искусство условное и в нем нельзя спутать с жизнью даже самый натуралистический пейзаж, скульптура – реальный, физически существующий в пространстве объем. Чтобы не быть смешанным с окружающим его предметным миром, он нуждается в надежной системе художественной защиты. Скульптура не может, не исчезая как искусство, существовать вне непреложных законов, образно выражаясь, строгого чередования «гласных звуков и согласных, цезур и спондеев», и ее содержание должно уместиться в рамках этих законов. Никакие внешние литературные наполнения не могут увеличить емкость ее художественного смысла. Поэтому, как и поэзия, скульптура гораздо более тесно зависит от школы как общей художественной идеологии, так и с точки зрения ремесла. Если проникновение беллетристики в поэзию превращает ее в рифмованную прозу, то проникновение натуралистических подробностей в скульптуру разрушает тот художественный коэффициент, который обеспечивает ей защитный барьер от живой природы. Роль такой защиты выполняет та или иная концепция художественности. Академия как школа выработала столь совершенную систему защиты скульптуры от реального мира, которую разрушить изнутри оказалось практически невозможно. В.В. Стасов глубоко заблуждался, полагая, что академическое образование не сможет помешать непреложному ходу истории и разработка демократических тем сама приведет скульптуру к реализму.

Дело в том, что, каким бы неопределенным ни было понятие художественного ремесла, в скульптуре оно имеет решающее значение. Приобретенные в школе навыки не просто облегчают работу скульптора, они становятся частью его художественного процесса. Художественные навыки всегда органически связаны с определенной художественной идеологией. Их назначение – быть кратчайшим, простейшим и вернейшим средством для достижения поставленной цели. Навыки прививаются школами и усваиваются почти механически. В характере навыков отражаются стиль и мирозерцание определенной эпохи, хотя сами по себе они не имеют эстетической ценности. Они – лишь подсобный аппарат, но, как бы ни был оригинален и неповторим стиль того или иного художника, всегда в его творчестве можно найти то, от чего он отталкивался, то есть, говоря точнее, найти навыки той школы, из которой он вышел. Таким образом, навыки могут существовать и чисто негативно, то есть в преодоленном виде. Чем стройнее, чем монолитнее система какой-либо школы, тем больше навыков она прививает своим ученикам и тем эти навыки определеннее, каноничнее. Элементарные навыки облегчают работу художника, и в то же время они могут стать непреодолимым барьером для выхода за рамки данной школы. Особенность Академии как школы заключалась в исключительной стройности всей ее системы, от элементарного звена до всей философско-эстетической концепции. Чем

более выверенным было каждое из звеньев в процессе построения художественной формы, тем более совершенным оказывалось целое.

Основу академического скульптурного образования составлял рисунок, начинавшийся с рисования гипсовых деталей – фрагментов античных слепков. После длительной штудировки и приобретения навыка почти механического умения рисовать глаза, уши, носы, пальцы, следки ног и кисти рук ученики переходили к рисованию гипсовых фигур. Такая последовательность помогала им уяснить всю пластическую механику человеческого тела. Рисование с гипсов имело целый ряд преимуществ: во-первых, модель была неподвижна, во-вторых, одноцветна, в-третьих, с нейтрально-белой поверхностью. Контуры и светотени на такой модели очень хорошо видны. Это было рисование объемов в их наиболее чистом и абстрактном виде. Основу рисунка составляла линия, контур, понятый как ограничение объема. Контур заштриховывался по светотени. Задача светотеневой штриховки заключалась в дополнении и конкретизации объема, уже достаточно убедительно представленного в самом линейном построении. Метод такого обучения равно относился и к живописи, и к скульптуре, но отталкивался, конечно, от скульптуры. Почти все скульпторы, окончившие Академию, прошедшие ее строгую выучку, умели хорошо рисовать в прямом смысле этого слова – карандашом на бумаге. Сам термин «рисунок в скульптуре» есть термин чисто академический. От понятия рисунка вообще рисунок в скульптуре отличается наличием в нем множественных контуров. В скульптуре контуры как границы объемов, в то время как их рассматривают при круговом обходе, бесконечно многообразны, и потому даже любая деталь в скульптуре имеет бесчисленное количество контуров. Основной ценностью качественного рисунка в скульптуре является степень наполненности этих контуров реально ощутимой массой. Подчиненность одной детали другой и их общая подчиненность целому в отдельной статуе или композиции выражалась в рисунке общего контура или, вернее сказать, в рисунке контуров и силуэтов. Отсюда – незыблемое уважение к силуэту в скульптуре академии как школы. Из всех требований, которые эта школа предъявляла к рисунку, его цельность была тем главным, чему должно было подчиниться все остальное, а именно гармоничность и совершенство линий, проработка и завершенность деталей, благородная и несколько отвлеченная лепка формы. Рисованием с гипсов Академия преследовала и другую, может быть, еще более важную для академической идеи цель. Рисовалась не просто римская копия, но изображался некий синтез пластических свойств, являющихся символом идеального художественного канона. Поиски совершенной формы тем самым направлялись по заранее определенному руслу, и человеку, прошедшему академическую выучку, давалась в готовом виде некая концепция того, что мы называем художественностью, или, как в данном случае, концепция отвлеченной красоты. Что касается композиции, то есть способа воссоздания разнопространственных и разновременных явлений, то следует сказать, что в академической скульптуре композиционность мыслилась тоже линейно, по

определенным канонам. Каноны эти или, вернее, их схемы были приняты и возведены Академией в ранг законов.

Самую ценную сердцевину академической системы скульптурного образования составляло ее понимание пластики. Оно заключалось в особом, чисто скульптурном способе построения формы, в основе которого лежало понятие рельефа. Классифицирующий скульптурный рельеф по принципам построения восходит к античному архитектурному рельефу. Микеланджело, разгадавший мудрую художественную закономерность этих принципов, мощно и последовательно перенес их и в построение круглой скульптуры. После А. Гильдебранда, который открыл и блестяще описал метод Микеланджело в своей теоретической работе «Проблема формы в изобразительном искусстве», скульптура постимпрессионизма программно использовала его в борьбе со всякого рода натуралистическими тенденциями. В античности рельеф понимался как оживление стены и ее развитие как в орнаментальном, то есть по плоскости, так и глубинном направлениях. Возникнув как художественная организация стены, рельеф должен был полностью подчинить себя ее архитектонике. А именно, исключив себя из пространства, в котором живет живой человек, изобрести такую меру глубин, которая ничего общего не имела бы с той, которой мы пользуемся в реальной жизни. Художественный образ рельефа должен был жить в том плоскостном слое, на который углублена стена. В таком рельефе ясно выраженными оказывались две плоскости: передняя и задняя, выполнявшая роль некоего целостного фона, на котором развивалось изображение. Переход от передней плоскости к задней осуществлялся постепенными, строго выверенными планами, в каждом из которых все возвышения были приведены в ясное двухмерное соотношение. Восприятие сложной объемности рельефного изображения естественно облегчалось восприятием простого объема пространственного слоя, в котором заключено изображение. Рельеф, построенный по такому принципу, не только не разрушал стену, но утверждал ее и при этом оставался абсолютно свободным и независимым от действительной меры глубин. В круглой скульптуре, ориентированной на архитектурную стену, должна была измениться лишь внутренняя мера глубин, существо же самого метода сохранялось в силе. В этой связи уместно вспомнить настойчивость Мартоса, с которой он отстаивал постановку своего памятника Минину и Пожарскому на Красной площади в максимально возможном приближении к классическим аркам старых торговых рядов и отклонил указанное императором место в самом центре площади, предполагавшего круговой обход. Этого архитектурного фона требовало художественное построение памятника. Огромные внутренние ценности такого подхода, ставящего четкий барьер между природным и художественным объемами, очевидны. Все эпохи, стремившиеся к архитектонике, к синтезу, подобным образом защищали скульптуру от смешения ее с реальной жизнью. Но столь же очевидно, что этот мудрый и красивый принцип полностью противоречил требованиям демократической эпохи с ее пресловутым требованием жизненного правдопо-

добия и неуклонно разрушался по мере изживания высокого стиля классицизма. В период эклектики в архитектуре, в изобилии заимствовавшей элементы разных художественных стилей, фигурные рельефы почти не находят себе места на перегруженных декором фасадах, и рельеф, этот красивейший, но и наитруднейший вид скульптуры, как бы отмирает вместе со своими законами, сохраняясь лишь как часть обязательных учебных программ. В горельефах М.А. Антокольского, который увеличивает или уменьшает размеры и объемы изображаемых фигур по их сугубо смысловой нагрузке, уничтожается само понятие передней и задней плоскости, а вместе – и весь концептуальный художественный смысл классического рельефа оказывается полностью отвергнутым ради иллюзионистического эффекта.

Эффект иллюзионизма достигается в скульптуре в том числе и за счет преодоления свойств и качеств, заложенных в скульптурных материалах, которые в натуралистические эпохи перестают участвовать в создании художественного образа. На самом деле художественный стиль эпохи и ее отношение к материалу теснейшим образом взаимосвязаны. Мастера высокого классицизма, хотя и не ставили перед собой проблему материала как специальную, относились с глубоким вниманием к конструктивным и эстетическим возможностям разных материалов, учитывали их особенности при переводе своих первоначальных моделей, выполненных в «промежуточных» материалах – глине, мастике, воске, – в «окончательные» – бронзу и камень, которые противоположны друг другу по своему конструктивному смыслу. Если текучая бронза специально приспособлена для того, чтобы точно воспроизводить все нюансы формы лепной модели, то при переводе в камень та же модель является образцом, по которому специальными методами она воссоздается заново в соответствии с законами каменного монолита, с сопротивлением впускающего художественный образ, который как бы извлекается из камня путем последовательного отсекаания «лишнего» материала посредством твердых инструментов. Глиняная модель при переводе ее автором в камень неизбежно претерпевала существенные изменения, часто касавшиеся не только ее поверхности, но и образа в целом. Понятно, что художественная техника является необходимой частью скульптурного творческого процесса. Мастера эпохи классицизма, во всяком случае Ф.И. Шубин, М.И. Козлоский, И.П. Прокофьев, И.П. Мартос, считали для себя естественным знание и владение всеми тонкостями скульптурного ремесла и имели возможность участвовать во всем процессе создания скульптурного произведения – от первоначального замысла до окончательной отделки поверхности. Это кардинальным образом отличало их от мастеров XIX столетия, когда наблюдается все более и более индифферентное отношение к материалу. Уже Б. Орловский, П. Ставассер, С. Гальберг позволяли себе пользоваться услугами мраморщиков, которые очень точно и без учета твердого материала с помощью технических средств воспроизводили вылепленный из глины и отформованный из гипса эталон. С течением времени точно так же, как архитекторы все больше превращались в рисовальщиков фасадов зданий, кон-

струирование которых переключалось на плечи инженеров-строителей, скульпторы становились авторами первоначальной модели, выполненной в мягком материале, причем не всегда даже в натуральную величину. Иногда это был только маленький эскиз или даже рисунок, как в случаях с памятниками М.О. Микешина. Вся работа по переводу в твердые материалы, как и по увеличению выполненных скульпторами моделей, постепенно полностью перешла в руки опытейших мастеров, владевших целым арсеналом технических ухищрений, стандартов и приемов для передачи кожи, волос, шелка, бархата и так далее, приемов чисто ремесленных. Отсюда схожесть и отсутствие выразительности в поверхности скульптуры второй половины XIX века. Чем больше отдаляется скульптор от конечного результата своего творчества, тем прочнее между его моделью и ее окончательным воплощением в материале занимает место ремесленник – форматор, мраморщик, литейщик, а затем и целые литейные и фарфоровые заводы и фабрики, мраморные и ювелирные мастерские. В связи с этим естественным становится появление тиражей, воспроизведений разного качества и модификации, копий, реплик, уменьшенных или увеличенных повторений, имеющих существенные различия с авторским оригиналом в поверхности, композиции и даже в образе. Обратная связь ассоциирует их в сознании эпохи с подлинной скульптурой, что не прибавляет ей, как искусству, уважения в глазах общества. Утрата чувства материала – роковая для скульптуры вещь. Если в живописи и рисунке формы отношения к материалу так же безусловно существуют и их можно проследить, то они носят более смазанный характер. Живопись масляными красками на холсте, акварельная живопись на бумаге, пастель, наконец, просто карандаш и бумага – все это материалы крайне гибкие, обладающие большой амплитудой возможностей. Более жесткие требования предъявляет к художнику фресковая живопись, еще большие – деревянная гравюра. Отношение к материалу в скульптуре, как правило, определяет ее конструктивные формы и характеризует каждую эпоху, каждый стиль. Натуралистические эпохи ближе всего подходят в своем отношении к материалу к той крайней форме его преодоления, которая в теории искусства называется его уничтожением. Уничтожение качеств, заложенных в материале, делает скульптуру уязвимой в самом опасном для нее месте. Следует помнить и то обстоятельство, что гипсы, которые копировали ученики Академии, представляли собой слепки с римских копий, снятых с греческих оригиналов. То есть антику они видели сквозь римскую призму. Возможно, что существо академизма становится гораздо понятнее, если ясно отдавать себе отчет в некоторых чертах, отличающих искусство Греции и Рима. В той разнице, которая получается в результате своеобразного вычитания одного из другого, коренится, по-видимому, что-то необычайно существенное для понимания сути академического идеала. Римский копиист помимо своей воли вносил в греческое искусство кардинальную поправку, прежде всего – свое менее органичное видение и гораздо меньшую связь с жизнью. Непосредственные живые движения греческой скульптуры в его руках приобрета-

ли многозначительность наджизненного обобщения, что свойственно римской эпохе. Кроме того, римский копиист, как правило, переводил греческие вещи из материала в материал без учета его специфики. То есть уже на этой фазе греческий первоисточник лишался своей субстанции, ради которой использовалась та или иная техника построения образа. Перерождение художественного стиля классицизма в его формальную разновидность – академизм тоже начинается тогда, когда его идеалы, его эстетика превращаются в догмат веры. Академизм также урезал классицизм именно в той его части, которая составляла его душу, его смысл. Все эти факторы в сумме дали те негативные последствия, которые нам приходится наблюдать в скульптуре второй половины XIX века.

Преподавателями скульптуры в Академии на протяжении этого времени были Н.С. Пименов, затем А.Р. фон Бок, еще позднее Н.А. Лаврецкий и И.И. Подозеров. Их преподавательская деятельность продолжалась вплоть до реорганизации Академии в 1894 году. Искусство их, классицистическое по приобретенным навыкам, было уже сильно сдвинуто в сторону от классицизма, причем в сторону весьма неопределенную, не ярко выраженную. Беспроигрышные композиции и образы хорошеньких мальчиков и девочек, амурчики с цветами и мотыльками, «огорченные Психеи» и прочие работы фон Бока и Лаврецкого были полностью нивелированы в общеевропейском духе и несли на себе все признаки салонного искусства. Форма такого рода работ при ее определенной грамотности лишена индивидуальности, выразительности и силы. Вместо крепкого работающего силуэта нам предлагаются эффектные позы и повороты, вместо красоты – красивость, слащавость и неизбежная пошлость, вместо чувств, пусть даже надуманных, – театральные постановки. Творчество Подозерова, портретное по преимуществу, демонстрирует очевидную деградацию портретной задачи: от художественной интерпретации образа, наиболее глубокой у Шубина, к иконографической достоверности, или, по выражению Э. Мане, к «охотничьему удостоверению», особенно тщательному в отношении костюма. Главным и самым существенным фактором в процессе упадка академической скульптуры, явилось, по-видимому, то, что для профессоров Академии померк сам идеал классического искусства, и они уже не могли быть хранителями и защитниками того, что сама жизнь всячески стремилась свергнуть и опорочить. Методы же обучения не менялись со времен Мартоса, только обучали теперь одним элементам именно в целом мудрой системы, проверенной на ряде блестящих примеров эпохи высокого классицизма. Если постараться конкретно представить себе, в чем же заключалась эта странная ситуация, когда старыми, глубоко продуманными средствами стремились подойти к решению совершенно противоположных по смыслу задач искусства второй половины XIX века, то можно увидеть ряд бесперспективных обстоятельств. Выученик Академии, блестяще вооруженный навыками элементарной академической грамоты, делает скульптурную композицию или статую. Завершением его работы должно стать ее целое. Время требует от этого

целого жизненного правдоподобия, но приобретенные скульптором навыки сами возводят это целое в классическую степень. Другими навыками он не располагает и вынужден прикрывать свое «благородное происхождение» разного рода натуралистическими подробностями. Требование жизненного правдоподобия при отсутствии новой художественной идеи, утрата поддержки со стороны архитектуры вместе с утратой чувства материала сделали скульптуру беззащитной перед натиском натурализма. Этот натиск в конце концов разрушил академические каноны, но взамен им не противопоставил ничего принципиально нового. Живая жизнь искусства ушла из академической скульптуры. В конце века ее характеризует вялая форма, анемичная поверхность, отсутствие вкуса к хорошему стилю, эклектика и полная неспособность к прочтению и оценке новой формы. В деле гибели русской скульптуры далеко не последнюю роль сыграла наша художественная критика, которую в первую очередь олицетворял Стасов. Спутав в перспективе времен в единое целое понятия классицизма и академизма и сокрушая их как ложное искусство, ценя в первую голову злободневность темы, он сделал все, чтобы смести для скульпторов всю систему ориентиров. Внутри академической традиции он расценивал «Парней» Пименова и Логановского выше совершенных произведений Мартоса только потому, что в них был представлен не героический, а рядовой случай сюжетно простого жизненного явления – игры. Нет, конечно, смысла оспаривать вкусы Стасова. Они интересны с точки зрения понимания скульптуры в России во второй половине XIX века. Скульптурную форму перестали чувствовать точно так же, как перестали ощущать музыку стиха, ценить строгость архитектурной конструкции.

К трудностям следует прибавить и сложность материально-технической базы, необходимой скульптору для работы: мастерские, материалы, дополнительные затраты, связанные с формовкой, отливкой, переводом в мрамор и так далее. Он сильно зависим от официальных государственных заказов и вкусов заказчиков. Поэтому он практически лишен возможности уйти, как это сделала группа живописцев, из того единственного места, которое обеспечивало его работу как скульптора.

Путь компромиссов, по которому в результате пошла академическая скульптура, был больше похож на тупик, а имена скульпторов второй половины XIX века было бы правомерно сопоставлять с именами таких живописцев, которых принято называть эпигонами академизма. Речь идет о той линии развития русского искусства, которая включает известные имена Г.И. Семирадского, К.Е. Маковского, К.Д. Флавицкого и целую армию художников салонного искусства, которые, не желая или не умея кардинально порвать с традиционной базой академической грамоты, как это сделали передвижники, пытались ее несколько трансформировать. Этим, на первый взгляд более бережным отношением, они не только не спасали устои Академии, но даже не могли выисаться до них, так как сами принадлежали уже другой эпохе. Это явление не было специфически русским. На Западе подобных художников было значительно больше, чем в России. Они составляли подавляющее большинство

во французских салонах, закрывая дорогу новому реалистическому искусству Курбе и Родена. Общедоступность салонного искусства, несмотря на кажущуюся безобидность явления, всегда сулит физическую остановку художественного движения. Неподдельная растерянность сквозит в переписке поздних выучеников Академии и главных действующих лиц эпохи завершения ее стиля В.А. Беклемишева, Р.Р. Баха, Г.Р. Залемана. Прислушаемся к этой весьма трагической ситуации, когда полные сил и энергии молодые скульпторы, получившие от Академии все высшие награды и едва вступившие на самостоятельный путь, вдруг обнаружили, что идти им некуда и они вынуждены остановиться. В 1890 году Залеман пишет Беклемишеву: «Что касается того, что прежде у тебя в голове было много сюжетов, а теперь нет, то я тебе скажу, что со мной то же самое. Спроси Баха, он ответит тебе также: “сюжетов нет”. Такова уж наша участь. <...> Мне кажется, что в таких случаях самое лучшее, что можно сделать, – это ждать»¹. На этом фоне полного отсутствия не только художественных идей, но даже и «сюжетов» кажется абсурдным, что все эти скульпторы так или иначе занялись преподавательской деятельностью. В 1894 году Беклемишев возглавил скульптурное отделение Академии художеств. Что мог он дать своим ученикам, кроме суммы навыков, которые получил сам из рук своих учителей фон Бока и Лаверецкого? Из той же переписки следует, что себя эти скульпторы считали реалистами. Читая письма и статьи Антокольского, в эти годы уже маститого и всенародно любимого скульптора, написанные несколькими годами ранее, испытываешь странное двойственное чувство, возникающее, по-видимому, от явной несостыковки его рассуждений о реализме, очень верных на первый взгляд, и подложенного под них очень поверхностного понимания существа происходящих в искусстве процессов. При этом Антокольский был единственным скульптором в России, который сознательно предпринял попытку кардинально порвать с академической доктриной. Он страстно мечтал совершить прорыв в подлинно реалистическое искусство и восстановить скульптуру в ее былых правах гражданства. С юности он дружил с И.Н. Крамским и И.Е. Репиным, был одним из любимых участников мамонтовского кружка, то есть был знаком со всем кругом передовых художественных идей своего времени. Он творил много и вдохновенно и еще больше и вдохновеннее говорил о своем искусстве. В письме Стасову из Парижа в 1883 году он писал о русском псевдореализме: «...теперешние реалисты, за очень немногими исключениями, смотрят на жизнь, как псевдоклассики на греков, а именно с внешней стороны. <...> Что создало искусство в наш век? Какие особенности у него есть? Мне скажут – реализм. Но он до сих пор все только цепляется за ветви, а до корня наши художники все-таки не добрались! Всякая внешняя отличительность, всякий этнографический костюм принимаются за реализм!»² Тот же Антокольский нашел в себе му-

¹ Цит. по кн.: Шмидт И.М. Указ. соч. С. 136–137.

² См.: Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В. В. Стасова. СПб.; М., 1905. С. 483–489.

жество развенчать мнимый реализм своего знаменитого «Ивана Грозного», принесшего ему огромную славу, материальную обеспеченность и народную любовь. Он рассказывал, что работал над ним по строго академическим канонам, «подправляя» натуру по образцам, и лишь когда фигура царя была закончена, приступил к ее «одеванию» в исторически достоверные одежду и обувь, доставленные ему Стасовым из театрального реквизита. Между тем вслед за критиком он повторял, что новое содержание постепенно вырабатывает и новые формы. Однако в конце творческого пути самого его ожидал трагический тупик. За год до смерти на его рабочем станке оказалась совсем ранняя его работа, выполненная еще в Академии художеств, – иллюзионистический горельеф «Инквизиция», над которым он вновь начал работать, надеясь обрести поддержку в старых своих годах. Круг для него замкнулся. Прожив в Париже почти 30 лет активной творческой жизни (умер в 1902), он не смог сделать и шага навстречу новаторской форме.

Разорвать академические цепи изнутри, эволюционно, оказалось не под силу не только русским, но и западным скульпторам. Академизм, наследовавший формальные основы классицизма, но выхолостивший его душу, продолжал существовать за счет своей образовательной системы, воспроизводя бесчисленное множество грамотной, но абсолютно художественно безыдейной скульптуры. Бесконечное пережевывание мертвых академических формул и попытки оживить их конкретными деталями и натуралистическими подробностями привели к полному упадку скульптурной формы, и, когда новое художественное поколение предъявило скульптуре счет в виде предложения участвовать в работе по созданию нового синтетического искусства, она была уже с голыми руками. Вдребезги разбившиеся осколки старой формы предстояло сложить заново. Но сложить уже в совершенно другом порядке. Задача состояла теперь не просто в разгадке великой художественной сути классицистической традиции, но и в обогащении ее тем духовным опытом, который составил чуть ли не самую большую ценность русской реалистической школы. К тому же на пороге стоял XX век, и от него исходили мощные, темпераментные толчки. Диапазон расширялся: «пушкинскую ясность и глубину толстовского анализа» (Алпатов) снова должно было «осенить дыхание и пламень богов и героев» (Бурдель).

Чтобы дать миру новую художественную скульптурную форму, потребовалась революция в пластическом мышлении, которая на Западе была совершена гением Родена. Минуя все системы и авторитеты, он напрямую обратился к подлинной античной традиции, к греческой классике, проникся сутью ее высочайшей художественности, ее неповторимой гармонией сознания и материи, духа и формы. При этом он понял, что даже самую прекрасную традицию нельзя слепо повторять, не разрушая ее. Дух современности, расшатывающий и ломающий старые представления, дух Бальзака, Гюго, Бодлера, Толстого и Достоевского не мог воплотить себя через совершенную красоту, он требовал новой гармонии и нового единства. Сохраняя

самую ценную сердцевину сути классической традиции, Роден перестроил старую форму клетка за клеткой, всю целиком.

Подобного рода отношение к традиции классицизма можно обнаружить в творчестве художника, занимающего в русском искусстве совсем особое место и положение, – А.А. Иванова. Естественно, что в контексте данного разговора речь может идти не столько о замечательности самого явления Иванова, сколько об особенностях избранного им пути. Воспитанный на классицизме Александр Иванов понимал все значение и величие его. Он и приблизительно не хотел ничего терять из его достижений. Он хотел лишь обогатить его жизненной струей нового видения и понимания. Отношение Иванова к классицизму напоминает отношение П. Сезанна к живописи Н. Пуссена: «писать надо как Пуссен, только внести в него темперамент». Конечно, эта аналогия не может быть полной, но не надо забывать, что темперамент Сезанна делает его вещи столь же внешне непохожими на Пуссена, как этюды и эскизы Иванова на живопись классицизма, который тем не менее в его искусстве не только не разрушен, но «полно насыщен жизнью, вдохновенно повторен», как выразился М.В. Нестеров. Это «вдохновенное повторение», это стремление хорошее искусство сделать еще прекраснее само по себе уже раздвигало рамки созданной концепции и рождало новое. Путь Иванова – это путь творческого переосмысления наследия. Говоря о его искусстве, хочется повторить слова Пастернака об искусстве начала XX века: «Оно было так поразительно, что не только не вызывало мыслей о замене, но, напротив, его для вящей прочности хотелось повторить с самого основания, но только еще шибче, горячее и цельнее. <...> Однако новое возникало не в отмену старому, как обычно принято думать, но совершенно напротив, – в восхищенном воспроизведении образца».

Начнем с того, что Иванов не только не отрицал классической пластики, а всячески стремился воссоздать ее, но воссоздать в обогащенном виде. При сравнении работ Иванова с работами классицистов первое, что бросается в глаза, – вылеплены они на той же основе, но только гораздо лучше. Если художники классицистической школы *преображали натуру* в духе классической героики, то Иванов *искал в натуре пластического смысла*, что никак не стояло в противоречии с классицизмом. Классицистическая схема построения фигур оставалась у него, по всей видимости, почти той же, но она подчинялась функции. В ее основу Ивановым закладывалось то духовное движение, которое оправдывало схему. Под формой Иванова, под его лепкой, как бы сдержанна он ни была, скрыта клокочущая сила, насыщенная огромным духовным содержанием. Если мы отвлечемся от предметного содержания его произведений, отвлечемся даже от его цвета, постараемся превратить в абстракцию какую-либо деталь его картины путем ее рассматривания в перевернутой вверх ногами черно-белой фотографии, как предлагал в свое время М.В. Алпатов, то раньше, чем мы уловим какую-то предметную ассоциацию, мы увидим ее пластику, ее лепку, рельеф в его чистом виде. Он по-

разит нас своим богатством, равным пластическому богатству мастеров Высокого Возрождения.

Цвет для Иванова, в отличие от классицизма, был не просто обогащением его формы. В его зрелом творчестве форма и цвет равноправны и активно взаимодействуют. Развитие живописно-цветовой мысли Иванова шло в двух направлениях. С одной стороны, творческого переосмысления живописного наследия классики, с другой – от его работы на пленере, то есть от самой жизни. Проблема цвета в эпоху классицизма с наибольшим совершенством разрешена у Пуссена. Цвет положен у него в основание постройки картины, базирующейся на точно разграниченных планах. Планы даны цветом; воздействию цвета на зрителя способствует форма цветового силуэта. Бесконечное наложение цветовых силуэтов друг на друга составляет метод Пуссена. В основе такого метода лежит способность цвета становиться в различные пространственные соотношения и по-разному действовать на наше восприятие. Великолепно учитывая различные свойства цветовых пятен: одних – как бы расплытаться и двигаться вперед, вон из картинной плоскости, других – закрепляться на ней, – Пуссен использовал эти свойства для создания пространственной борьбы планов, в точном смысле для построения рельефа. Его живопись строится на тончайшем и вернейшем расчете. Но он использует цвет не только при построении картины, но и для создания ее внешнего эффекта, то есть для целей декоративных. Таким образом получается, что цвет был железобетонной конструкцией его здания и фасадом одновременно. Пуссена можно считать родоначальником рационализма в живописи.

С рационалистическим отношением к цвету, выработанным в эпоху классицизма, Иванов никогда не расставался. Расстаться с ним значило бы для Иванова лишиться могучей дисциплинирующей силы. Иванов обогащал такое понимание цвета на протяжении всей своей жизни. В его поздних работах конструктивные возможности цвета выступают особенно обнаженно. У французских постимпрессионистов острота подобного рода «обнаженности» превратилась в своеобразный метод. Работа с натуры открыла Иванову новое понимание проблем света и тени, а именно то, что в освещенных и затененных частях картины цвет строится по-разному. Это то, что сейчас принято называть находками импрессионистов. Но импрессионисты лишь открыто поставили это как проблему. В мировой живописи разложение цвета и особенности его построения в свету и в тени были известны и использовались в качестве одного из средств в ряду бесконечного множества других. В живописи импрессионистов это средство было превращено в метод. Иванов аналогичные открытия сделал задолго до них. Сделал совершенно самостоятельно, натолкнулся на это, работая с натуры. Внимательно прослеживая, как строится цвет на освещенной поверхности и в тенях, Иванов обнаружил явления, совершенно неведомые академическому искусству. Он увидел, что на освещенной поверхности идет борьба плотных, корпусно положенных оттенков локального (предметного) цвета с окружающей их свето-

вой средой (цветом света, если можно так выразиться). Что эта борьба ведется в определенном ритме. В несколько ином ритме и с большим количеством противоборствующих сторон идет та же борьба в тени. Это цвет предмета в полутоне, то есть в том своем состоянии, в котором он наиболее предметен, и это цвет тени, обусловленный средой и рефлексами. Иными словами, богато разработанные прозрачные тени являются некоторой цветовой и воздушной раковиной, из которой выступает освещенная часть картины. Сказанное говорит о том, что Иванов на много лет предвосхитил открытия французских импрессионистов. Однако в целом Иванова с ними ничто не сближает. Едва открыв это, он прошел мимо и дальше. Чисто зрительное искусство ему было чуждо, а его находки в целом гораздо ближе принципам постимпрессионизма и более всего позднему Сезанну. Иванов пользовался зрительными впечатлениями и с кистью в руке переосмысливал и систематизировал их.

С влиянием Иванова на русское искусство дело обстоит очень сложно. Прямых учеников он не имел, не имел и последователей в общепринятом смысле слова. И при этом не было ни одного известного русского художника, который не работал бы с оглядкой на него. Однако оглядка эта была особенная. Иванов стал неким мериллом грандиозности, мериллом постановки и разрешения грандиозных задач. Главная работа его жизни «Явление Христа народу» вскоре после его смерти вместе с Румянцевским музеем, которому была подарена императором Александром II, переселилась в Москву в дом Пашкова и была выставлена в специально для нее выстроенном помещении, в котором находилась до 1925 года. Известно, с каким пиететом, живя в Москве (с 1877), изучал ее В.И. Суриков. Чуть ли не каждый вечер он приходил в музей, подолгу рассматривал ее и, вздыхая, уходил, чтобы снова и снова к ней вернуться (по воспоминаниям М.В. Нестерова).

Расцвет русской скульптуры, который можно наблюдать в Москве в начале XX века, также произошел в результате творческого переосмысления старой традиции. Но пока не сложилась в стенах Московского училища новая система художественных координат и не возникла соответствующая ей база грамотности, процесс этот происходил медленно и скрытно.

Мировую скульптуру на новый виток развития вывел О. Роден, ставший родоначальником нового «круга» художественных и образных скульптурных идей. Именно он предложил и метод построения современной скульптурной формы. Роль образца, которую в Академии исполнял классический канон и «восхождение» к которому начиналось от «пальца Германика», у Родена взяла на себя природная форма, осознанная с точки зрения цельности и значимости ее основных масс и их четкого взаимодействия между собой, осуществляемого способом особого композиционного построения, подчиненного строгой «науке планов» («Нет линий, есть только объемы. Никогда не думайте о контурах, заботьтесь только о рельефе. Именно рельеф правит контуром»); «Когда планы в фигуре распределены правильно, умно и твер-

до, все уже сделано, общий эффект достигнут. Детали, в сущности, ничего не прибавят»). Подобное построение даже при очень подробной пластической разработке обеспечивало постоянную и необходимую в искусстве реальных объемов дистанцию между природным образом и его художественным коэффициентом. Понятно, что Роден был той вершиной, от которой до сего дня ведутся все точки отсчета. В завещании молодым художникам он следующим образом резюмировал свое отношение к традиции и новаторству: «Благоговейно любите мастеров, которые предшествовали вам. Преклоняйтесь перед Фидием и Микеланджело. Восхищайтесь божественной ясностью одного и суровым страданием другого. Восхищение – это хорошее вино для благородных умов. Но никогда не подражайте предшественникам. Уважая традицию, умеете распознать в ней то вечно плодотворное, что она таит в себе. Традиция может вручить лишь ключ, который поможет вам избежать рутины». Случайно или не случайно, но именно в Москве искали ключ, с помощью которого открывалась бы новая скульптурная эпоха.

Понятие школы всегда мыслится внутри исторических процессов. При выделении понятия местной школы, когда мы имеем дело с общностями художников, работающих в одинаковых временных рамках и в условиях места, кардинально ничем не отличающихся друг от друга, причину различия путей их художественного развития, вернее всего, надо искать в характере той или иной культурной среды. Уже с 30-х годов XIX века между двумя столицами в культурной части русского общества реально ощущалась «дистанция огромного размера», как выразился Гоголь. Особые «московские предпосылки», которые создавали эту дистанцию, начали возникать еще с петровских реформ, когда живой европейский стиль законодательно вошел в пределы России и поставил «русскую» Москву перед фактом необходимости творческого взаимодействия. В отличие от только лишь строившегося Петербурга, рождавшегося сразу как «стильный» город, Москва была не просто старым городом, но городом растущим, то есть самой жизнью вынужденным включать в себя все то новое, что приходило с каждой новой эпохой. Новый стиль в свою очередь не мог не учитывать особенностей старого облика Москвы, ее архитектуры, пластических объемов в виде огромного числа церквей и колоколен. В результате этого взаимодействия даже такой чистый стиль, как классицизм, вынужден был на московской почве несколько модифицироваться, становился лепленным, рукотворным, выстраиваясь и приспособляясь к кривым улочкам и переулкам Москвы. Здесь могли возникнуть и часто возникали самые неожиданные, самые причудливые, подчас даже безобразные художественные ситуации, которые во времени Москве удавалось как-то приспособить к себе и превратить в органичные для города. Все это вело к тому, что постепенно складывался особый московский культурный код, проявлявшийся не только во внешнем архитектурном облике Москвы, но и в характере восприятия населявших ее людей. В их жизни появлялись новые предметы быта, обстановки, искусства. Попадая в новую среду обитания, в контекст культурных напластований раз-

личных эпох и стилей, эти предметы приобретали несколько другой оттенок. Этот оттенок происходил из того, что их поневоле приходилось считать не внутри единого художественного и культурного пласта, а в связи и вместе с предметами уже «обусловленными памятью» поколений и связанными между собой совсем особым, интимным, психологическим образом. Если позволить себе и дальше использовать терминологию Ю. Лотмана, то новое произведение оказывалось среди «записок, которые прошлое передало будущему». Появившаяся среди них «новая записка» своим появлением создавала новую образную общность, которая в этом новом качестве передавалась в следующее будущее. Это и перерастало в специфическую образную генетику, которая изначально в Москве оказалась более богатой, чем в Петербурге, изначально допускала стихийно складывавшийся образный произвол, принципиальное бесстилье, зачастую выливавшееся в уже осознанные и изысканные сочетания предметов разных стилей. Эта стихийность художественной ситуации оказывала обратное воздействие на характер и психологию восприятия человека, раздвигая для него границы эстетического, побуждая к неожиданным оценкам, вкусам и решениям, воспитывая собственное отношение к «умственной» и художественной моде. По словам А.И. Герцена, московское общество отличала «свобода не устоявшихся отношений и не приведенных в косный порядок обычаев», и сам факт отсутствия в Москве «единого знаменателя» уже предполагал свободу выбора. Со времен любимца Пушкина П.В. Нащокина мы встречаемся в Москве еще с одним чисто «московским» явлением – культурного дворянского дилетантизма, то есть особого рода талантами, не спешившими себя как-то обнародовать и «отovarить», но вместе с тем задававшими во всех областях культуры очень высокую планку. Искра таланта в Москве традиционно ценилась выше чинов и званий, выше происхождения, считалась признаком истинного аристократизма. Постепенно явление дилетантизма переросло здесь в понятие артистизма, творчества, творческой свободы, создало среду для культурного меценатства, для возникновения художественных и литературных обществ, кружков, объединений, для огромного многообразия форм художественной деятельности. Центром научной, исторической, философской мысли, а заодно и центром вольнодумства был Московский университет, где в конце 1830-х – 1840-е годы Т.Н. Грановский для всей московской общественности читал свои знаменитые лекции, в которых утверждал свободу мысли и полную умственную независимость. Своего рода продолжением этого «культурного поля» стали московские гостиные, где собирались сливки общества, всерьез обсуждались все мировые вопросы и мировые идеи, касавшиеся философии, науки, искусства, литературы, театра. И именно в таком «поле» могли, по-видимому, вырастать личности «без шпалер и заборов», с которыми не приходилось «стучать головой о предел мира завершеного» (Герцен). Известно, что в Петербурге с екатерининских времен Москва слыла республикой, где радушно принимали всех, кому становился «вреден» воздух официальной северной столицы. Это

не могло не сказываться на формировании общемировоззренческих взглядов. Значительную лепту в это формирование внес и московский театр, который с конца 1830-х годов начал оказывать огромное влияние на москвичей, постепенно превратившись в своего рода религию московской интеллигенции. Именно в Москве началось принципиальное обновление русской сцены. Здесь раньше, чем в изобразительном искусстве, появилось понятие «школы», в основу которой была заложена идея создания правды на сцене, идея жить ролью, а не играть роль, как было принято в Петербурге. С появлением в репертуаре московского театра комедий Гоголя, для постановки которых не годились ни старые приемы, ни старые актеры, М.С. Щепкин начинает выращивать школу молодых актеров, в каждом из которых пытается воспитывать прежде всего личность, учит не подражать образцам, а утверждать свою индивидуальность. Он первым стал исходить из образной сути драматических произведений и стремиться к рельефной передаче авторского замысла, чем предвосхитил идеи Художественного театра. В то время как на петербургской сцене ставились мелодрамы и водевили, плавно переродившиеся в так называемые «гражданские пьесы», в репертуаре Малого театра 1830-х годов были «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, в 1850–1860-е там шли все пьесы Островского наряду с Шекспиром, Шиллером и Мольером. В Москве рождалось и входило в поры собственное представление о смысле «художественного» и очень рано и очень определенно возникли свои точки отсчета. Определенно в том смысле, что кроме постановки и разрешения той или иной художественной задачи в это представление входило обязательное условие творчества и творческой свободы. Это представление оказалось очень стойким для Москвы: вспомним условия приема работ на московские художественные выставки в более поздние времена, в частности на МТХ или ОРС, куда принималось все качественно ценное, отмеченное искрой таланта без различия направлений и жанров. С середины XIX века в Москве создавалась галерея П.М. Третьякова, принципиально утверждавшая русскую реалистическую школу. К рубежу веков здесь было положено начало двум замечательным коллекциям зарубежного искусства – С.И. Щукина и И.А. Морозова, – составленным на первоклассных образцах французской живописи импрессионизма и постимпрессионизма, в которые вошли произведения Родена и Майоля. Вскоре эти собрания стали естественной частью жизни Москвы, продолжая традицию обогащения ее художественной генетики. Так случилось, что Москва, выбрав путь обновления искусства, оставила за собой право и независимость в отыскивании конкретных шагов и решений.

В 1833 году в Москве был открыт Художественный класс, причем открыт по принципу западных студий, как своего рода «братство, существовавшее за счет взносов его учеников, которые обладали равными правами независимо от происхождения и ранга в обществе. У его истоков стояла замечательная фигура М.Ф. Орлова, близкого друга Пушкина и Чаадаева, а в 1830-е годы человека опального. Он заложил в основание класса высокую идею

о духовном водительстве искусства, всячески содействовал его развитию, в том числе и за счет собственных денежных средств. Московское училище живописи и ваяния во многом наследовало изначальные принципы этого класса, в котором учился и одновременно бескорыстно учил И.П. Витали, оставивший заметный след в скульптурном облике Москвы. Скульптурный класс училища, организованный в 1847 году, с первых шагов своего становления отличался широтой художественной платформы, свободой взаимоотношений и отношением к иерархии как к иерархии художественных авторитетов. Первым преподавателем класса стал Н.А. Рамазанов, и его бескомпромиссная натура легко и быстро вписалась в культурное пространство Москвы. Человек разнообразно одаренный, самоотверженный и беззаветно преданный искусству, увлекавшийся современной литературой, театром, музыкой, связанный с профессурой Московского университета, с московским кружком славянофилов, с редакциями художественно-литературных журналов, Рамазанов чрезвычайно много сделал на художественном поприще. Для учеников своего класса он сразу сумел очертить круг актуальных художественных традиций, интересов и нравственных принципов. Свои воспоминания об Академии времен ее расцвета и заветы «стариков»-классицистов, чтивших мастерскую как храм, он сумел поставить в связь с «культурным кодом» Москвы, духовная жизнь которой протекала в условиях тесных взаимосвязей с историческим прошлым России. Творческое мировоззрение его учеников формировалось, с одной стороны, вдали от конъюнктуры академической жизни и процессов деградации Академии, с другой – в атмосфере свободного дружеского общения с учителями. Более всего и прежде всего Рамазанов стремился утвердить в них чувство личного человеческого достоинства, самосознание и уважение к собственному творчеству. Считал себя обязанным всеми возможными способами расширить их горизонты, приобщить к богатству культурной жизни Москвы. Водил на лекции по истории, сам читал лекции по теории скульптуры, знакомил с яркими литературными и театральными событиями. Писал живую художественную летопись обо всех подробностях современной ему художественной жизни. Со времен Рамазанова повелось, что преподавание скульптуры в Училище было не просто формой приложения профессии, но миссией, подвигом «служения искусству, сколько сил станет». Подвиг этот повторили его наследники на преподавательском поприще скульпторы С.И. Иванов и С.М. Волнухин. Как культурная традиция Москвы подобная отзывчивость передалась и более молодому поколению московских скульпторов.

Уже первый «москвич» по своему художественному образованию, самый талантливый из учеников Рамазанова С. Иванов существенно отличался от своих петербургских сверстников не только гораздо более сильной творческой индивидуальностью, но и твердостью чисто русского характера, склонностью к глубоким размышлениям о смысле и судьбах искусства, пренебрежением к удобствам заграничной жизни, сиюминутной славе и успеху. Его мраморная статуя «Мальчик в бане», выполненная им в 1854 году на зва-

ние академика, заметно выделялась на фоне современной ей скульптуры тем, что в ней необычайно деликатно решена сложная задача воссоздания красоты жизни средствами академической школы. Ее пластика проста и естественна, рисунок решителен и тверд, жест и поза не предвзяты, а наблюдаемы в жизни, степень обобщения художественно оправданна. Теплота чувства, которой овевана статуя, роднит ее с работами А.Г. Венецианова и его круга. С 1868 по 1894 год Иванов преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и весь этот отрезок жизни посвятил поиску новых путей для скульптуры. И так же, как для его гениального однофамильца, исходной точкой в поисках С. Иванова была принципиальная «восхищенность» великой художественностью классицистической традиции. Нежелание поступиться и толикой этой художественности побудило Иванова предпринять попытку ее творческого переосмысления. Непосредственными учениками его были С.М. Волнухин, С.Т. Коненков, А.С. Голубкина, Н.А. Андреев, так что попытка его, судя по результатам, удалась, и именно его следует считать предтечей московской скульптуры. В силу ряда трагических обстоятельств цена этой попытки обернулась тем, что в истории искусств он остался лишь как автор одной вещи, еще академической статуи «Мальчик в бане». Все новые находки и открытия он пытался уместить в очень небольшую по размерам скульптурную группу «Христос и Иуда» (1880–1890-е, воск, ГТГ), над которой работал более десяти последних лет жизни. Группа не была показана ни на одной художественной выставке, так никогда и не увидев свет. Однако сам Иванов придавал ей огромное значение и полагал, что она непременно «обратит на себя глубокое внимание художников и ученых, как серьезная научная работа»¹. Учитывая его чрезвычайную человеческую скромность и полное неучастие в повседневной борьбе за приоритеты, эти слова стоит рассматривать как завет, как предложение извлечь из его программного произведения заложенную в нем художественную информацию. Внимательный анализ этой работы и параллельное исследование достижений учеников Иванова показывают, что московский учитель скульптуры медленно, ощупью и в одиночку, без напора и сверхъестественной энергии Родена нащупал почти все главные принципы, которые легли в основу новой скульптурной школы, реализовавшей себя в XX столетии. Он смог предложить новый метод и новую базу грамотности, тем самым создав революционные предпосылки для возрождения русской скульптуры.

Главное значение при работе над формой приобретали основные скульптурные массы, которые должны были выражать себя через подчеркнутое взаимодействие плоскостей и их движение в глубину. Мелким объемам отводилось сугубо второстепенное место. Пристальное внимание уделялось взаимоотношению объемов с пространственной средой, пропорциям и силуэту, что открывало путь к новой архитектонике и возрождению монументальной идеи. Сугубо русская приверженность Иванова к принципу взаи-

¹ Подробнее о жизни и творчестве С. Иванова см.: *Домогацкая С.П.* Скульптор С.И. Иванов // *Искусствознание.* 2013. № 1–2. С. 404–421.

мосвязи эстетических и этических начал в искусстве, стремление отражать в нем свои самые «заветнейшие» глубины, проникать его средствами в самое существо жизненных явлений послужили основой для возникновения психологического скульптурного портрета XX века. Постоянная работа на натуре способствовала рождению жанра анималистики. Новое отношение к поверхности скульптуры как к важному компоненту в построении художественного образа стимулировало интерес учеников Иванова к самостоятельной работе в твердых материалах, что само по себе является дополнительным средством в дисциплинировании пластического мышления. В целом художественно-педагогическая деятельность Сергея Иванова способствовала тому, что московская скульптура накопила достаточно большой потенциал, а его ученики были не только готовы к восприятию импрессионистической формы, которую они увидели в интерпретации П. Трубецкого, но и имели первоначальный плацдарм для дальнейшего роста и развития. Усвоив заветы С.И. Иванова, зачерпнув от свободного творчества Паоло Трубецкого, категорически отвергнутого Академией, московские скульпторы естественно переходили к оценке гениальных открытий Родена, к увлечению Майолем, Бурделем, Деспю, к знакомству с идеями Гильдебранда и всем кругом блестящих художественных идей начала XX века, не испытывая при этом затруднений в выборе тем и сюжетов.

От Иванова ведет свое происхождение изначальная и полная раскрепощенность Коненкова в обращении с деталями в его деревянной архаической сюите, впрочем, как и в его мраморных статуях. Символична судьба его статуи «Самсон, разрывающий узы», – выполненной в Академии, куда он приехал с целью пополнить свое образование, – которая была разбита по решению Художественного совета, нашедшего ее безграмотной, что было верно с точки зрения академических норм. Это резко обозначило антагонизм между теперь уже двумя русскими скульптурными школами. Очевидно, что Коненков существовал уже в иной системе координат, и в его «Самсоне» прежде всего работал «красноречивый» объем, куда в качестве художественного средства было сознательно допущено то особое «усиление» формы, которое после Родена использовалось в скульптуре постимпрессионизма ради ее выразительности. Очутившись в Академии, Коненков очень быстро осознал, что не может работать по академическому методу. Зато он был одним из первых скульпторов не только в России, но и на Западе, кто оказался способен испытать истинный восторг перед статуей Родена «Бальзак»: «Там, где сторонники выглаженной, выхолощенной тупым усердием скульптуры видели “сырую”, “непроработанную” форму, нам открывалось ошеломляющее мастерство...»¹ О разных методах построения скульптурной формы Москвы и Петербурга в той же книге воспоминаний записано следующее: «В год моего поступления в Академию мне пришлось убедиться в том, что здесь властвует школа безжизненного натурализма. <...> По замечаниям Беклемишева и по работам его учеников я понял, что он учит смотреть скульптуру по силуэту. Каж-

¹ Коненков С.Т. Мой век. М., 1988. С. 120.

дый поворот на станке – новый силуэт. Поворот – силуэт и так далее. Сотня “поворотов-силуэтов”, и бюст готов. Мне претила эта мультипликационная механистичность процесса работы над скульптурой. В Москве я привык к тому, что скульптуру следует вести по общей форме, а не по силуэту. Этот прием в работе одобряли мои московские профессора Сергей Иванович Иванов и Сергей Михайлович Волнухин. И сами они так работали. Разница в приемах имела принципиальный характер»¹. Любопытно, что, вернувшись в Москву, он почувствовал себя отставшим от своих сверстников в художественном плане «чуть ли не на целую эпоху».

Идею «подчиненности плоскости» понимали и ценили все «москвичи», которым в дальнейшем пришлось соприкоснуться с искусством рельефа или памятника. Естественно и логично выпускники скульптурного класса Московского училища в самом конце XIX века стали появляться в мастерской Родена, а чуть позднее – в мастерских наследующих ему скульпторов постимпрессионизма. С того момента, когда во главу угла вместо определенного образца было поставлено цельное представление, оказывалось совершенно не важным, что именно вдохновило скульптора и послужило «плацдармом» для собственного взлета – античный бог или полинезийский идол, русский примитив или греческая архаика, эллинистическая «Ника» или «Рабы» Микеланджело, наконец, придорожная «кочка», «кустики», как это имело место у Голубкиной, или вполне абстрактные объемы. Все поле – природы и искусства – стало свободным. Эта потом завоеванная свобода позволила русским появиться в Париже с открытыми для восприятия «порами» и не только освоить новые пластические идеи Франции, но и переосмыслить их с точки зрения национальных традиций.

Восковая группа Иванова «Христос и Иуда» – ценнейшее создание московской скульптурной школы, на котором воспитались все его талантливые ученики, – как реликвия хранится в фондах Третьяковской галереи. Другие работы, созданные Ивановым в творчески зрелый период его жизни, в силу материальной необеспеченности скульптора оставались в «промежуточных» материалах и также были «невидимыми» для зрителей и исследователей. Распределив их с величайшим тщанием «по степени усложнения задачи», художник использовал свои работы и рекомендовал использовать их в будущем как наглядное учебное пособие для учеников скульптурного класса. Эти работы могли составить уникальный материал для истории московской школы скульптуры, если бы не погибли в начале революции вместе с другой скульптурой Московского училища в результате буйства футуристов во главе с Маяковским и Бурлюком. Но, может быть, есть великая логика в том, что творческие заветы Иванова не были оформлены в законченную теоретическую систему, как того безусловно заслуживали. Ибо они работали чисто по-московски, не школьно, не как четко обозначенная программа, а в живой интерпретации его учеников и художественных потомков.

¹ Там же. С. 116.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург); The Russian Museum (Saint-Petersburg)

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея (Москва); The State Tretyakov Gallery (Moscow)

МТХ – Московское товарищество художников; Moscow Association of Painters

ОРС – Общество русских скульпторов (Москва); Society of Russian sculptors (Moscow)

ТПХВ – Товарищество передвижных художественных выставок; Peredvizhniki (The Itinerants)

Сведения об авторе:
Светлана Петровна Домогацкая,
старший научный сотрудник
Государственная Третьяковская галерея

Svetlana Domogatskaya,
Senior Researcher
The State Tretyakov Gallery
ksen222@yandex.ru