Москва - 2007

Сергей Мусский

100 великих скульпторов

Статуя - одно из наиболее древних по происхождению искусств. И первым скульптором материальных, ощутимых форм был, непременно, Создатель всего сущего. Пытаясь воссоздать в глине или камне мир вокруг нас, любой скульптор стремится не просто воплотить страсть к творчеству, но и наделить холодную форму огнем жизненного начала, олицетворить материю, стать причастным к сотворению окружающего мира. В этом притягательная мощь искусства статуи.
В книжке представлены биографии и творческий путь лучших скульпторов от Фидия и Праксителя до Микеланджело и Родена.

ВВЕДЕНИЕ

«Скульптура — это искусство, которое, удаляя излишек обрабатываемого материала, приводит его к форме тела, предначертанной в идее художника», — писал один из первых историков и теоретиков искусства художник Джорджо Вазари.

В свою очередь, отвечая на вопрос «Что такое скульптура?» великий французский философ XVIII столетия Дени Дидро сказал: «Это сильная муза, но молчаливая и скрытная». И в самом деле, понимать скульптуру несколько труднее, чем живопись.

Скульптура — одно из наиболее древних по происхождению искусств. Через многие сотни лет дошли до нас поражающие своей художественной силой произведения неизвестных мастеров Египта и Индии, Греции и Месопотамии.

Скульптуре и её лучшим творениям посвящено немало легенд, сказаний, стихов. Одна из самых известных и поэтичнейших — древнегреческая легенда о Пигмалионе, повествующая об одиноком нелюдимом скульпторе, создавшем у себя в мастерской статую девушки Галатеи. Пленённый красотой, им созданной, Пигмалион влюбился в Галатею. Услышав страстные мольбы скульптора, богиня любви и красоты Афродита оживила его безмолвное творение.

Есть легенда и о возникновении первого в мире рельефа. Согласно преданию, его контуры были нанесены на белоснежную стену дома рукой девушки, которая захотела запечатлеть тень своего любимого.

Каковы же основные качества и особенности скульптуры как одного из видов изобразительного искусства? Как добиться успеха на этом поприще? Кому как не самим великим мастерам отвечать на этот вопрос. И ответы эти, естественно, не всегда похожи, как не похожи и их творения.

Бенвенуто Челлини: «Можно было бы говорить ещё бесконечно много вещей об этом благородном искусстве скульптуры, но достаточно и того, что я такому большому знатоку как Вы, лишь отчасти намекнул, насколько это

было в силах для моего ничтожного таланта. Я напоминаю Вам и говорю, как и раньше, что скульптура является матерью всех трёх искусств, которые зависят от рисунка, и тому, кто имеет хорошую манеру и является искусным скульптором, будет гораздо легче сделаться хорошим перспективистом и архитектором и ещё лучшим живописцем, чем тем, кто не владеет скульптурой.

Живопись — не что иное, как отражение в источнике дерева, или человека, или чего-нибудь другого. Разница между скульптурой и живописью настолько же велика, как разница между тенью и вещью, которая отбрасывает тень».

Этьен Фальконе: «Ставя своей целью подражание внешности человеческого тела, скульптура не должна придерживаться лишь холодного сходства, — того, чем мог быть человек до живительного дуновения, его одухотворившего. Подобный вид правды, хотя и хорошо переданной, мог бы вызвать своей точностью лишь похвалу, столь же холодную, как и само сходство, но душа зрителя осталась бы нетронутой нисколько. Природу живую, воодушевлённую, страстную — вот что должен изобразить скульптор в мраморе, бронзе, камне и т. д.»

Паоло Трубецкой: «Пластическое складывается из мельчайших подробностей: деталей, движений, поворотов, раскрывающих неповторимость сущности того, что ты изображаешь».

Осип Цадкин: «То, что привлекает в скульптуре прохожего, что волнует его и превращает в зрителя, не исчисляется количественными категориями. Подлинный скульптор, который хочет превратить интересную, но маленькую по размеру статую в крупную, должен постоянно создавать, открывать, выверять и осваивать то, что выражают формы и что меняется по мере изменения объёма этих форм. Формы создают густое переплетение теней и света, игра которых, их взаимоотношения и воздействие не подвластны арифметическим законам, изменение их объёмов сразу же резко нарушает их выразительность».

Франц Кремер: «Скульптура — дело совершенно реальное, трезвое и обыкновенное, поскольку оно требует дней, недель и месяцев труда, в зависимости от поставленной задачи. И превращать его в некое таинство, при котором человек будто бы постоянно находится в сомнамбулическом состоянии и действует под влиянием подсознания, значит противоречить законам биологии. Это полный абсурд, так не бывает.

…Это настоящий труд, который начинается с того, что я, скульптор, прихожу в 9 часов утра в мастерскую и должен там работать до 5-ти вечера, как каждый обычный рабочий. Иначе я ничего не смог бы создать. Скульптура — это целое строительство. Нужно соорудить леса, ковать, если это необходимо. Леса монтируют и закрепляют. Затем делают каркас и обкладывают его глиной. И даже если не хочешь лепить в глине, то и тогда необходимы подготовительные работы, которые, однако, по моим наблюдениям весьма полезны для создания зрелого произведения, поскольку всё время задаёшь себе вопрос: стоит ли это делать, стоит ли вся эта ремесленная работа твоих замыслов?»

Тенденции развития скульптуры таковы, что с каждым годом всё шире раздвигаются границы этого вида искусства. XX век дал таких различных мастеров, как Бойс и Роден, Архипенко и Бурдель, Мухина и Цадкин. Без сомнения, новый век принесёт новые открытия и новые имена. Скульптура уже может двигаться, может быть, она и заговорит?

ФИДИЙ (ок. 490 до н. э. — ок. 430 до н. э.)

Рождение Фидия относят к 490 году до нашей эры. Фидий был афинянином, сыном Хармида. Древние писатели называют его учеником Гегия, или Гегесия, работавшего ещё в архаической манере. Некоторые исследователи называют Фидия учеником Агелада.

Был ли он действительно учеником Агелада, остаётся невыясненным, но бесспорно, что мастерство бронзовой скульптуры, свойственное аргосско-сикионской школе, было им изучено. Он превзошёл своих учителей, поднявшись до высот классического общеэллинского мастера. Фидий сумел

создать образы, восхищавшие его сограждан, и в своих произведениях выразить идею афинского идеального государства.

Фидий работал в разных местах Греции, но большая часть его творческой биографии связана с Афинами. Детство и юность Фидия прошли в годы греко-персидской войны. Почти всю свою творческую деятельность он посвятил созданию памятников, прославляющих родину и её героев.

Ранние (470-е годы до нашей эры) работы мастера известны лишь по упоминаниям в античных литературных источниках: это статуя богини Афины в храме в Платеях и скульптурная группа в Дельфах, изображающая одного из вождей греко-персидских войн, Мильтиада, среди богов и легендарных героев. С 460 года Фидий начал работать в Афинах.

Ведущую роль в правительстве Афинского государства играл Перикл. Он полагал, что главенство Афин среди греческих государств позволяет ему распоряжаться союзной казной. Перикл решает использовать эти средства на восстановление города и Акрополя.

Одним из первых памятников (около 460 года до нашей эры), воздвигнутых на Акрополе, была бронзовая статуя бога Аполлона работы Фидия. Скульптор, в совершенстве владея пластической анатомией, сумел в спокойной, как будто неподвижно стоящей фигуре мастерски передать скрытую жизненную энергию. Несколько меланхолический наклон головы придаёт юному богу сосредоточенный вид.

Статуя Аполлона и монументы в Платеях и Дельфах создали Фидию репутацию первоклассного мастера, и Перикл, близким другом и соратником которого впоследствии стал художник, поручил ему большой государственный заказ — изваять для Акрополя колоссальную статую богини Афины — покровительницы города. На площади Акрополя, недалеко от входа, была установлена в 450 году до нашей эры величественная бронзовая скульптура высотою 9 метров.

Вскоре на Акрополе появилась ещё одна статуя работы Фидия. Это был заказ афинян, живших вдали от родины (так называемых клерухов).

Поселившись на острове Лемнос, они пожелали поставить на Акрополе статую Афины, получившую впоследствии прозвище «Лемния». В этот раз Фидий изобразил «мирную» Афину, держащую свой шлем в руке. Афина Промахос и Афина Лемния утвердили по всей Греции славу Фидия. Его привлекают к двум самым грандиозным работам того времени: созданию колоссальной статуи бога Зевса в Олимпии и руководству реконструкцией всего ансамбля афинского Акрополя.

На Акрополе, представляющем собой высокую скалу в центре города с длиною 240 метров, было намечено, по мысли Перикла, построить несколько зданий, распланированных свободно и живописно. При жизни Фидия и Перикла были сооружены два из них: парадный вход на площадь, Пропилеи, и большой храм Парфенон.

Парфенон, посвящённый Афине Парфенос, т. е. Деве, построен в 447–432 годах до нашей эры архитекторами Иктином и Калликратом на самой возвышенной части Акрополя. Вплоть до 438 года Фидий и его помощники были поглощены созданием статуй и рельефов Парфенона. Афина Парфенос, девственная богиня мудрости и целомудрия, возвышавшаяся на одиннадцать с половиной метров внутри Парфенона, стала самой прославленной из Афин, созданных мастером.

«Для создания своего вершинного произведения, — пишет В. Дюрант, — Фидий хотел воспользоваться мрамором, но народ не желал слышать ни о чём другом, кроме слоновой кости и золота. Художник использовал слоновую кость для изображения видимой части тела; сорок четыре таланта (1155 килограммов) золота пошло на одежды, кроме того, он украсил Афину драгоценными металлами и сложными рельефами на шлеме, сандалиях и щите. Она была поставлена таким образом, чтобы в день праздника Афины сквозь большие двери храма солнце сияло прямо на ослепительное платье и бледный лик девы.

Завершение работ не принесло счастья Фидию, ибо часть золота и слоновой кости, предоставленных ему для статуи, необъяснимым образом

исчезли из его студии. Враги Перикла не упустили столь благоприятную возможность. Они обвинили Фидия в воровстве и добились его осуждения. Однако за него вступился народ Олимпии, выплатив за него залог в сорок (?) талантов с условием, что Фидий прибудет в Олимпию и сделает… статую для храма Зевса; они с радостью доверили ему ещё больше слоновой кости и золота. Для него и его помощников была построена специальная мастерская неподалёку от приделов храма, а его брату Панену было поручено украсить трон статуи и стены храма картинами».

Работа над статуей Зевса оказалась очень сложной, так как храм уже был закончен. Поэтому, для того чтобы Фидий мог корректировать масштабы статуи с размером здания, одна часть его мастерской была построена такой же высоты, как и внутреннее помещение храма.

Лукиан приводит предание о том, как Фидий работал над своим самым известным произведением: «И пусть не смущает тебя то, что ты будешь перерабатывать сочинение, уже ставшее известным читателю, потому что даже Фидий, как говорят, поступил подобным же образом, закончив для элейцев своего Зевса: он стал за дверью, когда, в первый раз распахнувши её, показывал зрителям своё произведение и прислушивался к словам порицавших и возносивших ему похвалы. Один порицал нос, как слишком толстый, другой находил чересчур длинным лицо, третий — ещё что-нибудь иное. Затем, когда зрители разошлись, Фидий, снова запершись, исправил и привёл в порядок изваяние в соответствии с мнением большинства, так как считал, что совет, поданный столькими людьми, дело не малое и что многие всегда и неизбежно видят больше, чем один человек, даже если он — Фидий».

Статуя занимала значительное место во внутреннем пространстве храма и поэтому могла казаться несколько громоздкой по отношению к интерьеру, так как достигала потолка здания, но зато создавалось впечатление необычайной величавости и мощи божества. Особенно удалось Фидию выражение лица Зевса — царственно спокойное и вместе с тем

милостивое, доброжелательное и ласковое. Все античные писатели подчёркивали силу впечатления, производимого Зевсом.

Статуя Зевса известна лишь по источникам, повторениям на монетах и позднейшим рассказам. Однако эти данные довольно значительны и разнообразны. По ним можно составить не только общее представление о статуе, но даже о впечатлении, которое она производила на зрителя. Она представляла культовый образ властителя вселенной, и Фидий создал его таким, каким он жил тогда в сознании народа.

«Бог ли на землю сошёл и явил тебе, Фидий, свой образ.

Или на небо ты сам, бога чтоб видеть, взошёл», —

гласит эпиграмма греческого поэта Филиппа.

Это был колосс в четырнадцать метров высотой, исполненный из дерева и драгоценных материалов — золота и слоновой кости.

Павсаний следующим образом описал статую: «Бог сидит на троне, его фигура сделана из золота и слоновой кости, на голове у него венок как бы из ветвей маслины, на правой руке он держит богиню победы, сделанную также из слоновой кости и золота. У неё на голове повязка и венок. В левой руке бога скипетр, украшенный всякого рода металлами. Сидящая на скипетре птица — орёл. Обувь бога и верхняя одежда также из золота, а на одежде изображения разных животных и полевых лилий».

Трон был исполнен из кедрового дерева, инкрустации — из золота, драгоценных камней, чёрного дерева и слоновой кости, круглая скульптура — из золота. В этом произведении Фидий проявил себя не только как мастер монументальной скульптуры, но и ювелир тончайших работ.

Применение разнообразных материалов и золота различных оттенков (лилии на гиматии Зевса) производило живописный эффект статуи, сиявшей из глубины целлы. Впечатление увеличивалось контрастом чёрного настила перед базой статуи.

Образ Зевса был проникнут глубокой человечностью. Лицо Зевса, по описанию очевидцев, было одушевлено такой светлой ясностью и кротостью,

что утишало самые острые страдания. Цицерон сообщает об отвлечённом характере этого идеального образа, не взятого с натуры и являющегося выражением идеи божества как высшей красоты. Очевидно, гармония форм оказывала успокаивающее, умиротворяющее действие на зрителя.

Это творение справедливо причислено к Семи чудесам света. Эмилий Павел — римлянин, покоривший Грецию, признавался, что действительность превзошла все его ожидания. Дион Хризостом назвал эту статую прекраснейшей на земле: «Чей дух обременён заботой, кто испил в жизни чашу несчастий и горя, кого не навещает более сладкий сон, — пусть встанет он перед этим образом и позабудет обо всех трудах и тяготах, выпадающих на долю человека». «Красота статуи, — говорил Квинтилиан, — даже привнесла нечто в общепринятую религию, ибо величие творения было достойно бога».

К сожалению, грандиозный памятник постигла такая же трагическая судьба, что и Парфенос. Перевезённый в IV веке нашей эры в Константинополь, он погиб там от пожара.

Кроме всемирно известных статуй Афины на Акрополе и Зевса в Олимпии, Фидий создал и ряд других произведений. Так, он принял участие в конкурсе на статую амазонки для храма Артемиды в Эфесе. Сохранилось несколько различных вариантов статуй амазонки в римских мраморных копиях. В одном из них амазонка — высокая стройная девушка-воительница, в коротком хитоне — стоит, склонив голову. Мягкие складки хитона, гибкость фигуры, плавность движения заставляют вспомнить фигуры фриза Парфенона.

Другое из известных произведений Фидия — статуя Афродиты Урании (небесной) — также имеет свой аналог на восточном фронтоне Парфенона. Сильная, молодая, полная грации женская фигура отличается своими пропорциями, пластичностью, живописной игрой складок одежды.

Как отмечает Дюрант: «О последних годах жизни Фидия бесспорных свидетельств не существует. Одно предание изображает его вернувшимся в

Афины и скончавшимся в темнице; другое оставляет его в Элиде только затем, чтобы Элида предала его смерти в 432 году; выбор между этими развязками невелик. Ученики продолжили его работу и подтвердили его успехи на поприще наставничества, почти сравнявшись с ним. Его любимец Агоракрит изваял знаменитую Немесиду, Алкамен создал Афродиту в садах, причисляемую Лукианом к высшим шедеврам скульптурного искусства. Вместе с пятым веком подошла к концу и Фидиева школа, но она оставила греческую скульптуру значительно продвинувшейся вперёд по сравнению с тем, какой её застала. Благодаря Фидию и его последователям искусство приблизилось к совершенству…

…Скульпторы овладели техникой, освоили анатомию, вдохнули в бронзу и камень жизнь, движение и грацию. Но характерным свершением Фидия явилось полное и окончательное оформление классического стиля, „большого стиля“ Винкельмана: сила примирилась с красотой, чувство со сдержанностью, движение с покоем, плоть и кость с умом и душой. После пяти веков усилий здесь была наконец постигнута та „безмятежность“, которую так часто и с таким гиперболизмом приписывают грекам; созерцая статуи Фидия, страстные и беспокойные афиняне могли видеть, сколь близко — пусть даже только в скульптурном творчестве — люди уподобились на мгновение богам».

ПОЛИКЛЕТ (ок. 480 до н. э.)

Поликлет родился около 480 года до нашей эры и работал, по сообщениям древних авторов, от 460 до 420-х годов до нашей эры. Умер в конце V века до нашей эры.

Трудно назвать точно родину мастера. Одни называют Сикион, другие — Аргос, которые являлись крупными художественными центрами Пелопоннеса того времени. Учителем Поликлета был известный скульптор Агелад, из мастерской которого вышел и Мирон. Однако Поликлета в отличие от Мирона интересует другое. Он стремится создать идеальный образ, и характерное для возвышенного искусства высокой классики

тяготение к совершенству является лейтмотивом его творчества. Герои Поликлета более сдержанны в движениях и спокойны, чем подвижные, деятельные герои Мирона.

В ранние годы Поликлета привлекают образы атлетов — победителей на состязаниях. Киниск — юноша из Мантинеи, одержавший победу в 464 или 460 годах, — одна из самых ранних статуй скульптора, сохранившаяся в римской копии. Поликлет изобразил олимпийского победителя в тот момент, когда он увенчивал свою голову. Другие, воздвигнутые Поликлетом в этот период статуи атлетов Пифокла и Аристона, до нас не дошли. Из сочинений древних авторов можно узнать также, что в эти годы Поликлет работал над статуями Геракла и Гермеса.

«Правильность — фетиш Поликлета, — пишет В. Дюрант, — цель его жизни заключалась в нахождении и основании канона, или правила, способного придать нужную пропорцию каждой части статуи; он был Пифагором скульптуры, искавшим божественной математики соразмерности и формы. Он полагал, что размеры каждой части совершенного тела должны относиться в заданной пропорции к размерам любой другой его части, скажем, указательного пальца. Поликлетов канон требовал округлой головы, широких плеч, коренастого торса, крепких бёдер и коротких ног, что в целом накладывало на фигуру отпечаток скорее силы, чем изящества. Скульптор так дорожил своим каноном, что для его изложения написал трактат, а для наглядного подкрепления изваял статую. Вероятно, то был Дорифор…»

«Дорифор» — статуя юноши, победившего в метании копья, был создан скульптором между 450 и 440 годами до нашей эры. Изображение копьеносца встречалось и раньше. Но в отличие от архаических, застывших, со скованными движениями фигур статуя Поликлета представляет совершенное воплощение естественного движения. «Дорифор» должен был служить образцом для юношей. Повторения этого прекрасного произведения ставились в гимнасиях и на палестрах — стадионах, где древние греки

проводили много времени. Не случайно местом находки одной из лучших римских копий «Дорифора» оказалась палестра в Помпеях.

«Дорифор» — по гармоническим пропорциям, ритму, по движениям, чертам лица — сын своего времени и своего народа. В основе этого образа лежит классическое стремление к возвышенности и покою. Трудно назвать памятник искусства, более созвучный общественным и философским идеям того времени, более ярко и полно выражающий спокойную уверенность человека в своих силах. Это прежде всего прекрасный, совершенный человек, а не обожествлённый, застывший в своём величии герой, как это было ранее.

Поликлет избегает всего конкретного, детализирующего, индивидуального как в фигуре, так и в лице «Дорифора». Частности — лишь материал для скульптора, стремившегося к воплощению всеобъемлющего, многогранного образа. Может быть, на этом основании древние называли эту статую каноном, считая, что она лучше всего отражает норму, которой должны придерживаться скульпторы, изображающие человеческое тело. «Каноном» называлось и сочинение Поликлета, где он излагал теоретические основы построения такого образа.

Мастер стремился к созданию пропорциональной фигуры, стараясь показать её не удлинённой и не коренастой. Этого же принципа Поликлет придерживался при изображении каждой детали статуи. В основу пропорций было положено число, укладывающееся определённое количество раз в высоте фигуры, головы, в длине рук, ног. Тем более замечательно, что, несмотря на подобную строгую математическую точность расчётов, положенную в основу пропорций, статуя «Дорифор» не стала сухой и схематичной.

С кристальной ясностью показаны в «Дорифоре» простота и естественность движения. Ещё наблюдательные предшественники Поликлета заметили, что у движущегося человека следует показывать выдвигающимися вперёд либо правую руку и левую ногу, либо левую руку и правую ногу и что

стремление к устойчивости и равновесию заставляет и другие части тела принимать такие же перекрёстные положения. Все элементы фигуры согласовываются друг с другом, и лёгкое движение одного вызывает как реакцию движение другого. Мастера ранних поколений уже показывали при выдвижении левой ноги движение правого плеча. Такое перекрёстное положение частей тела называли хиазмом.

Хиазм не был впервые введён Поликлетом. Но мастер особенно отчётливо и ясно выразил хиазм в своих статуях и сделал его нормой в изображении человеческой фигуры. В статуе «Дорифора» в движении участвуют не только ноги и плечи, но и руки, и торс. Для гармонии скульптор придал лёгкий изгиб телу. Это вызвало изменение в положении плеч и бёдер, сообщило жизненность и убедительность фигуре копьеносца, естественно существующей в пространстве, органически с ним связанной. Несмотря на несомненное искажение моделировки тела Дорифора в сохранившихся римских копиях, поражает ощущение собранной, спокойной энергии в прекрасной атлетической фигуре юноши. Напряжённые мышцы Дорифора исполнены внутренней силы, а не образованы лишь внешним контурным рисунком. Будто не рука скульптора — сама природа создала этот живой сгусток сил, воплощённых в благородную бронзу.

Важно заметить, что в греческих подлинниках обработанная поверхность бронзы имела блики, оживляющие впечатление и смягчающие массивность, появившуюся в поздних римских мраморных копиях с бронзовых оригиналов.

Сохранилось несколько хороших копий «Дорифора». Флорентийский торс из тёмно-зелёного базальта передаёт цвет патинированной бронзы. Бронзовая герма из Неаполя, копия скульптора Аполлония, сына Архия из Афин, очевидно, ближе всего по стилю к подлиннику. В этом памятнике особенно впечатляет компактный объём головы Дорифора с правильно уложенными прядями волос. В бронзовом лице юноши нет выражения каких-либо конкретных чувств. Оно спокойно. Однако этот покой менее всего

может быть назван равнодушием. Лицо «Дорифора» — лицо человека, способного мужественно вынести любое испытание, стойкого в беде и сдержанного в радости.

После создания «Дорифора» Поликлет переехал работать из родного города в Афины — центр художественной жизни Греции, привлекавший многих талантливых художников, скульпторов и архитекторов.

К этому периоду творчества художника относится «Раненая амазонка». Это произведение по стилю мало отличается от «Дорифора». «Амазонка» кажется родной сестрой копьеносца: узкие бёдра, широкие плечи и мускулистые ноги придают ей мужественный вид.

Живя в Афинах, Поликлет проявил себя и в новой, мало распространённой тогда области портретного искусства. Известно, что он работал над портретом военного инженера Перикла — Артемона. Сохранился также рассказ о человеке, заказавшем портрет своего умершего отца не Поликлету, а другому, менее известному скульптору, только по той причине, что заказчик боялся, как бы слава Поликлета не затмила славы покойного.

Новые особенности творчества заметны в «Диадумене» — статуе юноши, красивым движением рук повязывающего лентой победителя свою голову. Прекрасное лицо Диадумена, образ которого уже не так многогранен, как образ Дорифора, воплощавшего качества атлета, воина и гражданина, не так спокойно.

Как отмечает Дюрант: «…Поликлет прославился в Аргосе около 422 года как архитектор здешнего храма Геры и как автор хрисоэлефантинной статуи богини, которая во мнении эпохи уступала только хрисоэлефантинным колоссам Фидия. В Эфесе он вступил в состязание с Фидием, Кресилаем и Фрадмоном, чтобы создать статую Амазонки для храма Артемиды; судить о работе соперников должны были сами художники; предание гласит, что каждый назвал лучшим своё произведение, а второе

место отвёл работе Поликлета; таким образом, награда была вручена сикионцу».

Поликлету, создавшему свою школу в греческом искусстве, стремились подражать многие скульпторы и в более поздние века. Лисипп называл Поликлета своим учителем.

«Поликлетов канон, — пишет Дюрант, — стал на время законом для скульпторов Пелопоннеса; он повлиял даже на Фидия и господствовал до тех пор, пока Пракситель не ниспроверг его с помощью иного канона — канона статности, стройного изящества, который пережил римскую эпоху и был унаследован христианской Европой».

МИРОН (V век до н. э.)

Древние писатели часто упоминают имя автора «Дискобола» — Мирона и, рассказывая о его статуях, ставят его в ряду лучших скульпторов V века до нашей эры. Даты рождения и смерти великого мастера, работавшего во второй четверти V века до нашей эры, не удалось определить точно. Местом рождения скульптора Плиний называет Элевферы — небольшой городок на границе двух областей Древней Греции — Аттики и Беотии. Но уже у Павсания Мирон выступает как афинянин. Известно, что Мирон жил и работал в Афинах и получил звание афинского гражданина, что считалось тогда большой честью. Отец Мирона, по-видимому, не был причастен к искусству. Как пишет Плиний, учился Мирон у Агелада — крупного скульптора южной Греции, работавшего в Аргосе, учениками которого были также Поликлет и Фидий.

Получая заказы от многих городов и областей Греции, Мирон создал большое количество статуй богов и героев. Славился Мирон и как ювелир. Некоторые древние авторы сообщают об изготовленных им серебряных сосудах.

Произведениями Мирона был украшен город его учителя — Аргос. Для острова Эгины Мирон сделал изображение богини Гекаты, для острова Самос — колоссальные фигуры Зевса, Афины и Геракла на одном

постаменте. Эта группа настолько понравилась римскому полководцу Антонию, что он увёз её в Александрию, и лишь император Август вернул острову статуи Афины и Геракла, оставив Александрии изображение Зевса.

Плиний и Цицерон сообщают о мироновских статуях Аполлона в городе Эфесе и в святилище бога врачевания Асклепия в сицилийском городе Акраганте. Для беотийского города Орхомена Мирон исполнил статую бога Диониса.

Работал Мирон и над образами прославленных мифологических героев Геракла и Персея. Статуя последнего стояла на Афинском акрополе. Скульптор обращался и к изображению животных.

Однако сегодня с уверенностью можно говорить лишь о двух произведениях Мирона, широко известных в древности: скульптурной группе «Афина и Марсий» и статуе юноши, мечущего диск, — «Дискобол».

Как пишет Г. И. Соколов: «Мирон обратился к мифу о том, как Афина изобрела, а затем прокляла флейту, искажавшую при игре её лицо, но взятую потом силеном Марсием. Иногда видят в статуях Афины и Марсия насмешку над любившими флейту беотийцами. Но в этом лишь часть смысла изваяния, как и мифологический сюжет — только одна из сторон его содержания. Сущность произведения Мирона — превосходство благородного над низменным. Образы Афины, олицетворяющей разумное, светлое начало, и Марсия — неуравновешенного, дикого, тёмного — намеренно контрастны. Рядом с устойчивой фигурой Афины Марсий кажется падающим навзничь. Спокойным, величавым движениям богини противопоставлена экспрессивность отшатнувшегося, испуганного силена. Гармоническое светотеневое решение в статуе Афины оттеняется дробностью вспышек света и тени на мускулах Марсия. Физическая и духовная ясность и красота торжествуют над уродливостью и дисгармонией. В пластике форм полярных образов воплощено столкновение противоположных сил, несовместимых чувств, свойственных не только разным людям, но порой и одному человеку.

Каждый грек, видевший эти статуи, представлял грядущую казнь силена, но Мирон не показал её, изобразив лишь завязку событий…

…Движение здесь представлено более сложным, нежели в „Дискоболе“. Афина оборачивается назад, но в её талии нет такого резкого излома, как в статуе Ники Архерма, где верхняя и нижняя части туловища воспринимались самостоятельными элементами. Плавны изгибы складок одежды, гармоничен наклон головы».

Около 470 года Мирон отлил самую знаменитую из всех статуй атлетов. «Дискобол» дошёл до наших дней в нескольких различных по качеству исполнения римских копиях. Одна из хорошо сохранившихся мраморных копий из палаццо Ланчелотти сейчас находится в римском музее Терм. Там же находится и прекрасный торс «Дискобола», слепок с которого послужил основой для удачной реконструкции этого прославленного произведения древности.

Принято считать, что в этой статуе изображён победитель на состязаниях в метании диска. Так писали Плиний, Лукиан, Квинтиллиан. Однако у римского писателя Филострата Старшего, повествующего о картинах знаменитых художников, есть почти точное описание фигуры юноши дискобола в сцене состязания Аполлона, мечущего диск, и случайно убившего им своего друга Гиацинта. Этот текст даёт некоторым исследователям повод к предположению — не является ли статуя «Дискобола» изображением бога Аполлона, хотя остальные древние авторы и называют его просто «Дискоболом».

Дискобол показан обнажённым, так как на олимпийских играх юноши состязались без одежд. Это вошло в обычай после памятного случая, когда, согласно преданию, один бегун, чтобы опередить соперников, сбросил с себя одежды и победил. Скульптор создал «Дискобола» бронзовым. Мирону не было необходимости вводить уничтожающие впечатление лёгкости и естественности подпорки под руками, у ног и между пальцами рук, которые обычно использовали скульпторы того времени для придания прочности

мраморным копиям. Помимо прочности, бронза обладала ещё одним ценным качеством. В статуях атлетов она сообщала памятникам восхищавшую современников жизненность: её тёмно-золотистый цвет хорошо передавал обнажённую загорелую кожу. К сожалению, большая часть дошедших до нас римских копий — мраморные, а не бронзовые.

Метание диска издавна было очень распространённым в Греции видом состязаний. Ещё скульпторы архаического периода иногда изображали дискоболов, но созданные ими в статуях или рельефах образы были скованными и застывшими. Спокойные юноши со слегка выдвинутой вперёд левой ногой стояли в традиционной позе героя-победителя. Без соответствующей подписи или предмета (диска), указывающего вид состязаний, нельзя было узнать, бегун ли изображён, борец, дискобол или метатель копья.

Попытки создать статуи атлетов, мечущих диск, можно встретить и у скульпторов-предшественников, но главной особенностью таких изваяний обычно была напряжённость. Большого труда стоило им добиться в них подвижности и естественности. Мирон, впервые показавший дискобола прямо на состязании — в момент замаха, оставил далеко позади не только архаических скульпторов, но превзошёл и своих учителей — в свободном, артистически лёгком изображении напряжённой фигуры.

Можно заметить, что статуя предназначена для восприятия предпочтительно с той стороны, откуда виден широкий размах сильных и напряжённых рук. Упругие линии контура будто прочерчены искусной рукой. Такую выразительность контурной линии можно встретить и в древнегреческих рисунках на краснофигурных вазах.

Трудно назвать более подходящий сюжет для раскрытия темы движения и энергии, чем напряжённый атлет перед броском диска. Изображение спокойной или очень подвижной фигуры не дало бы возможности скульптору показать согласованность сконцентрированной энергии и движения, как это сделано в «Дискоболе». Тема получила здесь

особенно полное воплощение, развиваясь от затухающего движения замаха, через мгновенный покой к почти реально ощутимому готовящемуся броску. Сила дискобола подобна силе стальной пружины, силе туго натянутого лука. В следующее мгновение скрытая энергия атлета должна перейти в стремительный полёт диска. Динамика образа получает разрядку, успокаивается круговыми плавными контурами рук.

Огромное физическое напряжение сдержано и уравновешено гармонической композицией. Атлет кажется спокойным, так как открыто показаны лишь затухающее движение и покой, а потенциально накопленное, уже готовое возникнуть движение ещё скрыто и не проявилось. Ход диска напоминает ход тяжёлого маятника, исчерпавшего один вид энергии и накопившего другой, но сохраняющего на мгновение состояние покоя, предшествующее ещё более энергичному обратному движению. Так в одной статуе одновременно живут движение и покой, напряжение и разрядка. В этом основа вечного импульса сил, наполняющих «Дискобола» и получающих разрешение лишь в сознании воспринимающего его зрителя.

Глубокий обобщённый смысл статуи заключает в себе не только подтверждение победы определённого атлета на определённом состязании. Статуя воспринимается, как бронзовая поэма о совершенном, гармонично развитом, деятельном человеке. «Дискобол», как и другие произведения Мирона, тесно связан со своим временем. Каким бы энергичным и деятельным ни был показан Мироном атлет, в нём должен был выражаться величавый покой классики. В «Дискоболе» это достигается средствами композиции. Спокойным и будто неподвижным показано лицо юноши. Ни Мирон, ни его современники не ставили перед собой задач создания скульптурного портрета в таких статуях. Это были скорее памятники, прославляющие героя и город, пославший его на состязания. Напрасно искать в лице «Дискобола» индивидуальные портретные черты. Это идеально правильное лицо совмещает «олимпийское» спокойствие с величайшим напряжением сил.

«Это — законченное чудо мужского телосложения: здесь тщательно исследованы все те движения мышц, — отмечает Вилл Дюрант, — сухожилий и костей, что вовлечены в действие тела; вот руки и туловище наклонены, чтобы придать броску наибольшую силу; лицо не искажено напряжением — на нём написано безмятежное сознание своих способностей; голова не тяжеловесна и не брутальна, но принадлежит человеку благородному и утончённому, который, снизойди он до этого, писал бы книги».

Совершенные, развитые, прекрасные атлеты в момент наивысшего напряжения сил — вообще любимая тема Мирона. Жизненность этих памятников поражала современников. О статуе бегуна Лада — знаменитого атлета, умершего после одной из своих побед, античный поэт писал:

Полон надежды бегун,
на кончиках губ лишь дыханье
Видно; втянувшись вовнутрь,
полыми стали бока.
Бронза стремится вперёд за венком;
не сдержать её камню;
Ветра быстрейший бегун, —
чудо ты Мирона рук.

Другое чудо скульптора — медная статуя коровы. По рассказам древних, она настолько походила на живую, что на неё садились слепни. Пастухи и быки также принимали её за настоящую:

Медная ты, но гляди к тебе плуг притащил землепашец,
Сбрую и вожжи принёс, тёлка — обманщица всех.
Мирона было то дело,
первейшего в этом искусстве,
Сделал живою тебя, тёлки рабочей дав вид.

Мирон занимал срединное положение между пелопоннесской и аттической школами. Он научился соединять пелопоннесскую

мужественность с ионийской грацией. Его творчество отличалось от других школ тем, что он привнёс в скульптуру движение. Мирон показал атлета не до или после состязания, но в мгновения самой борьбы. Вместе с тем он так мастерски осуществлял свой замысел в бронзе, что ни один другой скульптор в истории не смог превзойти его, изображая мужское тело в действии.

ЛЕОХАР (IV век до н. э.)

История сохранила достаточно много имён выдающихся ваятелей IV века до нашей эры. Иные из них, культивируя жизнеподобие, доводили его до той грани, за которой начинается жанровость и характерность, предвосхищая тем тенденции эллинизма. Этим отличался, в частности, Деметрий из Алопеки. Деметрий стремился изображать людей такими, какие они есть, не скрывая недостатков. Так, философ Антисфен у него старый, обрюзгший и беззубый.

Среди тех, кто, напротив, старался поддержать и культивировать традиции зрелой классики, обогащая их большим изяществом и сложностью пластических мотивов, был Леохар. Остро ощущая тоску по гармоничным образам классики, он искал красоту в формах прошлого.

Работая при дворе Александра Македонского, Леохар создал несколько прославленных в древности скульптур, о которых мы можем судить в основном по описаниям. Это хрисоэлефантинные (богатый Александр буквально швырялся золотом) статуи царей Македонской династии для так называемого Филиппейона в Олимпии. Храма, формально посвящённого Александром своему отцу, Филиппу II Македонскому, а фактически самому себе.

Леохару принадлежит поражающая виртуозной техникой, холодным изяществом так называемая Артемида Версальская.

«Мастер усложняет композицию движением руки богини, достающей из колчана за спиной стрелу, — пишет В. Дюрант. — Изображение стремительного движения, красивого разворота фигуры характерно для искусного скульптора. Слияние театрализованной патетики с жанровостью

выступает в скульптурной группе Леохара, представившего похищение орлом Ганимеда. Огромный размах мощных крыльев хищной птицы, уносящей мальчика-пастуха, величавая торжественность фигурки будущего виночерпия Зевса, встревоженная, прыгающая у ног его собака, обронённая на землю пастушеская свирель — своей деталировкой свидетельствуют о новых тенденциях в эллинской пластике на рубеже классики и эллинизма. Композиция сложной многофигурной группы решена блестяще, от этого произведения Леохара уже недалеко до жанровых скульптур эллинизма».

Возможно, именно этому произведению скульптора посвящено стихотворение Стратона:

К небу, жилищу богов, вознесись, о орёл, захвативши
Мальчика, сам распластав оба широких крыла,
Мчись, унося Ганимеда прекрасного;
Зевсу для пира
В нём виночерпия дать ты постарайся скорей.
Остры когти на лапах твоих: не порань ты ребёнка,
Пусть не печалится Зевс, гневно страдая о нём.

А главное, именно он создал статую Аполлона Бельведерского — эталон красоты для многих грядущих поколений. Иоганн Винкельман, автор первой научной «Истории искусства древности», писал:

«Статуя Аполлона есть высший идеал искусства между всеми произведениями, сохранившимися от древности. Художник создал его вполне по своему идеалу и взял для этого лишь столько материала, сколько нужно было для осуществления его цели и видимого её выражения. Аполлон этот превосходит все другие статуи с тем же сюжетом настолько, насколько Аполлон Гомера выше и прекраснее Аполлона последующих поэтов. Рост его выше обыкновенного человеческого, а вся поза выражает преисполняющее его величие. Вечная весна, как в счастливом элизии, облекает его обаятельную мужественность, соединённую с красотой юности, и играет мягкой нежностью на гордом строении его членов. Художники и

зрители! Идите мысленно в область бесплотной красоты и попробуйте сделаться творцом небесной природы, чтобы наполнить дух красотами, возвышающимися над вещественной природой; здесь нет ничего смертного или такого, чего требует человеческая скудость. Не кровь и нервы горячат и двигают это тело, но небесная одухотворённость. Разливающаяся тихим потоком, наполняет она все очертания этой фигуры. Он преследовал Пифона, впервые употребил против него свой лук, своей могучей поступью настиг его и поразил. С высоты удовлетворения его возвышенный взор устремляется как бы в бесконечность, далеко за пределы победы; на губах отражается презрение, а сдерживаемое неудовольствие вздымает ноздри и распространяется даже на гордый лоб. Но блаженный покой, витающий на этом лбу, остаётся несмущённым, и очи Аполлона полны сладости, как у муз, которые ищут его для объятия. Ни на одном из завещанных нам древностью и ценимых искусством изображений отца богов нет того величия, которое открылось разуму божественного поэта, как тут, в лике его сына, и отдельные красоты остальных богов собрались здесь все вместе, как у Пандоры: чело Юпитера, чреватое богиней мудрости, и брови, одним мановением открывающие волю; глаза царицы богинь, величественно раскрытые; рот, характеризующий того, кто внушил страсть возлюбленному Бранху. Мягкие волосы играют на этой божественной голове, как нежные струящиеся завитки благородной виноградной лозы, которые колеблет лёгкий ветерок; они как будто помазаны елеем богов и с великолепием перевязаны на затылке грациями.

Глядя на это чудное произведение искусства, я забываю всё остальное и становлюсь в приподнятую позу, чтобы достойнее его созерцать. Грудь моя как будто расширяется и поднимается с благоговением, как у тех, которые как будто оказываются одержимы духом прорицания; и я переношусь мыслями на Делос и в Ликейскую рощу, места, освящённые присутствием этого бога, ибо мне кажется, что этот образ оживает и получает способность движения, как красота, созданная Пигмалионом. Как можно нарисовать и

передать это словами? Само искусство должно подсказывать мне и водить моей рукой, чтобы эти первые черты моего описания потом развить подробнее. Я кладу свою идею, составленную об этом образе, к ногам его, как возлагают венки те люди, которые хотели увенчать голову божества, но не могли её достать».

Долгое время статуя Аполлона оценивалась как вершина античного искусства, бельведерский шедевр был синонимом эстетического совершенства. И как это часто бывает, чрезмерно высокие хвалы со временем вызывают прямо противоположную реакцию. Статую Леохара вдруг стали находить помпезной и манерной.

Между тем Аполлон Бельведерский — произведение действительно выдающееся по своим пластическим достоинствам. В фигуре и поступи Аполлона сочетаются сила и грация, энергия и лёгкость. Шагая по земле, он словно парит над землёй. Причём движение повелителя муз, по выражению советского искусствоведа Б. Р. Виппера, «не сосредоточивается в одном направлении, а как бы лучами расходится в разные стороны». Для достижения подобного эффекта нужно было изощрённое мастерство ваятеля. Однако надо признать, расчёт на эффект слишком очевиден. Аполлон Леохара настойчиво приглашает, почти требует, любоваться его красотой, тогда как красота лучших классических статуй не заявляет о себе во всеуслышание: они прекрасны, но не красуются.

Так что следует признать, что в статуе Аполлона Бельведерского античный идеал начинает становиться уже чем-то внешним, менее органичным. Хотя, безусловно, эта скульптура замечательна и знаменует высокую ступень виртуозного мастерства её автора — Леохара.

СКОПАС (ок. 395 г. до н. э. — 350 г. до н. э.)

Скопас по праву может быть назван одним из величайших скульпторов Древней Греции. Созданное им направление в античной пластике надолго пережило художника и оказало огромное влияние не только на его современников, но и на мастеров последующих поколений.

Известно, что Скопас был родом с острова Парос в Эгейском море, острова, славившегося своим замечательным мрамором, и работал между 370–330 годами до нашей эры. Отец его, Аристандрос, был скульптор, в мастерской которого, по-видимому, и формировался талант Скопаса.

Художник исполнял заказы разных городов. В Аттике находились две работы Скопаса. Одна, изображавшая богинь-мстительниц Эриний, — в Афинах, другая — Аполлона-Феба — в городе Рамнунте. Две работы Скопаса украшали город Фивы в Беотии.

Одно из самых эмоционально насыщенных произведений Скопаса — группа из трёх фигур, изображающих Эроса, Потоса и Гимероса, то есть любовь, страсть и желание. Группа находилась в храме богини любви Афродиты в Мегариде, государстве, лежащем к югу от Беотии.

Изображения Эроса, Гимероса и Потоса, по словам Павсания, так же отличаются одно от другого, как различаются в действительности олицетворяемые ими чувства.

«Композиционное построение статуи Потоса гораздо сложнее, чем в более ранних произведениях Скопаса, — пишет А. Г. Чубова. — Ритм плавного мягкого движения проходит через протянутые в одну сторону руки, приподнятую голову, сильно наклонённый корпус. Для передачи эмоции страсти Скопас не прибегает здесь к сильной мимике. Лицо Потоса задумчиво и сосредоточенно, меланхолический томный взгляд устремлён вверх. Всё окружающее как бы не существует для юноши. Как и вся греческая скульптура, статуя Потоса была раскрашена, и цвет играл важную роль в общем художественном замысле. Плащ, свисающий с левой руки юноши, был ярко-синий или красный, что хорошо подчёркивало белизну обнажённого тела, оставленного в цвете мрамора. На фоне плаща чётко выделялась белая птица с крыльями, легко тонированными серым цветом. Раскрашены были также волосы, брови, глаза, щёки и губы Потоса.

Вероятно, статуя Потоса, как и статуя Гимероса, стояла на низком пьедестале, а статуя Эроса — на более высоком. Этим объясняется поворот

фигуры Потоса и направление его взгляда. Задача, поставленная Скопасом в этом произведении, была для пластики того времени новой и оригинальной. Воплотив в статуях Эроса, Потоса и Гимероса нюансы больших человеческих чувств, он раскрыл перед пластическим искусством возможности передачи и других разнообразных эмоций».

Работая в храме пелопоннесского города Тегей, Скопас прославился не только как скульптор, но и как архитектор и строитель.

Древний храм в Тегее сгорел в 395 году до нашей эры. Павсаний говорит, что «нынешний храм своею величавостью и красотою превосходит все храмы, сколько их есть в Пелопоннесе… Архитектор его был паросец Скопас, тот самый, который соорудил много статуй в древней Элладе, Ионии и Карии».

На восточном фронтоне храма Афины Алеи в Тегее мастер представил охоту на калидонского вепря.

«На западном фронтоне была показана сцена из мифа, — пишет Г. И. Соколов, — также далёкого от участия популярных в V веке верховных олимпийских божеств, но со сложной коллизией и драматической развязкой. Сына Геракла Телефа, пошедшего на войну с Троей, греки не узнали, и началась битва, окончившаяся гибелью многих её участников. Трагичны не только сюжеты, выбранные для этих фронтонов, но и сами образы.

Мастер показывает голову одного из раненых слегка запрокинутой назад, словно от мучительной боли. Резко изогнутые линии бровей, рта, носа передают волнение и колоссальное напряжение чувств. Внутренние углы глазниц, глубоко врезанные в толщу мрамора, усиливают контрасты светотени и создают сильно действующие драматические эффекты. Рельеф лица со вздувшимися мышцами надбровных дуг, припухлыми углами рта, неровен, бугрист, искажён скрытыми страданиями».

Самым значительным из творений Скопаса в круглой пластике может считаться статуя Вакханки (Менады) с козлёнком.

Сохранилась лишь отличная копия статуи, хранящаяся в Дрезденском музее. Но писатель IV века Каллистрат оставил подробную характеристику статуи:

«Скопасом была создана статуя Вакханки из паросского мрамора, она могла показаться живою… Ты мог бы видеть, как этот твёрдый по своей природе камень, подражая женской нежности, сам стал как будто лёгким и передаёт нам женский образ… Лишённый от природы способности двигаться, он под руками художника узнал, что значит носиться в вакхическом танце… Так ясно выражен был на лице Вакханки безумный экстаз, хотя ведь камню не свойственно проявление экстаза; и всё то, что охватывает душу, уязвлённую жалом безумия, все эти признаки тяжких душевных страданий были ясно представлены здесь творческим даром художника в таинственном сочетании. Волосы как бы отданы были на волю Зефира, чтобы ими играл он, и камень как будто бы сам превращался в мельчайшие пряди пышных волос…

Один и тот же материал послужил художнику для изображения жизни и смерти; Вакханку он представил перед нами живой, когда она стремится к Киферону, а эту козу уже умершей…

Таким образом, Скопас, создавая образы даже этих лишённых жизни существ, был художником, полным правдивости; в телах он смог выразить чудо душевных чувств…»

Многие поэты слагали стихи об этом произведении. Вот одно из них:

Камень паросский вакханка,

Но камню дал душу ваятель.

И, как хмельная, вскочив, ринулась в пляску она.

Эту фиаду создав в исступленье с убитой козою

Боготворящим резцом, чудо ты сделал, Скопас.

Знаменитые творения Скопаса находились также в Малой Азии, где он работал в пятидесятых годах IV века до нашей эры, в частности, украшал храм Артемиды в Эфесе.

А главное, вместе с другими скульпторами Скопас участвовал в оформлении Галикарнасского мавзолея, исполненного в 352 году и украшенного с истинно восточным великолепием. Там были статуи богов, Мавсола, его жены, предков, изваяния всадников, львов и три рельефных фриза. На одном из фризов было изображено состязание колесниц, на другом — борьба греков с кентаврами (фантастические полулюди-полукони), на третьем — амазономахия, то есть битва греков с амазонками. От первых двух рельефов сохранились лишь небольшие фрагменты, от третьего — семнадцать плит.

Предполагают, что Скопас был автором амазономахии. Действительно, только гениальный скульптор мог создать столь эмоционально насыщенную, динамичную многофигурную композицию.

Фриз с амазономахией, имеющий общую высоту 0,9 метра, с фигурами, равняющимися примерно трети человеческого роста, опоясывал всё сооружение, и если мы не можем с точностью сказать, в какой части он был помещён, то всё-таки можно определить его длину, приблизительно равную 150–160 метрам. Вероятно, на нём было размещено более 400 фигур.

Легенда об амазонках — мифическом племени женщин-воительниц — была одной из излюбленных тем греческого искусства. По преданию, они жили в Малой Азии на реке Фермодонте и, предпринимая далёкие военные походы, доходили даже до Афин. Они вступали в сражения со многими греческими героями и отличались отвагой и ловкостью. Одно из таких сражений и изображено на галикарнасском фризе. Битва в самом разгаре, и трудно сказать, кто будет победителем. Действие развёртывается в бурном темпе. Пешие и конные амазонки и греки яростно нападают и храбро защищаются. Лица сражающихся охвачены пафосом битвы.

Особенностью композиционного построения фриза было свободное размещение фигур на фоне, некогда окрашенном в ярко-синий цвет. Сравнение сохранившихся плит показывает общий художественный замысел, общее композиционное построение фриза. Весьма возможно, что композиция

принадлежит одному художнику, но вряд ли автор сам компоновал все отдельные фигуры и группы. Он мог наметить общее расположение фигур, дать их размеры, задумать общий характер действия и предоставить другим мастерам отделывать рельеф в деталях.

На плитах этого наиболее сохранившегося фриза достаточно ясно различаются «почерки» четырёх мастеров. Выдающимися художественными достоинствами отличаются три плиты с десятью фигурами греков и амазонок, найденные с восточной стороны развалин; они приписываются Скопасу. На плитах, считающихся работой Леохара и Тимофея, стремительность движения подчёркивается не только позами сражающихся, но и усиливается развевающимися плащами и хитонами. Скопас, наоборот, изображает амазонок только в коротких прилегающих одеждах, а греков совершенно обнажёнными и достигает выражения силы и быстроты движения главным образом смелыми и сложными поворотами фигур и экспрессией жестов.

Одним из излюбленных композиционных приёмов Скопаса был приём столкновения противоположно направленных движений. Так, юноша-воин, упав на колено, удерживает равновесие, касаясь земли правой рукой и уклоняясь от удара амазонки, защищается, протянув вперёд левую руку со щитом. Амазонка, сделав выпад в сторону от воина, в то же время замахнулась на него секирой. Хитон амазонки плотно облегает тело, хорошо обрисовывая формы; линии складок подчёркивают движение фигуры.

Ещё сложнее расположение фигуры амазонки на следующей плите. Юная воительница, отступая от стремительно нападающего бородатого грека, успевает всё же нанести ему энергичный удар. Скульптору хорошо удалось передать ловкие движения амазонки, быстро уклоняющейся от нападения и тотчас переходящей в атаку. Постановка и пропорции фигуры, одежда, распахнувшаяся так, что обнажилась половина тела амазонки, — всё близко напоминает знаменитую статую Вакханки. Особенно смело Скопас использовал приём противопоставления движений в фигуре конной

амазонки. Искусная наездница пустила хорошо обученного коня вскачь, повернулась спиной к его голове и обстреливает врагов из лука. Её короткий хитон распахнулся, показывая сильную мускулатуру.

В композициях Скопаса впечатление напряжённости борьбы, быстрого темпа битвы, молниеносности ударов и выпадов достигнуто не только различным ритмом движения, свободным размещением фигур на плоскости, но и пластической моделировкой и мастерским исполнением одежды. Каждая фигура в композиции Скопаса ясно «читается». Несмотря на невысокий рельеф, всюду чувствуется глубина пространства. Вероятно, Скопас работал и над сценой состязания колесниц. Сохранился фрагмент фриза с фигурой возничего. Выразительное лицо, плавный изгиб корпуса, плотно прилегающая к спине и бёдрам длинная одежда — всё напоминает скопасовских амазонок. Трактовка глаз и губ близка тегейским головам.

Яркая индивидуальность Скопаса, его новаторские приёмы в раскрытии внутреннего мира человека, в передаче сильных драматических переживаний не могли не повлиять на всех, кто работал рядом с ним. Особенно сильно повлиял Скопас на молодых мастеров — Леохара и Бриаксиса. По словам Плиния, именно скульпторы Скопас, Тимофей, Бриаксис и Леохар своими произведениями сделали это сооружение столь замечательным, что оно вошло в число Семи чудес света.

«Свободно владея различной техникой скульптуры, Скопас работал и в мраморе, и в бронзе, — пишет А. Г. Чубова. — Его знание пластической анатомии было совершенно. Изображение самых сложных положений человеческой фигуры не представляло для него затруднений. Фантазия Скопаса была чрезвычайно богата, он создал целую галерею ярко охарактеризованных образов.

Его реалистические произведения проникнуты высоким гуманизмом. Запечатлевая различные стороны глубоких переживаний, рисуя печаль, страдание, страсть, вакхический экстаз, воинственный пыл, Скопас никогда

не трактовал эти чувства натуралистически. Он поэтизировал их, заставляя зрителя восхищаться душевной красотой и силой своих героев».

ЛИСИПП (IV век до н. э.)

Лисипп был величайшим греческим скульптором IV века до нашей эры. Он сумел поднять греческое искусство на ещё большую высоту. О жизни Лисиппа известно не так много.

Как пишет Вилл Дюрант: «Лисипп Сикионский начинал как скромный медник. Он мечтал быть художником, но у него не было денег на учителя; он, однако, набрался смелости, когда услышал речи живописца Евпомпа, заявлявшего, что лучше всего подражать не художникам, а природе После этого Лисипп обратился к изучению живых существ и установил новый канон скульптурных пропорций, который пришёл на смену строгому уставу Поликлета; он удлинил ноги и уменьшил голову, вытянул члены в третье измерение и придал фигуре больше жизненности и лёгкости».

Главное достижение скульптора состояло в том, что от изображения типического он переходит к передаче характерного. Лисипп интересуется в первую очередь уже не постоянным, устойчивым состоянием явления. Наоборот, его более всего привлекает своеобразие.

Одна из самых известных работ скульптора — статуя Апоксиомена. Ярко рассказывает об этом произведении Лисиппа Г. И. Соколов:

«Лисиппу удалось пластически совершенно передать возбуждение юноши, ещё не остывшего после борьбы, подвижного, переступающего с ноги на ногу. В изваянии Апоксиомена нет ни одной спокойной части тела: торс, ноги, руки, шея не могут долго оставаться в положении, в каком показал их скульптор. Голова Апоксиомена чуть склонена набок, волосы показаны будто слипшимися от пота, одна прядь их взметнулась. Рот приоткрыт в тяжёлом дыхании, лоб прорезает морщина, глубоко запали глаза с запечатлённой в них усталостью. Трепетную нервозность возбуждения, которую не смог передать римский копиист в мраморном лице Апоксиомена, сохранила бронзовая статуя Эфеба из Антикиферы, сделанная, возможно,

каким-нибудь современником Лисиппа. Лисипп предпочитал работать в бронзе, и в оригинале статуи Апоксиомена не было подпорок, которые, возникнув в римской мраморной копии, портят вид изваяния и уменьшают лёгкость и подвижность фигуры. Блики на бронзовом оригинале также создавали дополнительное впечатление дробности объёмов и беспокойства образа.

Значительно усложняет Лисипп и постановку тела: правая нога отставлена вбок и чуть назад; руки выставлены вперёд, одна прямо, другая согнута в локте. Продолжается завоевание пространства статуей, начатое Скопасом сложным разворотом Менады. Лисипп идёт дальше своего предшественника: если Менада была подвижна в пределах воображаемого цилиндра, то Апоксиомен разрывает его невидимые границы и стремится выйти в ту пространственную среду, где находится зритель. Пока, однако, мастер ограничивается лишь движением руки атлета.

Новыми, по сравнению со статуями Поликлета, воспринимаются пропорции лисипповских изваяний: фигура Апоксиомена кажется удлинённой, а голова небольшой. Ярко выступает профессионализм персонажа: здесь более конкретно, чем в статуе Дорифора, представлен атлет. Но если Копьеносец концентрировал в себе качества не только атлета, но и гоплита, а также идеального, совершенного эллина, то образ Апоксиомена менее многогранен и целостен, хотя и более динамичен и подвижен.

Скульптор уже значительно полнее использует возможность показать с разных точек зрения различные состояния человека. Со спины Апоксиомен кажется усталым, спереди воспринимается возбуждённым, слева и справа внесены иные нюансы в эти его состояния, и созданы мастером другие впечатления».

По свидетельству древних писателей, Лисипп изваял для города Ализии в Акарнании (западная часть средней Греции) серию скульптурных групп, изображавших главнейшие подвиги Геракла. Исполненные в бронзе в

натуральную величину, они позднее были перевезены в Рим. Здесь с них изготовили многочисленные копии.

Борьба с немейским львом — первый и один из наиболее трудных подвигов Геракла. В Немейской долине Геракл подстерёг льва у входа в его пещеру. Стрела, пущенная Гераклом, не причинила вреда льву, запутавшись в густой шерсти. Когда разъярённый зверь бросился на Геракла, тот сначала оглушил льва дубиной, а потом, схватив его за шею, вступил с ним в смертельную схватку.

Композиция группы имеет вид пирамиды, образуемой фигурами Геракла и льва, которая позволяет рассматривать группу со всех сторон.

Г. Д. Белов рассказывает о статуе:

«Поза героя устойчива — его ноги широко расставлены, он чувствует под собой твёрдую опору. Геракл схватил льва за шею руками и душит его. Руки Геракла — это постепенно сжимающееся кольцо. Удастся ли зверю вырваться из этого смертельного кольца, сможет ли лев освободиться из крепких объятий Геракла?

Борьба достигла уже своего наивысшего напряжения. Геракл с огромной силой сжимает шею льва. Все его мышцы вздулись до предела — на груди, на руках и на ногах они выступили упругими буграми. Даже на спине — и там все мускулы пришли в движение; здесь скульптор намеренно преувеличивает их, на самом же деле на спине они менее развиты и не достигают таких размеров. Но художнику необходимо было показать это чрезмерное вздутие мускулов для выражения того напряжения, которого достигла борьба двух могучих противников.

Если поза Геракла устойчива и уверенна, если герой ещё полон неисчерпанных сил, то положение льва совсем иное. Передними лапами лев упирается в Геракла, пытаясь всеми силами оторваться от него, но задние ноги зверя и длинное туловище создают впечатление неустойчивости. Стоять на задних лапах, а тем более бороться в таком положении льву несвойственно. Намерением льва было прыгнуть с такой силой, чтобы

ударом своего грузного тела опрокинуть противника на землю и в лежачем положении загрызть его. Но сделать это льву не удалось — противник оказался достаточно сильным, чтобы выдержать страшный удар льва, и не только выдержать и устоять на ногах, но и перейти от обороны к активной борьбе. Геракл, перехватив прыжок льва, заставил вступить его в единоборство в невыгодной для льва позиции, это обстоятельство сразу же отразилось на развитии борьбы — перевес в ней оказался на стороне Геракла».

Сохранилась ещё одна копия с оригинала мастера. Небольшая статуэтка Геракла изображает героя сидящим на львиной шкуре, наброшенной на скалу.

Молодой Геракл пирует на Олимпе, среди богов, куда он был чудесным образом перенесён по окончании своей земной жизни.

Статуэтка стала подарком Лисиппа Александру Македонскому. Предание гласит, что Александр так любил эту статуэтку, что не расставался с ней даже в походах, а будучи при смерти, велел поставить её перед своими глазами.

К школе Лисиппа относят статую отдыхающего Гермеса. Последний тяжело дышит, опустившись на краешек скалы. Вероятно, отдохнув, он снова продолжит быстрый бег. И только сандалии Гермеса с пряжками на ступнях, в которых нельзя бежать, но можно только летать, указывают на божественность образа.

В такой же сложной напряжённой позе показывает Лисипп и Эрота, натягивающего тетиву своего лука. Вот как описывает это произведение Г. Д. Белов:

«Эрот изображён в виде обнажённого мальчика, держащего в руках лук, на который он пытается натянуть тетиву. Для осуществления этого действия потребовалось очень большое усилие, которое и обусловило композицию фигуры. Эрот сильно согнулся, его ноги и торс находятся в одной плоскости, руки же вытянуты в левую сторону, в том же направлении

повёрнута и голова. Параллельные линии пересекаются с линией ног и плоскостью торса, нижняя часть фигуры направлена вперёд, плечи же и торс наклонены вправо; одни силы противодействуют другим, всё это сообщает фигуре движение, делает её динамичной. Кроме того, построенная в различных плоскостях, фигура Эрота требует глубины и пространства. Композиция статуи Эрота в некоторых своих частях напоминает постановку фигуры Апоксиомена.

Отроческое тело Эрота отличается характерными чертами: оно ещё не вполне развившееся, нежное, с большой головой, с полными щеками, с пухлыми губами небольшого рта. Эрот — одна из первых попыток изображения детской фигуры в греческом искусстве».

Расставшись с типом ради индивидуума, с условностью ради импрессионизма, Лисиппу удалось совершить прорыв в новые области, едва не став основоположником греческой портретной скульптуры. Александру Македонскому так нравились бюсты его работы, что он назначил Лисиппа своим придворным скульптором, как он прежде предоставил эксклюзивное право писать свои портреты Апеллесу и вырезать их на геммах Пирготелю.

О царских портретах скульптора сохранились стихи:

Полный отважности взор Александра и весь его облик

Вылил из меди Лисипп. Словно живёт эта медь.

Кажется, глядя на Зевса, ему говорит изваянье:

«Землю беру я себе, ты же Олимпом владей».

В дошедших до нас поздних копиях можно увидеть портрет сильного человека, сознание которого всколыхнули внутреннее смятение и волнение. Тревога проступает в патетических чертах полководца. Она воспринимается то как предвестник драматических веков эллинизма, то как вспышка тоски по некогда свойственным классическому человеку и утраченным теперь уверенности и покое.

Художественное наследие Лисиппа было огромным и по своему количеству. Античное предание гласит, что Лисипп из платы, получаемой за

каждое своё произведение, откладывал по одной золотой монете. После его смерти их насчитали 1500! И это при том, что некоторые произведения Лисиппа были многофигурными. Такова, к примеру, группа Александра и его воинов, участников сражения при Гранике — первого большого сражения с персами во время похода Александра в Азию. Там изображено двадцать всадников. Некоторые же из статуй Лисиппа и вовсе достигали колоссальных размеров: статуя Зевса в Таренте (в южной Италии) достигала высоты свыше 20 метров.

Вполне вероятно, что предание преувеличивает число произведений Лисиппа. В его мастерской также работали его сыновья, помощники и ученики. Но не вызывает сомнения огромная творческая энергия Лисиппа. В том же предании говорится: стремясь закончить своё последнее произведение, мастер довёл себя до истощения, вследствие которого и умер.

Характер творчества Лисиппа обеспечил ему известность далеко за пределами греческого мира. Его часто сравнивали с самим Фидием. Марциал в одной из эпиграмм писал:

Про Алкида у Виндекса спросил я:
«Чьей рукою он сделан так удачно?»
Как всегда, улыбнувшись, подмигнул он:
«Ты по-гречески что ль, поэт, не знаешь?
На подножии здесь стоит ведь имя».
Я «Лисиппа» прочёл, а думал — «Фидий».

ПРАКСИТЕЛЬ (ок. 390 до н. э. — ок 330 до н. э.)

Плиний говорил, что в его время статую Афродиты Книдской считали не только лучшим произведением Праксителя, но и самой прекрасной статуей древности. Город Книд стал местом, куда стекалась масса паломников, чтобы увидеть статую богини. Когда вифинский царь Никомед I (278–255 годы до нашей эры) предложил книдянам простить им очень значительный долг, если они отдадут ему статую, книдяне без колебаний ответили ему отказом.

Даты рождения и смерти Праксителя точно неизвестны. Биография великого скульптора является результатом кропотливого труда многих поколений учёных, которые путём сопоставления различных сведений воссоздали историю жизни и творчества мастера.

Пракситель родился около 390 года до нашей эры. Он был афинянин и происходил из семьи художников. Его дед, Пракситель Старший, и отец, Кефисодот Старший, были скульпторами. Впоследствии скульпторами стали и сыновья самого Праксителя — Тимарх и Кефисодот Младший.

Ещё в мастерской отца Пракситель слышал споры художников, философов и поэтов, и именно эта художественная и интеллектуальная атмосфера оказалась необычайно важной для формирования молодого скульптора.

Большую роль в его жизни сыграла и любовь к красавице Фрине, которая сумела создать вокруг Праксителя атмосферу любви и творческого подъёма. Пленительные женские образы Праксителя, без сомнения, имели своим прототипом Фрину. Произведения Праксителя постигла та же судьба, что и большинство произведений великих греческих скульпторов: оригиналы их утрачены, и судить о них можно лишь по копиям римского времени.

Если Книд прославился благодаря Афродите, то маленький беотийский городок Феспии — родина Фрины — привлекал путешественников потому, что Фрина поместила сюда мраморного Эрота работы Праксителя. Однажды она попросила у скульптора в доказательство его любви подарить ей прекраснейшую статую из его мастерской. Он хотел предоставить выбор ей, но Фрина, в надежде узнать его собственное мнение, однажды вбежала к нему с вестью о пожаре в его студии; Пракситель вскричал: «Я пропал, если мои Сатир и Эрот сгорели». Фрина выбрала Эрота и подарила статую родному городу. Эрот, бывший некогда богом-творцом у Гесиода, у Праксителя превратился в изящного и мечтательного юношу — символ могущественной, покоряющей душу любви. Ему было ещё далеко до озорного и распущенного Купидона эллинистического и римского искусства.

Одно из произведений Праксителя «Сатир, наливающий вино» было настолько прославлено, что дошло до нас во многих римских репликах:

Нимфы со смехом весёлым, Даная-краса, о Праксителъ,
Пан козлоногий — вина мех он несёт на себе, —
Белого мрамора всё. Но к этому нужно прибавить
Мудрые руки твои, гения высший талант.
Даже сам Мом — злоковарный насмешник невольно промолвит:
Верх совершенства, о Зевс! Истинный гения дар!

Как отмечает Г. И. Соколов: «Тема отдыха, покоя, мечтательной задумчивости, прозвучавшая в ранней работе мастера, определила дальнейший характер его творчества. Сатир, изображённый в виде стройного юноши, наливающего вино из кувшина в чашу, воплощает собой прекрасную и гармоничную природу. Композиция изваяния безупречна. Изгиб фигуры изящен и грациозен. Голова заключена в прекрасную рамку рук и воображаемой струи влаги. Умение создавать плавные, текучие контуры статуй — одна из самых замечательных способностей Праксителя. Элегия его образов рядом со взволнованными героями Скопаса воспринимается особенно отчётливо».

Ещё в ранний период своего творчества Праксителъ обращается и к воплощению в своём искусстве женской красоты. В 1651 году в античном театре, в Арле (во Франции), была найдена статуя, которая считается копией его статуи Афродиты, приобретённой в своё время жителями города Коса. В этом прекрасном изображении полуобнажённой юной богини чарует плавный ритм, непосредственность и свежесть, которые характеризуют ранние произведения Праксителя. И вместе с тем образ обладает той внутренней значительностью, которая рождается только высоким, гуманным представлением художника о людях.

В период между 364 и 350 годами до нашей эры Праксителъ совершил поездку в Малую Азию. Он был уже вполне сложившимся мастером. В этот период он создал статую обнажённой Афродиты, приобретённую городом

Книдом (364–361 годы до нашей эры). Моделью ему по-прежнему служила Фрина.

Статуя Афродиты Книдской вызывает глубоко волнующее чувство. Она более человечна и одухотворённа, чем в произведениях искусства предшествующего столетия. Соединение духовного и физического совершенства придаёт образу Афродиты Книдской ту глубину и обаяние, которые ощущались каждым видевшим её. Богиня изображена совершенно обнажённой, собирающейся войти в воду. Её слегка изогнутая фигура, сдвинутые ноги, стыдливый жест правой руки — жизненно верны и вместе с тем лишены житейской обыденности. Грация движений, певучий и плавный внутренний ритм усиливают впечатление гибкости и стройности её зрелого, прекрасно развитого тела. На лице богини блуждает лёгкая мечтательная улыбка, томно и нежно смотрят небольшие чуть удлинённые глаза, их «влажный» взгляд полон жизни. Мягкие пышные волосы дополняют прелестный облик Афродиты. Это созданное вдохновенным резцом изваяние оживляла раскраска, так что мы вправе представить себе голубые глаза, нежный румянец щёк, яркие губы и золотые волосы.

Несмотря на женственность и грацию образа, статуя была довольно монументальна. Этому способствовали и её сравнительно большой размер (около двух метров) и такая деталь, как большая гидрия с наброшенной на неё одеждой богини. Создавая равновесие в нижней части, где стройные ноги Афродиты были бы слишком легки по сравнению с верхней частью статуи, гидрия придаёт и всей композиции большую устойчивость.

Сохранилось несколько греческих эпиграмм на статую Афродиты Книдской Праксителя. Вот, к примеру, две из них, написанные философом Платоном:

1.

В Книд через пучину морскую пришла Киферея-Киприда,

Чтобы взглянуть на свою новую статую в нём,

И, осмотрев её всю, на открытом стоящую месте,

Вскрикнула «Где же нагой видел Пракситель меня?»

2.

Нет, не Пракситель тебя, не резец изваял, а сама ты

Нам показалась такой, какой ты была на суде.

Оригинал статуи не сохранился, и сегодня приходится воссоздавать образ Афродиты Книдской, прибегая к копиям римского времени. Лучшей из них считается Ватиканская, хорошо передающая монументальность статуи. Её автору, однако, не хватило умения полностью передать совершенство моделировки мрамора. Кроме того, впечатление от Ватиканской статуи портят неудачно реставрированные руки. Мастеру другой (мюнхенской) копии удалось передать женственность и чарующую неясность богини, но его работа, выполненная, вероятно, во II веке нашей эры, носит отпечаток излишней утончённости.

Лучше других удалось передать прелесть оригинала греческому мастеру, создавшему копию из собрания Кауфман. Тонкая моделировка отлично передаёт нежность томного, полного жизни взгляда, сочность губ, чистый лоб, гибкую полноту прекрасной шеи и смело очерченный овал лица. Особую красоту образу Афродиты придают мягкие волнистые волосы, разделённые прямым пробором и собранные на затылке в тяжёлый узел.

Из Книда Пракситель отправился в город Эфес, где несколько лет проработал над украшением алтаря Артемиды Прототропии восстанавливаемого в то время знаменитого храма Артемиды Эфесской. Именно его сжёг в 356 году до нашей эры печально известный Герострат.

В Париопе, где Пракситель пробыл некоторое время, им была создана статуя Эрота, пользовавшаяся значительной известностью. Изображения Эрота сохранились на монетах, но они дают только самое общее представление об этой статуе.

Около 350 года до нашей эры Пракситель возвратился в Афины. В его жизни к этому времени произошёл перелом, бурная молодость была позади,

он расстался с Фриной, наступила зрелость, пора раздумья. Творчество Праксителя становится строже и глубже.

В Афинах он выполнил для храма Артемиды Брауронии на Акрополе статую Артемиды. В Габиях (в Италии) была найдена мраморная статуя Артемиды, которая, вероятно, представляет собой копию Артемиды Праксителя.

Позднее, в 343 году до нашей эры, Пракситель выполнил свою другую известную статую Гермеса с Дионисом.

Вилл Дюрант пишет: «С достойной сожаления краткостью Павсаний замечает, что среди статуй Герайона в Олимпии был „каменный Гермес с младенцем Дионисом на руках, работы Праксителя“. Немецкие археологи, работавшие на этом месте в 1877 году, увенчали свои труды находкой этой фигуры, погребённой под столетними отложениями мусора и глины. Описания, фотографии и слепки не способны передать всю красоту этого произведения; нужно встать перед ним в маленьком музее в Олимпии и украдкой коснуться пальцами его поверхности, чтобы ощутить гладкость и живую ткань этой мраморной плоти. Богу-вестнику поручено спасти младенца Диониса от ревности Геры и доставить его к нимфам, которые тайно его воспитают. По дороге Гермес сделал остановку, прислонился к дереву и поднёс к ребёнку виноградную гроздь. Фигура младенца сделана грубо, словно всё вдохновение художника было истрачено на старшего бога. Правая рука Гермеса отбита, а над ногами кое-где пришлось потрудиться реставраторам; всё остальное, очевидно, сохранилось в том же виде, в каком вышло из мастерской скульптора. Крепкие члены и широкая грудь свидетельствуют о здоровом физическом развитии; шедевром является уже одна голова с её аристократичной соразмерностью, точёными чертами лица и вьющимися локонами; правая нога совершенна именно там, где совершенство в скульптуре такая редкость. Античность не придавала этой работе первостепенного значения, что свидетельствует о неисчислимых художественных сокровищах той эпохи».

В поздний период своего творчества Праксителем была создана статуя «Отдыхающего сатира», представляющая собой дальнейшее развитие композиции «Гермеса с Дионисом».

Около 330 года до нашей эры Пракситель умер. Он создал большую школу, имел много последователей, почитателей своей манеры и стиля. Однако его ученикам не удавалось достичь такой же красоты и жизненности его образов. Сыновья Праксителя — Тимарх и Кефисодот Младший, работавшие в конце IV — начале III века до нашей эры, уже были художниками эпохи эллинизма.

Пракситель — великолепный мастер гармонии, отдохновения. Его памятники вызывают светлые мысли и чувства, слегка тронутые дымкой печали. Как считает Дюрант, «до сих пор ни одному скульптору не удавалось превзойти уверенное мастерство Праксителя, почти чудодейственную его способность вдохнуть в застывший камень покой, грацию и самое нежное чувство, сладострастную негу и безудержное веселье».

НИККОЛО ПИЗАНО (между 1220 и 1225 — после 1278)

Во второй половине XIII века появился итальянский скульптор, который, по примеру французских мастеров, обратился к изучению античной пластики и приёмов натуроподобного изображения. Это был Никколо Пизано, работавший в крупном портовом и торговом городе Пизе. Его называли «величайшим и, в некотором смысле, последним мастером средневекового классицизма».

О жизни Пизано можно почерпнуть не так много достоверных сведений. Никколо Пизано родился между 1220 и 1225 годами, умер после 1278 года. Скорее всего он происходил из Апулии. О его жизни в первой половине тринадцатого столетия рассказывает в своей знаменитой книге Вазари:

«…Никколо, который был не менее превосходным скульптором, чем архитектором; на фасаде церкви Сан-Мартино в Лукке под портиком, что над малой дверью по левой руке при входе в церковь, там, где находится

Христос, снятый с креста, он сделал мраморную историю полурельефом, всю покрытую фигурами, выполненными с большой тщательностью; он буравил мрамор и отделывал целое так, что для тех, кто раньше занимался этим искусством с величайшими усилиями, возникала надежда, что скоро явится тот, кто принесёт им большую лёгкость, оказав им лучшую помощь.

Тот же Никколо представил в 1240 году проект церкви Сан-Якопо в Пистойе и пригласил туда для мозаичных работ нескольких тосканских мастеров, выполнивших свод ниши, который, хотя это и считалось в те времена делом трудным и весьма дорогим, вызывает в нас ныне скорее смех и сожаление, чем удивление; и тем более, что подобная нестройность, происходившая от недостаточности рисунка, была не только в Тоскане, но и во всей Италии, где много построек и других вещей, выполнявшихся без правил и рисунка, свидетельствуют в равной степени как о бедности талантов, так и о несметных, но дурно истраченных богатствах людей тех времён, не располагавших мастерами, которые могли бы выполнить для них в доброй манере всё, что они предпринимали.

Итак, Никколо со своими скульптурными и архитектурными работами приобретал известность всё большую по сравнению со скульпторами и архитекторами, работавшими тогда в Романье…»

Постепенно античность и современность у Пизано сливаются в единый поток. «Творческий путь Никколо Пизано может быть схематически представлен в виде параболы, идущей от классики к готике, хотя классический опыт включается им в лоно готического направления, развивающегося вначале в романских формах», — пишет Ньюди.

В 1260 году Пизано завершил в баптистерии Пизанского собора мраморную кафедру, покрытую сюжетными рельефами. Она представляет собой обособленное, самостоятельное сооружение. Из-за скученности фигур рельефов скульптурные элементы с трудом отделяются от архитектурных. Трибуна кафедры представляет собою шестиугольник, поддерживаемый снизу шестью колоннами, из которых три стоят на спинах львов, седьмая же,

подпирающая середину трибуны, — на группе из трёх человеческих фигур (еретика, грешника и некрещёного), грифа, собаки и льва, держащих между передними лапами баранью и бычью головы и сову. Капители угловых колонн соединены между собою арками. На угловых полях, образуемых этими арками, изваяны пророки и евангелисты, на самих же капителях поставлены аллегорические фигуры шести добродетелей. Бока трибуны украшены пятью рельефами, изображающими: Благовещение, Рождество Христово, Поклонение волхвов, Принесение Младенца Христа во храм, Распятие и Страшный суд.

Не сразу можно разобрать, что изображено на рельефах, поскольку Пизано, следуя средневековой традиции, объединил в одной композиции несколько сюжетов. В левом углу он изобразил Благовещение, в центральной части — Рождество Христово: Мария приподнимается на ложе, две служанки омывают младенца, а Святой Иосиф показан сидящим слева внизу. Вначале может показаться, что на эту группу надвигается стадо овец, но на самом деле оно относится к третьему эпизоду — Поклонение пастухов, где снова можно увидеть младенца Христа, на сей раз лежащим в яслях.

Таким образом, три евангельских эпизода представлены в последовательности от Благовещения до Поклонения пастухов, и хотя при первом взгляде композиция кажется перегруженной и запутанной, следует признать, что художник нашёл для каждого сюжета и точное место, и яркие детали. Пизано получал явное удовольствие от таких выхваченных из жизни частностей. Он многое вынес из знакомства с античной и раннехристианской пластикой, что особенно заметно в трактовке голов и одежд.

Вся композиция основана на идеальной иерархии, господстве духовных сил — аллегории добродетелей и пороков, над языческими символами и природными силами — львы, откуда прямой путь ведёт к божественному откровению, отождествляемому с земной жизнью Христа и приводящему в конечном счёте к Страшному суду. В ходе развития этой мысли каждый образ приобретает сложное значение.

Можно смело сказать, что Пизано — представитель синтетической культуры как по форме, так и по содержанию. Речь идёт о подлинном синтезе, ведь скульптор выявляет общие принципы и основы этих культур в их соотношении с римской и христианской античностью. Если «формой» божественного откровения является история, то свойственное римскому искусству отображение истории в художественных образах является надёжной путеводной нитью.

Действие в творениях художника представляется не только как давно прошедшее, но и как настоящее. Пизано умело выделяет композиционный центр, ядро действия. Он изображает удалённые фигуры, хотя и в меньшем масштабе, но на уровне более близких к зрителю фигур, считая их присутствие столь же необходимым и важным. Каждый персонаж является, таким образом, «историческим», и история придаёт ему достоинство и величие.

Подобное сосуществование фигур, естественно, порождает взаимосвязь различных сторон события. Если некоторые лица наделяются напряжённой выразительностью римских портретов, то делается это не из склонности к реализму, а потому, что человеческое никогда не проявляется в большей степени, чем когда оно становится частью истории.

А вот что Вазари рассказывает о последних годах знаменитого скульптора:

«Равным образом Никколо составил проект церкви и монастыря Сан-Доменико в Ареццо для синьоров Пьетрамала, их выстроивших. А по просьбе епископа дельи Убертини он перестроил приходскую церковь в Кортоне и заложил церковь Санта-Маргарита для братьев-францисканцев, на самом высоком месте этого города. И так как столь многие работы всё увеличивали славу Никколо, он в 1267 году был вызван папой Климентом IV в Витербо, где, помимо многого другого, перестроил церковь и монастырь братьев-проповедников. Из Витербо он отправился в Неаполь к королю Карлу I, который, разбив и убив в долине Тальякоццо Конрада, повелел

соорудить на этом месте церковь и богатейшее аббатство и похоронить там тела бесчисленного множества убитых в этот день и приказал затем, чтобы много монахов день и ночь молились за их души. Король Карл, удовлетворившись работой Никколо, обласкал его и щедро вознаградил.

Возвратившись из Неаполя в Тоскану, Никколо задержался на строительстве собора в Санта-Мариа в Орвието и, работая там вместе с несколькими немцами, выполнил из мрамора для фасада этой церкви несколько круглых фигур и, в частности, две истории Страшного суда с раем и адом на них. И подобно тому, как он постарался придать в раю наибольшую ведомую ему красоту душам блаженных, возвратившихся в свои тела, так в аду он изобразил в самых странных, какие только можно видеть, формах дьяволов, весьма ревностно истязающих души грешников. В работе этой он превзошёл к вящей своей славе не только немцев, которые там работали, но и самого себя. И так как он выполнил там большое число фигур и вложил много трудов, он больше, чем кто-либо другой, прославляется и по наши дни всеми обладающими достаточным пониманием скульптуры.

В числе других детей Никколо имел сына по имени Джованни, который, всегда следуя за отцом и занимаясь под его руководством скульптурой и архитектурой, в немногие годы не только догнал отца, но кое в чём и превзошёл его. И потому, будучи уже старым, Никколо возвратился в Пизу и, живя там спокойно, передал ведение всех дел сыну».

Умер Никколо Пизано после 1278 года.

КЛАУС СЛЮТЕР (между 1340 и 1350–1406)

Точная дата рождения Клауса Слютера неизвестна, она находится между 1340 и 1350 годами. Немногочисленны дошедшие до нашего времени сведения о жизни этого человека. Они связаны главным образом с его творческой биографией.

Известно, что около 1380 года он жил в Брюсселе, а в 1385 году приехал в Дижон, столицу Бургундии, где стал придворным мастером

Филиппа Смелого. Отныне вся жизнь и творчество Клауса Слютера будут связаны с этим городом.

Неизвестно точно, чем занимался Слютер до переезда в Дижон. Некоторые моменты жизни скульптора помогла проследить лишь находка французского искусствоведа Ж. Дюбержа, обнаружившего его имя в списках корпорации каменщиков и резчиков Брюсселя в которой он состоял с 1379 по 1385 год. Это открытие проливает свет на деятельность Слютера до приезда в Бургундию. Можно предположить, что Клаус уже тогда имел определённые навыки в обращении с камнем.

В марте 1385 года Клаус Слютер начинает работу у известного фландрского скульптора Жана де Марвиля, автора проектов многих сооружений, возводимых Филиппом Бургундским.

После смерти Марвиля в 1389 году его место занял Слютер, унаследовав все права, титулы и привилегии бывшего руководителя. Но главное, Слютер стал продолжателем дел своего предшественника. Он украсил скульптурными работами монастырь Шартрез де Шаммоль, церковь Сент-Шапель де Дижон, замок Жермоль.

Слютер был не только талантлив, но чрезвычайно трудолюбив и фанатично предан искусству. К тому же Слютер был скрытным, недоверчивым человеком, любил работать один, вдали от шума и суеты. Он никогда не был женат, не имел детей. Сразу же после размещения в подаренном ему герцогом особняке, который в народе просто называли «дом Клауса», принялся за его переоборудование. Он приказал установить везде крючки, запоры, засовы. А спустя несколько месяцев построил для работы галерею на втором этаже с большими окнами. Число его помощников никогда не превышало девяти.

Слютер заменил фламандцев, которые работали ранее у Марвиля, на бургундских мастеров. Единственное исключение сделал для племянника Клауса де Верве, которого он специально пригласил из Голландии и старался сделать из него продолжателя своих дел.

Решение украсить портал церкви монастыря Шартрез де Шаммоль было принято ещё при жизни Жана Марвиля. В 1388 году сюда привезли каменные блоки для изготовления статуй донаторов монастыря Филиппа Бургундского и Маргариты Фландрской. Однако они остались нетронутыми из-за смерти старого руководителя мастерской. Композиция портала была традиционной в обычном стиле оформления фасадов середины XIV века.

Для размещения статуй Слютер устроил площадки на выступающих консолях. Подобная установка представляла значительную трудность, но давала новое, необычное художественное и композиционное решение: фигуры отрывались от стены, жили в пространстве.

Монастырь был основан бургундскими властителями в честь Богородицы Девы Марии. Именно её образ стал центром скульптурной композиции.

В трактовке Слютера Мария стала не столько символом небесной царицы, сколько образом земной матери. Мария отличается настоящей женской красотой. Её тело отклонено назад, чтобы удобнее видеть сына, сидящего на правой руке. В выражении лица Марии, во всей фигуре живёт предчувствие горестного будущего её сына.

Герцог и герцогиня, стоя на коленях, молятся. Статуя герцога стала одним из замечательных творений французской скульптуры. Это уже старик, но физическая мощь фигуры говорит о том, что недаром в схватках с англичанами при Пуатье герцог Филипп Бургундский получил к своему имени приставку Смелый. Лицо освещено улыбкой, в которой и хитрость, и доброта. Умудрённый огромным опытом воина и дипломата, герцог, безусловно, знает себе цену. В воплощении образа Филиппа Смелого заявляет о себе гениальность Слютера, сумевшего опередить время удивительным техническим мастерством и силой художественного выражения.

Вершиной творчества Клауса Слютера стала скульптурная группа «Колодец Моисея», или, как её ещё называли, «Колодец пророков». Мастер,

отягчённый годами и болезнью, отдал этому произведению уходящие уже силы.

Сегодня трудно предполагать, чем, собственно, вдохновлялся скульптор, в чём истоки патетики, возвышенной скорби, суровой правды бытия, которые он заставил жить в холодном камне. Какие мысли посещали художника в последние годы жизни. Ощущал ли Слютер кризис своего времени, что за события, личные ли, общечеловеческие, преломились через него в искусстве. Несомненно другое: впервые в средневековом искусстве Франции и именно благодаря таланту Слютера явилась миру возрожденческая по сути своей мысль о трагичности человеческой жизни. Суровый реализм Слютера опрокинул сказочные иллюзии о продолжении жизни в потустороннем мире.

В апреле 1395 года Филипп Бургундский дал указание соорудить посередине большого двора Шартрез де Шаммоль колодец, увенчанный распятием. Слютер работал без отдыха. Образы Христа, Девы Марии, Марии Магдалины, святого Иоанна, как указывают монастырские писцовые книги, он завершил 30 июня 1399 года.

Иисус, распятый на кресте, вполне традиционен, в терновом венце, с божественным ореолом. И у подножия креста характерная для подобной композиции сцена: справа — безутешная Дева Мария, обратившая взгляд к сыну, слева — святой Иоанн, впереди — святая Магдалина: длинные волосы, падающие на плечо, правая рука вытянута, чтобы обнять крест. К сожалению, от этой скульптурной группы остались только фрагменты.

Однако Слютеру предстояло ещё решить трудную задачу украшения основания колодца. Он создаёт сложную многофигурную композицию. Шесть ангелов как бы поддерживают покатую террасу, символизирующую гору Голгофу, на которой установлены распятия и фигуры святых.

Ниже ангелов, по кругу — статуи шести пророков в человеческий рост: Моисея, Давида, Исайи, Даниила, Захарии, Иеремии. Они расположены в нише шестигранного пьедестала и укреплены на каменных консолях,

украшенных листвой чертополоха, винограда, цикория. На плоском срезе каждой консоли написано по-латыни имя святого. Ниши отделены друг от друга изящными колоннами. Скульптуры «Колодца пророков» раскрашены и позолочены.

Внешне пророки схожи с аналогичными персонажами готических соборов в Санлисе, Шартре, Реймсе. Образы исполнены в соответствии с описанием их характеров в Библии. Но позы, жесты, выражения лиц, даже одежда передают нам их внутреннее состояние, целую гамму чувств, которые испытывают они при мысли о страданиях Христа.

Пророки Слютера словно погружены в созерцание грядущих трагических событий, в размышления над вещими словами, начертанными на их книгах и свитках. Исчезла строгая торжественность готических статуй.

В величественной фигуре Моисея обращают на себя внимание одеяния с обилием складок, прекрасно передающие мягкость материи и обильно драпирующие грузное тело, словно являясь его просторной оболочкой, а также выступающие детали, которые как будто пытаются проникнуть в окружающее пространство, стремясь «захватить» его как можно больше.

Фигура в тюрбане — Даниил, лысый старик — пророк Исайя. Эти превышающие натуральную величину статуи с ещё сохранившимися следами позолоты и раскраски больше похожи на персонажей средневековой мистерии, замерших на подмостках в ожидании своего монолога.

В фигуре пророка Исайи поражают точность и зрелый реализм каждой детали, от мельчайших подробностей одежды до прекрасно переданной морщинистой кожи. В отличие от статуи Моисея лицо Исайи обладает чисто портретной индивидуальностью. И это впечатление не обманчиво. Итогом развития искусства скульптуры этого периода, где творчество Клауса Слютера, безусловно, его вершина, стало появление первых со времён античности настоящих портретов. Именно приверженность конкретным деталям материального мира отличает его реализм от реализма тринадцатого столетия.

Одиннадцать лет работал Слютер над монументом. Болезнь, другие заказы мешали осуществлению замысла. «Колодец пророков» помогли завершить соратники, сумевшие понять и выразить мысль художника, хотя их работа в основном сводилась к выполнению декора.

Часто средневековую скульптуру по содержательному наполнению ставят в один ряд с разыгрываемыми представлениями — мистериями. И действительно, «Колодец пророков» — это мистерия в камне, которая разыгрывалась Слютером в Шартрез де Шаммоль.

И ещё одно творение великого мастера. Это надгробие Филиппа Смелого и Маргариты Фландрской. Его в 1410 году заканчивал Клаус де Верве.

Вот что пишут о нём в своей статье Ю. Бычков и А. Вишняков:

«Герцог Филипп и герцогиня Маргарита лежат на чёрной мраморной плите, молитвенно сложив руки. Голова Филиппа, украшенная короной, покоится на подушке. Длинное белое одеяние покрывает широкая парадная мантия, из-под царской одежды видны железные башмаки, сделанные из тонких пластинок. Они напоминают, что это воин-рыцарь. Два больших крылатых ангела, пухлых и розовощёких, безучастно держат рыцарский шлем. В их лицах выражение вечного покоя, умиротворения, тихой грусти, они привлекательны как негромкая мелодия, ласкающая слух.

Ослепительно белая галерея окружает всё надгробие. Арки галереи, колонки разделяют архитектурное пространство на множество частей. Именно здесь поместил Слютер плакальщиков — небольшие фигурки, высотой 45 сантиметров, одетые в платья и балахоны, покрытые капюшонами. Удивительное сочетание силы и тонкости работы! В этих фигурках пленяют тщательно, почти ювелирно сделанные детали. Совершенство композиции и деталей, гармония всех элементов, больших и малых, закономерность их чередования производят впечатление игры, скрытой музыки.

Плакальщики старые и молодые, худые и толстые, с бородами и без них, грустные и улыбающиеся. Одни просматривают книги, другие размышляют над чем-то. Поражает разнообразие одеяний, украшений, поясов, застёжек. А как притягательны для глаз фигурки людей, прогуливающихся в галерее. Монахи в позах обыденных и естественных. Один заткнул нос, чтобы не чувствовать запаха тления. Другой горестно поник. Здесь и светские персонажи в специальной обрядовой одежде.

Слютер переступил грань, к которой подошла к началу XV века французская скульптура. Реализм проявился у него в собственном смысле этого слова.

Реалистичны портреты герцога и герцогини, жизненно достоверны без какой бы то ни было идеализации их черт статуи пророков и фигурки плакальщиков. Размеры, естественные линии тел, их пропорциональность, мельчайшие детали подчёркивают индивидуальность изображений, особенно лиц персонажей».

Однако налёт религиозности вносит в могучее реалистическое творчество Слютера мистический оттенок. Но всё же религиозность Слютера никогда не доходит до того, чтобы затмить внутреннюю жизнь человека. Наоборот, вкус Слютера к реальной жизни, его редкостная наблюдательность помогали достигнуть правды жизни, которой он вдохновлялся. Духовное прозрение Слютера усиливало видимую действительность и характеры. Он сумел создать типы сильнее природы, чем, несомненно, возвысил человека.

Умер Клаус Слютер в январе 1406 года, завещав, как это было принято в Средние века, все свои сбережения монастырю Сент-Этьен де Дижон.

Творчество Клауса Слютера оказало значительное влияние на развитие искусства Возрождения во Франции, Нидерландах и Германии. К сожалению, большинство работ этого мастера безвозвратно утрачено, остались лишь отдельные произведения и среди них украшения монастыря Шартрез де Шаммоль — усыпальницы герцогской семьи.

Сейчас монастырь полностью разрушен, сохранился только портал церкви и колодец большого двора, «Колодец пророков». Из остальных произведений Слютера до нас дошли лишь названия: «Пьета», представляющая Деву Марию с двумя ангелами и Христа (1390); «Изображение Бога Саваофа» на своде церкви в Анже (1393); там же — «Святой Георгий и святой Михаил, ведущий закованного Люцифера», «Святая Анна», «Святой Иоанн Евангелист на фасаде Сент-Шапель» (точной даты нет).

ЯКОПО ДЕЛЛА КВЕРЧА (1374–1438)

Якопо делла Кверча родился, по-видимому, в 1374 году, хотя Вазари называет три разные даты: 1371, 1374 и 1375 годы. Якопо был потомственным художником. Его отец, Пьеро д'Анджело, славился как золотых дел мастер и резчик по дереву. Молодой художник, по всей вероятности, прошёл хорошую ремесленную выучку в мастерской у отца.

Первым дошедшим до нас произведением Якопо является надгробие Иларии дель Карретто в церкви Сан-Мартино в Лукке (1406). Это надгробие писатель П. Муратов считал «самым лучшим, что есть в этом городе». Простая форма надгробия, прямоугольного и низкого, типична не для Италии, а для французской готики, что даже породило у специалистов предположение о путешествии Якопо во Францию.

«Схема памятника готична, — пишет О. Петрочук, — но скульптура его уже овеяна светлым жизневосприятием Ренессанса. Хрупкая фигура юной женщины, утопающей в складках строгого одеяния, полна высокого покоя, свойственного истинной классике. Особенно в тонком её лице намечается присущее Кверча стремление к собственному типу, а в нём — к своеобразной „идеальности“. По контрасту с изящной Иларией округло-рельефные младенцы — „путти“ подножия — немаловажное для Вазари и зрелого Возрождения доказательство того, что тела у Якопо „стали мягкими и мясистыми“, хотя „мясо“ у Кверча неизменно пронизано редкой музыкальностью ритмов. И в этом он истый сиенец, как и в умении придать

мрамору своеобразное „сфумато“ — воздушную дымчатость, нежное свечение».

В 1408 году Якопо находится в Ферраре. Здесь он создаёт для собора мраморную статую Марии с младенцем, впоследствии прозванную «Белой Марией».

В 1409 году сиенцы поручают Якопо работу, достойную его таланта: создание украшения мраморного водоёма в центре города, на главной площади Плацца дель Кампо. Этот водоём получил в народе название — «Источник радости».

Работу над скульптурами следовало завершить в течение двадцати месяцев, но продлилась она десять лет — в 1419 году «Источник радости» был наконец завершён.

Прямоугольный бассейн с трёх сторон обнесён невысокой каменной оградой. Сторона ограды, обращённая к воде, имеет одиннадцать рельефов. Девять из них — сидящие задрапированные фигуры.

М. Я. Либман пишет: «Размещая фигуры в разных поворотах, тонко нюансируя их движения, Якопо добивается красивого ритма, спокойного, но полного внутренней жизни. В этом смысле интересен центральный рельеф с изображением Мадонны. Здесь нет строгости и лапидарности феррарской статуи. Это стройная женщина, в одеянии, спадающем крупными, тяжёлыми складками. Маленькая головка на длинной шее, вытянутые пальцы и тонкие кисти рук придают образу изысканность. Фигура идеально вписана в полукружие ниши. Наклон головы Мадонны повторяет пружинистый изгиб арки».

Работа над бассейном выдвинула Якопо в число крупнейших скульпторов своего времени. Мастера даже стали называть Якопо делла Фонте. Но сиенцы не смогли удержать художника в родном городе. Ещё трудясь над бассейном, скульптор ездил в Лукку, где одновременно работал над скульптурами для собора и церкви Сан-Фредиано.

В период с 1413 по 1423 год Якопо работал в основном для богатого купца из Лукки — Лоренцо Трента. Между 1413 и 1416 годами он создал две надгробные плиты: одну — самому Лоренцо и вторую — его жене и дочерям.

В 1422 году для того же Лоренцо Трента скульптор завершил сооружение мраморного алтаря в церкви Сан-Фредиано. Именно в Марии алтаря Трента, можно сказать, окончательно сформировался идеальный образ женщины в творчестве мастера. Образ, прекрасный в своей гармонии и меланхоличный по мироощущению.

Гордый своим произведением, на постаменте статуи Марии скульптор оставил надпись: «Это произведение создал Яков (сын) мастера Петра из Сиены. 1422». Чувство собственного достоинства — чувство, присущее художникам Ренессанса. Не случайно в одном из контрактов Якопо обещает «изваять и сделать упомянутые фигуры, так чтобы они были равны по мастерству фигурам любого из тех мастеров, которые составляют истинную славу Италии в области мастерства и ремесла скульптуры».

Якопо делла Кверча несомненно обладал большими познаниями также в области строительства и инженерного искусства. Об этом можно судить по назначению его на пост главного архитектора собора в Сиене в 1435 году и по его работе в качестве военного инженера в 1423 и 1424 годах.

Последние и лучшие полтора десятилетия скульптор отдаёт главным образом работе над своим величайшим произведением — порталом церкви Сан-Петронио в Болонье. Так и не завершённый, сам мастер назвал его как-то «проклятым порталом». Одновременно Якопо ведёт большие работы в Сиене и Ферраре. Бросая то одну, то другую работу, скульптор, подгоняемый заказчиками, переезжает из города в город.

Ещё в 1417 году флорентийцу Гиберти и сиенцам Турини ди Сано, его сыну Джованни Турини и Якопо делла Кверча были заказаны скульптуры для купели сиенского баптистерия. Через шесть лет в число исполнителей был включён Донателло. Все мастера уже завершили работу, когда наконец только в 1428 году скульптор приступил к своей работе. На долю Якопо

остался один из бронзовых рельефов «Захария в храме», рельефные изображения пророков и статуэтка Иоанна Крестителя.

Их всего созданного известными мастерами на Якопо делла Кверча самое глубокое впечатление произвёл рельеф Донателло «Пир Ирода». Скульптора поразила чёткость композиции, ясное перспективное построение, грандиозность замысла, ренессансный пафос образов — всё то, к чему так упорно стремился он сам. Кое в чём Якопо решил подражать своему флорентийскому конкуренту.

«То, что впервые проявилось в пределле алтаря Трента, вошло здесь в плоть и кровь художника. Герои Якопо — это могучие люди с размашистыми движениями, — отмечает М. Я. Либман. — Все они атлетически сложены, даже ангел. Идеальный тип, найденный скульптором, несколько однообразен: с маленькой головой на мощном теле, с курчавыми волосами, закрывающими низкий лоб, с орлиным носом и глубоко сидящими глазами, — он напоминает античный, но в нём больше патетики и агрессивности. В чём-то трудно определимом здесь совершенно ясно проявляется свойственный образам Якопо пафос, который только проскальзывал в его ранних работах и наконец стал господствующим в его поздних произведениях. Не менее ясно он ощутим и в рельефах с изображением пророков на табернакле купели. Здесь тоже можно говорить о влиянии донателловских образов, в частности, статуй с колокольни Флорентийского собора. Но если впечатляющая сила статуй Донателло в их поразительной конкретности, в индивидуализации образов, то Кверча стремится к высокой идеализации, к красоте и пластичности движений, к ритмическому скольжению складок».

В 1425 году Якопо начинает работы над порталом церкви Сан-Петронио в Болонье. Первые годы прошли в поисках подходящего материала — истрийского камня и красного мрамора, а затем с 1428 по 1430 год Якопо, как уже писалось, в основном трудился в Сиене. Лишь наездами он бывал в Болонье. С 1433 года у мастера появились новые заказы, и опять

сооружение портала почти застопорилось. Так и получилось, что к моменту смерти скульптора были закончены статуи св. Петрония и Мадонны для люнеты, пятнадцать рельефов с библейскими и евангельскими сюжетами и восемнадцать маленьких рельефов с полуфигурами пророков. Десять вертикальных рельефов изображают библейскую легенду от «Создания человека» и до «Жертвоприношения Исаака». Пять горизонтальных рельефов рассказывают историю Христа от «Рождества» до «Бегства в Египет».

В рельефах Сан-Петронио Якопо пришёл к максимально лаконичному языку. Основная тема рельефов — драма человека. Человек и занимает у Якопо делла Кверча господствующее место. Пейзаж еле намечен и служит лишь скромным фоном для действия.

«Сотворение богом первого человека предстаёт в Сан-Петронио не как запредельное чудо, но как творческий акт, — пишет О. Петрочук. — Бог для Якопо — тоже ваятель. Мастер зримо даёт ощутить зарождение сознания в ещё неловком, но первозданно могучем теле Адама. Но этот большой ребёнок превосходит у Кверча ростом самого Создателя — и оттого, утрачивая привычно-рабскую роль, обретает доселе невиданное положение прекрасного ученика, ещё неумело, но с трогательным старанием перенимающего огонь души великого учителя. Умный выпуклый лоб и широкие скулы кверчианского „идеала“ получают в мужском варианте — в чертах Адама изрядную резкость и тяжесть, а с ними и большую откровенность выражения страстей.

В „Сотворении Евы“, в „Грехопадении“, как изначальный контраст между квадратным и круглым, мужественность обретшего своеобразную грацию Адама противопоставлена нежной женственной гибкости Евы. Её впервые со времён античности воспетая нагота, по-крестьянски здоровая и крепкая, не менее целомудренна, чем облачённое в царские одежды достоинство аристократичных созданий воспетого Петраркой Симоне Мартини.

В кульминационной сцене „вкушения запретного плода“ героиня — сама непринуждённость, воплощённая всею влекущей подвижностью по-сиенски непрерывного контура. Пространство вокруг неё как бы скрыто воспламеняется; на вспышки похожи очертания и райского древа, и змия, не говоря уж об адамовых вздыбленных, точно бурей размётанных волосах, осеняющих его потрясённо вопрошающее лицо пробуждённого. Здесь впервые в итальянском искусстве возникает та яростная и прекрасная одержимость — terribilitta, которой впоследствии определяли сущность творчества Микеланджело».

Портал Сан-Петронио не оказался случайным взлётом в творчестве мастера. Об этом говорят и самые последние работы Кверча. Таким произведением, завершённым в 1433 году, стало мраморное надгробие известного юриста Вари — Бентивольо в церкви Сан-Джакомо в Болонье. Очень интересно здесь трактованы рельефы. Сам Вари изображён за кафедрой объясняющим текст ученикам. Слушатели преклоняются перед его знаниями, а юрист спокоен и полон чувства собственного достоинства. Всё это изображено очень живо, позы и жесты не кажутся однообразными. Для композиции надгробия характерен торжественный ритм.

В 1435 году Якопо делла Кверча синьория родного города определяет на почётную должность capomaestro, то есть главного архитектора собора. Но он не торопится с возвращением в Сиену Попечители продолжали умолять скульптора скорее приехать «ради удовлетворения всех граждан, ради блага попечительства и ради вашей чести». Якопо сдаётся, хотя болонцы требуют окончания работ над порталом. Не в первый раз художник переезжает из города в город: из Сиены в Болонью, из Болоньи в Феррару и назад в Сиену.

Неизвестно, как сложились дела Якопо на строительстве Сиенского собора, хотя Вазари и называет его лучшим capomaestro. А вот ещё один замечательный памятник в Сиене скульптор создал в последние годы жизни. Это мраморный рельеф с изображением Мадонны, св. Антония, аббата и коленопреклонённого кардинала Антонио Казини.

Якопо делла Кверча и в могилу ушёл безнадёжным должником, рядом с официальными почестями, провожаемый проклятиями соборного попечительства. Смерть, настигшая вечно спешившего мастера 20 октября 1438 года в Сиене, не дала ему досказать до конца историю Спасителя в Сан-Петронио.

«Но всё же в нём окончательно выкристаллизовалось то, что делает Якопо делла Кверча одним из крупнейших мастеров мирового искусства, — пишет Либман, — в скульптурах портала звучит гимн человеку. Человек прекрасен, и красота его тела достойна восхваления; у него сильный дух, и сила его духа находит воплощение в мощном пафосе образов Якопо. Недаром из всех итальянских скульпторов Возрождения именно творчество Якопо делла Кверча произвело… наиболее сильное впечатление на Микельанджело».

ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ (1378–1455)

Когда Флорентийская синьория вместе с купеческим цехом решила приступить к созданию недостающих дверей древнейшего и наиболее почитаемого храма Флоренции — Сан-Джованни, то всем лучшим мастерам Италии было предложено явиться во Флоренцию. Они должны были представить компетентным судьям и горожанам свои работы. Вместе с другими мастерами во Флоренцию прибыл и двадцатилетний Лоренцо Гиберти.

Итальянский скульптор Лоренцо ди Чоне Гиберти родился в 1378 году. В юности учился у золотых дел мастера, работал как живописец. Затем Лоренцо скитался по разным городам. Некоторое время работал в Пезаро у синьора Пандольфо Малатесты.

Вот что пишет сам Гиберти: «В юношеские мои годы, в лето от рождества Христова 1400, я уехал отсюда из-за появившейся во Флоренции эпидемии, а также несчастья, обрушившегося на родину, вместе с одним выдающимся живописцем, которого призвал синьор Малатеста в Пезаро. Он поручил нам одну комнату, и мы расписали её с величайшим прилежанием.

Дух мой очень сильно стремился к живописи, и это было причиной того, что произведения, порученные нам синьором, а также компания, в которой я находился, доставили мне славу и пользу. Но в это время мои друзья написали мне, что попечители храма Сан-Джованни Баттиста рассылают приглашения всем мастерам, которые прославились своей учёностью и от которых они хотели получить доказательства».

Живописные работы Гиберти, созданные им в Пезаро, не сохранились, но можно предполагать, что они были высокого уровня. Ведь не зря синьор Малатеста не хотел отпускать Лоренцо на конкурс во Флоренцию, всячески удерживая его при своём дворе.

Из всех претендентов консулы отобрали лишь семерых мастеров: троих флорентийцев и четырёх тосканцев. Среди последних был и Лоренцо.

Все семеро должны были сделать одну контрольную работу — «бронзовую историю», подобную тем, которые ранее исполнил Андреа Пизано для южной двери баптистерия. В число участников вошли тогда почти неизвестные, а в скором будущем великие мастера Возрождения Брунеллески и Донателло. Сроку исполнения работы — один год. Впоследствии Джорджо Вазари напишет: «Каждый принялся за работу со всяческим рвением и старанием, вкладывая в неё всю свою силу и умение, дабы превзойти друг друга в совершенстве, и скрывая в тайне то, что они делали, чтобы не было совпадений».

Лоренцо под руководством своего отчима и наставника Бартолуччо занимался изготовлением моделей из воска и гипса. Каждую новую модель Гиберти в отличие от других конкурентов показывал всем желающим. Он верил в свои силы и не боялся дурного глаза. Напротив, молодой скульптор дорожил мнением понимающих людей.

В 1402 году наступило время подведения итогов. 34 видных художника и скульптора долго и внимательно знакомились с произведениями. После многочисленных обсуждений лучшими были признаны произведения Брунеллески и Гиберти.

По версии Вазари: «Донато (Донателло. — *Прим. авт.*) и Филиппо (Брунеллески. — *Прим. авт.*), увидя мастерство, вложенное Лоренцо в его работу, отошли в сторону, поговорили между собой и решили, что работу следует поручить Лоренцо». Так или иначе, но заказ на изготовление дверей отдали Гиберти.

Гиберти сразу же принялся за работу. Разве он мог тогда подумать, что создание дверей для Флорентийского баптистерия займёт основную часть его жизни! Он решает следовать опыту Андреа Пизано, отлившего южные, самые первые, двери храма. Лоренцо избирает для дверей практически такую же композицию — те же 28 полей, из них 8 нижних отведены для отдельных аллегорических фигур, берёт излюбленную готикой форму рамы поля — квадрифолий.

Но свой рассказ о жизни Христа он начинает не с верхнего левого рельефа и кончает не справа внизу, как это сделал Пизано. Гиберти идёт от нижнего левого рельефа к правому верхнему. Искусствовед Б. Р. Виппер отмечает в своей книге: «Андреа Пизано в своём распределении сюжетов придерживался традиций итальянского треченто… Гиберти же заимствует вертикальный принцип своего рассказа у северной готики: именно в таком порядке — слева направо и снизу вверх — совершалось чередование сцен в цветных витражах готического собора».

Гиберти вместе со своими учениками поглощён работой над дверьми Сан-Джованни. Но приходится иногда отрываться. Знаменитому теперь скульптору поступают приглашения из Рима, Сиены, Венеции. Вот что пишет Гиберти о работе в Сиене:

«Сьенская коммуна поручила мне исполнить две истории для купели: одна история — когда святой Иоанн крестит Христа, и вторая — когда святого Иоанна приводят к Ироду. Затем я собственными руками сделал из бронзы статую святого Матфея высотою в четыре с половиной локтя. Затем я сделал из бронзы гробницу мессера Леонардо Дати, генерала ордена братьев-проповедников: это чрезвычайно учёный человек, и я сделал его портрет с

натуры; гробница исполнена в низком рельефе с эпитафией внизу. Также благодаря мне были исполнены в мраморе гробницы Лодовико дельи Обицци и Бартоломео Валори, похороненных в церкви братьев-миноритов. Кроме того, я изготовил бронзовую раку для церкви Санта-Мария дельи Анджели, где молятся монахи-бенедиктинцы; в этой раке помещены были мощи трёх мучеников: Прота, Гиацинта и Немезия. На передней стороне её были изображены два ангелочка, держащие в руках гирлянду из оливковых ветвей, на которой написаны имена этих мучеников. В это время я оправил в золото один сердолик, величиною с орех в скорлупе, на котором были изображены превосходнейшим образом три фигуры, исполненные руками выдающегося античного мастера. Для черенка я сделал дракона с полураскрытыми крыльями и опущенной головой, шея посередине изогнута, крылья образуют собой ручку печати. Дракон или змея, как скажем мы, был среди листьев плюща; моей рукой были вырезаны вокруг фигуры античные буквы, называющие имя Нерона, которые я сделал с великим прилежанием».

Есть у мастера заказы и из родной Флоренции. Так, Гиберти выполняет три бронзовые статуи для украшения Сан-Микеле: Иоанн Креститель (1414), св. Матфей (1419–1422), св. Стефан (1428).

Прошло уже больше двадцати лет с той поры, как он начал работу над заказом Флорентийской синьории. Наконец большой труд окончен. Многочисленные граждане Флоренции пришли посмотреть на дело рук великого художника. Были мастера и из других городов. Успех оказался необычайно велик. Тут же последовал заказ на новые двери. Они должны были украсить главную, восточную, сторону баптистерия.

В 1425 году Гиберти приступил к работе над новыми дверьми, которые Микеланджело назовёт «Врата рая», они прославят Гиберти не только на всю Италию, но и на весь мир.

Во Флоренции рождалась новая эпоха в истории культуры, рождался Ренессанс, и Гиберти не мог не почувствовать эти перемены. Он сам участвовал в происходящем, не мог быть в стороне.

Сюжеты, выбранные комиссией для изображения, заставляли думать о новой форме для рельефов. Теперь это были не просто сцены из жизни одного святого, а совершенно разные события библейской истории. Лоренцо, глядя на свои модели из воска, понимал: форма квадрифолия здесь не подойдёт. Она слишком сложна.

И он выбирает квадрат — широкая, устойчивая форма, чрезвычайно удобная для перспективных построений. Гиберти принимает также решение уменьшить количество рельефов с 28 до 24.

«На задней стороне дверей, — пишет М. Ненарокомов, — так и сохранилась на вечные времена разметка на 24 квадрата. И всё равно что-то не устраивало Лоренцо. Ему не хватало места на дверях. Скульптор понимал, что в каждом поле рельефа должно быть много фигур. Измельчить масштаб — создастся впечатление муравейника. Увеличить масштаб самих фигур — меньше их уместится.

А что если фигуры пророков (ведь для каждого из них — своё поле, целых восемь полей) перенести в обрамление рельефов? Поместить их как маленькие статуи в ниши, устроенные по бокам рельефов. Прекрасная мысль! Но и этого кажется Лоренцо мало. Он решается на уже совсем смелый шаг — уменьшает количество рельефов до десяти. Итак, по новой схеме площадь дверей поделится на десять равных полей квадратной формы, вокруг которых будет пущено скульптурное обрамление.

В таком виде он и оставил композицию. Сказал об этом канцлеру Бруни. Тот пришёл в ужас. Полный разрыв с традициями, как же так? Но Лоренцо стоял на своём: десять полей, и ни на одно больше. Поспорил, поспорил Леонардо Бруни, да и согласился. Знал, что тяжёл характер у мастера. Тяжёл, упрям, как бронза, из которой отливает Гиберти свои рельефы…

…Первый раз в жизни „колдует“ Гиберти над такими большими рельефами. Есть простор, и сразу же хочется усилить впечатление этого простора. Лоренцо строит и строит архитектуру в своих рельефах. Это уже не

маленькие отдельные элементы здания, это огромные арки с лестницами, террасы, на которых происходит действие. А на заднем плане скульптор тщательно вылепливает горы. Каждый рельеф — это иное пространство, глубокое, живое, наполненное людьми. Гиберти включает в свои сюжетные композиции и жанровые сценки, сходные с теми, которые видит на улицах родной Флоренции. Все герои, изображённые на рельефах, одеты в одежды флорентийцев, его современников. Не в силах он уйти от действительности».

В 1430 году Гиберти едет в Рим, где потрясён обилием античных памятников. Позднее римские арки скульптор перенесёт на свои рельефы. Приехав обратно во Флоренцию, Гиберти к тому же начал труд, которому посвятил последние двадцать пять лет жизни. Днём он работал над воротами, а вечерами писал свои «Комментарии» — историю искусств. Начал Гиберти писать для себя, чтобы лучше разобраться в искусстве прошедших веков. Однако со временем труд его из камерного превратился в научный трактат.

О его значении говорит М. Ненарокомов:

«Он разделил его на три части. Первую часть Гиберти посвятил античности. Скульптор и учёный пересказал историю античного искусства по Плинию. Вторая — наиболее интересная. Она отведена искусству средних веков. Лоренцо начал её с характеристики этого искусства. Но главное заключалось в том, что он первым обратился в своей работе к биографиям художников.

Практически история искусства как наука рождена Лоренцо Гиберти. Заключал он трактат автобиографией. Мы не знаем, чья автобиография была первой, его или Альберти, но собственная биография Лоренцо ближе к нашему пониманию этого жанра».

А работа над воротами всё продолжается… И чем дольше трудится над вратами скульптор, тем больше его волнует вопрос перспективы. В связи с этим он начинает заниматься строением глаза, теорией света, всем тем, что связано с оптикой. После смерти на столе в его мастерской найдут неоконченный трактат о теории света и принципах оптического изображения.

Едва намеченная пространственная глубина в «Жертвоприношении Авраама» превращается в «Истории Иакова и Исава» в сложную многоплановую композицию. Глубина изображённого на этом «рельефе-картине» пространства никоим образом не зависит от их присутствия. Отчасти Гиберти добивается этого, варьируя высоту рельефа и делая фигуры первого плана почти круглыми. Таким методом пользовались ещё в античном искусстве. Но значительно важнее тщательно выверенная оптическая иллюзия удаления в пространстве фигур и архитектурных сооружений, отчего происходит постепенное, а не беспорядочное, как прежде, уменьшение их размеров.

Дверные косяки скульптор украшает гирляндой из листьев и гроздьев винограда. Каждую створку врат Гиберти обрамляет орнаментальным прямоугольником с нишами, в нишах — изображения пророков, между ними — медальоны. «Врата рая» потребовали у скульптора двадцать семь лет жизни. Двадцать семь лет постоянных поисков, проб, ошибок и блистательных находок. Поэтому Лоренцо позволяет себе сделать в двух медальонах портреты — сына и себя самого. Пусть видят потомки знаменитого создателя «Врат рая».

В 1452 году Лоренцо Гиберти наконец окончил восточные двери. Он представил на суд флорентийской публики главный труд своей жизни. Это был для него один из самых счастливых дней. Снова вся Флоренция собралась у врат Сан-Джованни. Всеобщий восторг — лучшая награда Гиберти.

А всего через три года Лоренцо Гиберти не станет.

ДОНАТЕЛЛО (1386–1466)

Донателло — крупнейшая фигура итальянского ваяния раннего Возрождения. С его именем, как с именем Мазаччо в живописи и Брунеллески в архитектуре, связан период расцвета реалистической скульптуры флорентийского кватроченто.

Донателло родился во Флоренции в 1386 году. Подлинное имя скульптора — Донато ди Никколо ди Бетто Барди. Но больше он известен под уменьшительным именем Донателло, что можно перевести как «маленький Донат».

Донателло происходил из достаточно зажиточной семьи. Его отец по профессии был растяжчиком шерсти. Однако потерял состояние и умер довольно рано. Поэтому с юности скульптору приходилось зарабатывать на жизнь своим трудом.

Первое упоминание о Донателло в документах относится к 1401 году — в это время он работал как ювелир в Пистойе, городе вблизи Флоренции. В 1403 году имя Донателло значится среди учеников Лоренцо Гиберти, возглавлявшего в то время самую большую бронзолитейную и ювелирную мастерскую во Флоренции. Гиберти как раз получил тогда ответственный и почётный заказ на изготовление бронзовых северных врат Флорентийского баптистерия.

25 ноября 1406 года имя Донателло появляется в документах, связанных со строительством собора Санта-Мария дель Фьоре.

Более удивительно другое — как стремительно и уверенно шёл по неизведанному пути совсем юный Донателло. Первым достоверным его произведением является мраморная статуя Давида, созданная в 1408–1409 годах для украшения интерьера собора. Давид показан юным воином, торжествующим свою победу над гигантом Голиафом. Современники Донателло связывали его Давида со своими победами над более сильными врагами. Образ получил патриотическое звучание.

Статуя полна жизни и изящества. Давид обращён к зрителю, он как бы позирует. Донателло пытается решить сложные проблемы, но ему не хватает знания, опыта и умения. В последующих произведениях мастер, ощущая свою неуверенность, ограничивает себя более простыми задачами, в первую очередь изучением человеческой фигуры.

Статуя сидящего «Иоанна евангелиста» была выполнена около 1409–1411 годов для украшения фасада собора Санта-Мария дель Фьоре и ныне находится в музее собора.

Для цеха льнопрядильщиков Донателло создал около 1411–1413 годов «Св. Марка». Идеальная по пропорциям статуя стоящего в спокойной позе евангелиста и поныне украшает предназначенную для неё нишу.

Следующей работой мастера была знаменитая статуя «Св. Георгия», созданная для ниши цеха оружейников на Ор Сан-Микеле. Большинство исследователей относит исполнение статуи к 1415–1416 годам.

Донателло создал статую, отвечающую тому глубокому и многозначному смыслу, который вкладывали в образ святого современники мастера. Тема святого Георгия часто встречалась в искусстве до Донателло. Его обычно изображали всадником в рыцарских доспехах в момент подвига, когда он поражает дракона копьём, фиксируя внимание только на внешнем облике.

Георгий у Донателло — гибкий, стройный юноша в лёгких латах. Небрежно наброшенный плащ покрывает его плечи. Георгий стоит уверенно, слегка расставив ноги, опираясь на щит. Непокрытая голова позволяет хорошо рассмотреть лицо — юное, исполненное отваги, прекрасное в своей одухотворённости. Созданный скульптором героический образ юноши-патриота, готового встать на защиту Флорентийской республики, ярко индивидуален, почти портретен. Это вообще типичная черта искусства раннего Возрождения. Она обусловлена стремлением художника освободиться от средневекового канона, нивелировавшего человеческую личность. С точки зрения идеи — патриотического подвига — «Св. Георгий» Донателло предвосхитил «Давида» Микеланджело.

А вот что пишет Эрнст Гомбрих:

«Сравнив её со скульптурами готических соборов, мы увидим, как решительно порвал Донателло связи с прошлым. Готические статуи, выстроившиеся торжественными рядами по сторонам порталов, кажутся

парящими бесплотными пришельцами из иного мира. У Донателло Святой Георгий твёрдо стоит на земле, его ноги словно приросли к ней, как у воина, решившего не отступать ни на шаг. В его лице нет ни безмятежности, ни отрешённости средневековых святых — весь энергия и собранность, он словно следит за приближающимся врагом, оценивая его силу, руки покоятся на щите, а напряжённый взгляд выражает решимость и гордый вызов. Этот несравненный образ порывистой юношеской отваги получил широкое признание.

Но внимания заслуживает не только сила воображения итальянского скульптора, воплотившего своё индивидуальное видение рыцарственного святого, но и новый подход к решению пластических задач. При всей живости и подвижности, фигура, схваченная чеканным контуром, крепка, как скала. Подобно Мазаччо, Донателло противопоставил стилевым изыскам своих предшественников энергию натурных изысканий. Такая лепка рук, сведённых бровей могла возникнуть только при самостоятельном, не зависимом ни от каких образцов исследовании натуры. Флорентийские мастера начала XV века, по примеру обожаемых ими греков и римлян, предались штудиям живой модели в разных позах и поворотах. Именно этим новым подходом, переключением творческих интересов объясняется замечательная убедительность статуи Донателло».

Ещё не успев закончить работу над скульптурой «Георгия», скульптор получил новый, не менее важный заказ на изготовление статуй пророков для колокольни собора. Эта работа заняла с перерывами свыше двадцати лет…

Донателло не только выполнил самостоятельно четыре статуи, а ещё две в соавторстве, но также руководил всеми работами. Создав статуи пророков, Донателло открыл новый этап в истории итальянской пластики. Аналогии индивидуальных образов пророков можно найти в искусстве не ранее второй половины XV столетия.

В середине двадцатых годов, благодаря своему новому компаньону Микелоццо ди Бартоломео, скульптор получает заказ на монументальное надгробие папы Иоанна XXIII во Флорентийском баптистерии.

Примерно в то же время Донателло создаёт ряд произведений для ансамбля купели баптистерия в Сиене. В бронзовой композиции «Пир Ирода» (ок. 1425), обращаясь к драматическому моменту, скульптор не просто рассказывает, но стремится разработать психологический подтекст события и показать реакцию каждого из присутствующих.

Для той же купели около 1427–1429 годов Донателло создал бронзовые фигуры добродетелей — «Веры» и «Надежды», а также трёх танцующих и музицирующих ангелов. Пожалуй, именно с этих произведений начинается история мелкой бронзовой пластики в Италии.

Во второй половине двадцатых годов Донателло создал и замечательный мраморный рельеф «Передача ключей апостолу Петру». В период с 1428 по 1433 год скульптор выполнил алтарь Кавальканти в церкви Санта-Кроче. Здесь главная композиция — горельефное «Благовещение» из мраморовидного известняка. Великолепие архитектуры, монументальность композиции, обильное использование позолоты создают яркое, праздничное впечатление.

Из работ того периода должна быть отмечена бронзовая статуя мальчика, это произведение называют «Амур-Атис». Донателло изобразил полуобнажённого ребёнка. Он стоит улыбаясь, подняв вверх руки.

Тогда же, в конце тридцатых — начале сороковых годов, Донателло занят выполнением важного заказа — скульптурной декорацией Старой сакристии церкви Сан-Лоренцо.

В 1443 году скульптор отправился в Падую, где пробыл десять лет. В 1445 году он начинает работу над памятником Гаттамелате. Этот конный памятник кондотьеру, стоящий около бокового фасада падуанского собора — Базилики дель Санто, поставил Донателло в один ряд с величайшими монументалистами всех времён.

Уже в 1447 году мастер осуществил его литьё. Тем же годом датируется и сооружение постамента. Однако чеканка памятника заняла несколько лет и была завершена в 1450 году. Установка статуи на постамент была осуществлена только через три года.

Вероятно, в процессе создания монумента скульптор обращался к своим римским впечатлениям от конного памятника древнеримскому императору Марку Аврелию.

Гаттамелата — пожилой человек, но ещё полный сил, уверенно и спокойно сидит на лошади. Левой рукой полководец поддерживает поводья, а правой держит жезл. Лицо Гаттамелаты — один из великолепных примеров портретного искусства Донателло: нос с горбинкой, чётко очерченный рот, небольшой подбородок. Скульптору удалось придать всему облику Гаттамелаты и некие общие черты, свойственные человеку его эпохи.

Гаттамелата у Донателло не столько воин, сколько обобщённый образ человека Возрождения. Герой Донателло — воин-мыслитель, какой мог появиться только в то время. Вероятно, есть в нём и черты, свойственные самому Донателло…

Во время работы над памятником скульптору пришлось, по-видимому, решать много сложных задач. И как всегда, Донателло уверенно справился с ними. Так, определённые трудности вызывало композиционное объединение фигур, всадника и коня. Для того чтобы смягчить прямой угол, образуемый их телами, Донателло ввёл высокое седло с волютами впереди. Они обеспечили постепенный переход от фигуры кондотьера к гриве лошади. И направление движения жезла служит той же самой цели — объединить всадника с лошадью.

«Надо подчеркнуть ещё одну особенность падуанского памятника, — пишет С. О. Андросов. — Донателло сознательно укоротил ноги Гаттамелаты, чтобы они не свешивались за пределы корпуса лошади, — это позволяет подчеркнуть массивность её тела, ноги лошади тоже слегка утолщены, чтобы снизу они не казались слишком тонкими. Все эти

особенности свидетельствуют о вдумчивой и серьёзной работе мастера над памятником Гаттамелаты.

Монумент Гаттамелате открыл новую страницу в истории пластики. К нему, несомненно, обращались все скульпторы последующего времени, работавшие над конными памятниками, — от Верроккьо до Фальконе. И каждый из них мог найти в создании Донателло нечто полезное и поучительное для себя».

Восторженно восприняли монумент, по-видимому, и современники. Недаром Донателло поместил на пьедестале свою подпись, что он делал не так уж часто. Известно также, что в марте 1451 года с Донателло велись переговоры о создании другой конной статуи — Борсо д'Эсте. Замысел этот, однако, так и не был осуществлён.

Не подлежит сомнению, что мастер мог оставаться и дальше в Падуе. Лестные предложения ждали его и в других городах на севере Италии. И всё же, создав в Падуе ряд шедевров, художник предпочёл в 1453 году возвратиться на родину, во Флоренцию.

В конце пятидесятых годов Донателло получил от Козимо Медичи ответственнейший заказ на исполнение монументальной бронзовой группы, изображающей Юдифь с Олоферном.

В этой композиции скульптор полностью подчинил фигуру Олоферна Юдифи. Последняя решительна и напориста. Её фигура удачно прорисована и красиво задрапирована в плащ. Выразительное лицо Юдифи не только прекрасно, но и величественно. Донателло удалось создать достоверный образ женщины, способной на подвиг.

Последние годы жизни Донателло — время заката героической поры флорентийского кватроченто. Во второй половине XV века правители Флоренции Медичи стремятся подражать вкусам и быту аристократии. И уже не героика, а утончённость, изысканность, изящество требовались от искусства.

Вазари рассказывает о последних днях великого скульптора: «…он оказался настолько разбитым параличом, что работать уже никак не мог и был непрерывно прикован к постели в бедном домике, который он имел на Виа дель Кокомеро, поблизости от женского монастыря Сан-Никколо, где, хирея изо дня в день и постоянно угасая, он преставился 13 декабря 1466 года».

ЛУКА ДЕЛЛА РОББИА (1399–1482)

Наряду с Донателло и Гиберти Лука делла Роббиа принадлежал к мастерам, определившим пластику раннего итальянского Возрождения.

Лука ди Симоне ди Марко делла Роббиа родился в 1399 или 1400 году. Как пишет Вазари: «Родился Лука делла Роббиа, флорентийский скульптор… в доме своих предков, что под церковью Санта-Барнаба во Флоренции; дома же его подобающим образом воспитывали, пока он не научился не только читать и писать, но по обычаю большинства флорентийцев и считать, насколько это было ему необходимо. После чего он был отдан отцом в обучение ювелирному делу к Леонардо ди сер Джованни, почитавшемуся тогда во Флоренции лучшим мастером этого искусства. У него и научился Лука рисовать и лепить из воска и, собравшись с духом, попробовал сделать несколько вещей из мрамора и бронзы, которые настолько хорошо ему удались, что, совершенно оставив ювелирное дело, он отдался скульптуре и уже ничего другого не делал, весь день работая резцом и рисуя по ночам. И делал он это с таким старанием, что, нередко чувствуя ночью, что у него застыли ноги, он, чтобы не отходить от рисунка, согревал их, засунув в корзину со стружками, то есть отходами, которые остаются у плотников, когда они строгают доску рубанком…»

Первой большой работой для Луки делла Робиа стала кантория (кафедра для певчих) флорентийского собора (1431).

«Лука делла Роббиа, — отмечает С. О. Андросов, — разделяет композицию пилястрами на несколько сцен, задуманных отдельно. Его ангелы поют и музицируют, и видно, что исполняют они серьёзную

духовную музыку. Обработка поверхности чрезвычайно тщательна, все детали трактованы очень подробно. По музыкальным инструментам, изображённым Лукой, можно изучать историю музыки».

В 1437 году Лука получает заказ на скульптуры кампанилы того же собора. Как пишет Вазари, Лука делла Робиа «сделал для кампанилы этой церкви пять небольших мраморных историй, которых недоставало, но которые были предусмотрены в проекте Джотто. Эти истории расположены со стороны, обращённой к церкви, рядом с изображениями наук и искусств, которые ранее… были сделаны Андреа Пизано. На первой Лука изобразил Доната, преподающего грамматику, на второй — Платона и Аристотеля, олицетворяющих собою философию, на третьей — фигуру человека, играющего на лютне и олицетворяющего музыку, на четвёртой — Птолемея — астрологию, на пятой — Эвклида — геометрию. Истории эти тщательностью отделки, изяществом и рисунком далеко превосходят обе истории Джотто, у которого… на одной пишущий картину Апеллес представляет живопись, а на другой работающий резцом Фидий — скульптуру».

В 1446 году заказ на двери ризницы собора, полученный Донателло, был передан Луке делла Роббиа, Микелоццо и Мазо ди Бартоломео. Но вскоре после этого Микелоццо уехал из Флоренции, а Мазо умер, и бронзовые двери ризницы (так называемой Старой сакристии) были закончены в 1467 году одним Лукой делла Робиа.

«Он получил заказ на бронзовую дверь упомянутой ризницы, — пишет Вазари, — и разделил её на десять филёнок, а именно по пяти на каждой половине, поместив по углам обрамления каждой из них по человеческой голове, причём повсюду головы были разные, то молодые, то старые, то средних лет, одни бородатые, другие бритые, в общем же каждая по-разному и в своём роде прекрасна, так что всё полотно этой двери получилось весьма нарядным. В историях же каждой филёнки с отменным изяществом он изобразил, начиная сверху, Мадонну с младенцем на руках, а с другой

стороны Иисуса Христа, восстающего из гроба. Под ними же в каждой из первых четырёх филёнок он поместил по фигуре евангелиста, а под ними четырёх отцов церкви, пишущих в разных положениях. И вся эта работа отделана так чисто и чётко, что прямо чудо, и свидетельствует о том, что занятия ювелирным делом оказали Луке немалую помощь».

До середины XV века скульптор создал немало интересных произведений: мраморный табернакль для церкви при больнице Санта-Мариа Нуова (1441), двух ангелов со светильниками в сакристии собора (1448), медальоны в капелле Пацци (1442–1450), украшения табернакля Микелоццо в Сан-Миньято аль Монте (1448), «Мадонну с четырьмя святыми» в люнете над дверью церкви Сан-Доменико в Урбино (1449).

До сороковых годов XV столетия Лука делла Роббиа был широко известен как мастер, работавший в мраморе. В это время он обращается к новому материалу. Лука делла Роббиа начинает использовать для скульптуры главным образом обожжённую глину. Для того чтобы скульптуру можно было включать в оформление экстерьера зданий, она покрывалась цветной глазурью. Этот способ был давно известен в гончарном производстве и применялся в Италии в первую очередь для изготовления майолики, то есть использовался лишь в художественном ремесле. Лука делла Роббиа стал первым скульптором, кто применил его для фигурных композиций. Кроме того, он изобрёл белую эмаль, содержащую олово и придающую особый блеск покрытым ею рельефам. Решающий поворот в творчестве Луки делла Роббиа — обращение его к майолике — совпал по времени с заказом на изготовление большой дарохранительницы для церкви госпиталя Санта-Мария Нуова во Флоренции. В аптеке госпиталя находились длинные ряды банок и кружек, покрытых яркой глазурью. Знакомство с майоликовыми сосудами натолкнуло художника на мысль перенести технику глазури с керамики в пластику, и эта идея дала блестящие результаты. Глина соответствовала самому существу искусства Луки делла Роббиа, мягкому, лирически настроенному, посвящённому женским и детским образам.

В новой технике сделаны скульптором глазурованные люнеты над дверями Новой сакристии собора: «Воскресение» (1442–1445) и «Вознесение» (1446–1451).

«…Ему захотелось, — отмечает Вазари, — чтобы первыми работами стали те, что находятся в арке над бронзовыми дверями, которые он сделал для ризницы под органом Санта-Мария дель Фьоре и где он изобразил Воскресение Христово, для того времени столь прекрасное, что, когда его поставили на место, оно привело всех в восхищение как вещь поистине редкостная. И потому… попечители пожелали, чтобы арка дверей другой ризницы, где Донателло украсил другой орган, была заполнена Лукой в той же манере, такими же фигурами и такими же работами из терракоты, что Лука и сделал, изобразив там прекраснейшего Христа, возносящегося на небеса».

Характерен для основных работ Луки делла Роббиа колорит рельефа «Мадонна с двумя молящимися ангелами» (1450). Контраст сверкающих фигур и яркого фона ещё усиливается коричневым обрамлением люнеты. Рельеф согрет тёплым человеческим чувством, праздничным, радостным и легко доступным восприятию самым широким зрителям. Центральный образ — Мария с младенцем. Её фигура отмечена мягкой классической красотой. Мадонна, выпрямившись, держит на правой руке младенца Христа. Фигуры ангелов — справа и слева, обращаясь в молитвенном благоговении к Богоматери, одновременно замыкают композицию в гармоничное целое. Это рождает чувство умиротворения и покоя. В этом рельефе, как и в других произведениях Луки делла Роббиа, настроение преобладает над действием, чувство — над волей. И при полной объёмности фигур сохраняется удивительное тяготение к плоскостному решению, к ощущению замкнутого пространства.

Слава о работах Лукки делла Роббиа распространилась не только по Италии, но и по всей Европе. Желающих получить их было столько, что флорентийские купцы завалили скульптора заказами и с большой для него

выгодой рассылали их по всему свету. Так, в 1459 году Лукка делла Робиа получил заказ — украшение гробницы кардинала Португальского в Сан-Миньято. Одной из последних работ мастера стал табернакль св. Креста в приходской церкви в Импрунете с двумя статуями святых и ангелами.

Умер Лука делла Робиа в 1482 году. Вместе со своей роднёй он был похоронен в Сан-Пьеро Маджоре в склепе своего семейства. Его творческие традиции блестяще продолжил его племянник — Андреа делла Робиа.

ЮРИЙ ДАЛМАТИНЕЦ (ок. 1410–1473)

Благодаря экономическому и культурному подъёму далматинских городов в XV веке, стало возможно появление замечательных мастеров архитектуры и изобразительного искусства. Среди мастеров подлинно ренессансного склада первым следует назвать замечательного зодчего и скульптора Юрия Далматинца. Во многом его творчество носит переходный характер. У него ещё можно встретить готические реминисценции, а с другой стороны многие его художественные начинания свидетельствуют о чертах новой эпохи, о новом понимании искусства.

Сведений о жизни Юрия Далматинца очень мало. Родился он в городе Задар около 1410 года. По крайней мере уже в 1441 году Юрий получал ответственные строительные заказы. Он работал и как архитектор, и как скульптор. Деятельность его протекала в различных городах Далмации, а также и в некоторых итальянских городах. Юрий Далматинец сумел получить признание не только на родине, но и в соседней Италии.

Этому способствовала давнишняя экономическая и политическая связь Далмации с Италией. Ещё в XIII–XIV веках был налажен прочный торговый и культурный контакт с Венецией, а в начале XV века Венеция купила права на владение всем восточным побережьем Адриатики (исключая только Дубровник). Однако владение длилось недолго, так как буквально через несколько лет торговые города Далмации получают независимость. Но культурные связи с Италией продолжают крепнуть. Далматинские мастера

учатся в Италии, а итальянцы работают в Далмации, что безусловно способствует развитию различных видов искусства.

В Италии Далматинец был известен под именем Джорджо да Себенико. Это прозвище произошло от местонахождения его главной работы — собора в далматинском городе Шибенике, что по-итальянски звучит как Себенико. Строительству этого монументального собора Далматинец посвятил много лет, но умер так и не закончив его. Тем не менее эта постройка стала лучшей работой, в которой ярко проявились новаторские устремления мастера.

Собор был начат в 1431 году неизвестным архитектором. Через 10 лет руководить строительством пригласили Далматинца. Он коренным образом преобразовал и план, и общий облик сооружения, задуманный первыми строителями собора как типично готический.

Продолжив строительство, Далматинец прежде всего увеличил размеры собора. К тому же мастер хорошо знал свойства местного далматинского камня и в совершенстве владел мастерством камнереза. Это позволило ему осуществить строительство собора целиком из каменных блоков и плит.

При строительстве собора Юрий Далматинец проявил себя как великолепный скульптор.

Как пишут Л. С. Алёшина и Н. В. Яворская: «Он украсил каменными рельефами соборную крещальню. Но особенно замечателен своеобразный фриз, опоясывающий снаружи апсиды храма. Свыше семи десятков человеческих голов в натуральную величину, высеченных из камня, составляют этот редкостный для церковной архитектуры скульптурный декор. Сила дарования мастера позволяет ему передать с равной убедительностью и суровые, словно чеканные черты обветренных лиц зрелых мужей, и мягкие круглящиеся лица детей, и угрюмую жестокость усатых бритоголовых турок, и лирическую взволнованность юношей. Ясностью пластического языка, некоторыми приёмами обработки камня

многие головы заставляют вспомнить памятники античной скульптуры, которую мог наблюдать мастер в соседнем Сплите».

Увы, Далматинцу так и не довелось закончить шибеникский собор. Из-за недостатка средств строительство велось крайне медленно. Более того, в 1454 году оно и вовсе прервалось на целых четырнадцать лет. Когда оно было продолжено, мастера вскоре настигла смерть. Произошло это в 1473 году.

Помимо собора Далматинец участвовал с 1464 года в строительстве Княжева Двора в Дубровнике. В тот же период он занимался сооружением и совершенствованием дубровницких укреплений. Так, ему принадлежит завершение мощной и красивой круглой башни под названием Минчета.

В пятидесятые годы, когда строительство шибеникского собора было приостановлено, Далматинца пригласили в Италию — в Анкону. Здесь, в заштатном провинциальном городке, он построил несколько церковных и светских сооружений. Сильный отпечаток готики в здешних его постройках — Лоджии деи Мерканти и церквах Сан-Франческо алле Скале и Сант-Агостино, по-видимому, связан с консервативным средневековым окружением.

Как скульптор Юрий Далматинец работал и в Сплите. «Он высек из мрамора раку св. Анастасия для кафедрального собора с выразительной фигурой усопшего святого, лежащего на верхней плите саркофага, и с рельефами на передней стенке гробницы, — пишут Алёшина и Яворская. — Центральная сцена здесь изображает бичевание Христа. Глубокий рельеф, применённый мастером, хорошо соответствует внутреннему напряжению события. Резкое движение Христа, вырывающегося из рук двух мучителей, необузданность, с которой проявляют они свою силу, — вся эта энергия и патетика чувств, выраженные в пластически объёмной форме, создают редкий для того времени памятник. Сочетанием эмоциональной выразительности, драматической насыщенности и подлинной

скульптурности рельеф напоминает пластику некоторых римских саркофагов со сценами, основанными на динамике сюжета (охоты, битвы и т. п.)».

Творчество Далматинца ознаменовало целую эпоху в архитектуре и скульптуре Далмации, эпоху, вплотную подводящую к искусству Возрождения. В Шибенике вокруг него образовалась целая школа, из которой вышло немало хороших мастеров, ставших основными строителями и украшателями далматинских городов.

Одним из них был помощник Далматинца на строительстве шибеникского собора — его младший товарищ Андрей Алеши (1425 — ок. 1505). Он прославился строительством небольших архитектурных сооружений — капелл и крещален, в изобилии украшенных скульптурным декором.

БЕРНТ НОТКЕ (ок. 1435 — ок. 1509)

«Любек дал немецкому искусству, — пишет М. Я. Либман, — одного из крупнейших и интереснейших мастеров — Бернта Нотке. Нотке врывается в тихую обитель любекского искусства с силой урагана. Его искусство самобытно, приёмы вызывающе нетрадиционны, образ жизни отличен от образа жизни любекских мастеров. Всё это привело к тому, что и творчество и жизненный путь Нотке модернизировали, его рассматривали чуть ли не как первого художника нового времени на севере Европы. Постепенно эти взгляды уступили место более спокойному и, главное, критическому рассмотрению жизни и творчества мастера. Открытия и реставрации последних лет во многом помогли разобраться в этой сложной и незаурядной личности».

Бернт Нотке родился в городе Лассан в Померании. Сейчас можно считать доказанным, что Нотке прошёл обучение в Турне, центре нидерландского ковроткачества. Скорее всего это происходило в мастерской крупнейшего ткача и предпринимателя Паскье Гренье.

С большой долей вероятности можно говорить, что первой большой работой Нотке в Любеке был огромный тридцатиметровый фриз «Пляска Смерти» для одной из капелл церкви Марии.

Фриз, написанный на холсте, служил заменой тканой шпалеры и поэтому не считался по тогдашним цеховым правилам работой живописца. После завершения этой работы Нотке попросил приравнять его мастерскую к мастерским других художников, что означало дать его подмастерьям права других подмастерьев и, очевидно, принять его самого в цех. Это вызвало протесты цеха. Но, несмотря на противодействие цеха живописцев, городской совет удовлетворил просьбу чужака Нотке. Несомненно, дальновидные отцы города увидели в нём личность, способную прославить Любек далеко за его пределами.

С самого начала перед мастерской Нотке ставились большие и трудоёмкие задачи. Но мастер имел право пользоваться услугами только двух подмастерьев. Нотке схитрил. Он стал привлекать помощников без специального обучения и поэтому не подлежавших учёту в цехе, которые делали всю подсобную работу, что позволяло высвобождать время и руки для работы квалифицированной.

Характер заказов и набор исполнителей потребовали также изменения в самом процессе работы и использовании материалов. Скульптурные композиции Нотке производят огромное впечатление, если смотреть на них издали. Собственно, большинство из них именно на это и рассчитаны. Тогда они покоряют монументальностью замысла, драматическим пафосом.

Вблизи можно видеть наряду с превосходными деталями обширные участки, сделанные не то что неряшливо, но просто беспомощно. Это результат работы неподготовленных подсобных работников. Часто вполне сознательно предназначенные для раскраски произведения не доводились до конца из расчёта на последующую работу живописца. Поэтому скульптуры Нотке, лишившись раскраски, кажутся порою такими слабыми.

Но, конечно, это не главное. С самых ранних произведений Нотке отличает стремление к монументальному звучанию, широта размаха. Для него характерны также пафос, серьёзность, даже угрюмость образов.

Подобные черты свойственны первому монументальному произведению художника — триумфальному кресту любекского собора. Это сложное архитектурно-скульптурное сооружение с обилием фигур и декоративных элементов, занимающее весь пролёт центрального нефа перед алтарной преградой собора. Высота его примерно семнадцать метров. Он значительно отличается от суровых и аскетических крестов как более ранних эпох, так и ему современных.

В богатстве, даже помпезности триумфального креста любекского собора отразились скорее не стремления скульптора, а вкусы заказчика — епископа Альберта II Круммедика. Последний был известен как расточительный князь церкви. Триумфальный крест, призванный служить целям культа, по существу, превратился в своеобразный памятник во славу епископа. Две надписи — одна латинская, другая немецкая — сообщают имя заказчика и дату установки — 1477 год. Зато нигде не названо имя автора.

Авторство Нотке было с определённостью установлено, когда в ходе реставрации памятника внутри статуи Иоанна был найден кусок пергамента. Надпись на нём недвусмысленно называет Бернта Нотке творцом статуи.

Грандиозны размеры и пышный характер триумфального креста любекского собора. «Композиция включает в себя десять фигур, — пишет М. Я. Либман, — от четырёхметрового Христа и почти трёхметровых предстоящих маленьких статуэток патриархов и апостолов.

Красива, даже по-своему элегантна архитектурная композиция ансамбля. Килевидные арки пружинистым изгибом поддерживают многометровый крест. Своей тяжестью он опирается на общую консоль арок. Тяжесть креста распятым подчёркивается расположением ассистирующих фигур: ближе всего к нему коленопреклонённые на совсем низких постаментах, затем идут Мария и Иоанн, стоящие во весь рост на

постаментах повыше, и, наконец, Адам и Ева, хотя и меньшие по размерам, но поднятые над фигурами предстоящих. Создаётся красивый архитектурный мотив в виде скобок, обнимающих крест. Одновременно фигуры как будто продолжают движение арок: к центру — через Магдалину и епископа к Христу, к бокам — через Марию и Иоанна к Адаму и Еве. Дробный контур гирлянд вокруг креста, чёткие силуэты стройных фигур предстоящих, точный рисунок архитектурных деталей — всё это придаёт ансамблю… элегантность и лёгкость. О том, что скульптор намеревался с самого начала создать именно ансамбль, свидетельствует включение в него алтарной преграды (леттнера), находящейся ниже креста и дальше, за ним. Сам готический леттнер (как всегда, каменный) не был перестроен. Нотке его прикрыл резной деревянной декорацией, элементы которой — в первую очередь килевидные арки — сделали её похожей на декорацию триумфального креста».

Каждая из фигур ансамбля словно окружена «своим» пространством, но их объединяет композиционный строй целого. Подобная самостоятельность фигур вообще характерна для ранних скульптурных произведений Нотке. Это можно видеть и в алтаре собора в Орхусе (1479).

Главный алтарь собора представляет собой традиционное сооружение с двумя парами подвижных и парой неподвижных створок. Размеры короба равны 2,25 метра в квадрате, а высота главных фигур — около 1,8 метра. В нём размещены статуи, как и на внутренних частях внутренних створок и в надстройке. Всё остальное покрыто живописью.

Здесь наилучшее впечатление производят маленькие фигуры апостолов на внутренних сторонах внутренних створок. «Их движения свободнее, — отмечает М. Я. Либман, — типаж разнообразен. Но и в них не чувствуется одухотворённости образов триумфального креста. Создаётся впечатление, что сам Бернт Нотке не испытывал удовольствия от этой работы, ибо, в отличие от любекского креста, задача была стереотипной и не будила его творческой фантазии. Это всего лишь гипотеза, но, может быть, мастер

чувствовал необходимость обновить свой репертуар, найти новые формы и выразительные элементы для предстоящих работ. О том, что он сумел снова выйти на путь новаторства, свидетельствуют его работы 1480-х годов».

В это время в творчестве Нотке всё сильнее чувствуется влияние нидерландского искусства. Это проявляется прежде всего в скрупулёзной передаче всех деталей и мельчайших подробностей. Художник с наслаждением воспроизводит в красках или в дереве игру складок тканей, подробно «изучая» все повороты и изгибы ниспадающих одежд. Он пытается передать человеческие эмоции через выразительную мимику или характерный жест, что тоже свойственно «нидерландцам». Некоторая наивность, детскость в восприятии окружающего мира также сближает Нотке с нидерландским искусством. И, наконец, последнее: его искусство тоже остаётся в сфере религиозно-идеалистических представлений и не даёт проникнуть в себя никаким светским элементам.

Всё это в полной мере можно найти в многостворчатом деревянном алтаре в церкви Святого Духа в Таллине. Он был выполнен мастером по заказу Таллинского магистрата в 1483 году.

Средняя часть алтаря обрамлена тонкой готической резьбой и представляет собой интерьер небольшой капеллы. В центре на троне сидит Богоматерь, по сторонам от неё — стоящие и коленопреклонённые апостолы; слева в молитвенной позе стоит на коленях донатор, заказчик алтаря, таллинский бургомистр Дидрих Хагенбеке. Сцена изображает сошествие Святого Духа на апостолов. В боковых створках стоят фигуры святых Олава, Виктора, Анны и Елизаветы (по две с каждой стороны), а задние части створок расписаны сценами из жития святой Елизаветы и страстей Христовых. Конечно, Нотке не один создавал эту огромную композицию — ему помогали его ученики. Но объединение отдельных сцен, руководство при исполнении фигур (а их свыше тридцати) и создание объединяющего всю композицию архитектурного декора — всё дело рук самого мастера. Недаром этот алтарь считается одним из шедевров северной готики.

Другое и, пожалуй, наиболее знаменитое произведение мастера — статуя святого Георгия.

10 октября 1471 года шведский регент Стен Стуре победил в битве при Брункеберге недалеко от Стокгольма датчан и освободил Швецию от датского ига. По его словам, одержать победу ему помог св. Георгий, и набожный полководец дал обет поставить алтарь святому в церкви Николая в шведской столице.

В 1483 году Нотке переселился из Любека в Стокгольм. В 1486 году он выполнял некоторые поручения дипломатического характера для Стена Стуре. В 1491 году тот назначил его государственным монетарием. Возможно, в благодарность за превосходную работу, завершённую в самом конце 1489 года, Стуре и сделал Нотке заказ на статую св. Георгия.

Это одно из самых причудливых и таинственных произведений позднеготической пластики. Только для того чтобы разобраться в композиции этой статуи (её высота около 3 метров), необходимо потратить некоторое время. При одном взгляде на изощрённый силуэт скульптуры возникает чувство необычного, чудесного. Зритель попадает в мир простодушной сказки, восходящей, видимо, к старинным народным мотивам. В то же время преувеличенная экспрессия скульптуры, её вычурность и усложнённость вызывают ощущение драматизма ситуации. И только фигура Георгия возвышается над нагромождением форм подобно неприступной скале. Разглядывая скульптуру, постепенно различаешь белого коня, покрытого золотыми украшениями, и распростёртого под ним дракона. Мастер применяет здесь неожиданный и эффектный приём, декорируя тело дракона лосиными и оленьими рогами, что, конечно, усиливает впечатление сказочности. Немного в стороне на отдельном постаменте помещена фигура принцессы, которую, по преданию, спасает от дракона Георгий. Она стоит на коленях, спокойно, почти безразлично созерцая происходящую перед её глазами борьбу. Во всём этом чувствуется живое дыхание Средних веков. Но даже сам мастер, может быть, помимо своей воли, даёт понять, что эта эпоха

ушла в прошлое, превратилась в сказку, в миф. А статуя, созданная Нотке, воспринимается как последний всплеск истинного средневекового духа, как великая, но заведомо обречённая на неудачу попытка вернуть прошлое.

В 1498 году Нотке возвратился из Стокгольма в Любек. В 1505 году он становится попечителем строительства местной церкви Святого Петра, а через четыре года мастера не стало.

Почти двадцать лет своей жизни Нотке не занимался значительной художественной деятельностью. В это время он в основном выполняет ответственную работу монетария, ведёт рискованные торговые операции.

Вместе с тем Нотке остался художником до конца жизни, об этом свидетельствуют превосходные, но сравнительно малочисленные поздние его работы. За большие заказы он не брался, хотя таковых было много, предоставив их молодым самостоятельным мастерам.

МИХАЭЛЬ ПАХЕР (ок. 1435–1498)

Одним из величайших достижений немецкого искусства XIV–XV веков является резной деревянный створчатый алтарь, представляющий собой грандиозный комплекс — образец синтеза скульптуры, живописи, архитектуры и декоративного искусства.

Чаще всего живописные и скульптурные части алтаря выполнялись разными мастерами, при этом живописец раскрашивал также и скульптуры. Однако иногда живописными и скульптурными работами занимался один автор, привлекавший к себе в помощь подмастерьев. Таким мастером был Михаэль Пахер.

Один из крупнейших в немецком искусстве второй половины XV столетия резчиков по дереву и живописцев, Пахер являлся главой большой мастерской по изготовлению алтарей.

Михаэль Пахер родился около 1435 года в Пустертале в Южном Тироле. Сохранившиеся документы упоминают о нём в 1462 году как о жителе тирольского города Брунека. Уже в 1467 году он становится

хозяином мастерской и бюргером Брунека, получает большое количество заказов как самый известный мастер во всей округе.

Главный алтарь церкви в Санкт-Лоренцене в Пустертале, выполненный в 1460–1465 годах, стал первой крупной работой Пахера.

«…Ни итальянская скульптура, ни даже произведения Мульчера на молодого Пахера не возымели действия, — считает М. Я. Либман. — В его ранней статуе Марии сохранились простодушие тирольских „Мадонн“ первой половины века, интимный характер сцены, где Мария играет с младенцем. А суховатый пластический язык мастера, любовь к ломким графическим складкам свидетельствуют о самостоятельных и вполне современных исканиях Пахера…»

Известно о поездке Пахера в Италию, что было несложно для него как уроженца Тироля, соединяющего германские и североитальянские земли. Вместе с тем это противоречило традиции, предписывающей молодому подмастерью посетить Нидерланды. Документально подтверждено его пребывание в Падуе в 1453 году. Велика вероятность того, что после 1475 года Пахер вновь посетил Италию.

Неизгладимое впечатление на Пахера произвели в Падуе фрески Мантеньи в капелле Эремитани и рельефы алтаря Санто работы Донателло. Перспективное построение пространства, монументальность фигур, естественность движений поразили воображение тирольца. Влияние этих работ ощутимо в дальнейшем его творчестве.

Следующий большой заказ Пахер выполнял для местечка Грис близ Боцена (Больцано). Сохранился договор от 27 мая 1471 года с точным описанием будущего алтаря. Из него удалось узнать о требовании заказчиков следовать в изображении фигур в коробе определённому образцу — «Коронованию Марии» в алтаре приходской церкви в Боцене Ганса из Юденбурга. По договору Пахеру предстояло завершить работы в 1475 году. Мастер создал большой алтарь, где размер короба — 3,7х3 метра, с двумя створками, изнутри покрытыми рельефами в два ряда.

Как пишет М. Я. Либман: «Михаэль Пахер не только объединил здесь элементы мульчеровского и герхартовского типов алтарей, но и внёс важные новшества. О герхартовском типе можно говорить лишь в связи с тем, что на внутренних сторонах створок помещены рельефы, а не картины. Быть может, если предположить путешествие молодого Пахера на запад, он видел алтарь в констанцском соборе. Значительно обильнее использованы мульчеровские элементы. Причём очевидно воздействие находившегося не так далеко алтаря в Штерцинге. Как и там, Пахер делит короб на три неравные части — широкую среднюю и узкие боковые (он будет придерживаться этого разделения и позднее — в алтаре в Санкт-Вольфганге). Как и там, статуи вставлены в своего рода капеллу со скошенными боковыми стенками. За главными фигурами изображены ангелы, поддерживающие плат. Правда, здесь они написаны красками, и плат также не рельефен, а плоский, пунцованный…

…Михаэль Пахер создал симметрическую, но не однообразную композицию. Под масверковым пологом, где, пожалуй, впервые появляются мотивы переплетённых веток (Rankenwerk, по тогдашней терминологии), помещены в середине Бог Отец, Христос и Мария, а также ангелы, поддерживающие плащ Марии, а в боковых капеллах — архангел Михаил и св. Эразм. На столбах, отделяющих центральную группу от боковых фигур, изображены музицирующие ангелочки. Строгая симметрия расположения фигур смягчена вариацией поз и движений. Сама Мария помещена ниже равнозначных и поэтому равновысоких Саваофа и Христа. Она выдвинута чуть вперёд из глубины алтаря и по диагонали. Этим приёмом Пахер, во-первых, достигает большей пространственности композиции и, во-вторых, вносит элемент асимметрии — Мария повёрнута в три четверти. Несимметричны также позы ассистирующих фигур, хотя их размеры почти одинаковы. Архангел изображён в сильном движении, поражающим дьявола; св. Эразм стоит в спокойной и свободной позе. В полихромии выделяется обилие золота (новая раскраска середины XIX века сильно изменила

красочное звучание в деталях). Оно придаёт алтарю приподнято праздничный характер».

Алтарь отцов церкви для монастыря в Нойштифте, созданный между 1475–1479 годами, полностью живописный, без скульптурных частей. Хотя об опыте Пахера-скульптора говорит объёмная моделировка фигур.

Этот алтарь был последней ступенью перед шедевром мастера — алтарём для паломнической церкви св. Вольфганга в Абернзее, который был заказан Пахеру в том же 1471 году, что и Грисский. Как говорит надпись на нижней раме внешних створок, время его завершения 1481 год. В работе над этим грандиозным сооружением, с общей высотой алтаря более одиннадцати метров, принимали участие многочисленные подмастерья. При этом, несомненно, основной замысел и выполнение самых важных частей принадлежат мастеру.

Согласно договору, мастер не только обязан был самолично доставить готовые части алтаря на место, но и поправить испорченное по дороге, проследить за выполнением столярных работ и смонтировать алтарь в соответствии со своим замыслом. Этот алтарь — один из немногих сохранившихся в своём первозданном виде на том месте, где его установил сам Пахер.

Алтарь церкви Св. Вольфганга посвящён Марии, патроны алтаря — святой Вольфганг, покровитель местности, и святой Бенедикт, так как заказчиком алтаря был аббат Бенедикт Эк-Мондзееский. С этим связана и иконографическая программа, выполненная Пахером.

Как это было принято, алтарь состоит из пределлы, соединяющей основание с коробом, центральной части. В центральной части находятся скульптурный короб и две пары живописных створок, скульптурного навершия с распятием, фигурами предстоящих и изощрёнными архитектурными украшениями, устремляющимися ввысь. Алтарь фланкируют фигуры стражей. Они охраняют святых воинов Георгия и Флориана.

«Изображая интерьеры, — пишет М. Дмитриева, — Пахер виртуозно использует возможности своего искусства. Здесь то мастерски показанные своды, уходящие вдаль в сильном перспективном сокращении, как в сцене „Христос и грешница“, то сложная игра пространственных планов, как в „Изгнании торгующих из храма“. Уроки Мантеньи и Донателло ощущаются в том, как умело располагаются в пространстве многочисленные фигуры в сложнейших поворотах. Художник будто бы хочет продемонстрировать своё умение, ставя перед собой всё более сложные пространственные задачи и применяя линейную перспективу. Так, например, он выстраивает в два ряда пузатые сосуды в перспективном сокращении на первом плане композиции „Пир в Кане“. Фигуры, окружающие гробницу Лазаря в сцене „Воскрешение Лазаря“, напоминают строение рельефов Донателло. Обнажённый Лазарь, показанный в сложном ракурсе, лежит в мраморной гробнице, окружённой четырьмя мраморными колоннами. Плитки пола подчёркивают эффект убегающего вдаль пространства. Даже нимбы Христа и апостолов приобрели телесность и напоминают фарфоровые тарелки, в зависимости от поворота фигур они меняют форму по законам перспективы.

Праздничный вид алтаря с открытыми внутренними створками поражает своим великолепием. Короб со скульптурным изображением коронования Богоматери — это центр… На створках видны сцены Богородичного цикла, начиная от Рождества и кончая Успением. Статуи Христа и Богоматери в пышных, ниспадающих складками одеждах блещут золотом. Ангелы поддерживают плат и плащ Марии. По бокам стоят фигуры святых — Вольфганга и Бенедикта».

Хотя Пахер-скульптор больше привержен традиции, но эти фигуры — полнокровные, полные ренессансного чувства собственного достоинства, значительно отличаются от более традиционной и архаичной центральной композиции. Они поражают к тому же удивительной портретностью лиц, сосредоточенностью их выражения.

Михаэль Пахер умер в Зальцбурге в 1498 году во время установки нового алтаря в приходской церкви. К сожалению, достижения мастера не были поняты современниками.

АНДРЕА ВЕРРОККЬО (1435–1488)

Настоящее имя скульптора было Андреа ди Микеле ди Франческо Чони. Он родился в 1435 году. Его отец, Микеле ди Франческо, был довольно зажиточным человеком. В последние годы своей жизни работал на таможне. В 1452 году отец умер, и семнадцатилетний Андреа остался главой семьи.

Документы из архива семьи Деи говорят о том, что Андреа ди Микеле в августе 1452 года совершил невольное убийство своего сверстника. В апреле следующего года он закончил поцелуйный образок, предназначенный в качестве виры отцу убитого, и в июне официально оправдан синьорией. До 1453 года Андреа работал в таможне, а затем, предположительно между 1453 и 1456 годами, был учеником ювелира Антонио ди Джованни Деи.

В этих же документах среди свидетелей договора Андреа с отцом убитого юноши упоминается ювелир Франческо ди Лука Верроккьо. У него позднее мог обучаться Андреа, что даёт объяснение его новому имени.

Первой работой Верроккьо с установленной датой является надгробная плита Козимо Медичи, умершего 1 августа 1464 года.

Сегодня можно предположить, что к первым произведениям Верроккьо принадлежит знаменитый бронзовый «Давид». Никаких документов о создании «Давида» нет. Большинство исследователей относят исполнение «Давида» к периоду между 1473–1476 годом. Но более вероятный срок исполнения — около 1462 года.

Очень подробно описал статую знаток итальянского искусства С. О. Андросов:

«Верроккьо изобразил Давида оживлённым и задорным юношей, одетым в колет и поножи. Он стоит над громадной головой Голиафа, опираясь на правую ногу и отставив назад левую. В правой руке сжимает

короткий меч, левая поставлена на пояс. Во всей фигуре и лице Давида чувствуется торжество юного победителя.

Верроккьо не мог не знать „Давида“ Донателло, вольно или невольно он должен был вступить в соревнование со своим предшественником. Скульптор почти повторил позу „Давида“ Донателло, также отставившего назад левую ногу, подбоченившегося левой рукой и сжимающего меч в правой. И всё же статуя Верроккьо производит совсем другое впечатление: торжествуя победу, его герой как бы позирует перед восторженными зрителями, любуясь собою. Эта откровенность — главное, что отличает его от самоуглублённого, размышляющего Давида Донателло. Наш мастер добивается такого впечатления довольно просто: его герой смотрит прямо перед собой, полуулыбаясь навстречу зрителю. Лицо как бы освещается изнутри радостью. Вся фигура излучает довольство собой и уверенность.

Мы можем обойти статую Верроккьо со всех сторон, и со всех точек зрения будет чувствоваться один и тот же характер — настолько выразительны постановка фигуры и мимика лица. Даже если рассматривать скульптуру со спины, ощущается уверенность Давида в себе — через общее движение юноши, через жест левой руки. Такая статуя действительно рассчитана на круговой обход, и расчёт этот претворён с большим мастерством. Её хочется видеть поставленной на довольно высокий постамент среди небольшого двора или сада, чтобы „Давид“ мог возвышаться над созерцающими его».

Верроккьо показывает тело «Давида» просвечивающим сквозь одежду. Зная анатомию намного лучше предшественника, он подходит к изображению фигуры уже с конкретностью учёного, основанной на глубоком изучении натуры. Однако не стоит считать, что Верроккьо изобразил здесь конкретного юношу, позировавшего ему. Созданный им образ всё же является и идеальным, и вполне отражает представление о красоте, сложившееся во второй половине XV столетия.

Другое известное произведение Вероккьо — «Путто с дельфином» имеет предположительную датировку 1465 год. Путто, стоя на одной левой ноге, отставил правую назад. Он улыбается, слегка повернув голову к правому плечу. Руками путто прижимает к себе тело извивающегося и вырывающегося дельфина, из пасти которого льётся тонкая струя воды.

«В „Путто с дельфином“, — пишет Андросов, — есть ощущение парения в воздухе. Оно подчёркнуто широко расставленными крыльями, развевающимися драпировками, неустойчивой позой мальчика. Столь сильно и удачно переданное движение не встречалось ни у кого из предшественников Верроккьо и производит почти барочное впечатление. Такую фигуру легко представить себе на фоне меняющихся декораций, проплывающих мимо облаков…

Статуя Верроккьо тщательно продумана, вплоть до мельчайших деталей, и выполнена с чрезвычайной тонкостью. Её нужно рассматривать внимательно и любовно, чтобы найти множество живых, жизненных наблюдений. Следует обратить внимание, например, на трогательный жест, которым мальчик, как бы вцепившись в дельфина, прижимает его к своей груди, не давая ускользнуть его ловкому телу. В трактовке чуть асимметричного лица путто заметно стремление скульптора к выразительности. Глаза как бы прищурены. В полуулыбке, раздвигающей пухлые щёчки, приоткрыт рот. От порыва ветра разметались волосы, образовав забавный хохолок. Столь же внимательно прослежена мастером и анатомия тела мальчика… Отметим, например, его толстые и сильные ноги с характерными складками у коленок и щиколоток».

Шестидесятые — удачное время для Верроккьо. Уже первыми работами ему удалось зарекомендовать себя талантливым художником. При этом диапазон его творчества широк. Им созданы произведения не только в области чистой скульптуры, но также и в области прикладного — замечательный канделябр, но и даже монументального искусства — надгробие Пьеро и Джованни Медичи.

И техническое мастерство, и рука скульптора чувствуются в бронзовых частях гробницы Медичи. С большой любовью и тщательностью изображает скульптор плавные очертания круглящихся листьев аканта. Удивительно точно воссозданы в бронзе переплетающиеся канаты. Словно живые листья и плоды венков в центре саркофага. С исключительным мастерством выполнены и зооморфные детали — мощные львиные лапы с устрашающими когтями и скромные маленькие черепахи, на которых покоится подиум.

Те немногие сведения, которые сохранились о жизни Верроккьо примерно между 1471 и 1477 годом, говорят о том, что скульптор практически находился в это время не у дел. Он живёт в фамильном доме в квартале Сант-Амброджо. Но мачеха его, очевидно, уже умерла, а брат Томмазо отделился, поэтому он остался один в доме. Верроккьо, по-видимому, исполняет лишь несколько скульптурных портретов.

В восьмидесятые годы скульптор работает в основном над тремя монументальными произведениями. Ещё в 1465 году ему заказали группу «Христос и апостол Фома» для Ор Сан-Микеле. В мае 1476 года скульптор начинает проект кенотафа кардинала Никколо Фортегуэрри для пистойского собора. В самом начале десятилетия к ним добавился третий заказ — создание конного памятника кондотьеру Бартоломео Коллеони для Венеции.

Но лишь одно из трёх произведений — группу на Ор Сан-Микеле — Верроккьо суждено было довести до конца своими руками.

Эта группа является одним из самых совершенных произведений мастера. Рисунок складок одежды чрезвычайно красив, они свободно и легко струятся вниз. Необыкновенно выразительны движения, жестикуляция персонажей и их лица. Лицо Христа с вьющимися волосами полно благородной красоты. Лицо же Фомы напоминает образы юношей, созданных скульптором ранее. Вместе с тем ему свойственны большая мягкость и округлость форм, усиливающие очарование юности.

Андросов отмечает:

«Статуи отлиты и прочеканены с исключительной тонкостью. Зритель почти физически ощущает фактуру драпировок, волос, обнажённого тела. Замечательно переданы, например, кисти рук с напряжённо пульсирующими жилами и тонкими трепетными пальцами. Большое внимание уделяет Верроккьо также чисто декоративным эффектам в обработке бронзы, любуясь мерцанием металла, игрой теней, происходящей от света, падающего на скульптуру.

В целом группу на Ор Сан-Микеле можно охарактеризовать как произведение, глубокое по замыслу и тонкое по исполнению. В этой работе, последней, завершённой им самим, Верроккьо ближе всего подошёл к классическому искусству — стилю Высокого Возрождения, создателем которого явился его ученик Леонардо да Винчи…»

В конце семидесятых годов скульптор трудился над другим ответственнейшим заказом — монументом в честь кардинала Никколо Фортегуэрри. Но памятник ждала трагическая судьба: его не удалось закончить ни Верроккьо, ни Лоренцо ди Креди, ни даже Лоренцетто в начале XVI века.

Последние годы жизни все мысли великого итальянца занимал заказ на конный памятник кондотьеру Коллеони. Среди произведений мастера его последняя работа является самой зрелой по глубине замысла и силе его воплощения. Памятником Коллеони завершилась последовательная и целеустремлённая эволюция художника.

Из документов известно, что Верроккьо приступил к работе в апреле 1486 года. Как далеко скульптор успел продвинуть монумент Коллеони за оставшиеся два с лишним года жизни? В своём завещании от 25 июня 1488 года он называл «изготовление конной статуи» только начатым. Документ, относящийся ко времени, когда Верроккьо не было уже в живых, от 7 октября 1488 года сообщает, что он успел выполнить «вышеупомянутую фигуру и лошадь только в глине» и из общей суммы в 1800 венецианских дукатов получить 380 дукатов.

Тяжёлая болезнь подкралась к Верроккьо незаметно и поразила его внезапно, прервав все дела и работы, как свидетельствуют ранние источники. По-видимому, уже смертельно больным он продиктовал своё завещание венецианскому нотариусу Франческо Малипеди 25 июня 1488 года. Твёрдость духа, рационализм мышления и ясность ума не оставили скульптора и в последние дни жизни.

Памятник поручили завершить известному литейщику Алессандро Леопарди. Летом 1492 года обе фигуры — лошади и всадника — были отлиты им, а 19 ноября 1495 года памятник уже стоял на своём месте, на площади Сан-Джованни де Паоло.

Первое, что поражает в памятнике Коллеони, — совместное энергичное движение вперёд всадника и его коня. Всадник и конь у Верроккьо являются одним организмом, концентрирующим и направляющим вперёд свою совместную энергию. Но в этом организме чувствуется преобладание одной воли — воли всадника. Привстав в стременах, он кажется огромным и управляет конём не только волевым, но и физическим усилием. В том, как неестественно прямо держится он в седле, тоже ощущается заряд энергии. Лицо его, страшное в фас, в профиль напоминает чудовищную птицу, над горбатым носом, похожим на клюв, над насупленными бровями — выдающийся вперёд острый козырёк шлема ещё усиливает впечатление чего-то нечеловеческого.

Определяющей чертой Коллеони у Верроккьо является всесокрушающий порыв и энергия, действительно способная вызвать ужас. Пожалуй, только у Микеланджело можно найти образы подобной титанической силы чувств, которым была свойственна такая же экспрессия.

Бронзовый кондотьер, воздвигнутый Верроккьо, — памятник воле, энергии, решимости, героизму человека. Скульптор прославил не только Коллеони, но создал яркий образ своего современника — человека действия, привыкшего бороться и побеждать. И может быть, есть в Коллеони что-то от самого Верроккьо, боровшегося всю жизнь с трудностями, упорно

стремившегося к новым заказам и побеждавшего мощью своего таланта конкурентов.

Джорджо Вазари, рассказывая о многогранности дарования Верроккьо, называет его ювелиром, перспективистом, скульптором, резчиком по дереву, художником и музыкантом. Вазари также характеризует Верроккьо как человека средних способностей, добившегося всего упорным трудом.

Верроккьо так и не обзавёлся семьёй. С 21 года он содержал многочисленную родню, помогая своим замужним сёстрам, семье незадачливого младшего брата Томмазо, а в конце жизни даже племянницам.

Верроккьо был незаурядным педагогом, обладавшим редким свойством развиваться вместе со своими учениками. Один из них — великий Леонардо да Винчи.

Умер Верроккьо 30 июня 1488 года.

БЕНЕДЕТТО ДА МАЙАНО (1442–1497)

Второе поколение флорентийских скульпторов XV века выступило на художественную арену тогда, когда уже был заложен крепкий фундамент реалистического искусства и когда в итальянской пластике были созданы прославленные произведения Лоренцо Гиберти и многие из лучших работ Донателло. Дальнейшее распространение реалистических принципов, их переработка и осмысление, а главное — новое понимание формы, более смягчённой и утончённой, принадлежат скульпторам, работавшим во Флоренции в середине и второй половине XV века.

При общей направленности и стилевой цельности искусства кватроченто каждый из этих мастеров был ярко выраженной индивидуальностью. Для творческого метода Бенедетто да Майано характерны одновременное смещение границ различных искусств, стремление к звучной полихромности скульптурных композиций.

Ко времени рождения Бенедетто в 1442 году его семья, родом из местечка Майано близ Флоренции, перебралась в город. В быстро строившейся Флоренции нужны были такие мастера, как отец Бенедетто —

Леонардо да Майано, резчик по камню. По традиции профессию отца унаследовали оба сына — Джулиано и Бенедетто. Джулиано прославился во Флоренции и за её пределами как мастер интарсии и архитектор. Он какое-то время был и учителем младшего брата, нашедшего себя в области декоративной пластики и скульптуры.

О частной жизни Бенедетто сохранилось мало сведений. Известно только, что он был женат на Лизе ди Доменико Массези и имел пятерых детей. Один из них, Джованни, посвятил себя резьбе по дереву. Скульптор умер 27 мая 1497 года и погребён вместе с братом Джулиано в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, где до сих пор находится их надгробие.

Многие из сведений, сообщаемых Вазари о биографии мастера, например, о его поездке в Венгрию к королевскому двору, не подтверждаются. Скорее всего круг деятельности Бенедетто ограничен Флоренцией и её окрестностями: Фаэнцой, Сан-Джиминьяно, Лорето, Ареццо, а также Неаполем. В Неаполь он ездил по рекомендации брата для выполнения нескольких заказов арагонского двора.

Первый значительный заказ — алтарь св. Савина для собора Фаэнцы, порученный ему вдовой Джованной Манфреди в 1468 году, Бенедетто выполнил, когда ему исполнилось двадцать шесть лет. То был весьма уверенный дебют молодого скульптора. Он вполне объясним, ведь умение обращаться с мрамором он унаследовал от отца. Художественное же видение, по всей вероятности, формировалось в мастерской Антонио Росселлино, с работами которого много общего имеют его ранние вещи.

«По форме алтарь представляет собой модификацию тосканского надгробия с люнетой, — отмечает С. Морозова. — В этой первой самостоятельной работе Бенедетто складываются принципы, которым он будет следовать в дальнейшем. Так, в нижней части алтаря, которая является подножием саркофага, он помещает шесть рельефов в два яруса, рассказывающих о жизни св. Савина. Здесь Бенедетто применил характерное для него контрастное сочетание светлого и тёмного мраморов, создающее

сильный декоративный эффект. Центральное поле с рельефами фланкируют пары каннелированных пилястров с канделябром между ними. По краям помещены более широкие пилястры, украшенные гротеском. В верхней части основания — фриз с пальметтами. Саркофаг с латинской надписью и фигурами св. Петра и св. Савина в боковых нишах помещён в люнете с широким орнаментальным фризом и росписью. По сторонам саркофага представлена сцена Благовещения — слева фигура архангела Гавриила, справа — Марии, выполненные в круглой скульптуре.

Гробница-алтарь имела огромное значение для молодого скульптора как первый опыт работы в рельефе линейного типа с тонкой прорисовкой и использованием орнамента».

В этом произведении ясно видно влияние предшественников и современников мастера. Бенедетто следует как образцу надгробиям Росселлино и Дезидерио да Сеттиньяно, а массовые сцены напоминают рельефы Донателло. Но есть и существенные отличия от своих современников. Интерес мастера обращён не к отдельной статуе или скульптурной группе. Он создаёт декоративный ансамбль, где умело использована также живопись.

Почти одновременно с алтарём св. Савина Бенедетто выполняет надгробие св. Фины в капелле Колледжата в Сан-Джиминьяно. Надо отметить помощь брата Джулиано, сделавшего рисунок капеллы в 1468 году. Он также помог получить и заказ.

«Надгробие помещено в нишу, отделённую от стены капеллы пышным занавесом, напоминающим надгробие кардинала Португальского А. Росселлино, — пишет С. Морозова. — Боковые стены капеллы расписаны фресками Доменико Гирландайо на сюжеты легенды о св. Фине. В этом произведении Бенедетто, как и в первом случае, соединяет надгробие и алтарь. Саркофаг поднят над мраморным алтарным столом. Бронзовые двери дарохранительницы на стеле фланкированы двумя статуями коленопреклонённых ангелов с канделябрами и рельефными изображениями

двух пар ангелов. Над дарохранительницей — саркофаг, а выше, в люнете, — рельефы „Мадонна с младенцем“ и летящие ангелы».

Три плоских рельефа в верхней части дарохранительницы со сценами жития св. Фины при своих небольших размерах не играют большой роли. Преимущественное значение у Бенедетто имеет сочетание орнамента, круглой скульптуры и боковых рельефов. Вообще для творчества Бенедетто да Майано характерен синтез разных видов искусств. Отличительный приём искусства кватроченто находит у него яркое выражение: архитектурные формы претворяются в росписи, а композиция и повествовательность фресок находит повтор в рельефах.

Бенедетто стремится к единству общего оптического впечатления, или, как говорит Б. Р. Виппер, «общего настроения, нежно-радостного и, может быть, немного сентиментального». Так, в этой работе художника алтарь, дарохранительница, саркофаг тонко сочетаются между собой, круглая скульптура неуловимо переходит в рельеф, рельеф — в живопись.

В 1472–1475 годах Бенедетто создаёт мраморную кафедру в церкви Санта-Кроче во Флоренции, ставшую одним из лучших образцов флорентийской скульптуры кватроченто. Она выполнена по заказу Пьетро Меллини, богатого флорентийского купца, покровителя францисканцев. Здесь Бенедетто возрождает традиционную для треченто шестигранную форму кафедры.

С. Морозова пишет: «Пять её граней украшены рельефами из жизни св. Франциска. В основании — пять ниш, в них помещены аллегорические статуи Веры, Надежды, Любви, Мужества и Правосудия. Рельефы и скульптуры в нишах не имеют самостоятельного звучания в ансамбле, а выполняют роль подголосков, заполняя свободные поля, в то время как внимание привлекают конструктивные элементы, богато украшенные цветами и листьями, среди которых помещён фамильный герб Меллини. Особую пышность и декоративность кафедре придаёт сочетание белого и красноватого мраморов, использование золотых фонов в нишах. В этом

произведении Бенедетто дальнейшее развитие получает своеобразный кватрочентистский синтез скульптурных форм: сочетание крупно- и мелкомасштабного изображений, высокого и низкого рельефов с сильно выступающими архитектурными конструкциями. В самих рельефах удачно применены живописные эффекты».

Прослеживая развитие приёмов Бенедетто, можно увидеть постепенное нарастание пластического акцента. Происходит и более явное подчинение скульптурных элементов архитектурной композиции. Подобный эффект сильно проявляется в алтаре св. Бартоло и надгробии Филиппо Строцци — представителя старинного флорентийского рода, соперничающего с семейством Медичи, кстати, бывшего заказчиком и покровителем Бенедетто да Майано.

Надгробие Строцци было установлено в церкви Санта-Мария Новелла, в капелле Иоанна Евангелиста, слева от хора. В нише находится саркофаг с овальной крышкой из чёрного мрамора, покоящийся на львах. В люнете над саркофагом расположены рельефы — «Мария с младенцем» и четыре поклоняющихся им ангела. Если говорить о надгробии в целом, то оно выполнено в тяжёлых монументальных формах, характерных для творчества скульптора семидесятых годов.

Бенедетто исполнил несколько портретных бюстов, прежде всего для заказчиков из крупных флорентийских семей, таких как Пацци, Строцци, Меллини.

В 1474 году скульптор выполнил бюст Пьетро Меллини. Это произведение по своей яркой реалистической трактовке приближается к благородному республиканскому или раннему императорскому портрету Древнего Рима.

Бюст Филиппо Строцци (1490) по прямолинейности характеристики напоминает римские портреты, но образ мягче, а лепка форм обобщеннее, чем у древних римлян. Ренессансный мастер изображает голову и верхнюю часть фигуры, срезая её снизу по прямой, что придаёт композиции особую

устойчивость. Облик Строцци дышит духовной энергией, концентрацией воли, целеустремлённостью, характерной для человека чинквеченто.

Так же построен и бюст «Прекрасная флорентийка», быть может, вышедший из ателье Дезидерио да Сеттиньяно. Молодая женщина одета в узкое, облегающее платье. Длинная шея поддерживает гладко причёсанную голову. Прикрытые тяжёлыми веками глаза смотрят уверенно и спокойно, губы чуть улыбаются. Бюст выполнен в дереве, раскрашен и позолочен.

Изображение Мадонны с младенцем Христом было одной из излюбленных тем Бенедетто да Майано, и художник неоднократно варьировал её. Одним из его шедевров стала «Мадонна с младенцем» из Борго ди Сан-Сепулькро, сегодня находящаяся в Берлине.

«Мадонна» — наиболее выразительный пример единения матери и ребёнка. Мария сидит на покрытом богатой резьбой кресле, напоминающем трон, любовно придерживая на коленях младенца. Маленький Христос, которого художник изображает как прелестного, полного детского обаяния бамбино, одновременно несёт на себе печать своего предназначения Спасителя и протягивает правую руку вперёд в жесте благословения. Если материнское счастье Марии омрачено знанием о будущей жертвенной смерти сына (это отчётливо запечатлено в её лице), то ребёнок с естественной непринуждённостью смотрит прямо на зрителя. Сидящая фигура, выполненная почти в натуральную величину, покоится на деревянном цоколе, где видны первоначальные буквы «ангельского приветствия»: «Богородица Дева! Радуйся!». В пластике Бенедетто да Майано формы подчёркнуто обобщены, фигуры свободно размещены в пространстве, во всём облике Мадонны — предчувствие полновесных объёмов Высокого Возрождения. В этом произведении чётко проявляют себя черты переходного стиля, пестрота раскраски и робкая, несколько наивная градация движений принадлежат кватроченто, но обобщённый силуэт, полная округлость форм предвосхищают концепцию стиля XVI столетия. Цвет играет весьма важную роль в создании общего настроения. Красочная, впечатляющая роспись

покрывает скульптуру, придаст образу Мадонны величие и торжественное звучание. Одна печаль, которую можно прочесть в лице Мадонны, раскрывает глубокую духовную драму.

Бенедетто работал и как архитектор. Предполагают, что в девяностые годы он участвовал в постройке палаццо Строцци, своего рода кульминации типа флорентийского палаццо.

ФЕЙТ ШТОСС (между 1438 и 1447–1533)

Сколько споров вызвало происхождение скульптора! Немцы хотели видеть его немцем, поляки — поляком. Своего рода иронией судьбы оказался тот факт, что сведения о немецком происхождении Штосса были найдены польским учёным. Документ 1502 года называет местом происхождения Штосса город Хорб. Большинство исследователей считает, что речь идёт о городе Хорб на Некаре в Швабии.

Точный год появления на свет художника неизвестен Составитель биографий нюрнбергских ремесленников Иоганн Нойдерфер, лично знавший Штосса, утверждает, что тот прожил 95 лет, то есть родился в 1438 году. Более поздний источник указывает 1447 год. Даже если придерживаться последней даты, художник дожил до весьма преклонных лет, ибо дата его смерти точно засвидетельствована — 22 сентября 1533 года.

Фейт Штосс скорее всего прошёл обучение в Швабии или в районе Верхнего Рейна. Его талант расцвёл в польском Кракове. Он был настолько самобытен и могуч, что, в сущности, положил начало расцвету польской скульптуры на рубеже XV–XVI веков.

В 1477 году Штосс переехал из Нюрнберга в Краков. Но первая и наиболее грандиозная его работа — главный алтарь церкви Марии в этом городе — труд зрелого мастера. И даже если принять самую позднюю дату рождения, названную в источниках, то в Краков Штосс приехал уже тридцатилетним, вполне сложившимся человеком.

Ему предстояла очень большая и ответственная работа. Общая высота алтаря равна тринадцати метрам. С распахнутыми створками его ширина

достигает без малого одиннадцати метров. Размеры короба 7,25х5,35 метра, высота фигур в нём достигает 2,8 метра. Конечно, не всё в алтаре сделано руками Штосса. Ему помогала большая мастерская. Но общая концепция, главные статуи, часть рельефов принадлежат ему. По всей вероятности, он же и раскрашивал статуи.

В течение двенадцати лет алтарь был главной работой Штосса и его мастерской. В 1486 году он был в основном завершён. Несколько раз мастер уезжал по делам из города и поэтому довёл свой исполинский труд до конца лишь в 1489 году.

Алтарь посвящён, как и вся церковь, Марии. Он вдвинут в апсиду зального хора и настолько широк, что в открытом виде упирается в боковые стены. Это алтарь с двумя парами створок, пределлой и надстройкой. По сравнению с другими современными ему алтарями он не слишком богато украшен орнаментальной резьбой. Надстройка невысока по отношению к размерам короба и довольно проста по построению. А пределла настолько мала и мелкофигурна, что воспринимается скорее как подставка.

По замыслу Штосса, ничто не должно мешать восприятию действия, представляемого в центре алтаря, поэтому внешняя сторона наружных створок осталась без росписей. Будничная сторона состоит из двенадцати низких рельефов, в основном с эпизодами «болестей» Марии. В полностью открытом «праздничном» виде предстаёт сцена Успения Марии. На боковых створках — горельефы, изображающие «Радости Богоматери». Таким образом, проводится чёткая программа триумфа Марии. На будничной стороне — скорбный рассказ о событиях, так или иначе причинивших страдания Богоматери. В центре праздничной стороны — смерть Марии и принятие её в небеса. В надстройке — «Коронование Богоматери». Аккомпанементом служат изображения «Радостей Марии» на боковых створках.

Это самостоятельное и своеобразное произведение алтарного искусства, знаменующее высший расцвет сооружений этого типа севернее

Альп. Штосс решительно порвал со старым и в первом самостоятельном своём произведении занял основную часть короба сценой, насыщенной драматическим действием.

При внимательном рассмотрении обнаруживается чёткая композиционная система центральной части алтаря. Средняя ось определяется группами вверху короба и в надстройке. Сцена Успения также подчинена законам симметрии: Мария, держащий её апостол и апостол со сцепленными пальцами находятся на средней оси. По бокам этой группы расположились по две фигуры на первом плане, а ещё двое взирают на Марию через плечи апостола в центре. На заднем же плане привлекают внимание две профильные фигуры. Таким образом, скульптору удаётся сохранить достаточно определённую симметрию в расположении фигур главной группы.

«Штосс, — отмечает М. Я. Либман, — стоял перед сложной задачей — разместить тринадцать действующих лиц в довольно плоском коробе алтаря. К тому же фигуры трактованы в полном объёме, а не в виде рельефов. Нельзя было углубить короб, ибо фигуры заднего плана потонули бы в мраке. И скульптор нашёл простой, хотя и необычный, выход из положения. Полностью оказались вырезаны фигуры Марии и пяти апостолов на переднем плане. Остальные, поскольку они всё равно частично закрыты фигурами, стоящими впереди, вырезаны в той части, которая видна зрителю. Этот приём дал Штоссу возможность расставить максимальное количество действующих лиц на минимальном пространстве.

Как и в других развитых створчатых алтарях, композиция в коробе господствует над остальными элементами. Но если в алтаре св. Вольфганга мы отмечали независимость живописных створок от резного центра, то здесь и короб и створки украшены скульптурой. Поэтому в Краковском алтаре не чувствуется разрыва между статуями в центре и рельефами на створках. Их связывают также единая цветовая гамма и сходные резные „пологи“. К тому

же рельефы праздничной стороны высокие и приближаются по степени выпуклости к круглым скульптурам в коробе.

Героическая мощь фигур в центральной части умело приглушена, а местами и переведена в иное, лирическое русло в композициях на крыльях. Юный и женственный архангел приближается к столь же юной Марии. Сцена Благовещения изобилует натюрмортными деталями. Старательно вырезана и выписана мебель, посуда. Предметы на первом плане — скамья, пюпитр, книги, кувшин и таз — вырезаны в низком рельефе. Предметы на фоне написаны красками. К этому приёму Штосс прибегает неоднократно в рельефах алтаря. Таким путём художник ускоряет работу, ведь процесс работы красками и кистью более быстр, чем вырезание долотом и ножом с последующей окраской».

Но была и другая причина, из-за чего Штосс прибегает к заполнению фонов живописью. Штосс принадлежал к немногим универсальным мастерам, знавшим секреты как скульптуры, так и живописи. Он также был и умелым гравёром на меди. И нет ничего удивительного в том, что границы между этими видами искусств в его творчестве временами стирались.

Рельефы Штосса превращаются в своего рода «выпуклые картины», чрезвычайно красочные, богатые оттенками. Цвет помогает мастеру в создании единства разных по составу, наполненности и даже качеству композиций. Ведь вместе со Штоссом над алтарём трудились также подмастерья и помощники. В 1489 году алтарь церкви Марии был торжественно освящён.

После смерти короля Польши Казимира IV в 1492 году Штоссу заказали надгробие властелина. Скульптор уже имел опыт работы в камне. Около 1491 года он исполнил большое, более чем в натуру, «Распятие» в церкви Марии, высеченное из песчаника.

Надо отметить лаконичность изобразительных средств и предельную ясность по рисунку и объёмам этого надгробия. Казимир облачён в мантию, которая ложится редкими, но очень выразительными складками. Край

мантии энергично загнут вверх, словно он поднялся от дуновения ветра. Подобное движение мантии с наибольшей силой воспринимается с основной точки обзора — справа у ног фигуры. Этим удаётся создать особое, патетическое, звучание.

Несмотря на то что ещё трижды Штосс выполнял надгробия, это так и осталось лучшим.

Двадцать лет провёл Штосс в Польше. И за эти годы он не только создал грандиозные произведения, но и обновил местную школу скульптуры. Работы, так или иначе связанные с его стилем, сохранились по сей день не только в Кракове, но и далеко за его пределами. Влияние Штосса распространилось по всей Средней Европе: Чехии и Словакии, Венгрии и Трансильвании. Мощный талант Штосса вызвал к жизни многочисленные подражания.

Весной 1496 года Штосс снова в Нюрнберге. Расцветающий культурный центр даёт новый шанс мастеру показать свои способности. И он не упускает такой возможности.

В 1499 году он создаёт ансамбль произведений по заказу патриция и сборщика податей Пауля Фолькамера. Он был установлен в восточном хоре церкви Св. Зебальда. Уникальное во многих отношениях сооружение состоит из трёх каменных рельефов и двух деревянных статуй на каменных консолях и под каменными же балдахинами.

Здесь довольно отчётливо выражены жанровые элементы Сама тема трактована как трапеза, где апостолы больше заняты едой и питьём, чем словами учителя. Фигуре Христа и спящим апостолам присущи тяжесть и мощь, известные ещё по статуям в коробе Краковского алтаря.

Нюрнберг, значительный торговый город, предоставил Штоссу возможность торговать и спекулировать. До поры до времени рискованные торговые операции Штосса удавались, пока в 1500 году он не вошёл в компанию, как потом оказалось, с нечестными людьми. В 1503 году Штосс стал банкротом. Чтобы возместить потерю денег, он подделывает долговую

расписку своего бывшего компаньона. Подлог был страшным преступлением. Наказание — смертная казнь. По сравнению с этим Штосс отделался пустяком. Его клеймили и запретили без разрешения городского начальства покидать стены города. Но Штосс неожиданно бежал к зятю в Мюннерштадт.

Позднее художник всё же возвратился в Нюрнберг и отдал себя в руки правосудия. Его сажают в тюрьму, но в итоге совет города реабилитирует Штосса. Долгие годы художник выясняет отношения с должниками и кредиторами. Почти восьмидесятилетним стариком он предпринимает в 1526 году путешествие во Вроцлав, чтобы ещё раз попытаться поправить свои финансовые дела. Однако смерть жены заставляет его вернуться обратно.

В документах того времени скульптора упоминают не иначе как «беспокойного и нечестивого бюргера», «помешанного крикуна». Так в общественной жизни Штосс становится изгоем. Хотя фортуна благоволит к нему, и за сравнительно короткий срок он не только восстанавливает состояние, но и приумножает его.

Как художник он по-прежнему оказывает несомненное влияние на искусство своего времени. В конце жизни Штосс создаёт два шедевра — «Благовещение» в хоре церкви Св. Лаврентия и так называемый Бамбергский алтарь.

«Благовещение», прозванное впоследствии «Ангельским приветом», представляет собой грандиозное украшение паникадила.

Как пишет М. Я. Либман: «Группа „Благовещение“ вырезана из дерева, раскрашена и обильно позолочена. Её размеры огромны: 3,7х3,2 метра. Но соотношения её с пространством хора и высотой расположения найдены безукоризненно. Группа кажется лёгкой, парящей в пространстве, драгоценностью среди прочих украшений церкви…

…Над „Благовещением“ прикреплено металлическое кольцо в виде короны, с которого свисала занавеска, закрывавшая в обычные дни группу со всех сторон. Её отдёргивали лишь по праздникам. Иными словами,

„Благовещение“ Штосса по значению приравнивалось к праздничной стороне алтаря, которую тоже показывали только в торжественные дни. В этом смысле произведение Штосса представляет собой новацию…

…В соответствии с иконографической программой всему произведению присущ возвышенный, триумфальный тонус. Статный юноша Гавриил в роскошном облачении диакона торжественно произносит сакраментальные слова благой вести. Значение слов он подчёркивает жестом руки. Это не коленопреклонённый паж, который с опущенными глазами обращается к Деве Марии, а глас воли Божьей. И Мария, хотя и прикрывает стыдливым жестом грудь и чресла, не является той испуганной и смущённой служанкой Бога, как её чаще всего изображали. Эта красивая и в чём-то даже чувственная женщина с достоинством царицы выслушивает обращённые к ней слова. Стихарь Гавриила и плащ Марии уподоблены мантиям, поддерживаемым сзади ангелами.

И ещё один момент. „Ангельский привет“ парит в центре зального хора церкви. Он господствует в помещении также в силу своих размеров. Ничто не спорит с ним: киворий Крафта прижимается к столбу, паникадило находится где-то у ног группы, статуи у столбов, „Распятие“ самого Штосса на алтаре — мелки. Вот это доминирующее положение огромных фигур несёт в себе также новое понимание организации пространства».

Последнее большое произведение Фейта Штосса — алтарь Марии — создано по заказу сына художника, Андреаса. В Бамбергском алтаре поражает богатство пластического языка скульптуры. Штосс действует смело, разворачивая динамическую композицию на зрителя и от него.

Этот алтарь художник сделал без посторонней помощи всего за три года (1520–1523)! Ни преклонный возраст, ни бурная жизнь не повлияли на талант Штосса.

АНТОН ПИЛЬГРАМ (между 1460 и 1465–1515)

Родился Антон Пильграм между 1460 и 1465 годами, видимо, в местечке Пильграм в Чехии. Он прошёл выучку в строительной артели в

Вене. Его путь был во многом типичен для многочисленных безымянных создателей готических соборов — грандиозных сооружений, выражавших самый дух средневекового искусства. Такие мастера часто брались не только за разнообразные архитектурно-строительные работы, от составления плана до точнейших расчётов сводов, но и сами выполняли архитектурный и скульптурный декор.

Свою деятельность в качестве архитектора Пильграм начал в городе Хейльбронн. Сюда молодого мастера пригласили перестроить хоры церкви Св. Килиана. В просторных хорах находился также каменный киворий, предназначенный для хранения святых даров. Киворий — это сложнейшее переплетение готического декора.

Среди спрятанных в орнаменте фигурок можно разглядеть изображение самого мастера, опирающегося на мальчика-ученика. Скульптура служит основанием декоративной лесенки и вместе с тем авторской подписью. У фигурки из Эрингена, изображающей каменщика с блоком камня в руке, весьма примечательные черты лица — приплюснутый нос, широкие губы, глубокие складки у рта.

В девяностые годы Пильграм работает в Швабии, причём в основном как архитектор. Здесь, по всей видимости, произошло его знакомство с известным скульптором Гансом Зифером, автором главного алтаря в той же церкви Св. Килиана, где работал Пильграм. Архитектурные заказы — по-прежнему его основная работа, но Пильграм всё более профессионально занимается скульптурой. Благотворное влияние Зифера весьма заметно: в скульптурных работах постепенно исчезает скованность.

В 1502 году Пильграм переезжает в Брно. Здесь он строит портал ратуши. Как и многие другие позднеготические сооружения, портал не просто часть архитектуры.

Как пишет М. Дмитриева: «Высеченный из камня, но как бы вылепленный стрельчатый портал служит лишь опорой для фантастической конструкции из пересекающихся нервюр, увенчанных высокими башенками-

фиалами. Помимо многочисленных деталей архитектурного орнамента их украшает скульптура. Эти фиалы — скорее скульптурный элемент, чем деталь архитектуры, они не повторяют общего устремления готического собора ввысь, а вырастают из портала, как стебли растений.

Средний фиал, как цветок, слегка искривлён и будто гнётся под собственной тяжестью».

Опираясь на документы, надо признать Пильграма человеком строптивым, неуживчивым и часто несправедливым. Так, он ссорится с подчинёнными ему каменщиками, доводя дело до судебного разбирательства, документы о котором сохранились.

Приехав в 1510 году в Вену, Пильграм сразу же стремится устранить других конкурирующих с ним мастеров. Через два года он добивается своего назначения на должность архитектора собора Св. Стефана. При этом Пильграм ещё пытается и перебить у других архитекторов и скульпторов важнейшие заказы. Даже вмешательство императора Максимилиана не смогло остудить его пыл! Естественно, такая политика хотя и привела к получению заказа на создание балкона для органа в соборе, но восстановила против него всё братство каменщиков.

В балконе для органа, как и во многих других работах поздней готики, соединяются элементы архитектуры и скульптуры. Пята органа, решённая в виде огромной консоли, выполнена Антоном Пильграмом в 1513 году. Её поддерживает пучок причудливо переплетённых нервюр, которые собираются внизу и своим основанием покоятся на плечах скульптурной фигуры выглядывающего из окошка человека. В руках у него циркуль и угольник. Это — сам мастер. Слегка пригибаясь под тяжестью груза, он смотрит чуть напряжённо, лицо его кажется измученным. Оно полно горечи, но вместе с тем сознания важности своей миссии.

Для его облика характерны черты фигурки из Эрингена, хотя здесь они стали определённее и жёстче. С особой тщательностью портретированы руки — нервные, с тонкими пальцами, набухшими жилами. Поместив

автопортрет на самом видном месте, Пильграм внизу, под самой фигурой, расположил подпись и поставил дату — 1513 год.

По пластической силе и тонкости разработки лица Пильграм, хранящий традиции готики, напоминает уже мастеров эпохи Возрождения.

Пильграм выполнил также кафедру (около 1515). Архитектурно это сооружение состоит из причудливейших конструкций и орнаментов. Поздняя готика выступает здесь во всём своём безудержном стремлении к декоративности. Пильграм создаёт нечто среднее между рельефом и круглой скульптурой, не мысля ещё пластический объём отдельно, вне плоскости. Манера обработки камня у него мягкая и, несмотря на деталировку, довольно обобщённая, что позволяет сразу зрительно выделить фигуры из дробных линии орнамента.

«Ажурная винтовая лестница ведёт на кафедру, украшенную каменной вязью, — пишет М. Дмитриева. — В нишах расположены полуфигуры отцов церкви — Иеронима, Августина, Григория и Амвросия. Декоративные балдахины низко нависают над головами, создавая ощущение тесноты. Скульптурные изображения толстых книг с массивными застёжками служат пьедесталами для каменных бюстов. Тщательно проработаны детали одежды, тиары на головах, кольца на старческих пальцах. Каждый образ предельно индивидуализирован, вплоть до натуралистической трактовки морщин, складок шеи, одутловатости лиц. Здесь усталый немощный старец Иероним, набожный задумчивый Амвросий, Августин, на чьём лице скептицизм и сомнения — вся сложность его личности, отражённая в „Исповеди“. Рукой он подпирает голову — это традиционная поза меланхолического раздумья.

У основания кафедры, но на видном месте, с фронтальной стороны помещено изображение автора этого творения. В руке по-прежнему циркуль — атрибут его ремесла. Если фигуры отцов церкви, освящающих своим присутствием кафедру, с которой произносятся слова проповеди, как бы покоятся на фоне полукруглых арок, то изображение земного человека — создателя этого произведения — трактовано иначе. Пильграм как будто

хочет убедить зрителей в том, что нужно было совершить большое усилие, чтобы отворить маленькую дверцу в толще стены и с трудом протиснуть в камень своё тело. Изображённый выглядывает наружу из этой глубины, обращая к зрителям своё изборождённое морщинами усталое лицо».

Это было последнее произведение Пильграма: в год создания его он умер.

Скульптуры Пильграма, призванные, казалось бы, играть лишь подчинённую роль в архитектурном сооружении, на самом деле более значительны, чем окружение. Одухотворённые, мощные, порой скорбные образы отражают сложный духовный мир своего создателя. Иногда они плохо сочетаются с виртуозно выполненными каменными готическими узорами, ведь они принадлежат уже иному времени — эпохе Ренессанса.

ТИЛЬМАН РИМЕНШНЕЙДЕР (ок. 1460–1531)

Рименшнейдер — крупнейший скульптор Южной Германии конца XV века, один из самых ярких деятелей немецкого Возрождения. В творчестве этого выдающегося художника с особенной остротой и наглядностью выражается вся сложность немецкой культуры накануне крестьянских войн, смешение готических и ренессансных черт, соединение повышенной экспрессивности и грубоватой простоты глубокой внутренней силы человеческих образов и хрупкой изысканности готической орнаментики.

Тильман Рименшнейдер родился около 1460 года в Хейлигенштадте в Эйхсфельде, в предгорьях Гарца, где его отец был монетарием. В раннем возрасте Тиль переехал с семьёй в Остероде, также поблизости от Гарца.

Исследователь творчества художника — Бир нарисовал следующую картину развития искусства молодого художника. Итак, Рименшнейдер прошёл поначалу обучение в Эрфурте в качестве скульптора в камне приблизительно в 1476–1480 годах. Затем он отправился странствовать и попал на короткое время в Страсбург. Там он смог ознакомиться с работами Николауса Герхарта и его последователей. В то время и была создана фрейбургская статуя Христа. Примерно в 1482–1483 годах Рименшнейдер

остановился в Ульме. Весьма вероятно, что он работал в мастерской Михеля Эрхарта.

7 декабря 1483 года молодой художник даёт клятву подмастерья в Вюрцбурге. Он не случайно прибыл в этот город: там его дядя ранее занимал высокие посты при дворе князей-епископов. Уже 28 февраля 1485 года Рименшнейдер — бюргер города и хозяин мастерской.

Отсутствие конкуренции позволяет Рименшнейдеру держать большую по тем временам мастерскую. В ней наряду с резчиками по дереву работали также каменотёсы. Подобная ситуация была невозможна в других городах, где практиковалось раздельное существование цехов резчиков и скульпторов. Рименшнейдер выполняет основные скульптурные работы не только в Вюрцбурге, но и за его пределами, в районе реки Таубер и вплоть до Бамберга. Вскоре он становится богатым человеком. Его неоднократно избирают на высокие городские должности.

Самые ранние произведения Рименшнейдера сделаны в алебастре — статуэтка св. Варвары (ок. 1480–1490), группа «Благовещение» (того же времени). С начала девяностых годов Рименшнейдер вступает в период творческой зрелости. Почти одновременно он работает над двумя большими произведениями — над деревянным Мюннерштадтским алтарём (1490–1492) и каменными статуями Адама и Евы для портала капеллы Марии в Вюрцбурге (1491–1493).

Первое большое произведение Рименшнейдера — алтарь Магдалины — предназначалось для приходской церкви местечка Мюннерштадт севернее Вюрцбурга. Алтарь сильно напоминает швабские алтари конца XV столетия сильным устремлением ввысь, высокой надстройкой и упорядоченной симметричностью.

Рименшнейдер отказывается от полихромии и становится первым мастером, последовательно проводящим эту линию. Хотя он и не был принципиальным противником раскраски статуй, ибо до нас дошли его произведения с традиционной первичной полихромией.

Здесь материалом для фигур и рельефов у Рименшнейдера служит липа. Натуральный светло-золотистый цвет этого дерева сохраняется путём втирания в дерево раствора, содержащего воск. В результате поверхности дерева придаётся матовый блеск, который позволяет выявить тончайшую игру пластических и графических элементов. Для того чтобы возместить отсутствие колористического эффекта, Рименшнейдер прибегает к эффекту тончайшей резьбы и игры света на поверхностях.

Уже в работе над Мюннерштадтским алтарём Рименшнейдер проявляет себя как великолепный мастер резьбы. Особо выделяется центральная фигура Магдалины. Упруго круглятся формы её молодого лица, крупными локонами спадают волосы. Подобно маленьким водоворотам, вьются завитки волос, выросших чудом на её теле. Даже большие статуи Рименшнейдера вырезаны со степенью подробности, характерной обычно для мелкой пластики, рассчитанной на близкое рассмотрение.

Чистоте работы учил Рименшнейдер и своих подмастерьев. Общее число учеников-резчиков у мастера, по неполным документальным свидетельствам, равнялось двенадцати. В период работы над большими заказами в камне мастер содержал у себя трёх подмастерьев-каменотёсов. Обилие рассеянных по многим музеям деревянных скульптур Рименшнейдера привело к тому, что его принято считать в первую очередь резчиком. Но количество его работ в камне не уступает количеству деревянных произведений, а качество как тех, так и других одинаковое.

В 1491 году мастер получил от городского совета почётный заказ изваять статуи Адама и Евы для южного портала капеллы Марии в Вюрцбурге взамен старых статуй. В сентябре 1493 года совет города осмотрел статуи и одобрил их.

Главным для скульптора, тесно связанного с традициями позднего Средневековья, были головы статуй. Неудивительно, что Рименшнейдер вложил всё своё умение в создание достойных образов.

«Головы Адама и Евы принадлежат к самым благородным, самым законченным произведениям в немецкой скульптуре конца XV столетия, — отмечает М. Я. Либман. — В них нет пафоса и взволнованности, нет в них также глубоких переживаний. Они спокойны и сдержанны, как почти все герои Рименшнейдера. Но в этих образах есть чистота и какое-то прекрасное целомудрие, тем более поразительное, что головы венчают обнажённые фигуры. И если скульптор робко лепит тела, то головы обладают огромным пластическим богатством. В особенности это относится к Адаму. Это образ, по своему идеальному настрою родственный Бамбергскому всаднику».

Эти статуи позволили утвердиться Рименшнейдеру как мастеру работы в камне. Неудивительно, что в 1492 году совет города поручил ему украсить статуями пустовавшие табернакли на контрфорсах западной, южной и восточной сторон капеллы Марии. Правда, Рименшнейдер приступил к работе лишь в 1500 году и завершил её в конце 1506 года.

Осенью 1496 года епископ Вюрцбурга Лоренц фон Бибра заказал Тильману Рименшнейдеру надгробие для своего предшественника Рудольфа фон Шеренберга. Скульптор за три года (1496–1499) создал надгробие, прославившее его во всём районе Вюрцбурга.

«Рименшнейдер создал монументальное и подчёркнуто декоративное произведение, — отмечает М. Я. Либман. — Фигура не дана в полный объём, как в предшествующих епископских надгробиях, а трактована в виде высокого рельефа. Она и не выступает за пределы табернакля, как прежде, а покоится в обрамлении. Вместе с тем она не производит плоскостного впечатления. Мастер тонкой моделировки виртуозно продемонстрировал здесь свой талант, превосходно скоординировав пространственные планы. Шеренберг вдвинут в раму, но завершение посоха выступает за обрамление, а складки стихаря ложатся на его нижний край. Таким образом создаётся многообразное пространственное решение надгробия».

В 1499 году скульптор получил заказ на гробницу императора Генриха II и императрицы Кунигунды. Это было почётное поручение, так как

императорская чета основала собор и была в нём похоронена. Работа над гробницей тянулась долго и завершилась лишь в 1513 году.

С начала нового века Рименшнейдер приступил к работам для среднефранконского города Ротенбурга на реке Таубер. Здесь в 1501 году мастер приступил к работе над скульптурами для алтаря св. Крови церкви Св. Иакова.

Затем скульптор создаёт самое совершенное своё произведение — алтарь кладбищенской церкви местечка Креглинген на реке Таубер (между 1505 и 1510).

«Рименшнейдеру предстояло создать алтарь, заведомо предназначенный для невыгодного, темноватого места, — пишет Либман. — И он опять отказался от раскраски, полагаясь на „светозарность“ светлого дерева, опять прибегнул к эффекту просвечивания сквозной стенки короба. Возможно, что по его инициативе были увеличены боковые окна церкви, чтобы усилить поток света, падающего на алтарь…

…По сравнению с алтарём св. Крови Креглингенский алтарь не даёт ничего принципиально нового. Его основное достоинство — в освоении и завершении того, что было найдено там. Он представляет более зрелую фазу творчества Рименшнейдера.

Алтарь Марии в Креглингене подчинён единой мысли. В нём гармонически сочетались целое и части. Он весь стремится ввысь, вместе с Марией, и все его элементы работают на то, чтобы создать впечатление невесомого воспарения. С удивительной изобретательностью Рименшнейдер вывел килевидную арку, завершающую короб, вверх и включил её в композицию надстройки. Таким образом он соединил обычно строго разграниченные короб и надстройку алтаря. Создалось единое движение ввысь, пронизывающее всё произведение. При этом изгибу арки присуща особая, пружинистая активность. Но надо было передать парящий полёт Марии. И скульптор развёл по сторонам обе группы апостолов, оставив

между ними зияющую тёмную пустоту. Только что Мария была здесь, среди них. И вот уже она, поддерживаемая ангелами, поднимается в небеса».

В период с 1500 по 1505 год Рименшнейдер создаёт рельеф «Рождение Христа», который сейчас находится в Берлинском музее. Здесь изображена кульминация рождественской ночи, именно тот момент, когда сразу же после рождения младенца Христа Мария в молитвенном экстазе преклоняет перед ним колена. Правда, фигура младенца утрачена, поэтому об общем впечатлении судить трудно. Вероятно, фигура Марии ранее находилась в центре рельефа, но и сейчас, отодвинутая к краю, она по-прежнему является композиционным стержнем. Произведение выполнено в невысоком рельефе, однако, глядя на него, создаётся полное впечатление пространственной глубины, чему немало способствуют фигуры двух пастухов, заглядывающих в окошко, а также развёрнутый в вертикальной плоскости скалистый пейзаж с пасущимися овцами.

Предусмотрительный епископ Лоренц фон Бибра заказал себе надгробие ещё при жизни, в 1516 году. Памятник Рименшнейдер исполнил в 1522 году, уже после смерти заказчика. Этот монумент построен по принципам если не итальянского, то, во всяком случае, южнонемецкого искусства.

Самое позднее большое произведение мастера — алтарь церкви в бывшем монастыре цистерцианок в Майдбронне близ Вюрцбурга. Он датируется 1519–1523 годами.

К концу жизни Рименшнейдер уходит от популярного среди немецких художников типа резного складня. Он обращается к иноземной форме алтарной картины.

Без крыльев и надстройки, без раскраски и орнамента алтарь прост и лаконичен. Ничто не отвлекает зрителя от единственного представленного события, и поэтому художник должен был вложить весь свой талант именно в это изображение, иначе он не смог бы нас увлечь, убедить. Рименшнейдер

как будто это чувствовал, создав одно из своих самых гармоничных и проникновенных произведений.

В 1520–1521 годах Рименшнейдер находился на посту бургомистра Вюрцбурга. В 1525 году вспыхивает крестьянская война, всколыхнувшая население многих городов, в особенности подчинённых сюзеренам. Жители Вюрцбурга долгое время страдали от произвола епископов. Казалось, появилась возможность покончить с ним навсегда. Рименшнейдер становится одним из руководителей антиепископской «партии».

Однако крестьянское войско было разбито, епископ завладел Вюрцбургом, и началось избиение повстанцев. Рименшнейдера бросили в тюрьму, где он подвергался допросам и пыткам. Но держался он стойко, и это спасло ему жизнь. Рименшнейдер отделался частичной конфискацией имущества, но остался ещё достаточно богатым человеком.

Последние годы жизни он почти не работал. Умер Рименшнейдер 7 июля 1531 года.

АНДРЕА САНСОВИНО (1467–1529)

Контуччи Андреа, прозванный Андреа Сансовино, родился в Монте-Сан-Савино близ Ареццо в 1467 году в семье зажиточного крестьянина Никколо ди Менки Муччи.

Вот как рассказывает о первых годах будущего скульптора Вазари: «В детстве пас стадо и, как это рассказывают и о Джотто, рисовал по целым дням на песке, а летом лепил из глины какую-нибудь скотину из тех, что он сторожил. И вот случилось так, что в один прекрасный день там, где он пас свою скотину, проходил один флорентийский гражданин, и говорят, что это был Симоне Веспуччи, который был тогда в Монте подеста. Он увидел мальчика, который весь был поглощён тем, что не то рисовал, не то лепил что-то из глины, подозвал его к себе и, поняв наклонности мальчика и узнав, чьим он был сыном, выпросил его у Доменико Контуччи, охотно на это согласившегося, и обещал ему, что заставит мальчика учиться рисовать, чтобы посмотреть, чего могут достичь его природные склонности,

поощряемые постоянным учением. Симоне, по возвращении во Флоренцию, отдал его в обучение Антонио Поллайоло, у которого Андреа научился столькому, что по прошествии нескольких лет стал превосходнейшим мастером».

Известность Сансовино приобрёл после того, как для Симоне Поллайоло, иначе Кронаки, он исполнил две капители пилястров для ризницы церкви Санто-Спирито. Вскоре после этой работы семейством Корбинелли была заказана капелла Святых Даров в той же церкви.

Благодаря этой и другим произведениям Сансовино его имя стало известным и за пределами Италии. Португальский король обратился к Лоренцо Медичи Великолепному с просьбой прислать к нему молодого мастера.

В 1491 году Андреа вписали в списки корпорации флорентийских скульпторов, и в том же году Сансовино был послан в Португалию ко двору короля Жуана II, где пробыл до 1493 года, а затем с 1496 до 1500 года.

Андреа выполнил для короля много скульптурных и архитектурных работ: мраморное тондо (Мадонна), св. Иероним в Белемской церкви, статуэтки Иоанна Крестителя и св. Иеронима во дворце Сан-Сильвестре близ Коимбры.

В 1493–1496 и 1500–1505 годах Сансовино плодотворно работал во Флоренции. В начале века интерес жителей этого города был, как и сто лет назад, прикован к зданию городского баптистерия. Если раньше флорентийцы следили за конкурсом на исполнение украшенных скульптурой дверей баптистерия, то теперь требовалось заменить обветшавшие мраморные группы, расположенные над входами в здание. В 1502 году центральную группу «Крещение Христа» было решено заказать Сансовино.

И хотя «Крещение Христа» не было полностью закончено Сансовино, группа эта стала одним из первых скульптурных произведений Высокого Ренессанса: объединение двух огромных мраморных фигур в одну целую пирамидальную композицию, тонкие переходы объёмов внутри чёткого

силуэта — всё это создаёт ощущение гармоничности и пластической наполненности, родственной образам Рафаэля.

Эту работу Сансовино не закончил, потому что уехал в Геную, где он изваял из мрамора две великолепные фигуры: Богоматери с младенцем и св. Иоанна (1503). Ранее, в 1502 году, Сансовино исполнил мраморную купель в баптистерии города Вольтерры.

В 1505 году скульптор был вызван в Рим папой Юлием II. На папской службе Сансовино находился до 1512 года. Юлий II заказал ему две мраморные гробницы, поставленные в Санта-Мариа дель Пололо, — одну для кардинала Асканио Сфорца, а другую — для кардинала Реканати, ближайшего родственника папы.

Вазари: «Произведения эти были выполнены Андреа с таким совершенством, что лучшего и пожелать невозможно — так они чисто отделаны, так красивы и изящны, что становится ясным, насколько в них соблюдены законы и границы искусства. Мы видим там и Умеренность с песочными часами в руке, признанную произведением божественным, да и в самом деле, она кажется вещью не современной, а древней и совершеннейшей, и хотя есть там и другие фигуры, ей подобные, она тем не менее превосходит их позой своей и своим изяществом, не говоря уже о том, что ничто не может быть красивее покрывала, которым она закутана и которое выполнено с таким изяществом, что смотришь на него, как на чудо».

Следующая крупная работа Сансовино — «Мадонна со св. Анной» в церкви Сант-Агостино — выполнена в 1512 году.

Вазари: «В церкви Сант-Агостино в Риме, а именно на одном из столбов посреди церкви, он высек из мрамора св. Анну с Богоматерью и Христом на коленях величиной чуть меньше естественной; произведение это можно считать лучшим из современных, а в самом деле — не только в старой женщине видим мы живую и очень естественную радость, а в Мадонне божественную красоту, но фигура младенца Христа так хорошо сделана, что ни одна другая не сравнится с ней по красоте и законченности. И недаром в

течение стольких лет на неё постоянно вешали сонеты и разные другие учёные сочинения, так что местные монахи собрали их в целую книжку, рассматривая которую, я дивился немало. И вполне понятно, почему люди так делали, ибо, глядя на это произведение, не нахвалишься».

С 1513 по 1527 год, вернувшись на родину, Сансовино работал в Лорето, где занимал должность начальника архитектурных и скульптурных работ в Санта-Каза.

Работая в Лорето, Андреа четыре месяца в году пользовался отпуском и проводил время у себя на родине в Монте. Здесь он построил удобный дом. В Монте Сансовино занимался сельским хозяйством и наслаждался безмятежным отдыхом среди родных и друзей.

В двадцатые годы скульптор находится в зените славы, и папа Лев X решает поручить ему отделать мраморную скульптуру в церкви Санта-Мариа в Лорето. Он должен завершить работу, начатую Браманте.

Рельефы в Лорето: «Благовещение» (1522); «Поклонение волхвов» (1526); «Рождество Христово» (1528) — одни из лучших произведений мастера.

Вазари: «На одном из больших простенков сделал архангела Гавриила, благовествующего Деве (уже в самой часовне, окружённой всеми этими мраморами), с такой неотразимой красотой, что лучшего и не увидишь. Дева, внимая этому приветствию, вся внимание, архангел же стоит на коленях, и кажется, что он не мраморный, а живой и что из уст его слышатся слова: Ave Maria. Гавриила сопровождают ещё два ангела, совершенно круглые и отделяющиеся от фона, один из которых идёт рядом с архангелом, а другой словно летит. Ещё два ангела стоят за каким-то строением и обработаны резцом так, что кажутся живыми и парящими в воздухе, а над облаком, также почти что отделяющимся от мрамора, многочисленные путты поддерживают Бога Отца, посылающего Святого Духа при помощи мраморного луча, который, исходя из него, обработан так, что также почти отделяется от мраморного фона и кажется совершенно естественным, равно как и голубь на

нём, изображающий самого Святого Духа; и выразить невозможно, как прекрасна и какой тончайшей резьбой покрыта ваза с цветами, выполненная в этом произведении лёгкой рукой Андреа, который в перьях ангелов, в их волосах, в изяществе лиц и одеяний и вообще во всём остальном разметал столько сокровищ, что похвалить это божественное произведение вдосталь — невозможно…

…Он начал на одной из стен, сбоку. Рождество Иисуса Христа с пастухами и четырьмя поющими ангелами и отделал их так хорошо, что они кажутся совершенно живыми. Начатая же им история волхвов, расположенная выше, была впоследствии закончена его учеником Джироламо Ломбарди и другими».

Последняя работа Сансовино — терракотовая статуя св. Роха в приходской церкви Сан-Квирино в Баттифолле близ Ареццо.

Сансовино имел много учеников — это, в частности, ломбардец Джироламо, флорентинец Симоне Ноли, флорентинец Лионардо дель Тассо. Но самым знаменитым его учеником стал также флорентинец — архитектор и скульптор Якопо Сансовино, получивший имя от своего учителя.

Скульптор умер в 1529 году. Однажды в деревне, перетаскивая с места на место какие-то брёвна, он простудился. Несколько дней спустя Сансовино скончался.

МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475–1564)

В понедельник, 6 марта 1475 года, в небольшом городке Капрезе у градоправителя Кьюзи и Капрезе родился ребёнок мужского пола. В семейных книгах старинного рода Буонарроти во Флоренции сохранилась подробная запись об этом событии счастливого отца, скреплённая его подписью — ди Лодовико ди Лионардо ди Буонарроти Симони.

Отец отдал сына в школу Франческо да Урбино во Флоренции. Мальчик должен был учиться склонять и спрягать латинские слова у этого первого составителя латинской грамматики. Но такой правильный путь, пригодный, очевидно, для многих других, не сочетался с тем, какой указывал

инстинкт Микеланджело. Он был чрезвычайно любознателен от природы, а латынь его угнетала.

Учение шло всё хуже и хуже. Огорчённый отец приписывал это лености и нерадению, не веря, конечно, в совсем иное призвание сына. Он надеялся, что юноша сделает блестящую карьеру, мечтал увидеть его когда-нибудь в высших гражданских должностях.

Но в конце концов отец смирился с художественными наклонностями сына и однажды, взяв перо, написал: «Тысяча четыреста восемьдесят восьмого года, апреля 1-го дня, я, Лодовико, сын Лионардо ди Буонарроти, помещаю своего сына Микеланджело к Доменико и Давиду Гирландайо на три года от сего дня на следующих условиях: сказанный Микеланджело остаётся у своих учителей эти три года, как ученик, для упражнения в живописи, и должен, кроме того, исполнять всё, что его хозяева ему прикажут; в вознагражденье за услуги его Доменико и Давид платят ему сумму в 24 флорина: шесть в первый год, восемь во второй и десять в третий; всего 86 ливров».

В мастерской Гирландайо Микеланджело пробыл недолго, ибо хотел стать ваятелем, и перешёл в ученики к Бертольдо, последователю Донателло, руководившему художественной школой в садах Медичи на площади Сан-Марко. Его сразу же заметил Лоренцо Великолепный, оказавший ему покровительство и введший его в свой неоплатонический кружок философов и литераторов.

В созданных шестнадцатилетним юношей небольших рельефных композициях «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров» нет ничего ученического. Более того, они демонстрируют смелое и уверенное мастерство — они явно опережают время.

Уже в 1490 году стали говорить об исключительном даровании совсем ещё юного Микеланджело Буонарроти. В 1494 году, с приближением войск Карла VIII, он оставил Флоренцию, вернулся в неё в 1495 году. В двадцать

один год Микеланджело отправляется в Рим, а затем в 1501 году снова возвращается в родной город.

Он мечтает о создании самой прекрасной статуи не для папской столицы, а для своей любимой Флоренции.

«Друзья звали его во Флоренцию, — пишет Вазари, — потому что здесь можно было получить глыбу мрамора, лежавшую без употребления в попечительстве флорентийского собора, которую Пьер Содерини, получивший тогда сан пожизненного гонфалоньера города, предлагал послать к Леонардо да Винчи и которую теперь собирался передать превосходному скульптору Андреа Контуччи Сансовино, добивавшемуся её. Хотя было трудно высечь целую фигуру из одной этой глыбы, хотя ни у кого не хватало смелости взяться за неё, не добавляя к ней других кусков, Микеланджело уже задолго до приезда во Флоренцию стал помышлять о ней и теперь сделал попытку её получить».

Начиная работу, Микеланджело после долгих раздумий остановился на одном из героев Библии — Давиде — победителе Голиафа. По библейской легенде, противники израильтян филистимляне во главе с гигантом Голиафом казались непобедимыми. Великан был страшен, сорок дней никто не решался сразиться с ним. Но Давид, пригнавший стада в стан царя Саула, решается на битву. Смелый юноша выходит без вооружения, а так, как привык ходить в полях и горах. Он поражает Голиафа в лоб камнем из пращи, затем, наступив ногой на тело, отсекает голову.

Широко известно высказывание Микеланджело, что в каждом камне заключена статуя, нужно только уметь убрать всё лишнее и извлечь её на свет. Так и в этой бесформенной глыбе мрамора скульптор сумел увидеть образ юноши-гиганта, настолько мужественного и сильного, что облик его может вселить всепобеждающую веру в человека. Микеланджело увидел в мраморе тело могучее и прекрасное, как тела античных героев, и душу чистую и благородную.

У Микеланджело «Давид» — прекрасный юноша, обнажённый подобно античным статуям. Он стоит, твёрдо опираясь на правую ногу, слегка отставив левую. Расслабив тренированные мускулы, «Давид» готов через мгновение напрячь их, взмахнуть пращой, зажатой в левой руке.

Могучая голова с вьющимися волосами повёрнута влево, в сторону противника. Брови его сдвинуты, около носа и углов рта залегли складки. Широко раскрытые глаза зорко следят за противником.

Непреклонная воля чувствуется в этом юном прекрасном лице. В то же время оно не по-юношески гордое, властное и даже грозное. Вся меняющаяся гамма чувств тонко передана мастером.

Состояние покоя перед решающим усилием подчёркивает свободно опущенная вдоль правого бедра рука «Давида» и насторожённо приподнятая к плечу левая. При кажущемся спокойствии зрителя не оставляет ощущение, что это штиль перед бурей.

16 мая 1504 года скульптура была установлена на площади Синьории около входа во дворец. День установки «Давида» стал национальным праздником флорентийцев. «Микеланджело ярко воплотил в „Гиганте“… идею гражданственности и мужества, символ свободы, понятный каждому флорентийцу», — напишет позднее Б. Виппер.

Не доверяя своим преемникам, папа Юлий II решил при жизни создать себе достойную гробницу. Именно поэтому он вызвал Микеланджело в 1505 году из Флоренции. В течение более чем тридцати лет бесчисленные осложнения, связанные с этой гробницей, составляли трагедию жизни Микеланджело. Он задумал её как классический «монумент» христианства, как синтез архитектуры и скульптуры, как сплав античной «героики» и христианской «духовности», как выражение светской власти и сублимации души, обращённой к Богу. В то же время она должна была представлять собой завершение исторического цикла, начатого святым Петром во времена Римской империи, и утвердить авторитет «духовной империи» в лице папства под властью Юлия II.

Папа пришёл в восторг от этого проекта, но в силу различных причин всё время откладывал его осуществление. После смерти папы началась долгая и запутанная история этого памятника, которую Кондиви назвал «трагедией надгробия».

Несколько раз менялись условия возведения гробницы. Первый договор с папой заключён Микеланджело в марте 1505 года. Для него была исполнена большая статуя «Победитель», над которой Микеланджело работал во Флоренции в 1506 году.

Вскоре после смерти папы его наследники заключили 6 мая 1513 года новый договор с Микеланджело. Для этого второго проекта Микеланджело исполнил «Моисея» и фигуры двух рабов. Эти статуи известны под названиями «Связанный раб» и «Умирающий раб». Они не вошли в окончательный вариант надгробия.

«Связанный раб» — прекрасный юноша, старающийся разорвать путы на связанных сзади руках. Его мощное и прекрасное тело напряжено, в его движениях, равно как и в его лице, так много решимости и несломленной воли, что уже современники называли эту статую также «Восставший раб».

«Умирающий раб», парный к предыдущему. Молодой прекрасный раб как бы засыпает, а не умирает. Лицо его с закрытыми глазами выражает не предельную муку, не последние судорожные попытки разорвать свои узы, а забытьё, избавление от мук и страданий. Эта статуя также издавна носит и другое название — «Засыпающий раб». Сон и смерть равно несут избавление юному и прекрасному рабу. «Умирающий раб» — одно из самых совершенных созданий великого скульптора.

«Трагедия надгробия» далеко не закончилась на этом втором проекте. В июле 1516 года Микеланджело принуждён был заключить с наследниками папы третий договор. Первоначальный замысел ещё больше упрощался. Работами над статуями для этого проекта Микеланджело был занят до 1518–1519 годов.

Этот третий проект гробницы папы Юлия II также не был осуществлён. В 1525 году был заключён четвёртый договор с Микеланджело. В 1532 году новый, пятый по счёту, договор возвращался к проекту 1516 года, но значительно упрощал его. Надгробие предназначалось теперь для Сан-Пьетро ин Винкули — приходской церкви Юлия II, когда он был ещё кардиналом. И здесь намечалась только пристенная гробница с памятником в верхнем этаже. Но и этот проект не был реализован.

Когда Микеланджело было уже шестьдесят семь лет, в 1542 году, был заключён последний, шестой, договор, согласно которому к февралю 1545 года надгробию был придан тот вид, в каком оно существует и поныне. В современном своём виде надгробие папы Юлия II в церкви Сан-Пьетро ин Винкули представляет собой лишь жалкий остаток того грандиозного проекта, который был задуман Микеланджело для собора Св. Петра.

В окончательном варианте надгробия всё его художественное значение определяется фигурою «Моисея». Этому исполинскому старцу суждено было пронести через века вечно юную веру в силы и волю человека.

«Моисей» — одна из самых прославленных статуй Микеланджело. Он работал над нею с 1513 по 1516 год. Грандиозный по своим размерам — высота 2,55 метра, — «Моисей» вполне закончен автором, отполирован до полного блеска даже мельчайших деталей.

Как пишет А. Губер: «Первое впечатление от „Моисея“ — внешнее спокойствие при громадном внутреннем напряжении. Корпус сидящего старца обращён прямо к зрителю, но руки и ноги расположены асимметрично, голова повёрнута в сторону. Статуя как бы указывает зрителю на необходимость обойти её, осмотреть не только спереди, но также и с боков. И тогда впечатление от „Моисея“ делается ещё полнее и богаче. Слева мы видим его голову в профиль, правую руку, поддерживающую скрижали завета и перебирающую в задумчивости пряди длинной, ниспадающей очень красивой бороды; мы отчётливо воспринимаем его позу прочно и спокойно сидящего человека. Но когда мы обойдём эту статую и посмотрим на неё с

другой стороны, справа, то увидим, что эта неподвижная, казалось бы, фигура полна самой напряжённой внутренней жизни. Мы видим теперь голову „Моисея“ в фас, но резко повёрнутой, как будто он увидел или услышал что-то такое, что требует его немедленного и грозного вмешательства. Его левая нога отставлена назад, как будто он готов стремительно вскочить. Так при небольшом обходе оживает мраморная фигура».

Лицо этого мудрого и одновременно страшного в своём гневе старца, видящего дальше и больше других, заботливого и карающего, выражает неукротимую страсть и могучую, решительную волю.

Избрание папой в 1513 году Льва X из семейства Медичи способствовало возобновлению связи Микеланджело с родной Флоренцией. В 1516 году новый папа поручает ему разработать проект фасада церкви Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески. Художник принял новое задание с энтузиазмом. Однако договор был расторгнут.

После того как папа решил отказаться от строительства нового фасада, Джулио Медичи призвал к себе Микеланджело и попросил его сделать проект капеллы в Сан-Лоренцо, где должны были находиться надгробия семьи Медичи: отца Джулиано и дяди Лоренцо Великолепного. Микеланджело сделал проект, который понравился кардиналу.

Но в 1521 году умер папа Лев X. На выборах нового папы был избран не кардинал Джулио Медичи, а голландский прелат Адриан Буйенс (под именем Адриана VI). На него возлагали надежды все те реакционные силы, которые видели главную свою задачу в борьбе с разгоравшейся за Альпами реформацией. Адриан VI во всём Риме попытался установить монастырские порядки, закрыл Бельведер, где были собраны при двух предшествующих папах античные статуи, запретил танцы и песни.

Однако не прошло и двух лет, как голландский папа скончался, и его место под именем Климента VII занял побочный сын Джулиано Медичи, брата Лоренцо Великолепного, кардинал Джулио. Флоренция возликовала.

Между тем мастер оказался, если можно так выразиться, «между двух гробниц». С одной стороны, усыпальница Юлия II, из-за которой у него возникли серьёзные нелады с наследниками папы, с другой — фамильная усыпальница Медичи в церкви Сан-Лоренцо.

Настойчивость, проявляемая родственниками как папы Юлия II, так и Медичи, приводила Микеланджело в отчаяние. И всё же, несмотря на все тяготы, капелла Медичи стала достойным завершением этого мрачного и многострадального периода.

В 1524–1526 годах Микеланджело руководил возведением купола над капеллой, создал фигуры «День», «Ночь», модель «Речного божества», надгробную статую Лоренцо Урбинского, «Согнувшегося мальчика», а также «Мадонну с младенцем». Позднее, в 1531 году, скульптор создал статуи «Вечер», «Утро», фигуру Джулиано Медичи.

Один из первых проектов, по-видимому, предполагал сооружение четырёх гробниц. Позднее число гробниц было уменьшено до двух, и поэтому Микеланджело разместил их одну против другой у боковых стен.

Однако такое решение не удовлетворило Микеланджело. Он снова пересмотрел проект и у боковых стен поместил усыпальницы герцогов, а у стены против алтаря — двойную гробницу: Лоренцо и Джулиано Великолепных.

Фигуру Лоренцо ещё в XVI веке назвали «Мыслителем». Но задумчивость Лоренцо производит совсем другое впечатление: глаза его раскрыты, но ни на что не смотрят. Он ничего не видит перед собой, не погружён также и в свой внутренний мир. Но статуя Лоренцо, несомненно, очень красива правильностью черт лица, изяществом позы, украшениями богатого шлема и дорогого панциря.

Перед нишами стоят саркофаги на высоких подставках. Овальные линии их крышек, прерывающиеся посередине двумя волютами, украшены аллегорическими фигурами времён суток, по две на каждом: перед Джулиано — «Ночь» и «День», перед Лоренцо — «Утро» и «Вечер».

Сохранилось свидетельство Вазари, что Микеланджело этими фигурами хотел указать на быстротечность времени.

Тревога и скорбь выражены в фигурах на саркофагах. Томительно засыпает «Вечер», с усилием и нехотя пробуждается женская фигура «Утро», про которую Вазари хорошо сказал, что «она в горести изгибается и скорбит, всё же сохраняя свою красоту», мучительно бодрствует «День». А художественный смысл «Ночи» раскрыл сам Микеланджело. Когда Джованни Строцци написал стихотворение, посвящённое этой статуе:

Ночь, что так сладко пред тобою спит,

То — ангелом одушевлённый камень:

Он недвижим, но в нём есть жизни пламень,

Лишь разбуди — и он заговорит.

Микеланджело ему ответил от имени «Ночи»:

Отрадно спать, отрадней камнем быть,

О, в этот век, преступный и постыдный,

Не жить, не чувствовать — удел завидный.

Прошу, молчи, не смей меня будить.

Такой же прекрасный и внутренне сосредоточенный образ создал Микеланджело и в «Мадонне Медичи». Эта статуя была начата ещё в 1521 году, но значительно переработана в 1531 году, когда мастер довёл её до современного состояния, то есть до полной определённости группы, далёкой ещё от окончательной отделки. «Мадонна» выполняет очень важную композиционную роль во всей капелле: она объединяет статуи, к ней обращены фигуры Лоренцо и Джулиано.

В созданном произведении младенец сидит на коленях матери в очень сложной позе: головка сосущего грудь младенца резко повёрнута назад, левой ручкой он держится за плечо матери, а правую положил ей на грудь. Этот могучий младенец ещё напоминает преисполненные внутренних сил фигуры раннего Микеланджело, но склонённая голова Мадонны, её

скорбный, направленный «в никуда» взор полон той же грусти, той же печали, что и вся капелла.

В последние десятилетия своей жизни мастер работал над проектами целого ряда построек. А главным его созданием стал собор Святого Петра.

Два последних скульптурных создания Микеланджело — «Пьета» во Флорентийском соборе и «Пьета Ронданини». Над первым произведением скульптор работал с 1550 по 1555 год, над вторым с 1555-го практически до самой смерти 18 февраля 1564 года.

«Обе работы, — пишет Е. И. Ротенберг, — ярчайшее свидетельство того, как далеко ушёл Микеланджело от круга идей и от художественного языка своих произведений прежних лет. Мы привыкли к микеланджеловским пластическим образам как олицетворениям действенного начала, конфликта, борьбы, как носителям повышенного напряжения, ощутимого даже в трагическом надломе и смятенной меланхолии образов Капеллы Медичи. В поздних „Пьета“ микеланджеловские герои уже перешли грань такого рода конфликтов; они оказались также вне сферы прежней титанической масштабности. В их облике, в характере их чувств и поступков обнаружились черты простой человечности. Утратив в физической мощи, они обогатились в ином качестве — в высокой одухотворённости, которая окрашивает каждое их душевное движение, каждый пластический нюанс. Симптоматично, что перед нами уже не отдельные статуи, а скульптурные группы. Вместо героизированной человеческой индивидуальности, сама обособленность которой выступала в ренессансной статуе как свидетельство её силы, Микеланджело воплощает в своих группах новую тему, тему взаимной человеческой общности в различных её аспектах — от нерасторжимой кровной близости матери и сына до чувства глубокой духовной солидарности, объединяющего спутников Христа».

АЛОНСО БЕРРУГЕТЕ (ок. 1490–1561)

Алонсо Берругете принадлежит к числу наиболее значительных художников Испании первой половины XVI века. Он был ведущим

скульптором своего времени, занимался архитектурным проектированием, а также живописью.

Как пишет Т. П. Каптерева: «Искусство Алонсо Берругете — само воплощение страстного душевного порыва. Пропорции его фигур вытянуты, формы нередко искажены, позы динамичны, жесты резки и порывисты, лица отражают внутреннее возбуждение. Стремление к неправильному, характерному, ярко выразительному сочетается в произведениях Берругете с обострённым ощущением декоративной красоты, особенно в цветовом решении деревянных скульптур, предназначенных для алтарных композиций. Переливчатые тёплые красновато-золотистые и холодные голубовато-сизые тона, золотое узорочье одежд — всё создаёт впечатление изощрённого красочного зрелища. Мастера такого масштаба и настолько близкого национальным вкусам Испания той поры ещё не знала, и не случайно уже современники признали Берругете самым выдающимся испанским скульптором».

Алонсо Берругете родился около 1490 года в Паредес-де-Нава провинции Валенсия. Его отец Педро Берругете был известным живописцем. Он автор, в частности, трёх циклов картин из жизни Фомы Аквинского, Доминика и других для ретабло церкви Санто-Томас в Авиле.

За десять лет до рождения Алонсо дотоле состоявшая из отдельных феодальных королевств Испания была объединена под властью Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского. Деятельность новых правителей была направлена на укрепление абсолютной власти и католической церкви.

Уже к началу XVI века Испания стала одной из сильнейших держав мира. Благодаря итальянским походам Карла V идеи и образы Возрождения стали широко популярны на Пиренейском полуострове. Испанские художники всё чаще ездили в Италию для знакомства с новейшими европейскими образцами. Так, работал в Италии и Педро Берругете, несколько лет служивший при дворе урбинского герцога Федериго де Монтефельтро. Отец Алонсо расписывал знаменитую библиотеку герцога и,

вернувшись на родину, был, несомненно, «пропитан» ренессансным духом. Своё творческое кредо Педро Берругете передал своему сыну. Последний, пройдя первый курс обучения у отца и приобретя некоторый минимум профессиональных знаний, отправился учиться дальше в Италию.

В Италии Берругете пробыл с 1504 по 1517 год. Значительную часть итальянского периода своей жизни Алонсо был учеником Микеланджело, постигая у великого мастера искусство ваяния и живописи. Вазари неоднократно упоминает Берругете в числе учеников Микеланджело или среди помощников последнего в монументальных работах в Риме. От гениального мастера Берругете научился изображению экспрессивно заострённой формы, напряжённому ритму складок одежды и силуэтов фигур.

Гуманизм, явившийся предтечей Ренессанса в Италии и Германии, вместе с тем не получил там большого распространения. Поэтому в творчестве Берругете идеи ренессансного гуманизма нередко проявлялись только внешне. Великолепно разбирающийся в современном итальянском искусстве, Алонсо Берругете, тем не менее, облекал в итальянские одежды своих глубоко национальных героев. Художник талантливо сочетал внутреннее напряжение и внешнюю сдержанность надменных кастильцев с итальянской экспрессивностью и динамизмом.

В то время строившиеся храмы и монастыри обильно украшались скульптурным и живописным декором. В убранстве интерьеров роль рельефов, круглой скульптуры и настенной живописи была значительна.

Берругете, по всей вероятности, участвовал в создании ретабло гранадской капеллы вместе с Филипе Бигарни. Алонсо сотрудничал ранее с Бигарни в Сарагосе, а также значительно позже в Толедо. В 1522 году он посетил Гранаду и вполне мог помочь своему товарищу.

По желанию Карла V Берругете должен быт также украсить строгие стены капеллы пятнадцатью живописными композициями, но заказ не был осуществлён по финансовым обстоятельствам.

Особое распространение в начале XVI века получили большие многофигурные композиции в алтаре — ретабло. Именно они составляют большую часть работ Берругете.

Скульптор исполнил ретабло в капелле Архиепископской коллегии в Саламанке (раскрашенное дерево, 1529–1533), ретабло «Поклонение волхвов» в церкви Сантьяго в Вальядолиде (раскрашенное дерево, 1537), ретабло в церкви Сантьяго в Касересе (раскрашенное дерево, 1558).

В этом своеобразном жанре трудно отделить скульптуру от архитектуры. Чтобы добиться гармоничного сочетания архитектурного оформления алтарной части — колонн, карнизов сводов, заполненных рельефами, и круглой скульптуры помещённой в архитектурную раму, надо было свободно владеть искусством и ваяния, и зодчества.

В ретабло работы Берругете скульптура рождается из массы здания, как в готике. Хороший пример подобной работы в скульптуре церкви Сан-Бенито в Вальядолиде (1531). Кстати, в старой столице Кастилии, наряду с Толедо, протекала основная деятельность Берругете.

Образы святых в этой церкви полны рвущегося изнутри пафоса и напряжённого духовного горения. При этом пропорции вытянуты, а туловища неистово изгибаются. Линии развевающихся одежд перебивают закономерности строения формы жесты фигур, несоразмерных друг другу, патетичны и манерны.

В Толедо Берругете выполнил несколько заказов архиепископа города Алонсо де Фонсеки. В большом ретабло церкви Святой Урсулы выделяется своей жизненностью группа «Встреча Марии и Елизаветы». Бурный ритм складок одеяния падающей на колени Елизаветы полон реального движения и одновременно возвышенно-торжествен.

Помимо алтарных образов, Берругете занимался мелкой пластикой — вырезал рельефы на креслах для священства в соборе в Толедо, а также настенные барельефы, полные движения и словно вырывающиеся из лепных рам.

В 1561 году в церкви Сан-Хуан Батиста около Толедо Берругете изваял надгробие для кардинала Хуана де Таверы и спустя несколько недель в сентябре там же скончался.

Е. Штейнер пишет:

«Наследие Берругете интересно тем, что он фактически первый привёз на Пиренейский полуостров ренессансный стиль Донателло и Микеланджело и не копировал слепо их образцы, но выработал свой собственный глубоко эмоциональный почерк. В своих статуях Берругете преобразил материальность итальянской скульптуры в угловатые уплощённые экзальтированные образы, которые по их формальным признакам можно считать барочными. Но вместе с новейшими веяниями в творчестве Берругете уживались архаизирующие тенденции — так, он предпочитал старинную испанскую традицию полихромией скульптуры — эстофадо. В полумраке храмов, при мерцающем свете свечей ярко раскрашенные и обильно позолоченные статуи производили сильное впечатление на присутствующих.

Берругете часто не отделывал тщательно свои работы, давая лишь обобщённую трактовку без подробной проработки деталей. В этом он был наследником Микеланджело и предшественником Эль Греко, которому к моменту смерти Берругете исполнилось двадцать лет».

Эмоциональное содержание скульптуры Берругете полвека спустя было подхвачено в живописи обосновавшимся в Толедо знаменитым художником Эль Греко.

«Эль Греко, — отмечает Т. П. Каптерева, — был хорошо знаком с работами Берругете в Толедо: его великолепными рельефами, украшающими деревянные скамьи в хоре собора, и там же с композицией из раскрашенного алебастра „Преображение“, его мраморной гробницей кардинала Таверы в госпитале Сан-Хуан де Афуэра и одним из самых вдохновенных созданий мастера — скульптурной группой, изображающей встречу Марии и

Елизаветы в алтаре церкви Св. Урсулы. Влияние Берругете сказалось в скульптурных работах Эль Греко».

БАРТОЛОМЕ ОРДОНЬЕС (1480–1520)

Ордоньес прожил недолгую жизнь и создал сравнительно немного произведений. Они сразу выдвинули его в число наиболее талантливых молодых скульпторов Испании. Родился Бартоломе Ордоньес, по всей вероятности, в 1480 году, в Бургосе. Его первые впечатления связаны с художественной жизнью этого старого кастильского города с кругом мастеров, которые работали со знаменитым Хилем де Силоэ, отцом своего друга известного художника Диего.

Из Бургоса Ордоньес уехал в Италию, где, возможно, в 1506–1513 годах учился у Андреа Сансовино. Преобладающее влияние на него оказало, как на всех испанских мастеров данного поколения, искусство Микеланджело. По-видимому, Ордоньес тщательно штудировал в Риме росписи Сикстинской капеллы. В 1515 году он поселился в Барселоне, где выполнил с большой группой помощников скульптурные украшения хора барселонского собора — рельефы в дереве и несколько позже — мраморные рельефы для наружной стенки хора. В 1517 году вместе с Диего де Силоэ Ордоньес работал в Неаполе над мраморным алтарём капеллы Караччоло в церкви Сан-Джованни Карбонара, где им был исполнен центральный рельеф «Поклонение волхвов».

Исполненные им гробницы епископа Хуана Фонсека (город Кока), кардинала Сиснероса (капелла университета в Алькала де Энарес), Филиппа Красивого и Хуаны Безумной, родителей Карла V (1513, королевская капелла в Гранаде), и две превосходные композиции «Св. Евлалия перед римским императором» и «Мученичество св. Евлалии» (собор в Барселоне) отличались благородной простотой, пластической законченностью, гармонией и величием. Рельефы включены в рамы с классическим декором: стройными колоннами, лежащим на них антаблементом с триглифами и метопами или бордюром из ов и пальметок. Зачастую внизу под основным

рельефом помещался меньший, изображавший грифонов или путти, стоявших по обе стороны вазы. Растительные орнаменты из гирлянд, фруктов и листьев аканфа были очень близки к орнаментике итальянского Возрождения.

Прекрасно владея анатомией человеческого тела, Ордоньес, как и все испанцы его времени, обычно избегал обнажённых фигур. В композиции «Св. Евлалия на костре» подобное изображение требовалось сюжетом. У Ордоньеса оно отличается высокой целомудренностью.

В мае 1519 года в Барселоне мастер получил заказ от Карла V на изготовление надгробия Хуаны Безумной и Филиппа Красивого для Королевской капеллы. Работая в Карраре над этим заказом, Бартоломе Ордоньес внезапно скончался в 1520 году. Созданное им надгробие везли из Италии и частично завершали уже его ученики. В силу ряда обстоятельств оно было установлено в Гранаде только в 1603 году.

Перед Ордоньесом стояла сложная задача создать такое надгробие, которое не вступало бы в открытое противоречие с соседствующим произведением итальянца Фанчелли.

Ему пришлось повторить основные композиционные принципы, прежде всего в размере и общей структуре нижнего трапециевидного пьедестала. Можно обнаружить близкие черты в распределении декоративных мотивов.

Однако во всех этих повторах испанский мастер стремился создать свой, непохожий вариант, усложняя и динамизируя пластическую форму. Ордоньес шёл по пути иных исканий выразительности, которые рождались временем, его темпераментом, художественными традициями его родины.

Особенно эти отличия видны в самой композиции гробницы. Скульптор отошёл от типа средневековой тумбы, который был модернизирован Фанчелли в ренессансном духе, но для XVI столетия стал уже архаичным явлением. В композиции надгробного памятника испанский

мастер выделил две обособленные части — пьедестал и верхний узкий катафалк, на котором возлежат усопшие.

Как пишет Т. П. Каптерева: «Гробница приобрела большую высоту и стройность, изысканный ритм разнохарактерных объёмов. То, что верхняя часть была поставлена на более широкое основание, дало возможность скульптору обильно заполнить свободные зоны статуями и украшениями, в которых широко использовались гротески итальянского Ренессанса. Эта декоративная область творчества, включавшая наряду с щедрой орнаментикой множество изображений, в том числе необычного, фантастического характера, составляла арсенал пластических мотивов в испанском платереско. Применение гротесков допускало импровизационность трактовки, открывало путь к созданию композиций, не стеснённых строгими правилами.

Выразительные возможности гротесков, несомненно, увлекали Ордоньеса, однако его искания оказались не всегда оправданными в сооружении монумента как надгробного памятника. Скульптора привлекала непосредственность самого пластического мотива, который он стремился насытить витальным движением. Такого рода интерес к проблеме пластического движения, который, возможно, пробудило в испанском мастере искусство Микеланджело, проявлялся по-разному. В одном случае это изображение стремительного, направленного за пределы надгробия шага архангела Михаила с мечом в руке, который повергает на землю сатану. С первого взгляда сама группа воспринимается как элемент декоративной системы гротесков. Между тем статуя архангела наряду с другими статуями на краях пьедестала заключает в себе важное символическое содержание, ибо святые Михаил и Андрей — покровители бургундского дома, а соседствующие с ними Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист — патроны католических королей».

При внешней статичности больше внутреннего напряжения в крупных фигурах фантастических полуобнажённых существ на углах постамента,

выполняющих декоративную роль кариатид. В отличие от грифонов Фанчелли, которые словно вырастают из массы камня и включены в общий ритмический строй надгробия, странные персонажи Ордоньеса, с которыми играют пухлые путти, образуют пространственно активные композиционные акценты, придавая и без того дробному силуэту надгробия ещё большую сложность и разорванность форм. Причудливый язык гротесков позволил Ордоньесу завершить эти фигуры огромной костистой лапой, контрастирующей своей грубой массивностью с пышными округлыми формами изогнутых мраморных торсов Путти, которые поддерживают плиты с надписями, представлены в полулежащих, полусидящих позах, словно в состоянии охватившей их дремоты, что позволило скульптору найти необычные ракурсы.

По боковым сторонам саркофага, помещённые между колонок, находятся большие круглые медальоны со сценами из жизни Христа. «Рождение Христа», «Поклонение волхвов», «Моление о чаше» и «Оплакивание». Медальоны отмечены выразительностью и богатством разнообразных пластических движений. С тонким чувством ритма плавных, округлых линий вписаны фигуры в итальянское тондо. Некоторые из них, исполненные вполоборота или со спины, напоминают по трактовке Кумскую и Дельфийскую сивилл Микеланджело в Сикстинской капелле.

К несомненной творческой удаче следует отнести вознесённые на узком ложе изваяния Хуаны и Филиппа. В этих композициях наиболее ощутимо влияние итальянской пластики. Лица усопших портретны. Поражает нежное, тонкое, тронутое болезненной печалью лицо Хуаны Безумной. Сурово худое, остроносое, некрасивое лицо Сиснероса с тонкими губами и дряблой кожей Ордоньес умел сочетать гармонические формы Возрождения с глубокой искренностью.

Как отмечает Т. П. Каптерева: «В отличие от величавого покоя католических королей и с их несколько массивными формами образы эти романтизированы и более изысканны, их нарядные одежды трактованы с

большей детализацией. В силуэте фигур, в том, как они лежат на высоких подушках, в очертаниях ног, попирающих льва и львицу, в жесте Филиппа, положившего меч себе на плечо, ощущается известная напряжённость. Скульптора и здесь волнует передача движения, но движения в покое, воплощение не столько образа смерти, сколько образа вечного сна. В позах статуй, лёгких поворотах голов есть какая-то непринуждённость. Тонкий абрис лица Хуаны окутан мягкой светотенью. Одухотворён молитвенный жест её рук с тонкими переплетёнными пальцами».

Работы Ордоньеса оказали заметное влияние на следующее поколение испанских скульпторов.

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ (1500–1571)

Вазари характеризует Челлини как «…художника во всех своих делах гордого, смелого, быстрого, крайне живого и неистового человека, даже слишком хорошо умевшего говорить правду в глаза сильным мира сего и с таким же успехом, с каким он умел в искусстве пользоваться своими руками и своим талантом…»

Бенвенуто Челлини родился 3 ноября 1500 года. Он был сыном флорентийского музыканта и архитектора маэстро Джованни Челлини. Маэстро принуждал сына, обладавшего талантом игры на флейте, стать музыкантом.

Однако, как пишет Челлини в своей знаменитой книге «Жизнь Бенвенуто…», «Достигнув пятнадцатилетнего возраста, я, вопреки воле моего отца, поступил в мастерскую к одному золотых дел мастеру, которого звали Антонио ди Сандро, по прозвищу Марконе. Это был отличнейший работник и честнейший человек, гордый и открытый во всех своих делах. Мой отец не хотел, чтобы он платил мне жалованье, как принято другим ученикам, с тем чтобы я, так как я добровольно взялся исполнять это художество, вдосталь мог рисовать, сколько мне угодно. Это я делал весьма охотно, и этот славный мой учитель находил в этом изумительное удовольствие. Был у него побочный сын, единственный, каковому он много

раз приказывал, дабы оберечь меня. Такова была великая охота, или склонность, и то и другое, что в несколько месяцев я наверстал хороших и даже лучших юношей в цехе и начал извлекать плод из своих трудов. При этом я не упускал иной раз угодить моему доброму отцу, то на флейте, то на корнете играя; и всегда он у меня ронял слёзы с великими вздохами, всякий раз, как он меня слушал; и очень часто я, из любви, его ублажал, делая вид, будто и я тоже получаю от этого много удовольствия».

Время шло. Челлини работал и учился то во Флоренции и Риме, то в Пизе и Сиене и снова в Риме. Он познакомился с известными художниками, скульпторами. Папа Климент VII, изумлённый способностями и быстротой работы Челлини, взял его на должность чеканного мастера монетного двора.

После смерти Климента VII новый папа, Павел III, оценив мастерство Челлини, также поручает ему изготовление монет. В 1520–1530 годах Челлини работает при папском дворе, к этому периоду относится создание его знаменитой медали Пьетро Бембо. Однако по наговору врагов Бенвенуто обвиняют в краже драгоценных камней из папской казны. Припомнили ему и прежние убийства на дуэлях. Так он попадает в папскую тюрьму в замке Святого Ангела. Челлини покинул темницу только в декабре 1539 года. Боясь новых напастей, мастер отправился во Францию.

Король Франциск I встретил Бенвенуто весьма благосклонно, назначив ему жалованье в семьсот золотых скудо в год. Челлини жил и работал в замке Малый Нель. Здесь скульптор создаёт одно из своих знаменитых произведений — «Нимфу Фонтебло»: «В полукружии я сделал женщину в красивом лежачем положении: она держала левую руку вокруг шеи оленя, каковой был одной из эмблем короля; с одного края я сделал полурельефом козуль, и некоих кабанов, и другую дичину, более низким рельефом. С другого края легавых и борзых разного рода, потому что так производит этот прекраснейший лес, где рождается источник. Затем всю эту работу я заключил в продолговатый четвероугольник, и в верхних углах четвероугольника, в каждом, я сделал по Победе, барельефом, с этими

факельцами в руках, как было принято у древних. Над сказанным четвероугольником я сделал саламандру, собственную эмблему короля, со многими изящнейшими другими украшениями под стать сказанной работе, каковая явствовала быть ионического строя».

Во Франции итальянец выполнил немало других заказов, в том числе знаменитую золотую солонку, пока не рассорился с сильными мира сего и здесь.

Кстати, золотая солонка Франциска I — единственный дошедший до нас шедевр Челлини-ювелира. Современники восторгались его ювелирным искусством. Но из замечательных творений Челлини почти ничего не сохранилось. Виной тому материал, с которым работал мастер — золото. Так, во время итальянских кампаний переплавили в слиток для выплаты контрибуций Бонапарту знаменитую застёжку папской ризы с изображением Бога Отца. Та же солонка ещё при жизни художника во время религиозных войн дважды была внесена в списки золотых ценностей, подлежащих переплавке, и только случайно уцелела. К счастью, время пощадило лучшие творения Челлини-скульптора: «Нимфу Фонтенбло», «Персея», «Распятие», бюсты Биндо Альтовити, Козимо I.

Пристрастие скульптора к динамизму и резкости обнаруживает в нём талантливого ученика Микеланджело. А реалистический характер бронзовых бюстов и мраморного «Распятия» показывают, что скульптор более других своих современников сохранил связь с традициями итальянского искусства поры расцвета.

О «Распятии» Вазари писал: «Он же (Челлини. — *Прим. авт.*) изваял из мрамора в натуральную величину совсем круглое и большое Распятие, которое по своему правдоподобию — самая редкостная и прекрасная скульптура, какую только можно увидеть; недаром синьор герцог и хранит её, как предмет особенно им ценимый, во дворце Питти, предполагая поместить его в капеллу или часовенку, которую он строит в этом дворце, впрочем, часовенка эта и не могла бы в наше время получить ничего другого

более достойного её и столь великого; словом, на такое произведение вдосталь и не нахвалишься».

Интересна история создания статуи «Персея». Из Франции от Франциска I путь Челлини лежал во Флоренцию. Местный герцог Козимо I Медичи страстно желал быть покровителем искусств, но для этого был слишком скуп. Едва встретившись с Челлини, герцог предложил ему сделать скульптуру Персея перед палаццо Веккьо в центре Флоренции Персей — герой греческого мифа, победивший Медузу Горгону, — должен был символизировать победу Козимо I и его приход к власти во Флоренции.

То была великая честь — поставить своё творение на площади Синьории рядом со скульптурами «Юдифь и Олоферн» Донателло и «Давидом» Микеланджело. Челлини со страстью принялся за работу. Всем обещаниям и уверениям герцога он поверил на слово и юридического договора, как того требовал его печальный опыт, составлять не стал.

Свою работу над «Персеем» Челлини весьма подробно осветил в своих «Жизнеописаниях».

«Пока у меня строили мастерскую, чтобы мне в ней начать Персея, я работал в нижней комнате, в которой я и делал Персея из гипса, той величины, которой он должен был быть, с мыслью сформовать его по гипсовому. Когда я увидел, что делать его таким путём выходит у меня немножко долго, я избрал другой приём, потому что уже был возведён, кирпич за кирпичом, кусочек мастерской, сделанной с таким паскудством, что слишком мне обидно это вспоминать. Я начал фигуру Медузы и сделал железный костяк, затем начал делать её из глины, и когда я её сделал из глины, я её обжёг.

…Совсем уже выполнив фигуру большой Медузы, как я сказал, костяк её я сделал из железа; затем, сделав её из глины, как по анатомии, и худее на полпальца, я отлично её обжёг; затем наложил сверху воск и закончил её в том виде, как я хотел, чтобы она была».

Восковая модель будущего «Персея» вышла великолепно. Со всех сторон Персей видится одинаково сильным и неукротимым. Движения ног героя, попирающих Медузу Горгону, так выразительны, словно «Персей», объятый страстью боя, ещё и пританцовывает над поверженным врагом. Левая рука, отброшенная сильным движением вверх, с трудом удерживает отрубленную голову Медузы. Тело «Персея», наполненное жизненной мощью, противостоит статике распластанной, безжизненной Медузы. В результате вся скульптурная группа обретает динамику, пластическую убедительность.

Желая опробовать, как ведёт себя местная глина при обжиге, Челлини вылепил бюст Козимо I и отлил его из бронзы. Бюст герцогу понравился. Тогда Челлини приступает к изготовлению Медузы.

«Отлив Медузу, а вышла она хорошо, я с великой надеждой подвигал моего Персея к концу, потому что он у меня был уже в воске, и я был уверен, что он так же хорошо выйдет у меня в бронзе, как вышла сказанная Медуза».

«Персей» был отлит на редкость удачно. Теперь оставалось искусно соединить обе фигуры. Настал день, и Челлини перенёс «Персея» в Лоджию де Ланци. Мастер заканчивал статую на воздухе. Пьедестал он украсил фигурами Юпитера, Минервы, Меркурия и Данаи и сделал соответствующие надписи на латинском языке. На цоколе он сделал барельеф, изображающий освобождение Андромеды Персеем. Челлини превзошёл самого себя. Архитектурное, скульптурное и ювелирное мастерство художника достигло в работе над «Персеем» своей вершины. Приходя на работу, Челлини видел приколотые к ограде многочисленные сонеты от питомцев знаменитой Флорентийской академии.

27 апреля 1554 года состоялось торжественное открытие статуи «Персей». «И вот, как угодно было преславному моему господу и бессмертному богу, я окончил её совсем и однажды в четверг утром открыл её всю. Тотчас же, пока ещё не рассвело, собралось такое бесконечное множество народу, что сказать невозможно; и все в один голос состязались,

кто лучше про неё скажет. Герцог стоял у нижнего окна во дворце, которое над входом, и так, полуспрятанный внутри окна, слышал всё то, что про сказанную работу говорилось; и после того как он послушал несколько часов, он встал с таким воодушевлением и такой довольный, что, повернувшись к своему мессер Сфорца, сказал ему так: „Сфорца, пойди и разыщи Бенвенуто, и скажи ему от моего имени, что он меня удовольствовал много больше, чем я сам ожидал, и скажи ему, что его я удовольствую так, что он у меня изумится; так что скажи ему, чтобы он был покоен“».

Работу над «Персеем» Челлини завершил с пустым кошельком. Герцог платил художнику всё меньше: от ста скудо в месяц оплата упала до двадцати пяти, а потом и вовсе перестал платить. Художник пытался бороться, ему вежливо передали, что если он не уймётся, то герцог прикажет выбросить «Персея» из Лоджии де Ланци. Козимо I остался должен художнику до конца своей жизни.

Заказов на большие работы не оказалось. Бенвенуто пришлось вернуться к своему старому ремеслу. Он принялся за работу над ювелирными изделиями.

В последние годы жизни Челлини занялся литературным творчеством. Он пишет своё «Жизнеописание», которое столь же талантливо, как всё, за что брался в жизни этот необыкновенно одарённый человек.

В 1562 году Челлини женился на своей сожительнице, донье Пьере. Он стал заботливым и любящим отцом пятерых детей, кроме упомянутых им в «Жизнеописании» двоих незаконных.

Скульптор часто болел. Так и в 1564 году, во время похорон Микеланджело, болезнь не позволила ему присутствовать при погребении горячо любимого учителя.

Умер Челлини 13 февраля 1571 года в своём доме и был торжественно похоронен в часовне Флорентийской академии.

ЖАН ГУЖОН (ок. 1510 — между 1564 и 1569)

«Никому из французских эпохи Ренессанса художников, — пишет Е. Варламова, — не удалось в такой степени возродить дух греческой античности во всей его чистоте, непосредственности и юной прелести и вместе с тем с такой полнотой выразить национальный художественный характер, как Жану Гужону. В творчестве этого скульптора, архитектора, рисовальщика, теоретика счастливо сплавились в неповторимое целое догадка гения о самой сути эллинства в его лучшую пору, многовековые традиции экспрессивных форм готики и искони присущее французскому народу свойство воспринимать реальную действительность и претворять её в художественных произведениях сквозь призму некоего идеала. Всё это породило особенный феномен гужоновского искусства — пластически ясного, идеального, строгого и одухотворённого. В новых ренессансных формах его скульптурных работ ещё улавливается активная жизнь готики, но одновременно рациональное построение образа, ясность и сдержанность мышления открывают пути классицистическому искусству Франции следующего столетия».

О жизни Жана Гужона известно очень мало. Наиболее вероятная дата его рождения 1510 год, а его родина скорее всего Нормандия. В этой провинции довольно часто встречается фамилия Гужон, первые упоминания о скульпторе также связаны с работами в Руане, который был столицей Нормандии.

Неизвестно где прошла его молодость — годы ученичества и как Гужон постиг искусство скульптуры и архитектуры. Первое упоминание о Жане Гужоне относится лишь к 1540 году. К этому времени он уже успел прослыть талантливым мастером, ему доверяют важные декорационные работы.

Гужон построил органную трибуну в соборе Сен-Маклу в Руане. Работы в Руанском соборе велись в 1540–1541 годах, сохранились счета с указанием имени их исполнителя.

Есть предположение, что Гужон побывал в Италии. Эта версия подкреплена характером архитектурного решения органной трибуны в соборе Сен-Маклу. Две простые колонны из чёрного мрамора, стоящие на основаниях из белого мрамора и увенчанные коринфской капителью из того же материала. Колонны античной чистоты линий — и это в Руане, на родине готического искусства!

В мае 1542 года Гужон переезжает в Париж. Он поступает на службу к королю и становится, таким образом, придворным мастером. Наиболее ранней из известных парижских работ Гужона являются рельефы для алтарной преграды церкви Сен-Жермен-л'Оксерруа. Помимо фризообразной композиции с изображением сцены «Оплакивание Христа», скульптор исполнил фигуры четырёх евангелистов.

«Уже в этом произведении в полной мере проявились черты художественного мышления скульптора и духовный облик его искусства, — отмечает Е. Варламова. — Композиционные и пластические мотивы рельефа, заимствованные из произведений современников-маньеристов, смягчаются, напряжённость образного строя ослабляется, форма как бы освобождается от сковывающих её канонов, эмоциональный напор сводится к минимуму — так один из самых трагических сюжетов в мировом искусстве обретает спокойное и просветлённое звучание. Уже в этом рельефе достаточно ясно проявились качества Гужона-ваятеля. Скульптор выбирает наиболее классическую форму рельефа, характерную для древнегреческой пластики, — барельеф. В его узком пространстве между передней и задней плоскостями разнообразными нюансами пульсирует жизнь. Большую конструктивную и декоративную роль играет линия, то обрисовывающая форму, строящая её, то — особенно в складках драпировок, дробных, рассыпающихся либо мягких, извилистых, — придающая ей одухотворённость и наполняющая внутренним движением».

В 1546 году Гужон создаёт знаменитую усыпальницу герцога де Брезе. Две сохранившиеся до нашего времени скульптуры усыпальницы — конная

статуя и лежащая фигура, восходят к французской традиции. А вот парадная, монументальная гробница — дань увлечения итальянской архитектурой. Особое внимание привлекают женские фигуры, поддерживающие верхний ярус памятника. Они полны динамики и жизненной силы.

Гужон довольно поздно занялся скульптурой. Начинал же он как зодчий и декоратор. В те времена скульптура составляла единое целое с архитектурой, лишь Возрождение выделило скульптуру в самостоятельный вид искусства.

Гужона отличал талант как в архитектуре, так и в скульптурной пластике. Но сердце его, безусловно, было отдано ваянию. Долгие годы он сотрудничал с выдающимся французским зодчим XVI века Пьером Леско. Первым их совместным произведением стал парижский особняк Линьери, известный сегодня под именем отель «Карнавале».

Другим замечательным совместным проектом Гужона и Леско стал новый фасад Лувра. Работы по перестройке старого парижского дворца-замка были начаты ещё в конце сороковых годов XVI столетия. Дворец стал одним из блистательных образцов архитектуры зрелого французского Ренессанса. Главный, западный, фасад Лувра насыщен украшениями, но, однако, не перегружен ими. Благородство и завершённость чувствуются в отделке каждой детали, начиная от полуколонн и пилястр нижнего этажа до ажурного узора над верхним карнизом. Будто из монолита высечен, а затем великолепно отделан резцом скульптора этот фасад, с безошибочно угаданными пропорциями и строгим ритмом по-разному обработанных окон. Над входом размещены многочисленные рельефы с аллегорическим изображением войны и мира, а на самом верху — фигуры богов и скованных рабов над шитом, придерживающие два крылатых гения. Центральная часть фасада Лувра своими величавыми формами подобна триумфальной арке.

Роль Гужона в творческом дуэте с Леско отнюдь не сводилась лишь к созданию скульптур по заказу архитектора — он был соавтором при работе над архитектурным замыслом. Леско, очевидно, находился под

благотворным влиянием огромного пластического дарования Гужона. Вот и в работе над особняком Линьери Гужон и Леско подобны аккомпаниатору и певцу, исполняющим изысканное музыкальное произведение. На небольших цоколях, в пространстве между окон верхнего этажа особняка, гармонируя с изяществом утончённых ритмов и полнокровием образов с архитектурой Леско, стоят скульптурные изображения величественных людей — аллегории четырёх времён года.

Вершина творческих свершений Жана Гужона, без всякого сомнения, — «Фонтан нимф», более известный под названием «Фонтан невинных». По мнению Бернини, этот фонтан есть лучшее произведение французской скульптуры, как по удивительной гармоничности между архитектурною частью и фигурами, так и по изяществу.

Как пишет Г. Лихачёва: «Фонтан входил в число проектов, задуманных скульптором для оформления города в честь торжественного въезда короля в Париж 16 июня 1549 года. Архитектурная часть фонтана была спроектирована Пьером Леско в манере, ставшей традиционной для совместной работы двух парижских знаменитостей. Гужон при своей любви к графике всю жизнь предпочитал рельеф, а Леско, сотрудничая со своим другом и постоянным соавтором, рисовал слегка выступающие из стены, обработанные в формах классического ордера пилястры, кажется, навсегда забыв о круглой колонне.

Скульптурные украшения фонтана состояли из шести горизонтальных рельефов, изображающих наяд, амуров и тритонов, и шести вертикальных рельефов с изображением нимф, олицетворяющих силы природы.

Нимфы Гужона — это божества, олицетворяющие силы природы, поэтизирующие их. Слушая шум ветра, шелест листвы, журчание воды, скульптор проникался чувством священного восторга перед чудом, заключённым в слове „природа“.

Изображения нимф отличаются поэтичностью образов, грацией и разнообразием движения. С лёгкостью и свободой передаёт скульптор в

низком рельефе их сложные изящные позы. Рельефам Гужона свойственна особая гармония, особая музыкальность. Пластический язык скульптуры полон певучих ритмов. Струящимся складкам одежд нимф вторит тихое журчание льющейся из ваз воды. В удлинённости пропорций фигур, в изысканности поз девушек чувствуется знакомство скульптора с искусством школы Фонтенбло. Однако в самих образах нимф, полных светлой радости, прекрасно выражены основные черты творчества Жана Гужона, резко отличающегося от холодного рафинированного искусства школы Фонтенбло.

Нимфы источников словно возрождают в памяти античность, точнее они несут в себе дух античного искусства, как его представляли в XVI веке. Не заботясь об археологической точности, Гужон воссоздаёт образы, вдохновлявшие античный мир».

В эпоху Возрождения возвращается культ женской красоты. Мадонны, святые, мученицы становятся в творениях мастеров этой эпохи похожими на матерей, сестёр, возлюбленных. Они весьма женственны, у них высокие чистые лбы греческих богинь. Меняются средневековые каноны: удлиняется овал лица, линия бровей становится чётче, глаза делаются глубже, наконец, появляется знаменитая греческая «прямая переносица». Таковы, к примеру, луврские кариатиды и кариатиды усыпальницы Луи де Брезе в соборе Руана, исполненные совсем ещё молодым Гужоном. Таковы и нимфы «Фонтана невинных». Произведения Гужона в известной степени предвосхитили итальянское барокко.

Скульптурными рельефами Жана Гужона восхищался Ронсар. Парижане, современники Гужона, даже сравнивали его с Фидием, в руках которого «мрамор начинает оживать».

Последнее известное произведение Гужона выполнено в дереве. Скульптор сделал фигуры для парижской ратуши, персонифицирующие 12 месяцев. К сожалению, они сгорели в 1871 году. О других произведениях достоверных сведений нет, хотя вплоть до 1562 года скульптор, судя по

луврским счетам, регулярно получал довольно большие суммы за какие-то работы, конкретно не названные.

Во время религиозных смут Гужон принял сторону протестантов. Когда те потерпели поражение, художник вынужден был уехать за границу. Лишь в конце XIX века обнаружились документы, на основании которых можно предположить, что свои последние дни Гужон провёл в итальянской Болонье.

ДЖАМБОЛОНЬЯ (1529–1608)

«Похищение сабинянок» — скульптурная группа, представляющая собой динамичную композицию из обнажённых фигур — один из первых образцов маньеризма. Автор композиции — скульптор, которого итальянцы называли Джованни де Болонья, или Джамболонья.

Его настоящее имя Жан де Булонь. Будущий фламандский скульптор родился в 1529 году в Дуэ. Отец хотел видеть его нотариусом. В 1544 году вопреки воле отца он уехал учиться у Ж. Дюбрека в Монсу. Позднее Жан отправился в Рим. Здесь он два года работал под руководством знаменитого Микеланджело. Из «вечного города» в 1557 году Болонья переехал во Флоренцию. Здесь он прожил почти всю жизнь и создал главные свои произведения. Первым произведением Джамболоньи, созданным в этом городе, стал бронзовый Бахус — бог вина, установленный на фонтане в Борго Сан-Джакопо. С 1561 года он состоял на службе великого герцога Козимо I. Джамболонья принадлежит к самым даровитым последователям Микеланджело.

В самом центре Болоньи, на одной из главных площадей города, возвышается «Фонтан Нептуна», название которому дала бронзовая статуя грозного морского божества, держащего в руке трезубец. Фигура Нептуна господствует в окружающем пространстве, и её гибкий силуэт эффектно вырисовывается на фоне суровых стен средневековых зданий и неба, раскинувшегося голубым шатром над Болоньей. Теперь трудно представить себе облик города без этого своеобразного памятника, органически

вписавшегося в его архитектурный ансамбль. Работа над фонтаном велась с 1563 по 1566 год, и от её результатов во многом зависело, как сложится судьба Джамболоньи, тогда ещё только начинающего скульптора. И это произведение принесло ему заслуженное признание современников и потомков.

Вот что пишет о скульпторе Вазари: «Джованни Болонья, фламандский скульптор из Дуэ, юноша поистине редкостнейший, тоже академик и пользуется за свои качества благоволением наших государей. Прекраснейшими металлическими украшениями отделал он фонтан, недавно сооружённый в Болонье на площади собора Сан-Петронио… Помимо прочих украшений на нём по углам четыре очень красивые сирены, окружённые различными путтами и масками, причудливыми и необыкновенными. Однако, и это важнее всего, сверху и посредине этого фонтана он поставил Нептуна высотой в шесть локтей, фигуру, великолепно отлитую, продуманную и выполненную в совершенстве. Не говоря сейчас о том, сколько им было сделано вещей из сырой и обожжённой глины, из воска и других смесей, он выполнил из мрамора прекраснейшую Венеру и почти что закончил для синьора герцога Самсона в натуральную величину, сражающегося в пешем бою с двумя филистимлянами, из бронзы же он сделал колоссальную и сплошь круглую статую Вакха, а также Меркурия в полёте, весьма хитроумно задуманного, поскольку он целиком опирается на кончики пальцев одной ноги, посланного императору Максимилиану как вещь бесспорно редкостнейшая».

Статуя Меркурия, посланца богов, действительно одно из лучших произведений Джамболоньи. Художнику удалось решить труднейшую задачу — создать впечатление, что бронзовая фигура, преодолевая тяжесть материи, взмывает вверх. Статуя так умело сбалансирована, что кажется то ли зависающей в пространстве, то ли рассекающей воздух в стремительном полёте. Для Микеланджело такой подход был бы неприемлем — ведь, согласно классическим нормам, в статуе должен ощущаться материал, из

которого она выполнена, но Джамболонья предпочитал сильные эффекты хорошо проверенным нормам.

Другое произведение, позволившее стать Джамболонье самым влиятельным скульптором Флоренции последней трети XVI столетия, — мраморная группа «Похищение сабинянок». Она выполнена для Лоджии де Ланци во Флоренции в 1583 году в размерах, превышающих натуральную величину. Статуя получила особую известность и до сих пор занимает почётное место у палаццо Веккьо.

При создании этой скульптурной группы у мастера не было никакого конкретного замысла — он хотел лишь заставить замолчать тех критиков, которые усомнились в его способности изваять монументальную скульптуру из мрамора. Болонья избрал композицию, которая представлялась ему наиболее трудной, — три объединённые общим действием фигуры с контрастными характерами. После споров о том, что же означает эта группа, учёные, современники скульптора, пришли в конце концов к выводу, что наиболее подходящее название — «Похищение сабинянок».

Болонья, как и Челлини, стремился продемонстрировать в группе «Похищение сабинянок» прежде всего свою виртуозность. Он поставил себе задачу создать из мрамора такую крупномасштабную композицию, которая производила бы художественное впечатление не только с одной, но и со всех сторон. До него попытки решения такой задачи предпринимались только в бронзе, да и то в гораздо меньшем масштабе. С этой задачей Джамболонья, без сомнения, справился. Однако её решение далось ему ценой насилия над естественностью поз изображённой им группы. Фигуры, которые расположены снизу вверх по спирали, словно заключены в высокий, узкий цилиндр. Они с лёгкостью выполняют своё хорошо отрепетированное хореографическое упражнение, но здесь, как и почти во всей эллинистической скульптуре, начисто отсутствует эмоциональный смысл. И действительно, скульптурная группа восхищает соразмерностью и продуманностью, но в ней не чувствуется подлинный пафос.

Другие известные произведения скульптора. «Самсон и Фелистина» (1567), фонтан «Океан» (1571–1576), «Летающий Меркурий» (1580), колоссальная статуя «Апеннино» в Проталито, прежней вилле великих герцогов (1581), конная статуя Козимо I (1587–1594), изображения на бронзовых дверях пизанского собора (1577–1579).

Умер Джамболонья 13 августа 1608 года во Флоренции.

ЖЕРМЕН ПИЛОН (1537–1590)

Искусство Жермена Пилона составляет славу французской скульптуры XVI века. Проникновение в глубину человеческих чувств, композиционное мастерство, сила и точность резца характеризуют творчество французского скульптора, ставят его в ряд крупнейших художников последнего периода Возрождения.

Жермен Пилон родился в 1537 году в парижском пригороде Сен-Жак, в семье резчика по камню Андре Пилона.

Жермен Пилон ещё только начинал обучаться скульптуре, когда Франциска I сменил Генрих II. Франциск I, страстный поклонник и знаток искусств, преклонявшийся перед итальянским Возрождением, и его сестра Маргарита Наваррская, покровительница поэтов, способствовали процветанию того, что сейчас зовётся французским Ренессансом. Париж стал центром влияния на интеллектуальную жизнь большинства стран Европы.

В 1547 году Франциск I умер, а преемник Генрих II не разделял его ренессансные устремления. Тому были объективные причины: феодальный кризис, противоречия веры, остатки феодального сепаратизма вылились в религиозные войны. Меняется и мировоззрение представителей искусства. Постепенно земная жизнь теряет своё очарование и радость, подменяется мыслями о таинственном загробном мире.

События во Франции повлияли и на творчество Пилона. Достаточно вспомнить, что он создал один из шедевров поздней готической скульптуры — религиозную по духу «Скорбящую Мадонну». Но Пилону был чужд аскетизм, отрешение от жизненных благ. Когда был недостаточный

спрос на скульптуру, он умел получать блага из других источников. Пилон на время «забыл» о своей религиозной принадлежности.

В то тяжёлое время люди искали опоры отнюдь не в прекрасном. Искусство стремительно приходило в упадок. Наперекор всему карьера Пилона была успешной, даже блестящей. Честолюбивый, упорный, расчётливый, он умело добивался поставленных целей.

Имя двадцатилетнего Жермена уже упоминается в документах парижской корпорации ювелиров. Здесь он работал в качестве модельера, хотя скорее всего учителем был отец. В его мастерской он и получил профессиональные навыки.

Примерно в это же время Пилон устраивается на службу ко двору как подсобный мастер-скульптор. Жермен работает у Пьера Бонтана, выполняющего украшение гробницы Франциска I. Бонтан был своеобразным скульптором и, несомненно, оказал влияние на творчество Пилона. В гробнице Пилону приписывается скульптура Купидона, держащего перевёрнутый факел.

Два года спустя для сада в Фонтенбло, разбитого Марией Стюарт, Пилон вырезает из дерева фигуры Меркурия, Марса, Венеры и Юноны. В то же время он продолжал сотрудничество с ювелирной корпорацией, выполняя небольшие заказы. Известно также, что наряду с другими декораторами он работал над украшением Парижа к въезду нового короля Карла IX, создавая скульптуры для двух арок на мосту Нотр-Дам.

«Три грации», хранительницы сердца Генриха II, были выполнены скульптором в 1559–1563 годах. Короля тяжело ранили во время турнира, и вскоре он умер. Екатерина Медичи, желая увековечить память мужа, заказала надгробие.

На треугольном пьедестале, украшенном гирляндами, стоят три грации, или три добродетели. Они поддерживают золочёную урну, в которой покоится сердце Генриха II. Традиция отдельного захоронения тела, внутренностей и сердца установилась во Франции в Средние века.

Три женщины, полубогини словно ведут невидимый танец, касаясь друг друга изящными руками с тонкими длинными пальцами. Облегающие одежды лишь подчёркивают совершенство форм, струящиеся складки туник придают композиции особый эффект. Правильные, дышащие внутренним очарованием лица слегка холодны, как сама чистая красота. Композиция этой скульптуры восходит к рисунку школы Рафаэля. Связь этого произведения с искусством Фонтенбло несомненна. Фигуры граций имеют изысканные, немного удлинённые пропорции. Римские драпировки переработаны в духе этой школы. Однако целостность композиции, большое чувство гармонии, свободная грациозность движений и тонкость исполнения позволяют поставить эту вещь по художественному качеству намного выше произведений школы Фонтенбло.

Был также подготовлен проект часовни, знаменитой ротонды Валуа в аббатстве Сен-Дени. Екатерина Медичи решила сделать часовню семейной усыпальницей. Для руководства постройкой приглашается итальянский художник Приматиччо. После его смерти в 1570 году строительство продолжил Батиста Андруа ди Серсо. На протяжении десяти лет основные скульптурные работы выполнял Пилон, который к этому времени уже имел собственную мастерскую. Ротонда строилась долго, но так и осталась незаконченной.

Надгробие установили в центральной части здания, разделённого тремя рядами коринфских колонн. Перед коленопреклонёнными фигурами Генриха II и королевы Екатерины Медичи лежат скульптурные изображения мёртвых монархов-супругов, выполненные с абсолютной точностью.

Композиция украшена двенадцатью колоннами и стольким же числом пилястр, поднимающихся на цоколе-пьедестале. По углам стоят статуи, символизирующие четыре добродетели: Справедливость, Силу, Воздержание, Благоразумие. Точных сведений о принадлежности их Пилону нет, но стиль и манера говорят за это.

Пилон останавливает внимание не на коленопреклонённых пышно одетых фигурах королевской четы, а на изображениях короля и королевы, лежащих на смертном одре. Их полуобнажённые фигуры исполнены глубокого драматизма. Реалистическая достоверность облика его персонажей придаёт большую убедительность и остроту скорбно-задумчивой тональности образов Генриха II и Екатерины Медичи.

Определённую смысловую роль несут четыре барельефа из белого мрамора, расположенных по сторонам цоколя композиции, аллегорически изображающие Веру, Надежду, Милосердие и Добрые деяния. Здесь Пилон выступает как искусный мастер барельефа. Скульптора в них увлекает конкретность, жизненность образов. Мастер стремится к полному раскрытию облика человека, своего современника.

В старом бенедиктинском аббатстве, в Мане в церкви Нотр-Дам де ла Кутюр находится одно из лучших произведений Пилона — беломраморная статуя Богоматери с ребёнком. Она предназначалась для украшения главного алтаря часовни в аббатстве Сен-Дени.

Дева Мария изображена стоящей в естественной позе с младенцем Иисусом на руках. Скульптура очень трогательна. Лицо Марии задумчивое, отстранённое от всего земного и суетного. Она удивительно естественна в своём горе, знании трагической судьбы того, кто покоится у неё на руках.

В своих зрелых произведениях добившийся влияния при дворе Пилон освобождает скульптуру от подчинённой декоративной роли в архитектурном ансамбле. По его воле архитектор избегает пышности и помпезности, работая над гробницами кардинала Рене де Бирага (1583–1585) и Валентины Бальбиани (1583). Бронзовая статуя кардинала воссоздаёт облик человека умного, но грубого и деспотичного. Даже молитва не смягчает выражения его лица. Однако не может не трогать реалистическая глубина образов всесильного кардинала и его жены Валентины Бальбиани.

Это одна из лучших скульптур XVI столетия. Тщательно проработаны мельчайшие детали, ощущается резкая и уверенная рука достигшего совершенства мастера.

Пилон создал реалистические по своей сути портреты людей, живших в XVI веке, и здесь продемонстрировав своё высокое мастерство.

Так, в портрете Генриха II, увенчанного лавром, в железном панцире, с колье ордена Сен-Мишеля на груди — важность и значительность. Скульптору удаётся придать правильному лицу оттенок наигранной кротости и спокойствия. Весьма тщательно выполнены детали, украшения, складки, холёные борода и усы. Чувствуется холодный, деспотичный характер короля.

В бюсте Карла IX любой заметит нерешительность и двуличность. Непокрытая голова, острая бородка, панцирь, украшенный богатым резным декором, колье и тяжёлые складки манто, измождённое и опустошённое лицо.

А портрет вождя католиков Жана де Марвийе, епископа Орлеанского, ставшего в 1568 году канцлером Франции, выполнен скрупулёзно, возможно с посмертной маски. Закрытые глаза, обострившиеся черты лица, которое уже отмечено печатью смерти.

Пилон представил миру полную, беспощадную правду о королях, их придворных, князьях церкви.

Умер Пилон в 1590 году.

ФРАНСУА ДЮКЕНУА (1597–1643)

Франсуа Дюкенуа вошёл в историю мировой художественной культуры как один из крупнейших мастеров скульптуры первой половины XVII столетия. Основные работы Дюкенуа находятся в Риме и Брюсселе. Интерес к ним, к личности самого мастера не ослабевает по сей день. Это связано с тем, что творчество Дюкенуа стоит у истоков формирования классицизма.

Франсуа Дюкенуа родился в Брюсселе в 1597 году. Он был старшим сыном Жерома Дюкенуа — главы семьи скульпторов. Именно Жером стал

автором чрезвычайно популярной статуи для фонтана, сооружённого неподалёку от брюссельской Гранплас, которая изображает озорного малыша, пускающего струйку воды, известного под названием Маннекенпис.

В творчестве младшего сына Жерома, тоже скульптора, — Дюкенуа Младшего сильно проявились черты национальной самобытности.

Художественное образование Франсуа получил в брюссельской мастерской отца, у которого отчасти перенял мягкую нежную манеру в передаче непосредственности и наивности детских образов. В 1618 году Дюкенуа отправляется в Рим. Живя там, он первые годы практически работает только в мелкой пластике. Известны его рельефы, статуэтки из бронзы, дерева, слоновой кости и терракоты. Кроме того, молодой скульптор увлекается реставрацией античных статуй из коллекции Филиппа Колонна. Интересно, что именно в этих работах в области мелкой пластики и реставрации начинает формироваться отточенный классицизм Дюкенуа. Подобное явление вполне закономерно, так как мелкая пластика в силу своего второстепенного положения в иерархии скульптуры в начале XVII века была более консервативна, архаична и сохранила внешнюю форму и схему Возрождения.

Путь к классицизму, избранный Дюкенуа, во многом был продиктован тем, что в середине двадцатых годов скульптор оказывается принятым в интеллектуальное общество римских гуманистов круга Кассиано дель Поццо. В этом узком кругу возрождается и культивируется классическая культура и гуманизм Ренессанса. Интерес Дюкенуа к античности проявился уже в статуе Вакха из галереи Дориа Памфили в Риме, прообразом для которой послужила, вероятно, статуя Антиноя в образе Диониса.

Из простого ремесленника Дюкенуа превращается в учёного, интеллектуального художника. Его мелкая пластика в середине двадцатых годов получает всеобщее признание. Стиль его небольших работ, где строгий классический идеал сочетается с мягкостью и нежностью форм и

принципами светотени, становится основополагающим для камерных произведении классицизма.

Одно из первых значительных произведений Дюкенуа — статуя св. Сусанны (1629–1633). Она была выполнена для церкви Санта-Мария ди Лорето. Композиция была создана с учётом положения статуи в интерьере церкви. Святая левой рукой указывает на алтарь, взглядом обращаясь к молящимся. Подобное решение отчасти напоминает сценический принцип активного ансамбля барокко, хотя в понимании образа видны классические основы. Благодаря множеству слепков, гравюр, картин «Св. Сусанна» стала известнейшей статуей XVII века.

Один из итальянских исследователей пишет о Дюкенуа: «Он воплотил идеальные нормы с такой же убедительностью и последовательностью, с какой Бернини передал неуловимое мгновение и сложное, неравномерное движение». Эти слова снова напоминают о сложной борьбе стилей и направлений, которая проходила в художественной жизни Рима в начале XVII века.

Лоренцо Бернини, идейный противник и соперник Дюкенуа, был ярким мастером, в творчестве которого нашли воплощение все основные принципы барочной скульптуры.

В Риме Дюкенуа часто выступал как один из сильнейших соперников Лоренцо Бернини — первого скульптора и архитектора итальянского барокко. От эффектных произведений знаменитого итальянца работы Дюкенуа отличались задушевностью, искренностью чувства. Он никогда не впадал в крайности барочного стиля. Глубокое стремление к правде и основательно усвоенное наследие античных мастеров спасали его от этого. Его работы современники причисляли к лучшим скульптурным произведениям века.

В тридцатые годы XVII века Дюкенуа и Бернини вместе работали по украшению интерьера собора Св. Петра в Риме. По проекту Бернини фигуры четырёх святых — Андрея и Лонгина, Вероники и Елены — должны были

стоять по диагонали друг к другу и обращать свои взоры и жесты на центральное сооружение средокрестия — «Балдахин» Бернини. В этом состояло смысловое решение ансамбля. Дюкенуа выполнил статую св. Андрея, которая является, пожалуй, самой известной и лучшей работой скульптора. (Сейчас она стоит вне ансамбля, в нише столба, что, конечно, лишает её композицию правильной ориентации.) Здесь в полной мере ощущаются талант и мощь стиля Дюкенуа. Святой стоит, опираясь на огромный крест. В его позе, в благородно ниспадающих складках одежды ясно ощущается влияние классических, античных образов.

Значение творений Дюкенуа прекрасно осознавали его современники, но интересно, что скульптор не пользовался шумной славой, как Бернини, и не был объектом жёсткой критики. У него не было учеников. Но тем не менее имя Дюкенуа как одного из создателей классицизма в скульптуре может быть поставлено рядом с именем французского живописца Никола Пуссена.

Число работ, созданных Дюкенуа для родной Фландрии, крайне невелико. Значение же этого художника в истории скульптуры огромно. Из мастерской Дюкенуа вышли самые крупные скульпторы Фландрии середины XVII века: Артус Квелин, Иероним Дюкенуа и другие.

Отзывы современников о работах Дюкенуа часто содержат восторженную оценку. Так, в 1640 году Рубенс пишет в письме к самому мастеру: «…И лично, и как Ваш соотечественник, я радуюсь успеху Вашей милости… И Фландрия, наша дорогая родина, будет некогда прославлена Вашими замечательными работами…»

Несколько позже знаменитый художник писал Дюкенуа о впечатлении, произведённом на него работами скульптора: «Эти произведения кажутся, скорее, созданными природой, чем искусством, потому что мрамор нежен, как жизнь».

Умер Дюкенуа 12 июля 1643 года.

ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ (1598–1680)

Бернини — крупнейший скульптор и архитектор Италии XVII века, наиболее яркий представитель итальянского барокко.

Джованни Лоренцо Бернини родился 7 декабря 1598 года в Неаполе. Лоренцо было лет десять, когда его отец, известный скульптор Пьетро Бернини, перебрался по приглашению папы Павла V из Неаполя в Рим для работы над мраморной группой в одной из ватиканских капелл. Получивший к тому времени технические навыки обработки мрамора мальчик, попав в Ватикан, запирался в залах, рисуя с утра до вечера.

Одно из первых достоверных произведений Лоренцо — бюст Дж.-Б. Антони — мажордома папы Сикста V (церковь Св. Прасседы в Риме) — относится к 1613–1616 годам. В 17 лет он мог уже принять заказ на портретный бюст епископа Сантони, установленный на его надгробии, а в 20 лет — выполнить портрет папы Павла V.

О его даровании пошли слухи, и он получил заказ от племянника папы, кардинала Сципионе Боргезе. Бернини поразил всех, создав необычные скульптурные произведения: «Эней и Анхиз», «Похищение Прозерпины», «Давид», «Аполлон и Дафна» (1619–1625). Юный самоучка сумел добиться невероятной динамики масс и линий, отражающей эмоциональное напряжение персонажей, и почти иллюзорной вещественности, передав в мраморе нежность девичьей кожи, пушистые волосы Дафны, кору и листья лаврового дерева.

Одна из этих статуй изображает Давида (1619). Созданные в XV веке статуи Давида изображали его победителем; Микеланджело представил его готовым к свершению подвига. Бернини при решении этой темы нашёл новый ключ: действие, движение, душевное напряжение. Он избрал самый момент борьбы и уже этим поставил своё юношеское произведение в ряд передовых, проблемных работ своего столетия. Он изобразил Давида в тот момент, когда все его силы и чувства собраны для решающего удара. Нахмурив брови, крепко закусив губы, он наклонился и откинулся в сторону: Давид целится в своего противника, устремив на него напряжённый,

ненавидящий взгляд. Вместо героизма — драматизм, вместо возвышенного обобщения — острота конкретной характеристики, вместо строгой уравновешенности — бурная динамика.

Расцвет искусства Бернини был связан с высоким покровительством кардинала Маффео Барберини, который в 1623 году становится папой Урбаном VIII. «Велико ваше счастье, о кавалер, — по преданию, сказал он скульптору, — увидеть кардинала Барберини папой, но ещё большее счастье для нас, что кавалер Бернини живёт во время нашего понтификата». И действительно, папский Рим был обязан своим великолепием прежде всего Бернини.

С тех пор сменявшиеся на престоле папы передавали его друг другу как драгоценнейшее наследство. Урбан VIII, задумав украсить Рим церквами и светскими зданиями, скульптурой, фонтанами и садами, поставил Бернини во главе художественной мастерской, где работали видные скульпторы, бронзировщики, лепщики, позолотчики, «архитекторы воды» — гидравлики, строительные рабочие. Именно ему, папскому архитектору и скульптору, во многом обязан своим прославленным обликом «Вечный город». С начала двадцатых годов XVII века по его идеям, под его руководством создаются самые знаменитые памятники и формируется стиль римского барокко.

Так, 29 июня 1633 года при огромном стечении народа состоялось торжественное открытие в соборе Св. Петра в Риме гигантского Табернакула из позолоченной бронзы (другое название — «Сень») высотой в 28,5 метра. Заказанный Урбаном VIII в 1624 году, Табернакул стал первым монументальным архитектурно-скульптурным произведением молодого художника, где проявился в полной мере его изумительный глазомер, а также виртуозное владение материалом. Это было начало нового направления итальянского искусства XVII века.

В 1639 году Бернини исполнился сорок один год. Папа Урбан VIII настойчиво уговаривает его жениться «не столько для того, чтобы… кто-нибудь из его потомков… подражал бы его таланту, сколько с той целью,

чтобы… кто-то взял на себя заботу об его особе…» В таком случае ему «оставалось бы больше времени и досуга для занятия своим искусством». И хотя сам скульптор говорил, что «изваяния и статуи должны быть его детьми, которые и должны на многие столетия хранить о нём живую память во всём мире», в конце концов он согласился с папой.

В 1639 году Лоренцо женился на Катерине Тецио, дочери римского нотариуса. Девушка не имела богатого приданого, зато была очень красива, а художник «больше обращал внимание на внешность, чем на кошелёк» Она умерла на семь лет раньше своего мужа, прожив с ним тридцать три года и подарив ему одиннадцать детей. Однако по стопам отца пошёл только один сын — Паоло Валентино, работавший в мастерской отца.

Когда в 1644 году умер покровитель и почитатель таланта Бернини папа Урбан VIII, на престол вступил папа Иннокентий X. Желчный, неприветливый, хитрый, очень некрасивый человек, с оттопыренными ушами, опущенными вниз глазами — таким запечатлел его Бернини. Одновременно он придал портрету папы величавость и значительность. Работу над бюстом он завершил в 1646 году.

К середине XVII века Бернини находится в апогее славы. «Синьор кавалер Бернини, слух о Вашем несравненном таланте и о столь счастливо завершённых Ваших творениях распространился за пределы Италии, а также чуть ли не за пределы Европы, и везде у нас в Англии Ваше славное имя превыше всех мастеров, когда-либо отличавшихся в Вашей профессии… Не соблаговолите ли Вы изваять из мрамора наш портрет…»

Это только одно из множества писем, полученных Бернини. Под ним стоит подпись короля Англии Карла I, голову которого, слетевшую впоследствии на плахе, Бернини всё-таки соблаговолил изваять, глядя на специально написанный знаменитым Ван Дейком тройной портрет. Среди корреспондентов мастера можно встретить целый ряд римских пап и известнейших личностей, вроде кардиналов Ришельё и Мазарини.

В 1645 году Бернини начинает работу над мраморной группой «Экстаз св. Терезы», заказанной ему венецианским кардиналом Федериго Корнаро, переехавшим в Рим. Это одно из лучших произведений мастера.

«Экстаз св. Терезы» передан с ощутимой убедительностью реального события и одновременно как мистическое чудо. Бессильно поникшая Тереза, запрокинув голову, покоится на мраморном облаке. С её уст срывается крик сладостной муки. Веки полузакрыты, она словно не видит представшего перед ней ангела, но воспринимает его присутствие всем существом. В судорожном трепете извиваются складки её монашеского плаща. Страдание и наслаждение, мистическое и эротическое сплетаются воедино в этом образе. Лицо ангела с двусмысленной улыбкой противопоставлено прекрасному, одухотворённому лицу Терезы.

Бернини поместил свою скульптурную группу в глубокую нишу на фоне золотых лучей. Будто неведомая сила раздвинула колонны, разорвала фронтон, чтобы открыть взору чудесное видение. Свет, падающий сверху через жёлтое стекло окна, мягко освещает фигуры, белеющие среди позолоты и цветных мраморов капеллы. Благодаря этому эффекту освещения и виртуозной обработке мрамора фигуры Терезы и ангела кажутся парящими в проёме стены. На иллюзорно трактованных рельефах боковых стен капеллы расположились, как зрители в ложе театра, смотрящие и беседующие между собой члены семьи Корнаро, один из которых был заказчиком алтаря и капеллы. Как театральное зрелище истолковал Бернини старую традицию изображения святых вместе с заказчиками картины.

На примере «Св. Терезы» хорошо можно видеть тот живописно-картинный подход к скульптуре, из которого вытекает своеобразие пластической манеры Бернини. Скульптор сохраняет в мраморе все особенности лепки из терракоты, в которой он выполнял предварительные эскизы и модели. Тектоническая ясность объёмов исчезает, формы становятся мягкими и текучими, как живописный мазок. Порою кажется, что скульптор не высекает, а лепит из мрамора, который под его резцом

принимает самые причудливые формы. «Я победил мрамор и сделал его гибким как воск, — говорил Бернини, — и этим самым смог до известной степени объединить скульптуру с живописью».

Рим немыслим без созданных Бернини фонтанов. Бернини не имел соперников, когда это касалось чувства пространства и умения организовать его. Мощь, движение и игра воды, благодаря таланту Бернини, вошли именно как новый живописный компонент в его архитектурные и пластические идеи.

В этом отношении особенно хорош фонтан «Тритон», бьющий на площади Барберини. Мускулистый торс тритона возвышается над чашей раковины, которую подпирают своими мощными хвостами влажные тела каменных дельфинов, на чьих спинах отдыхают бронзовые пчёлы Барберини, а вокруг них водная гладь бассейна. Насколько компактно и энергично слились здесь элементы природы с искусством, как победно трубит в свою раковину тритон, выдувая упругую и сильную струю воды, а символические приметы папской власти — тиара и райские ключи — незаметно укрыты под сенью огромной чаши! У Испанской лестницы, выстроенной в XVIII веке, стоит самый ранний из фонтанов Бернини — наивная и маленькая «Баркакча», словно причаленная к её подножию.

В 1647–1652 годах Бернини создал три фонтана на площади Навона. Центральное место занимает «Фонтан четырёх рек». Биограф Бернини Филиппо Бальдинуччи так написал о работе мастера над этим фонтаном:

«На самой середине длинной и короткой оси огромной площади Навона лежит на земле большая ступень, или назовём её приступкой, образующая круг диаметром в плане примерно в 106 римских пядей. Этот круг, отступя от его краёв пядей на десять, включает в себя большую чашу, изображающую, как мне думается, море, посередине которого возвышается пядей на 36 скала или, лучше сказать, утёс, сложенный из травертина и по бокам своим снабжённый просветами, через которые со всех четырёх сторон открывается вид на площадь. Благодаря этим просветам скала расщепляется на четыре части, которые вершинами своими соприкасаются и соединяются,

изображая каждая из них одну из стран света. Эти части, расширяясь и выдаваясь в плане и образуя крутые массивы, дают возможность посадить на них четырёх огромнейших беломраморных гигантов, олицетворяющих четыре названные реки. Нил, изображающий Африку, покрывает себе голову плащом до самого пояса, чтобы показать этим тот мрак, в который долгое время бывает погружено как раз то место, где он вытекает из земли, а около него стоит прекрасная пальма. Дунай, олицетворяющий Европу, любуется удивительным обелиском, и рядом с ним — лев. Ганг, олицетворяющий Азию, держит в руке большую ветвь для обозначения изобилия его вод, а несколько ниже при нём — лошадь. Наконец, Ла-Плата, олицетворяющая Америку, изображена в виде мавра, рядом с которым видно некоторое количество монет, чтобы показать богатые залежи металлов, изобилующие в этих краях, а под ним — некое ужасающее чудище, обычно именуемое в Индии броненосцем…»

С большой силой грандиозность и живописность барочного видения выражены в работе Бернини, предназначенной для кафедры римского собора Св. Петра (1656–1665). На массивный цоколь из чёрно-белого мрамора и жёлто-красной яшмы мастер водрузил четыре бронзовые статуи дискутирующих «отцов церкви». Над ними поднимается бронзовый трон с остатками «кресла св. Петра». Ещё выше клубятся облака. Там движется целый сонм бронзовых ангелов, увенчанных золотыми лучами. В центре композиции, космического по мощи всплеска материи — реальный свет в круглом окне собора, уравновешивающий и собирающий всю композицию.

Как «светский» скульптор Бернини — прежде всего автор многочисленных портретов. Отличительная особенность барочного портрета итальянского мастера в парадоксальном сочетании сиюминутности и вечности. Порой кажется, что герои живут, дышат, разговаривают, жестикулируют, иногда даже «выходят» из своих обрамлений, и зритель видит не мрамор и бронзу, а кружево их жабо, шёлк рубашек, материю плащей. Но в то же время они полны особой энергии, приподымающей их

над обыденной жизнью. Таковы даже относительно интимные изображения, вроде бюста возлюбленной скульптора Констанции Буонарелли, не говоря уж о таких парадных, похожих на торжественные оды произведениях, как портреты герцога д'Эсте или Людовика XIV.

Бернини скончался около полуночи 28 ноября 1680 года после пятнадцати дней болезни.

ПЬЕР ПЮЖЕ (1620–1694)

Автор «Милона Кротонского», Пьер Пюже родился 16 октября 1620 года. Он происходил из семьи марсельского каменщика. Ещё в детском возрасте Пьер начинает работать учеником в корабельных мастерских.

Скульптор Жан де Дие вспоминал: «Моя любознательность заставила меня спросить его, как начал он заниматься скульптурой… Он сказал, что отец подрядил его на 3–4 года к мастеру скульптуры галер, который был мало опытен, и так как мсье Пюже был человеком очень искренним и большой откровенности, он сказал мне по правде, что через три месяца мастер не мог ему больше ничего показать, так что он предоставил ему делать работу по своей воле и самостоятельно и руководить всеми подмастерьями, работавшими над скульптурой для галер».

В стремлении учиться дальше шестнадцатилетний Пьер уезжает в Италию. Сначала он приезжает в Рим, затем во Флоренцию. Ему повезло стать учеником Пьетро Берретини да Кортоне, известного мастера декоративных росписей. Ведь Пьетро да Кортоне был известным живописцем, творившим в стиле барокко. Он — автор огромных многофигурных композиций, насыщенных движением и цветом.

Пьер проходит у знаменитого художника великолепную школу композиционного мастерства. Пюже заимствовал у Кортоне мощность образов и пафос. В отличие от несколько театрализованного стиля барокко с его преувеличенной патетикой, господствовавшего в Италии и при французском дворе, произведения Пюже лишены поверхностной идеализации, они глубоки и содержательны.

Вернувшись на родину — в Марсель, Пюже занимается некоторое время живописью и рисунком. Однако вскоре он понимает, что его призвание — скульптура. В 29 лет Пюже создаёт свою первую скульптурную композицию — резной золочёный алтарь для собора города Тулона.

В 1656 году по заказу городских властей Тулона Пюже делает оформление портала ратуши. Скульптор создаёт знаменитые каменные полуфигуры, поддерживающие балкон ратуши. Он придал им бурное движение, резкую мимику и прежде всего положил в основу подчёркнуто простой и грубый тип лица. Его гермы близки по своей напряжённости и внутренней борьбе к «Рабам» Микеланджело.

Это произведение принесло мастеру настоящую славу. Весть о талантливом мастере доходит и до Парижа. Его приглашают для работы в столицу Франции, где покровителем скульптора становится министр финансов Франции могущественный Фуке.

Влиятельнейший человек, с богатством едва ли не большим, чем богатство королевской семьи, Фуке выстроил знаменитый дворец Во-ле-Виконт. Автором архитектурного проекта стал лучший зодчий эпохи — Лево. Для украшения дворца приглашались самые блестящие скульпторы и живописцы Франции, среди которых оказался и Пюже.

Скульптор получает интереснейший заказ. Для его выполнения Пюже отправляется в Геную. Здесь из каррарского мрамора он должен был высечь статую Геркулеса. Однако Пюже так и не завершил это произведение.

В Париже идёт борьба за власть. Молодой король Людовик XIV, укрепляя своё влияние, расправляется с бывшим суперинтендантом Франции Фуке.

В результате Во-ле-Виконт был разорён. Всё самое ценное, от гобеленов до экзотических растений, перевезено в Версаль. Там Людовик XIV начинает строительство своего дворца.

Весть о свержении Фуке застала Пюже в Генуе. Боясь, что опала господина отразится и на его слугах, скульптор не торопится возвращаться

во Францию. Лишь после личного приглашения короля в 1667 году Пюже начинает новую работу на родине, которая займёт много лет и станет главным разочарованием в жизни.

А пока, находясь в Тулоне и Марселе, мастер увлечённо отдавался работам по скульптурному украшению военных кораблей. Специальный рескрипт Кольбера предписывал: «Слава короля требует, чтобы наши корабли превосходили своими украшениями корабли других наций». Здесь Пюже, используя свой опыт резчика и уроки у Пьетро да Кортоне, создал ряд превосходных, очень сложных декоративных композиций. Однако сама затея прославления монархии посредством обильного украшения военных судов была абсурдной. Флотские офицеры стали жаловаться, что пышное убранство утяжеляет вес кораблей, представляя вместе с тем выгодную мишень для вражеского обстрела. В 1671 году последовал официальный приказ прекратить все работы. Силы и время, отданные Пюже этой затее, оказались растраченными впустую.

Искусство Пюже развивалось под сильным влиянием искусства барокко, к которому оно близко чертами внешней патетики. Но, в отличие от Бернини и других мастеров итальянского барокко, Пюже был свободен от мистической экзальтации и стремления к чисто внешнему эффекту — его образы непосредственнее, строже, в них чувствуется жизненная сила. Эти черты ощущаются в его раннем произведении — атлантах, поддерживающих балкон тулонской ратуши (1655).

Всё-таки пробил и час Пюже — Людовик XIV заказал ему для Версаля мраморную группу «Милон Кротонский». И здесь в полной мере проявилось дарование скульптора. Пюже завершил группу высотой 2 метра 70 сантиметров в 1682 году. Мастер изобразил атлета, пытающегося расщепить дерево, но попавшего в расщеп и растерзанного напавшим на него львом. Лицо атлета искажено нестерпимой мукой, могучее тело напряжено в невероятном усилии. Всё существо героя, каждый мускул выражают страдание и боль.

При общем сложном повороте фигуры атлета и сильной динамике композиционное построение группы отличается чёткостью и ясностью — скульптура превосходно воспринимается с одной, главной, точки зрения.

Это произведение, полное драматического пафоса, реалистическое в своей основе, к сожалению, не понравилось королю.

В 1683 году статуя Милона Кротонского была установлена в Версальском парке. Позднее, как и многие другие скульптуры Версаля, она была перенесена в Лувр.

Рельеф «Александр Македонский и Диоген» отмечен оригинальностью и смелостью замысла. Мастера увлекла легенда, повествующая о встрече великого завоевателя, чьё честолюбие, казалось бы, не знало предела, и полного глубокого пренебрежения ко всем благам жизни философа, имущество которого состояло из бочки, заменявшей ему жильё.

Согласно легенде, однажды в Коринфе, когда Диоген безмятежно грелся на солнце, перед ним остановился блестящий кортеж Александра. Полководец предложил философу всё, что он пожелает. Вместо ответа Диоген простёр руку, как бы отстраняя Александра, и спокойно сказал: «Отойди, ты загораживаешь мне солнце». Именно этот момент изобразил Пюже. На ограниченном пространстве, на фоне монументальных архитектурных сооружений скульптор представил мощные по лепке, яркие по характеристике фигуры действующих лиц. Светотень, усиливая пластическую ощутимость форм, придаёт изображению патетический характер.

После рельефа «Александр Македонский и Диоген» по договору с консулами Марселя Пюже создал проект овальной площади со статуей Людовика XIV посредине и с триумфальной аркой, открывающейся на море. Для осуществления этого проекта надо было снести чуть не треть Марселя и произвести огромные затраты. Напуганные его размахом, городские власти отвергли проект Пюже. Несмотря на последовавшую поездку мастера в Париж за справедливостью к королю, он ничего не добился. Вернувшись в

Марсель в 1691 году, он продолжал работать над большим, полным трагической выразительности рельефом «Чума в Милане» и закончил его в год своей смерти. Умер Пюже 2 декабря 1694 года.

Де Дие сопровождал Пюже в Трианон при встрече с архитектором Андре Ленотром. «При уходе, во дворе замка его, Пюже окружили вельможи и чиновники, где был и мсье Мансар. Многие из этих господ задавали много вопросов Пюже относительно конной статуи короля для Марселя. На что он ответил в немногих словах о несправедливости по отношению к нему… На что мсье Мансар ему сказал, что если он согласен исполнить эту статую за цену, за которую её должен был делать Клерион, то он отдаст ему предпочтение. Тогда, почувствовав себя оскорблённым, Пюже ответил: „Знайте, мсье, что я могу быть приравнен разве только к кавалеру Альгарди или кавалеру Бернини“. Этот ответ оборвал разговор и доставил мне большое удовольствие, которое я ему и высказал в частном разговоре…»

Пюже всегда был полон множества разнообразных замыслов, стремился идти своим путём в искусстве. Его творчество занимает особое место в художественной жизни Франции XVII столетия. Его работы отличались большой самобытностью, правдивостью и жизненностью образов, подлинным драматизмом.

На вопрос министра маркиза Лувуа, что он надеется получить за статуи, которые ещё сделает в будущем, Пюже ответил: «Я требую, чтобы его величество оплатил мне их по их достоинству». На вторичный вопрос Лувуа, сколько же он хочет точнее, Пюже, как утверждают, просил довольно значительную сумму. «Король не платит больше даже генералам своей армии», — возразил министр. «Я с этим согласен, — ответил Пюже, — но король отлично знает, что он легко может найти генералов армии среди многочисленных превосходных офицеров в своих полках, но во Франции не существует нескольких Пюже».

ФРАНСУА ЖИРАРДОН (1628–1715)

Франсуа Жирардон родился 17 марта 1628 года в провинциальном городке Труа в семье литейщика и хорошо знал это ремесло. Согласно местной традиции Франсуа уже в пятнадцать лет расписал капеллу Святого Жюля у северных ворот Труа сценами из жизни святого. Это утверждение дало повод одному из биографов Жирардона, Мариетту, утверждать, что «он взял в руки кисть раньше, чем резец».

Учителем Франсуа был почти неизвестный теперь скульптор Бодессон, который, по всей вероятности, выделялся среди других мастеров города. Не случайно именно к Бодессону с заказом украсить церковь Сен-Либо и Виллемор обратился уроженец Труа кавалер Сегье. Будучи другом художников, он играл большую роль в художественной жизни Парижа. Верно оценив способности Жирардона, Сегье отправил его в Рим, обеспечив материальную поддержку.

В столице Италии Франсуа встретился с художником П. Миньяром. Однако наибольшее влияние на становление творчества Жирардона оказал гравёр Филипп Томассен, ставший его учителем. Из мастеров скульптуры молодой художник увлёкся менее «классичным» фламандцем Ф. Дюкенуа и северянином Джамболоньей, который в его глазах воплощал традиции великих мастеров Возрождения, боготворимых им. Большое значение для творческого роста французского скульптора имело творчество крупнейшего итальянского барочного мастера XVII века — Лоренцо Бернини. Последние исследования говорят о работе Жирардона в его мастерской.

В Риме Жирардон прожил только несколько месяцев. После смерти Томассена он вернулся на родину. Здесь он выполнил свою первую крупную работу — декорирование одного из красивейших отелей города. Примерно в 1652 году по вызову Сегье Жирардон отправился в Париж. В столице Франции вместе с другими мастерами он начинает работать по заказам дирекции королевских строений.

В 1657 году Жирардон поступает в Королевскую академию живописи и скульптуры, а ещё через два года становится её профессором. Во многом

быстрого успеха скульптор добился благодаря тесной связи с Шарлем Лебреном. Жирардон разделял взгляды последнего на искусство. Уже в начале пятидесятых годов он примкнул к академической группировке Лебрена. Биографы Жирардона утверждают даже, что с 1662 года его внимание к творчеству Лебрена перешло в слепое поклонение.

«С этим трудно согласиться, если учесть, что среди друзей Жирардона были Буало, Расин, Конде и другие яркие, талантливые личности эпохи, — считает С. Морозова. — Скорее можно говорить о действительно огромном влиянии идей Лебрена на скульптора. В Париже, в непосредственной близости Лебрена, сложилась собственная манера, темперамент, талант и даже гений Жирардона. Здесь он научился свободному „обращению“ с мифологией и символикой. Создавая свои произведения, Жирардон переосмыслял античность в современном духе, что характерно для классицизма второй половины XVII века. Скульптору удалось заручиться поддержкой влиятельных лиц — Кольбера и архитектора А. Маневра. Один из биографов Жирардона отмечал, что впоследствии он многое потерял со смертью своих покровителей, видевших в нём человека старой закалки и доверявших работы, которые не могли выполнить другие мастера».

Шестидесятые годы для Жирардона стали особенно плодотворными. Все крупные заказы сосредоточились в руках людей, симпатизирующих мастеру. Лебрен получил сначала пост первого живописца короля, позднее директора Королевской мануфактуры гобеленов и мебели, а Кольбер возглавил дирекцию королевских строений. Неудивительно, что Жирардон получил возможность для плодотворной работы. Он декорирует свод Галереи Аполлона в Во-ле-Виконт, украшает Фонтенбло, но истинную славу Жирардону приносят работы, исполненные им в Версале.

Присущее Жирардону мастерство рельефа проявилось в композиционных изображениях на декоративных вазах, предназначенных для Версаля («Триумф Галатеи», «Триумф Амфитриты»).

С украшением парадной резиденции Людовика XIV, начатым в те годы, связаны две самые знаменитые работы скульптора: «Аполлон, которому прислуживают нимфы» («Купальня Аполлона», 1666), первая прославившая его скульптурная группа, и ставшее апогеем его славы «Похищение Прозерпины» (1699).

Жирардон исполнил модель «Купальни Аполлона» в 1666 году, но работа по переводу её в мрамор заняла ещё пять лет. Она проходила в собственной мастерской скульптора, где ему помогал Т. Реньоден. В этот период Жирардон совершил вторую свою поездку в Италию: Кольбер поручает ему проследить за украшением королевского флота, строившегося в Тулоне. Из Тулона скульптор уехал в Рим и пробыл там до мая 1669 года.

Вторая поездка в Рим, без сомнения, связана с началом работы над группой Аполлона. Эта скульптура самая «античная» из всего созданного мастером. Жирардон воплощает здесь мощь, силу и величественную красоту античности. Современники скульптора не могли не заметить этого. Они сравнивали его с великими мастерами древности. Закономерно, что именно Жирардону поручили реставрацию многочисленных античных статуй в королевских собраниях, и среди наиболее ответственных работ — восполнение отсутствующих рук в группе «Лаокоон».

В 1679 году «Купальню Аполлона» описал Фелибьен: «Солнце, завершив свой путь, спускается к Фетиде, где шесть её нимф прислуживают ему, помогая восстановить силы и освежиться, группа из семи фигур белого мрамора, четыре из которых выполнил Франсуа Жирардон и три — Тома Реньоден». «Скульптора захватил не только сюжет, — отмечает С. Морозова, — но и возможности его интерпретации. Ни одна из античных групп, за исключением „Фарнезского быка“ и „Ниобид“, не включала более трёх фигур. Античная статуя „Аполлон Бельведерский“ послужила образцом при создании Жирардоном фигуры главного персонажа, которая дана в укрупнённом масштабе по сравнению с изображениями нимф за его спиной. Но успех группы был предопределён не только обращением к античному

образцу. Её выразительность — в гармоническом соединении естественности и идеальной красоты, современности и тонко воспринятой античности, в единстве высокой интеллектуальности и выраженной в ней духовности 17 века».

Вслед за установкой группы Аполлона в романтический скалистый грот, спроектированный Гюбером Робером, последовали новые заказы для Версаля. Только в 1699 году установлена другая его работа, бесспорно, принадлежащая к лучшим творениям французского искусства XVII века — «Похищение Прозерпины».

Скульптура помещена в центре круглой, изящной по формам и пропорциям колоннады, созданной архитектором Ардуэном-Мансаром. На постаменте цилиндрической формы, опоясанном рельефом с изображением погони Цереры за Плутоном, увозящим на колеснице Прозерпину, возвышается сложная по композиционному и динамическому построению скульптурная группа. В соответствии с назначением этого произведения Жирардон главное внимание уделяет декоративной выразительности скульптуры: рассчитанная на обход со всех сторон, группа обладает большим богатством пластических аспектов.

«Несмотря на влияние Бернини, — пишет С. Морозова, — Жирардон в своей скульптуре во многом противоположен ему. Он разрабатывает группу из трёх фигур, компонуя её по вертикали, добиваясь единства и цельности композиции. Мастерство скульптора в том, что группа высечена из единого блока камня, и с какой достоверностью и естественностью он сумел передать в пластике фигур стремительное движение и накал страстей! По яркости замысла и гениальности воплощения эту группу часто сравнивают с выдающимся творением классицизма 17 века — трагедией Ж. Расина „Ифигения“».

Жирардон работал и в других видах монументальной скульптуры. Так, ему принадлежит надгробный памятник Ришельё в церкви Сорбонны (1694).

В 1692 году в центре Парижа, на Вандомской площади, был установлен памятник королю Франции — Людовику XIV Жирардон создал памятник королю, который о себе говорил: «Государство — это я». Льстивые придворные называли его «королём солнцем».

Король изображён восседающим на торжественно ступающем коне, он в одеянии римского полководца, но в парике. В идеализированном облике Людовика воплощалась идея величия и могущества всевластного монарха. Скульптор нашёл нужные пропорциональные отношения статуи и постамента, а также всего монумента в целом — с окружающим его пространством площади и её архитектурой, благодаря чему конная статуя оказалась подлинным центром величественного архитектурного ансамбля.

С разных мест площади памятник виден был по-разному. Те, кто смотрел на него спереди, видели широкий шаг коня, мышцы, играющие под его кожей, морду с раздувающимися ноздрями, величественную фигуру всадника. При взгляде сбоку зритель прежде всего обращает внимание на повелительный жест протянутой руки. Горделиво откинута голова, лицо обрамляют пышные локоны. Но, несмотря на модный французский парик, на всаднике одежда римского полководца — богато украшенный панцирь, туника, плащ. Если смотреть на памятник сзади, видны рассыпавшиеся по плечам локоны и глубокие складки плаща, на которых играет солнечный свет и выступают резкие тени.

Это произведение Жирардона в течение всего XVIII века служило образцом для конных памятников европейских государей.

Через сто лет, в дни Великой французской революции, памятник как символ королевской власти был уничтожен. Но сохранилась его модель. Она находится в Эрмитаже, занимая центральное место в зале французского искусства второй половины XVII века.

Можно сказать, что Жирардон вместе с Пюже и Куазевоксом выражают всё XVII столетие — эпоху классицизма.

Умер Жирардон 1 сентября 1715 года в Париже.

ЭНКУ (1632–1695)

Скульптура никогда не была для Энку самоцелью. Он рассматривал её лишь как средство проповеди. Так же и люди, которым он оставлял свои фигурки, видели в них не произведения искусства, а объекты поклонения. Скульптуру Энку они наделяли чудодейственными сверхъестественными свойствами, магическими силами. И по сей день в Мино и Хида сохранилось немало поверий, связанных со скульптурой японского мастера.

«В скульптурных работах Энку с огромной силой обнаруживается его чувство формы и материала, — пишет Н. Т. Федоренко. — Выразительность пластики, линии, цвета достигает в них часто уровня непостижимого. Они восхищают и зрение и осязание. Образы, созданные Энку, говорят нам о любви скульптора к материалу, к его природной текстуре, к затаённым в нём выразительным свойствам. Энку обладал способностью увидеть и выявить художественные ценности, таящиеся в дереве. Многие фигуры вырублены так, словно скульптор стремился всего лишь высвободить живой дух образа, который был заключён в самом материале. И порой нелегко установить грани между естественной фактурой дерева и обработанной резцом поверхностью».

Наиболее вероятным годом рождения Энку является 1632-й. Вблизи Каннондо установлен столб. Надпись на нём гласит, что именно здесь в семье крестьянина Като и родился Энку. В то время местность вокруг Каннондо называлась Такэгахана и входила в провинцию Мино.

В Такэгахана жило немало людей, поддерживавших своё существование плотницким ремеслом. Их называли «хандайку» — полуплотники. В свободное от работы на полях время они строили дома, мастерили домашнюю мебель, вырезали из дерева игрушки для крестьянских детишек.

Не исключено, что Энку родился в семье такого «полуплотника», а может, просто жил с ним по соседству. Как бы там ни было, именно от них

он научился мастерить себе нехитрые игрушки. Они же и привили ему любовь к дереву.

В жизнеописаниях Энку говорится, что из родного дома он ушёл в двадцать три года и поступил в буддийский храм. Здесь в Кодэндзи он пробыл, вероятно, лет пять—семь. Покидая храм, он уже владел искусством составления «вака», мог писать санскритские значки, рисовать. По обычаю, молодой священник, покидая храм — место обучения, выбирал себе учителя, патриарха буддизма, дабы следовать его учению всю жизнь. Учителем для Энку стал священник Сонъэй из храма Ондзёдзи, что на берегу озера Бива. Некоторое время Энку жил в Ондзёдзи, затем совершил восхождение на гору Оминэ — традиционное место паломничества ямабуси.

Отсюда начались странствования Энку по Японии. Тогда же он, скорее всего, начал вырезать свои первые работы.

Энку вёл жизнь, типичную для странствующего проповедника того времени. При нём был лишь мешок с набором резцов и других инструментов. Кочуя из деревни в деревню, он вырезал для крестьян изображения буддийских божеств. За это крестьяне кормили Энку. Изредка скульптор оседал на одном месте на несколько месяцев, когда настоятель какого-нибудь относительно богатого храма оказывал ему покровительство.

Самая ранняя из достоверных дат в биографии Энку — 1664 год. Из надписи на одном из изображений явствует, что в это время скульптор гостил в деревне Минами в Мино. По-видимому, в 1665 году Энку побывал на Хоккайдо, который в те времена японцы считали краем земли.

Среди жителей Южного Хоккайдо распространена легенда о том, что Энку не только молился о спасении душ местных крестьян и вырезал для них статуэтки милосердной Каннон, но и обучал их грамоте, помогал чем мог. За эту помощь с острова его якобы изгнал наместник сёгуна.

Путь из Хоккайдо на родину был долог и труден. Около двух лет Энку провёл в отдалённых провинциях северо-востока Хонсю. Его статуи находят

на побережье Сангарского пролива и Японского моря, в древнем городе Хиросаки.

Покинув северо-восток Хонсю, через провинции, прилегающие к Японскому морю, Энку возвратился в Мино примерно в 1669 году. Затем мастер около десяти лет провёл в Мино и соседней Овари, покидая пределы этих провинций лишь на короткое время. К примеру, летом 1671 года Энку осуществляет паломничество в древнейший буддийский храм Хорюдзи. Здесь ему удаётся познакомиться с лучшими образцами скульптуры VII–VIII веков. Через три года Энку побывал в главном синтоистском храме Японии — Исэдзингу.

Множество работ мастера находится в Хида: в десятках буддийских и синтоистских храмов, во множестве часовен, в домах крестьян, в горных пещерах. Только на территории деревни Пиюкава найдено примерно двести пятьдесят его работ.

Предположительно пребывание Энку в Хида относится к 1685–1686 годам. Здесь мастер жил в основном в храме Сэнкодзи близ Такаямы, совершая оттуда путешествия в самые удалённые и труднодоступные уголки провинции.

Именно в Хида окончательно созрел творческий гений скульптора. Этому способствовала неповторимая красота природы края, но в большей степени искусство местных жителей в обработке дерева. Лучшие приёмы Энку позднее использовал в своей работе.

Идут годы, но Энку не меняет свой образ жизни, продолжая странствовать по горам Мино и Хида, вновь поражая своей неистощимой энергией. Незадолго до смерти он совершает восхождения на самые труднодоступные пики Хида. Будучи уже немолодым человеком, он одним из первых поднимается на высочайшую гору Хида — Норикура высотой в 3026 метров!

Работает Энку так же напряжённо и самозабвенно, как и раньше. Сделанные им в это время фигуры находят на склоне горы Сугороку, в

затерянном храме Рэнгэбудзи, на берегах реки Эта и во многих других местах.

Неподалёку от Мирокудзи, на берегу реки Нагара, находится старый замшелый камень. Здесь в июле 1695 года Энку, чувствуя, что силы покидают его, приказал заживо закопать себя. Для того времени он не сделал ничего необычного. Многие буддийские священники, в стремлении предстать очищенными перед ликом Будды, намеренно умерщвляли себя, заживо превращаясь в мумию. Так умер и Энку 15 июля 1695 года.

Тематика работ мастера необычайно разнообразна. Это резко отличает Энку от современных ему скульпторов-профессионалов, ограничивавшихся изображениями Будды, Амиды, Каннон и немногих других. Энку исполнил изображения не только разнообразных буддийских божеств, но и божеств синтоистского пантеона, портреты монахинь, отшельников, известного поэта древности Какиномото Хитомаро, легендарного героя Хида — Двуликого Сукуна, автопортреты и т. п.

Да и многочисленные будды Энку совсем не похожи на привычные канонизированные образы. Наиболее наглядно эта особенность творчества Энку выступает в многочисленных изображениях Нио и Фудо-мёо. Облик традиционных Нио и Фудо-мёо — отталкивающий, пугающий, возбуждающий чувство трепетного страха. Совсем иначе выглядят изображения этих божеств, вырезанные Энку.

«Вот его Нио из Якуодзи, — пишет Г. Е. Комаровский. — Широконосые, большескулые, широкоротые, принявшие какие-то гротескные позы, они скорее вызывают весёлую улыбку, нежели чувство страха и боязливого почитания. Более того, к ним испытываешь определённую симпатию, и это чувство усиливается, если приглядеться к их причёскам: волосы, спадающие на лоб чуть ли не до самых глаз, ровно подстрижены ножницами, как у маленьких детишек. Создаётся впечатление, будто это весёлые деревенские ребятишки, которые развлекаются, изображая увиденных в храме грозных Нио».

Многие работы Энку посвящены божествам, покровительствующим людям труда. В частности, ряд изображений связан с так называемой «религией Хакусан». Наконец, самое яркое свидетельство связи Энку с «производственными» культами — поразительно большое количество принадлежащих его резцу изображений божеств с головой дракона. Надо заметить, что в представлениях крестьян дракон ассоциировался с дождём, водой.

Н. Т. Федоренко пишет:

«По сравнению с филигранной отделанностью каждой детали бронзового будды, вырубленная Энку из дерева статуя выглядит неотёсанной заготовкой. В сущности, об отделке и шлифовке, тем более деталей, едва ли можно говорить. В созданных Энку фигурах этого нет вообще. Образность достигается им цельностью всей скульптуры. Цельностью во всём — замысле, сюжете, композиции, пластике, материале. Иными словами, художественность достигается здесь гармонией всех элементов, из которых складывается произведение. Потому так осмыслен у Энку каждый срез, каждый удар резца, гармонично перекликающиеся со всей композицией. Для произведений Энку характерен именно его глубоко индивидуальный, „энковский“ стиль вырубания скульптуры решительными ударами тесака, напоминающими крупные и динамичные мазки могучей кисти живописца. Эта техника, разработанная Энку, получила название „натабацури“ — от слов „топор“, „тесак“, „рубить топором“. Отсюда и прочно установившееся название стиля резных фигур — „натабори“, что интерпретируется как „вырубленные топором“.

…Показательны в этом отношении изображения будды Якуси, Арагами, Якуси Нерай, Сё Каннон, автопортрет, Конгосин. В этих работах особенно ярко раскрыто мастерство Энку, неподражаемо владеющего резцом и наделённого чувством природной пластики материала. Он словно заглянул в сущность найденного им в дереве образа, увидел его подлинную природу и отсёк топором лишь то, что другим мешало его разглядеть. Важны здесь,

конечно, не просто внешние признаки своеобразной манеры. Наиболее существенно то, что автор привнёс в образ своё отношение, вложил в него „свою душу“. Именно это придаёт большую реалистическую силу изображению. В работах Энку всегда обнаруживается как бы частица его самого, которая помогает раскрытию затаённого настроения образа».

После обработки топором Энку затем заканчивал работу резцом с лезвием длиной в 12–15 миллиметров. В выборе материала мастер себя не ограничивал, используя японский кипарис (хиноки), японский кедр (суги), сакуру, сосну, другие виды древесины.

Для Энку характерна круглая скульптура, обработанная лишь с трёх сторон. Это объясняется культовой принадлежностью его скульптуры. Отсюда и фронтальность, свойственная практически всем работам Энку, когда всё внимание концентрируется на переднем плане, несущем основную пластическую нагрузку.

Скульптуры Энку чрезвычайно компактны. Каждое изображение — это нерасчленённый объём. Все изображения без шей. Руки же статуи, атрибуты составляют единое целое с её телом. Энку часто сознательно прибегает к нарушению пропорций, деформации фигур. В его скульптурах несоразмерность объёмов служит одним из средств усиления выразительности.

Здесь мастер обнаруживает большое многообразие. Он использует как укороченные (двенадцать стражей из Онгакудзи), так и удлинённые пропорции («копна буцу» из Арако Каннондзи). Но, несмотря на асимметричность, все скульптуры производят впечатление исключительно устойчивых, прочно стоящих на земле.

«Использование естественных возможностей материала, стремление к экономичности выразительных средств порождали оригинальные художественные приёмы Энку, — отмечает Комаровский. — Вот, например, Фудо-мёо из Киётакидэра в Никко. Изображая один из атрибутов этого божества — языки пламени за спиной, Энку использовал верхнюю

совершенно необработанную часть заготовки. Лицо Фудо-мёо вырезано в этом массивном (по сравнению с габаритами фигуры) неровно обломанном куске дерева, и тем самым создаётся впечатление, что оно как бы появляется из пламени».

Наиболее зрелые и совершенные произведения скульптор создал в последний период творчества — с конца восьмидесятых годов. Энку обращается в основном к конкретным, почти портретным образам, восходящим к крестьянским прототипам. Наиболее полное выражение находят в этот период высокий гуманизм Каннон из Арако Каннондзи, мягкая нежность Мироку из Хигасияма Хакусан в Такаяме.

«Одиннадцатиликая Каннон из бураку Канакидо (деревня Камитакара) была вырезана в 1690 году, — пишет Комаровский. — Перед вами лицо девочки с очень наивным детским выражением. В нём — необычайная мягкость, ясность и чистота, спокойствие не умудрённого жизненным опытом человека, а лишь вступающего в жизнь существа, которому ещё неведомы её теневые стороны. Как-то всё необычайно удалось Энку в этой работе: типичный для его женских фигур маленький красивый рот, длинные узкие глаза, в которых как будто застыло выражение детской чистоты. Глядя на Каннон, думаешь, что подобные образы создаются в необыкновенные часы, в часы духовного просветления, когда душа стремится к чему-то очень чистому и высокому. Для Энку этот образ был идеалом красоты и умиротворения. Но если его Мироку — олицетворение безмятежности незнания, то Каннон из Канакидо — это образ умиротворения, порождённого детским неведением».

В последние годы жизни мастер всё чаще обращается к фигурам реальных людей — это отшельники, монахини, автопортреты.

Автопортрет из Синмэй-дзиндзя в Сэки — одно из самых совершенных произведений скульптора, отличающееся богатством пластических характеристик, многообразием форм и ритмов. Энку изображает себя со сложенными смиренно руками и приподнятым во вдохновенном порыве

лицом. Вся его поза свидетельствует о глубокой душевной боли, о страдании, переходящем в отчаяние.

Согласно легенде, поднявшись однажды на священную гору Фудзи, Энку дал обет вырезать сто двадцать тысяч изображений Будды и божеств буддийского пантеона. Выполнил ли Энку свой обет? В это трудно поверить. Но работая с непостижимой быстротой, он, совершенно очевидно, всю свою жизнь исступлённо стремился к этому.

АНТУАН КУАЗЕВОКС (1640–1720)

Антуан Куазевокс (Куазево) родился 29 сентября 1640 года в Лионе. Сын столяра Пьера Куазевокса, испанца по происхождению, он получил первые навыки в мастерской отца. Позднее Антуан обучался у своего земляка — скульптора, резчика по дереву Франсуа Кусту. Рано проявившееся дарование позволило ему заручиться поддержкой знатных лионцев и скульпторов Ж. Пантона и Т. Бланше.

В 1657 году Антуан едет в столицу Франции с рекомендательными письмами к архитектору Андре Ленотру. Последний устроил новичка к Л. Лерамберу, скульптору короля и хранителю древностей. Одновременно Куазевокс начинает заниматься в Королевской академии живописи и скульптуры.

Однако главную роль в его судьбе сыграл всё же Лерамбер. Луи Лерамбер был всего на десять лет старше своего ученика. Он происходил из семьи потомственных скульпторов и получил прекрасное образование. Поэт и музыкант, он стал для Антуана своего рода добрым гением. Вместе с учителем Куазевокс позднее участвовал в работах по украшению садов Тюильри и Версаля, декорировал Лувр. Тогда же зародилась дружба художника с Лебреном и Ленотром, а племянница Лерамбера вскоре стала женой Куазевокса.

Хотя Куазевоксу не довелось побывать в Италии, он хорошо изучил античное наследие и работы крупнейших итальянских скульпторов последующих эпох. Дело в том, что уже тогда во Франции было собрано

множество античных статуй. Скорее всего Куазевокс был и лично знаком с Бернини, жившим в Париже в 1665 году. Ему удалось увидеть и некоторые работы знаменитого итальянского мастера.

Влияние Бернини, особенно ощущается в самых ранних уцелевших двух скульптурах Богоматери, выполненных Куазевоксом для Лиона. Подобный опыт работы в религиозном жанре оказался для мастера первым и последним.

Самые ранние самостоятельные работы Куазевокса — изготовление декораций замка в Саверне по заказу епископа Страсбурга, а также официальные заказы для Лувра. В 1666 году Куазевокс становится королевским скульптором. Его принимают в члены Академии, а с 1677 года он становится профессором. Лебрен приглашает его сотрудничать с ним в Королевской мануфактуре гобеленов, и в 1678 году скульптор окончательно перебирается в столицу.

Первым бюстом, который выполнил скульптор, стал портрет Лебрена. Это были два очень не похожих друг на друга мастера, но сотрудничество их было весьма плодотворным. Эскизы, исполненные Лебреном, оставляли полную творческую свободу Куазевоксу, они давали лишь общее направление его работе. Двенадцать лет совместной работы — лучшие годы в творчестве мастера.

В 1677–1685 годах Куазевокс работает над декорировкой Версальского дворца и парка вместе с архитектором А. Ленотром. Среди декоративных скульптур — аллегории Силы, Правосудия, Изобилия, статуя Аполлона. Ряд скульптур был установлен в нишах Посольской лестницы и в Большой галерее.

Наиболее полно сохранился лишь один ансамбль Куазевокса — великолепный зал Войны в Версале (1683). Для украшения этого интерьера им были выполнены золочёные и серебряные десюдепорты, бронзовая монограмма короля в окружении листьев и масок — символов сезонов. Над

камином Куазевокс поместил громадный овальный рельеф, изображающий Людовика XIV в образе древнего воина, мчащегося на коне (около 1678).

Для парка Версаля Куазевокс изготовил копии с четырёх античных скульптур («Нимфа с раковиной», «Венера Медичи», «Венера на корточках», «Кастор и Поллукс»), которые он увеличил до натуральных размеров и придал им современный характер.

В статуе «Венера на корточках» застигнутая врасплох непрошеным гостем, Венера, пытаясь прикрыть руками наготу, чуть присела. В решении образа предугадываются черты легкомысленного и развлекательного искусства рококо.

Куазевоксу принадлежат и две знаменитые версальские статуи — аллегории рек, расположенные в партере воды и напоминающие античные скульптуры, — «Тибр» и «Нил». Здесь ярко проявились классицистические тенденции французского искусства второй половины XVII века.

В 1685–1687 годах скульптор выполнил надгробие министра финансов Жана-Батиста Кольбера. Куазевокс умел добиваться ощущения классической сдержанности, когда того требовал замысел. В надгробии кардинала Мазарини (1689–1693) последний, облачённый в кардинальскую мантию, стоит на коленях. Лицо его серьёзно и значительно, рука прижата к сердцу. Гений смерти и аллегорические фигуры добродетелей придают надгробию пышность, парадность.

Но подлинным творением Куазевокса стали скульптуры для Марли.

«Марли, любовно устроенный мадам де Ментенон, стал любимым местом пребывания короля, — пишет С. Морозова. — Это был дворец-фантазия. Ведущей темой скульптурного убранства Марли, для которого были привлечены Куазевокс и Кусту, стали „Метаморфозы“ Овидия. Первым и самым блистательным созданием Куазевокса для Марли стали знаменитые конные статуи — „Меркурий на Пегасе“ и „Виктория на Пегасе“ — две скульптурные группы, которые с 1719 года фланкируют вход в Тюильри со стороны Елисейских полей в Париже. Гипсовые модели коней вместе с

моделями ещё четырёх заказанных для Марли статуй („Сены“, „Марны“, „Амфитриты“ и „Нептуна“) были выполнены в 1699 году и через год начали переводиться в мрамор. За эти работы король назначил скульптору пожизненную пенсию в 4000 ливров. Группы „Кони Марли“ Куазевокса во многом предвосхитили искусство XVIII века».

В 1708 году граф д'Антэн заказал Куазевоксу статую Аделаиды Савойской в образе Дианы (1710). Это произведение восходит к эллинистической скульптуре «Диана с оленем». Своим несколько манерным шармом, тонкой моделировкой драпировок, лёгкостью движения она близка рококо. В работе Куазевокса соединяются два начала — античная скульптура и портрет, а подпись свидетельствует, что мастер работал с натуры.

Последние годы жизни Куазевокс посвятил портретным бюстам. Именно в портретном жанре наиболее ярко и определённо выразился талант скульптора. Это самая многочисленная и оригинальная часть его творчества. В ней Куазевокс неподражаем. До Гудона лучшим скульптором-портретистом был именно Куазевокс. Его портреты Людовика XIV, несмотря на заранее заданную официальность, несомненно, лучшие скульптурные изображения короля. Среди них и огромная конная статуя монарха, отлитая в Арсенале.

Лучшие бюсты скульптора — портреты Лебрена, Мольера, Полиньяка, Ришельё, Кольбера, Мазарини неизменно прекрасны по технике исполнения. Пластическое богатство и изысканность сочетаются в них с внешней патетикой, жизненно достоверная характеристика портретируемого — с определённой идеализацией, свойственной классицизму второй половины XVII столетия.

В интерпретации Куазевокса «Великий Конде» (1688) и неистов, и беспощаден. Но уникальный вклад он внёс своими неофициальными портретами, темой которых является сам человек, а не его положение в обществе. К лучшим работам мастера следует отнести портреты его близких

друзей и покровителей. До наших дней дошло около пятидесяти бюстов (среди них только четыре женских и один детский).

Его портрет архитектора Робера де Котта (1704) и автопортрет (1678), несмотря на обязательные длинные и тяжёлые парики XVII века, показывают конкретные личности, запечатлённые в какой-то определённый момент.

Диапазон деятельности Куазевокса был настолько широк, что скульптор внёс свой вклад во все разновидности французской пластики XVIII века, за исключением рокайльной декорации.

Куазевокс, несомненно, явился одним из крупнейших мастеров своего времени, учителем целого поколения молодых скульпторов, среди которых были известные мастера Гийом и Никола Кусту.

Умер Куазевокс в Париже 10 октября 1720 года.

ДЖУЗЕППЕ МАЦЦУОЛА (1644–1725)

Джузеппе Маццуола родился в Вольтерре 1 января 1644 года в семье архитектора Дионисия Маццуолы. Эта большая семья дала Италии многих скульпторов, живописцев, архитекторов. Маццуола-отец получил заказ на перестройку Палаццо Реале в Сиене. Он переехал туда, когда мальчику не исполнился и год. Первым учителем Джузеппе стал его старший брат, скульптор Джованни Антонио Маццуола.

В то время каждого занимавшегося ваянием тянуло в Рим, где на пике славы был Лоренцо Бернини. Земляки снабдили Джузеппе рекомендациями к Эрколе Феррата, который возглавлял в Риме студию.

Феррата, будучи учеником Бернини, в своём творчестве тем не менее больше примыкал к сухому и академичному Альгарди. Он с некоторым недоверием отнёсся к новому воспитаннику весьма своеобразной наружности. Джузеппе был высокого роста, худощавый, с крупным лицом, на котором выделялись высокий лоб, большой нос, массивный подбородок, поросший бородой, и крупная, несколько выпяченная нижняя губа. Сколько уже видел маэстро непутёвых парней, которые упрямо стремились в Рим. И Феррата перепоручил своего нового ученика Мельхиору Каффе. Необычайно

талантливый мальтиец по духу своих произведений был гораздо ближе к искусству Бернини. После смерти Каффы Маццуола высек из мрамора по его модели группу «Крещение Христа» (1700), пользовавшуюся большой популярностью.

Первое самостоятельное произведение Маццуола исполнил для своей родины — горельеф, изображающий мёртвого Христа (1673), для сиенской церкви Санта-Мария делла Скала. В этом произведении, безусловно, ощущается то драматическое восприятие мира, которое Маццуола усвоил у своего учителя — Каффы.

Вскоре после окончания «Мёртвого Христа» Маццуола сближается с Бернини и исполняет по его модели аллегорию «Милосердие» (1673) для гробницы папы Александра VII Киджи. Влияние Бернини чувствуется в других произведениях Маццуолы, исполненных в семидесятые годы, когда он тесно сотрудничает с великим скульптором эпохи.

Он очень быстро становится популярным в кругу высшей римской и сиенской знати и получает много заказов. В 1679 году скульптор становится членом Академии Св. Луки, а после смерти Ферраты в 1686 году Маццуоле предложили возглавить его мастерскую.

Более пятидесяти статуй, гробниц и бюстов Маццуола исполнил для соборов Рима, Сиены, Мальты, а также для дворцов самых знаменитых римских фамилий — Барберини, Роспильези-Паллавичини, Санседони и др.

Среди произведений зрелого периода надо отметить статую св. Филиппа-апостола (1703–1711), установленную в церкви Сан-Джованни ин Латеранно в Риме. Её исполнение совпадает с завершением самого известного произведения мастера — статуи «Смерть Адониса».

Биограф Маццуолы, его современник Леоне Пасколи рассказывает, что статую Адониса мастер делал не по заказу, а «для своего собственного удовольствия». По сведениям другого автора, скульптор работал над ней тридцать один год.

Статуя была завершена в 1709 году, что можно узнать из подписи и даты, высеченных на подножии фигуры. Это период проявления наивысшего мастерства Маццуолы.

Сюжет статуи «Смерть Адониса» заимствован из античного мифа о прекрасном юноше-охотнике, который пересказал в «Метаморфозах» великий древнеримский поэт Овидий.

Миф об Адонисе привлёк внимание скульптора не случайно. Он останавливается на таком сюжете, который позволяет ему наиболее полно выразить собственные мысли и чувства. Легенда об Адонисе подсказала художнику мысль изобразить человека в стремительном беге, погибающего от смертельного удара дикого зверя. Его герой не борец, а беспечный юноша-охотник, изнеженный ласками Афродиты. Он усвоил поучение богини любви быть храбрым «над бегущим». Нарвавшись на кабана, он спасается паническим бегством и гибнет.

Обратившись к данному сюжету, Маццуола должен был выбрать определённый эпизод. Скульптор останавливается на моменте, когда юный Адонис, смертельно раненный диким кабаном, убегает от страшного зверя. Юноша теряет равновесие, резко поворачивается корпусом влево и вот-вот упадёт на землю. Маццуола запечатлел переходное состояние, предшествующее падению. В таком выборе самого острого момента, фиксирующего конкретное состояние героя, проявился реалистический подход художника к изображению человека.

Эта группа рассчитана на множество точек зрения. Повинуясь движению фигуры, зритель направляется вправо. Он может лицезреть, как Адонис в безнадёжном бегстве теряет силы, и ноги его подкашиваются. Потеряв опору, Адонис резко откидывается назад, так что линия плеч оказывается под прямым углом к линии ног. В страхе он простирает вперёд правую руку, словно стараясь удержаться и найти спасение. Бессильно отброшена к левому плечу голова. Но вот зритель, желая увидеть лицо, делает ещё шаг вправо и чувствует себя обманутым. Предполагаемого

развития движения не происходит. Рука, которой Адонис касается кабана, остановила движение, и оно кажется застывшим. Да и кабан, поднявшийся на задние ноги, словно послушная собачонка, отнюдь не является равноценным участником драматической сцены: он не догоняет и не опрокидывает героя. Изображения борьбы нет.

Маццуола создал сцену гибели Адониса. Удар уже нанесён. Художник позволяет зрителю самому домыслить предшествующее действие.

Как отмечает Л. Я. Латт, исследователь творчества Маццуолы: «Каскады складок плаща, спускающегося сзади с плеча, словно бурные потоки хлынувшей воды, придают произведению преимущественно декоративный характер. Блестящая полировка выпуклостей складок контрастирует с глубокими тенями провалов ткани, создавая впечатление красочности, живописной игры светотени.

Скульптор использует их одновременно и чисто конструктивно, так же как и туловище кабана. Это надёжная опора для фигуры, лишённой равновесия.

В моделировке фигуры не выдержан единый характер. Тело Адониса моделировано гладко, мышцы переданы схематично. Руки же, наоборот, исполнены богатой светотенью лепкой, отмечающей тончайшие, едва уловимые рельефы, вызывающей почти чувственное ощущение мягкой, нежной юношеской кожи. Это можно легко понять, зная, что Маццуола работал над статуей много лет и начал её ещё в годы заметного влияния на него Бернини.

Декоративные качества произведения усиливаются благодаря разнообразной обработке поверхности мрамора. Здесь Маццуола проявил своё блестящее мастерство владения материалом. Он извлекает из камня подлинно колористические эффекты, передавая самые различные фактуры. Искусной полировкой он передаёт атласную поверхность нежной кожи рук. И наоборот, шероховатая поверхность хорошо выявляет жёсткую щетину кабана. Троянкой, металлическим инструментом с тремя зубцами на конце,

оставляющими на мраморе неглубокие бороздки, скульптор наносит на поверхность камня штрихи, почти живописно изображающие компактную массу густой колючей шерсти. Впечатление иллюзорной точности усиливается применением сверла.

Совсем по-другому исполнены отделённые одна от другой извивающиеся пряди волос Адониса, своей лёгкостью заставляющие забыть о мраморе, из которого они сделаны. Столь же тщательно отделаны и другие детали. Например, копыта кабана отполированы так, что кажутся роговыми, или словно живые зубчатые листья и цветы анемона на подножии».

Статуя «Смерть Адониса» пользовалась в своё время шумным успехом. В книге великого немецкого поэта Гёте «Винкельман и его столетие» говорится, что «одна статуя „Адониса“ стоит всего искусства Маццуолы вместе взятого».

Известно, что итальянское правительство предполагало подарить её королю Дании. Но датский король так и не приехал в Италию, и статуя осталась в мастерской Маццуолы. Позднее кардинал Барберини, меценат, владелец богатейшей коллекции произведений искусства, решил приобрести «Адониса» для своего пышного дворца. Барберини предоставил скульптору за «Адониса» пожизненную пенсию в 25 скудо ежемесячно и «снабжение хлебом и вином».

Спустя восемь лет, в 1717 году, кардинал Барберини подарил статую претенденту на английский престол Якову III, сыну эмигрировавшего во Францию английского короля Якова II.

Окончив «Адониса», скульптор продолжает творческую деятельность. Некоторые из более поздних работ Маццуолы отличаются чрезвычайной сухостью и академической статичностью: бюсты Христа и Девы Марии из дворца Роспильези-Паллавичини. Другие отмечены тяжеловесной многословностью: гробницы Роспильези-Паллавичини в церкви Сан-Франческо а Рипа и Альтьери в церкви Санта-Мария ин Кампителли в Риме.

Умер Маццуола 7 марта 1725 года.

БАЛТАЗАР ПЕРМОЗЕР (1651–1732)

Самый яркий этап в развитии архитектуры Дрездена относится к первой половине XVIII века. Именно тогда сложились ансамбли и поныне составляющие красу и славу города. По словам хрониста Искандера, Цвингер — одно из семи чудес Дрездена, и, пожалуй, самое удивительное. Лёгкие, словно повисшие в воздухе, галереи, россыпи фонтанов и солнечный золотисто-жёлтый песчаник — первое, что поражает здесь и остаётся навсегда в памяти.

Выразительность объёмно-пространственного решения комплекса органично рождается в поистине полном слиянии архитектуры и скульптуры. Поиски архитектора и скульптора шли в одном направлении, обогащаясь специфическими возможностями каждого вида искусств. Цвингер навсегда вписал в историю искусств два великих имени — зодчего Матеуса Даниэля Пёппельмана и скульптора Балтазара Пермозера.

Балтазар Пермозер родился в крестьянской семье 13 августа 1651 года. Его ранние годы прошли в Зальцбурге и в Вене. С 1675 года он провёл четырнадцать лет в Италии. Сильное впечатление на Балтазара произвело искусство Бернини. Особое место среди ранних произведений Пермозера занимают статуэтки из слоновой кости, необычайно тонко исполненные: «Геркулес и Омфала», «Четыре времени года». Изяществом, живостью в передаче движений эти статуэтки предвосхищают лучшие произведения мелкой пластики второй половины XVIII века. Эпической суровостью и сдержанностью отличается сделанное из слоновой кости «Распятие».

С 1689 года Пермозер был придворным скульптором в Дрездене, где много работал по оформлению Цвингера.

Пермозер — мастер широкого эмоционального диапазона. Фанатично мрачным и экспрессивно взвинченным художником предстаёт он в мраморном бюсте, носящем название «Отчаяние проклятого» (1722–1724). Изображая человека, горящего в адском пламени, скульптор доходит, кажется, до предела того трагического пафоса, который так любило

искусство барокко. Резкий поворот головы, затравленный взгляд, разодранный диким криком рот, зияющий на лице чёрным провалом, передают почти физически ощутимо страшные муки грешника.

С годами искусство скульптора приобретает черты патетики, напряжённости, становится нарочито усложнённым. Приблизительно в одно время с «Проклятым» Пермозер создаёт двухметровую группу «Апофеоз принца Евгения Савойского» (1718–1721), предназначавшуюся для Бельведера. Это — помпезная, холодная и композиционно запутанная барочная аллегория, характерная для официальной линии австрийского искусства.

Высшие достижения Пермозера в поздний период связаны с развитием им народной традиции резьбы по кости и по дереву. К концу жизни Пермозер исполнил свои наиболее прославленные двухметровые деревянные статуи св. Августина и св. Амвросия (1725). Это изображения могучих, величественных длиннобородых старцев в пышных одеждах. Выражение их лиц сурово и сосредоточенно, необычайно экспрессивны жесты тонко проработанных рук с длинными пальцами. Образы, исполненные внутренней силы, должны были свидетельствовать о могуществе католической церкви, но в них нашли воплощение представления о неукротимой энергии, о волевом человеческом порыве. В этих статуях Пермозер демонстрирует блестящее мастерство резьбы по дереву, умение извлечь из материала сложнейшие фактурные эффекты.

Произведения Пермозера в Цвингере совершенно другого плана, но тоже его выдающееся достижение. Скульптуры Пермозера являются неотъемлемой частью нарядного ансамбля. Перемигиваясь и пересмеиваясь, они поддерживают карниз. Скульптор проявляет немало весёлой выдумки, разнообразя выражение лиц своих атлантов: одни из них дуются, другие подтрунивают над ними. Пермозер великолепно уловил общий дух ансамбля Пёппельмана, его атланты гармонично связаны с архитектурой павильонов, их шутливость словно перекликается с капризной лёгкостью построек.

Если войти в Цвингер со стороны Театерплац, то справа будет находиться Французский павильон, а за ним, в отдельном замкнутом дворике, — царство звенящей, искрящейся воды и изысканной пластики. Это царство зовётся «Купальней нимф» — «Нимфенбадом». В центре расположен прямоугольный, со сложно расчленёнными углами бассейн. На откосе вала устроен каскад с гротами, множеством скульптур и мелких фонтанчиков, с лестницами, ведущими на верхнюю площадку, где тоже бьют фонтаны. Вода с шумом переливается из одной чаши в другую, а затем по лестнице из обломков скал, пенясь и играя как водопад, низвергается вниз, во дворик. В массивной стене чередуются ряды тёсаных камней с камнями, имеющими как бы «рваную» поверхность. Это придаёт стене суровость и какую-то скрытую силу, с которой контрастируют мраморные статуи изящных морских богинь — нимф. Они стоят в нишах галереи.

Стройные полуобнажённые тела нимф, окружённые вихрем клубящихся складок, полны медлительной неги и спокойствия. Пермозер остро чувствует динамику бурных барочных форм, он умеет выявить богатство контрастных ритмов, фактур, сочности светотени. Но он ещё и художник с очень зорким эмоциональным видением. Фигуры «Нимфенбада» как будто замерли на сцене театра в момент исполнения неведомого танца. Их жесты полны нарочитости и жеманства, головы кокетливо склоняются набок, а одежды развеваются причудливыми складками.

Его нимфы с полуопущенным взором и дрогнувшей в уголках губ улыбкой полны таинственной прелести. А на другой стороне галереи, со стороны площади, несут консоли козлоногие сатиры — с гротескными физиономиями, каждая из которых неповторима, подсмотрена в уличной толпе или ярмарочной сутолоке. И так же неповторимы и характерны увиденные в реальной жизни их позы.

Как ни различны скульптуры Пермозера — нимфы или сатиры «Нимфенбада», гермы Вальпавильона или статуи в нишах Кронентор — на

всём лежит печать лёгкой, затаённой грусти, и это вносит мягкую лирическую ноту в сверкающе-праздничный ансамбль.

Бальтазар Пермозер был крупнейшей фигурой в австрийской скульптуре рубежа XVII–XVIII веков. Он умер 20 февраля 1732 года.

АНДРЕАС ШЛЮТЕР (ок. 1660–1714)

С конца XVII века наряду с Баварией и Саксонией крупным культурным центром становится Пруссия. Самым одарённым из мастеров, состоящих на службе у прусских королей, был скульптор и архитектор Андреас Шлютер. Имя его было окружено ореолом славы. Многие современники называли его «северным Микеланджело» Его творчество отличается драматизмом и страстной патетичностью замысла.

Андреас Шлютер родился в 1660 году. Сын гамбургского скульптора, переселившегося в Данциг, провёл свою юность в этом городе, учился там скульптуре у Д. Заповиуса и довершил своё художественное образование путешествием в Голландию, во время которого пристрастился к нидерландскому стилю барокко. В начале своей самостоятельной деятельности он служил придворным скульптором в Варшаве, а потом, в 1694 году, был приглашён курфюрстом Фридрихом III на такую же должность в Берлин, где вскоре был назначен также товарищем директора Академии художеств.

По всей вероятности, уже будучи на службе у курфюрста, художник совершил путешествие в Италию и во Францию. Документального подтверждения этому не сохранилось, но работы Шлютера говорят о несомненном знакомстве как с искусством Бернини, так и с французским классицизмом XVII века.

Выполнив декоративную скульптуру в мраморном зале Потсдамского дворца, Шлютер в 1696 году построил Линценбургский дворец. В том же году мастер создал наиболее значительный для того времени конный памятник Фридриху Вильгельму, так называемый памятник великому курфюрсту.

Образцом для конного памятника Фридриху Вильгельму (великому курфюрсту) Шлютеру послужил памятник Людовику XIV работы Жирардона. В композиции всей фигуры и даже в деталях он прямо следует за французским скульптором, но при этом статуя немецкого скульптора отличается большей грузностью и одновременно большей подвижностью форм.

В статуе великого курфюрста он стремился дать образ грозного и мудрого властелина. Одетый в античный костюм, в пышном парике, правитель Пруссии торжественно восседает на медленно шествующем коне. Энергично пролеплены массивные формы, тщательно отделаны все детали. И всё же черты искусственности и напыщенности ясно ощутимы в этом типично барочном и по композиции, и по идейной концепции монументе.

В 1700 году памятник великому курфюрсту был поставлен в Берлине на Длинном мосту против юго-восточного угла строящегося королевского дворца. В то время как монумент Жирардона был водружён на строгий и высокий пьедестал, Шлютер поместил фигуру великого курфюрста на сравнительно невысокий и пышный постамент, украшенный декоративными волютами и барельефами. По углам постамента скульптор поместил четыре несколько громоздкие фигуры скованных рабов, символизирующие победы прусского абсолютизма. Их напряжённые и динамичные позы в соединении с пышностью декорировки придают памятнику типично барочный облик.

В 1697 году Шлютер создал бронзовую статую курфюрста Фридриха III (Кёнигсберг). А в 1698 году ему поручили окончить начатую Нэрингом постройку и произвести отделку здания берлинского арсенала. Главный фасад арсенала оформлен пышной лепной орнаментикой, в которой основным декоративным мотивом являются военные трофеи, свидетельствующие о воинской славе победителя. Фасад, выходящий во двор, своим убранством — масками умирающих воинов — резко контрастирует мрачным трагизмом замысла с триумфальной торжественностью главного фасада. Скульптура барокко охотно обращалась

к передаче всевозможных аффектов, и Шлютер вносит большое разнообразие в изображение страдания. Среди воинов есть молодые и старые, кричащие от боли и сдерживающие стон, упорно борющиеся со смертью и покорно испускающие последний вздох. Однако при этом скульптор проявляет сдержанность: суровые, энергично вылепленные головы героев заставляют зрителя думать не только об их страданиях и смерти, но и о силе и мужественности.

В 1699 году Шлютер был назначен директором сооружения большого королевского дворца по сочинённому им самим проекту. К тому времени главным архитектором этого строительства был назначен Шлютер. Берлинский дворец строился долго: начатый задолго до Шлютера, он был фактически закончен только к середине XIX века. Однако внешний вид здания определили именно те его части, которые были созданы Шлютером. Ему принадлежали южный и северный фасады дворца и фасады его внутреннего двора, а также интерьер лестницы и ряд парадных комнат.

В 1706 году, по интригам своего соперника, Эозандера фон Гёте, Шлютер был отстранён от постройки большого дворца, но не лишился должности придворного скульптора и вылепил в 1713 году надгробный памятник Фридриху I (до 1701 года являлся курфюрстом Фридрихом III).

С 1713 по 1714 год Андреас Шлютер работал в России. Пётр I, счастливый, что заполучил такую знаменитость, тут же присвоил ему звание «баудиректора». А когда зодчий прибыл в Петербург, царь немедля поселил его у себя в Летнем дворце. Архитектору положили жалованье в пять тысяч рублей в год.

Шлютер занимался Петергофом и рисовал эскизы будущих важных строений новой русской столицы. В 1714 году, благодаря ему, Летний дворец обрёл свои окончательный, теперешний вид. Узкий лепной фриз из дубовых ветвей опоясал его. Между окнами первого и второго этажа заняли своё место барельефы. Они повествуют о борьбе России за выход к Балтийскому морю. А над дверью — фигура римской богини мудрости, воины и городов

Минервы в окружении победных знамён и военных трофеев. Коричнево-красные прямоугольники барельефов на фоне светлой стены и золочёные оконные рамы с частыми переплётами придавали зданию изысканно нарядный вид.

В Монплезире Шлютер построил чудесный загородный дворец.

Архитектор прожил в России чуть больше года. Умер он 4 июля 1714 года.

БАРТОЛОМЕО КАРЛО РАСТРЕЛЛИ (1675–1744)

Бартоломео Карло Растрелли родился в 1675 году во Флоренции. Его семья принадлежала к числу потомственных горожан. Подобно всем детям состоятельных флорентийцев, Бартоломео получил хорошее образование, изучил французский язык, а позднее, когда обнаружились его художественные наклонности, был отдан для профессионального обучения в одну из скульптурных мастерских.

Растрелли прошёл выучку, типичную для флорентийской скульптурной школы. Бартоломео разносторонне подготовили к работе в различных материалах, а также обучили искусству художественного литья. Он хорошо рисовал, не был чужд ювелирного дела, мог выступать как театральный живописец-декоратор. Кроме того, он приобрёл навыки архитектурного проектирования, разбирался в строительной технике и конструкциях, знал гидравлику. Немалую роль в формировании будущего скульптора сыграли и художественные впечатления, полученные во Флоренции.

Однако молодой одарённый мастер не смог найти применения своим силам в Италии и был вынужден покинуть родину. Вступив в брак с испанской дворянкой, Растрелли вместе с ней отправился в Париж. Здесь в 1700 году у него родился сын — будущий архитектор, названный в честь деда — Бартоломео Франческо.

В 1702 году Растрелли получил заказ на проектирование и исполнение пышного надгробного памятника министру Симону Арно маркизу де Помпонну. Сооружение памятника было закончено в 1707 году.

Первое крупное произведение скульптора в Париже встретило суровую критику в художественных кругах. Для французского искусства начала XVIII века с его строгими классическими основами в архитектуре и сдержанным использованием барочных приёмов в скульптуре произведение Растрелли уже казалось проявлением недостаточно взыскательного вкуса.

За пятнадцать лет, прожитых во Франции, скульптору так и не удалось ни достигнуть прочного положения, ни исполнить что-либо выдающееся. Привлечённый широкими перспективами творческой деятельности в новой столице русского государства, Растрелли оставляет Париж. Именно в России он обретёт вторую родину и создаст произведения, обессмертившие его имя. Сначала в России Растрелли выступал прежде всего как архитектор. Однако на пути Растрелли-архитектора вскоре появился серьёзный и даровитый соперник — французский архитектор Александр Леблон.

С первых же дней встречи между ними возникли неприязненные отношения. В «мемории», отправленной Петру 19 сентября 1716 года, Леблон представил всё проделанное Растрелли в Стрельне в самом невыгодном свете: «Имея в своём распоряжении 200 человек и располагая таким сроком [три месяца], Растрелли надлежало бы распланировать весь сад. Аллеи не подготовлены под посадку деревьев… Каналы центральный и один боковой выкопаны на глубину меньшую, чем им надлежит…»

Растрелли пытался защищаться, но по настоянию француза его таки отстранили от работ в Стрельне. Лишь вмешательство Меншикова удержало мастера от отъезда из России. Но отныне Растрелли уже не выступал в качестве архитектора. С осени 1716 года он полностью обратился к занятиям скульптурой. Однако ещё до этого по его рисункам и модели выполнили декоративное обрамление потолка Парадного зала дворца Монплезир в Петергофе. Здесь мастер сумел добиться сочетания строгой архитектоничности и динамики. Последнее достигнуто им разнообразием ракурсов фигур и сочной моделировкой, создающей впечатление живописности.

Первая портретная работа Растрелли в России — бюст А. Д. Меншикова, ближайшего сподвижника Петра I, — датирована концом 1716 года. Бюст генерал-губернатора — типичный парадный портрет, холодный и театрализованный. И композицией бюста, и его деталями скульптор показывает образ мудрого государственного мужа, полководца, победителя во многих сражениях. Но доминирующего впечатления скульптор добивается не раскрытием психологии портретируемого, а общей импозантностью и обилием декоративных деталей.

В 1719 году Растрелли по окончании очередного годового срока обратился с «доношением» о прибавке жалованья. Но прошение имело обратный результат, царь, когда ему доложили о просьбе Растрелли, велел предложить скульптору «дабы он работы подряжался делать с торгу» — исполнять заказы по отдельным договорам.

Переход с гарантированного «государевого жалованья» на подрядную работу ухудшал положение Растрелли. Растрелли заверили, что его обеспечат подрядными работами, и 5 июля 1719 года он «учинил договор, чтобы ему брать поштучно, а не годовое жалованье».

1721 год в творческой биографии Растрелли отмечен работой над значительными декоративными произведениями. Пётр I предложил скульптору исполнить модель Триумфального столпа в честь побед в Северной войне, «чтобы в нём явить и показать виктории его величеством одержанные». Растрелли довольно быстро создал модель. С тех пор в его творчество прочно вошла и утвердилась патриотическая тема победоносной борьбы России с грозным врагом. Триумфальный столп, выполненный в задуманном масштабе, мог бы стать впечатляющим монументальным памятником Санкт-Петербурга.

Той же теме были посвящены девять аллегорических барельефов для Большого каскада в Петергофе, отлитых в марте 1721 года из свинца.

В ноябре 1721 года Растрелли исполнил «голову», которую «делал он по своему чертежу и по модели», то была гипсовая голова царя. «Голова

Петра» — не простой слепок, а документальный портрет, сочетающий точность маски и живое ощущение художника. Растрелли сумел проработать маску с такой художественной чуткостью, что она как бы ожила, одухотворённая искусством.

1722 год мастер начал с исполнения другого царского заказа — статуи Петра во весь рост, предназначенной для украшения одной из площадей новой столицы. Из описания модели можно понять, что художник готов был исполнить монумент со сложным композиционным построением, рассчитанным на разнообразные зрительные впечатления.

В последние два года жизни Петра I Растрелли работает особо интенсивно, исполняя самые различные работы: фонтанные группы, портреты, декоративные скульптуры и даже иногда выступает как архитектор.

Весной 1723 года он закончил одну из парных фигур «Гладиаторов» для Большого каскада в Петергофе. Затем вылепил «великую барелиефу восковую» с изображением Полтавской баталии, которую Пётр приказал поставить в своём кабинете.

В 1723–1724 годах Растрелли выполнил два бюста Петра: первый «новым римским манером» был вылеплен в августе 1723 года и второй — «старинным римским манером» — в марте 1724 года. Отлили бюсты одновременно — в июне 1724 года.

Бронзовые бюсты Петра — одно из высших достижений творчества Растрелли. Эти скульптуры, образной основой которых послужила «гипсовая голова» Петра 1721 года, дают наиболее проникновенную и разностороннюю характеристику личности Петра, и вместе с тем это художественные образы колоссальной обобщающей силы.

Тридцатые годы XVIII века в творчестве Растрелли отмечены созданием большого числа крупных произведений монументального характера. Он выполнил сложные по композиции многофигурные

декоративные группы для фонтанов, статую Анны Иоанновны, скульптурные портреты.

Растрелли довелось открыть новую страницу в развитии русской скульптуры, выполнив в натуре статую, предназначенную для установки на площади столицы. Именно с этой статуи начинается расцвет монументальной скульптуры в России, хотя по политическим причинам памятник на улицу так и не попал.

Работу над ним Растрелли начал сразу после возвращения из Москвы в Петербург в сентябре 1732 года. Всего за четыре месяца колоссальная по массе статуя императрицы была вылеплена и подготовлена к формовке. Но только в начале 1741 года Растрелли сообщил, что «вылитый из меди портрет во окончание приходит» и велел выгравировать на лицевой стороне плинта свой титул, фамилию и дату завершения работы.

Н. И. Архипов и А. Г. Раскин в книге о Растрелли пишут:

«„Анна Иоанновна с арапчонком“ — коронационный портрет императрицы. Она стоит на тронном помосте, покрытом бархатом, отороченным бахромой с кистями. Поза её заученно торжественна: надменная осанка, голова чуть повёрнута вправо. Величественным жестом правой руки она выставила вперёд и повелительно наклонила скипетр, а левой рукой указывает на „державу“, которую подаёт арапчонок. Лицо её непроницаемо, ничто не выдаёт мысли и чувства — это маска царственного спокойствия и уверенности…

…Несмотря на общую импозантность облика, скульптор добился того, что за окаменевшими чертами лица чувствуется жестокая и властолюбивая натура. За сверкающим парадным убором видишь женщину недальнего ума с насторожёнными мыслями, замкнутую и подозрительную. Всматриваясь в фигуру Анны, в её тяжёлое лицо с грозно остановившимся взглядом, соглашаешься с описанием, которое дала Н. Б. Шереметева: „Престрашного была взору; отвратное лицо имела, так была велика, что когда между кавалеров идёт, всех головою выше и чрезвычайно толста“».

Последние четыре года жизни (1741–1744) Растрелли отмечены мощным творческим подъёмом. Мастер достойно завершил свой долгий путь в искусстве. Этот период знаменателен созданием одного из самых его совершенных произведений — конного монумента Петра I.

Ещё в конце 1716 года Растрелли получил указание Петра отлить его конную статую и бронзовый барельеф. В начале 1719 года он показал царю модель конного монумента, отлитую из свинца осенью 1717 года. Пётр одобрил модель. Затем Растрелли снимает маску с лица Петра для достижения абсолютного портретного сходства. По снятой маске Растрелли исполнил в том же 1719 году восковой раскрашенный бюст Петра в латах.

Хотя к 1724 году Растрелли так и не получил повеления приступить к работе, он был твёрдо уверен, что ему скоро предстоит осуществление грандиозного проекта. К сожалению, его ожиданиям не суждено было сбыться: модели надолго остались у скульптора.

Они вновь были «опробованы» только 22 июля 1743 года. Однако мастер, которому уже исполнилось шестьдесят восемь лет, нашёл в себе творческие силы, чтобы создать совершенно новый монумент. Он перерабатывает первоначальную модель, утверждённую Петром. Изменения направлялись в сторону большей композиционной лаконичности и обобщения пластической формы.

Увы, скульптор так и не увидел своё самое капитальное произведение отлитым в металле. Растрелли умер 18 (29) ноября 1744 года.

Его сын — великий архитектор Франческо Бартоломео Растрелли добился продолжения работы. 14 декабря 1744 года царским указом ему было поручено «зачатое отцом его дело исправлять». Но конный монумент был установлен перед въездом в Михайловский замок только в конце лета 1800 года! С этого времени конный монумент органически вошёл в пейзаж города на Неве.

«Над прямоугольным плинтом, плоскость которого сверху смягчена едва заметным волнообразным возвышением, высится исполинская фигура

Петра на могучем коне, — пишут Архипов и Раскин. — Растрелли представил его не на поле битвы, а как бы обозревающим новую столицу — флот, полки, крепостные бастионы… Голова Петра повёрнута чуть влево. Его лицо полно силы и спокойствия. Все черты плавны, округлы и вместе с тем мужественны. Огромные глаза под орлиными дугами бровей „всевидящим“ взглядом пронизывают даль. Волосы, ниспадая назад, обрамляют благородный овал лица; выбившиеся пряди подчёркивают крутой лоб. На голове Петра лавровый венок, но его листья трактованы как языки пламени. Левой рукой он держит поводья коня, правой сжимает жезл полководца. Фигура Петра поражает гигантским сложением — мощные плечи, широкая грудь, крупные руки. На нём одет воинский доспех, тяжёлый кованый панцирь, который по плечу только богатырю. На ногах римские сандалии и подколенники в виде львиных полумасок. Головой льва украшена и рукоять меча. Через грудь за плечи переброшена порфира с рельефными гербами, подбитая горностаем. Пётр неколебимо сидит на послушном ему коне.

Примечателен тип коня. Скульптор избрал не изящную породистую лошадку, а под стать всаднику — богатырского коня. „Гордясь могучим седоком“, конь медленно поднял правую переднюю ногу и чутко замер, выгнув упругую шею. Убор коня по-царски богат: ковровый чепрак с подвесками, осыпанные драгоценными каменьями шлея и уздечка…

…В истории мирового искусства растреллиевский памятник Петру — один из блестящих образцов решения темы, начатой ваятелями античности, развитой мастерами ренессанса и барокко. И особая его ценность состоит именно в том, что Растрелли, отказавшись от перегруженности и театрализованности монументов барокко, возродил на новой основе лучшие ренессансные традиции и создал великолепный образец русского монументального стиля…

…Огромная пластическая культура ренессанса и барокко, освоенная Растрелли и воплощённая в его творениях, безупречное мастерство владения

материалом — всё это оказало большое влияние на творчество русских скульпторов последующих поколений. Трудно переоценить роль Растрелли как скульптора-портретиста. Созданные им бюсты во многом предопределили дальнейшую реалистическую направленность развития этого жанра в отечественном ваянии».

ГИЙОМ КУСТУ (1677–1746)

Родоначальниками скульптуры XVIII века во Франции правильно будет считать братьев Гийома и Никола Кусту, сыновей сестры Куазевокса: это они положили начало династиям художников — явлению, столь характерному для нового века. Старший, Никола, принадлежал ещё к эпохе Людовика XIV и был одним из первых скульпторов, который испытал на себе систему Академии, пройдя путь от пенсионера Римской премии и причисленного до академика и советника. Хотя Гийом был почти на двадцать лет моложе, братья иногда работали вместе, в частности над знаменитой группой «Аполлон и Дафна», находящейся в Лувре: Никола выполнил Аполлона, а Гийом — Дафну (около 1713–1714).

Гийом Кусту родился 29 ноября 1677 года в Лионе. В двадцать лет он едет в Рим, где весьма плодотворно проводит время. Вернувшись во Францию только в 1703 году, он исполняет вскоре одно из первых произведений «Геркулес на костре» (1704). Наибольшее влияние на Гийома оказало даже не знакомство с произведениями великих итальянских мастеров, а учёба у своего дяди — знаменитого скульптора Антуана Куазевокса.

Куазевокс научил его не только приёмам лепки, но и, что было самым важным для успешной работы, слушать ритм архитектуры, находить масштабы и пропорции произведений в зависимости от общей композиции ансамбля.

Кусту на редкость быстро добился популярности. У него было всегда много заказов на скульптурное оформление отдельных здании. Среди лучших его произведений можно назвать скульптуры фасада и главного

тимпана портала Дома инвалидов в Париже, одного из самых грандиозных и монументальных сооружений французской столицы. Кусту изобразил бога войны Марса, Минерву и короля Людовика XIV среди аллегорических фигур. Его композиции представляют собой яркое нарядное зрелище, в то же время сами формируют во многом архитектурный объём. Скульптура в таком понимании, не ставя перед собой задачи психологического порядка, в то же время определяет эмоциональное восприятие архитектуры.

К наиболее выдающимся скульптурным произведениям первой половины столетия следует отнести две конные мраморные группы Кусту, изваянные им для украшения увеселительного парка в Марли (1740–1745), а в дальнейшем перенесённые в Париж и находящиеся в настоящее время у входа на Елисейские Поля со стороны площади Согласия.

Декоративные, имеющие живописный, выразительный силуэт, они, может быть, менее торжественны, чем скульптура предыдущего времени, но отлично воспринимаются на фоне зелени и являются хорошим дополнением декоративного ансамбля.

Кусту разрабатывает мотив, идущий из античности, от групп «Диоскуров» (Капитолии в Риме). Но мастер барокко придаёт более бурное движение коням, силуэт которых поглощает очертания человеческих фигур.

Композиции эти решены продуманно и чётко. Скульптор создавал их в расчёте на единство контрастов. Порывистое движение резко вставшего на дыбы коня уверенно сдерживает сильный укротитель. Динамика, экспрессивность здесь соединены со спокойной величавостью. Кусту, воспитанный на строгих образцах, отнюдь не стремится к безудержной экзальтации и драматизму, столь характерным в передаче движения и столкновения противоборствующих сил для мастеров барокко. В его композициях — благородство и стройность пропорций. Кусту очень умело использует игру света и тени, манера его лепки скульптурной формы отличается мягкостью и плавностью. Он стремится к естественности и живости общего впечатления, добивается того, чтобы скульптура

воспринималась органично как декоративное целое, ясно читалась в окружающем пространстве. Она смотрится эффектно издали, а вблизи зритель не может не восхищаться разнообразием пластических «ходов», которые выбирает скульптор.

«Укротители коней» произвели огромное впечатление на современников. Столь счастливо найденный Кусту декоративный мотив был им использован в статуэтках, а также прочно вошёл в обиход скульпторов разных стран. Очень высоко ценил пластические достоинства композиций французского мастера русский ваятель Клодт. Мотивы его известных групп укротителей коней на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге были навеяны воспоминанием о работе Кусту.

Портрет Марии Лещинской в виде Юноны (1713–1714) работы Гийома, парный к довольно прозаичному «Людовику XV в виде Юпитера» работы Никола, восходит к «Марии-Аделаиде в виде Дианы» Куазевокса.

Изящная, полная грации и привлекательности, несколько манерно вытянутая и изогнутая фигура королевы декоративно задрапирована в одежду, ложащуюся живописными складками, кокетливо обнажающую ногу до бедра. Её небольшая по отношению к фигуре головка, тонко проработанные черты лица, волосы, руки и ноги говорят о стремлении к подчёркнутому изяществу, к интимно будуарной трактовке скульптурного образа в портрете.

Этот портрет относится к типу идеализированно-мифологических портретов знатных дам, так распространённых в скульптуре и живописи XVIII века. Хотя портрет Кусту, согласно новой моде, не лишён элегантности, драпировки в нём несколько громоздки, что, возможно, более присуще Юноне, чем Диане.

В портретах Гийом также продолжал эксперименты своего дяди Куазевокса. В его надгробии кардинала Дюбуа (около 1725, Сен-Рош, Париж), состоящем всего из одной коленопреклонённой фигуры, дана точная, даже сатирическая характеристика изображённого. Продолжение

традиции непарадного портрета обнаруживается в свободно трактованном этюде Гийома, изображающем его брата Никола в рабочей одежде (1715) По-своему интересны портреты П. Дарере де Латура (1753, терракота), архитектора Ж. А. Габриеля (около 1760, мрамор).

В ряде своих работ, как уже говорилось, Кусту и в стилистическом отношении стоит весьма близко к своему учителю Куазевоксу. Однако такие его произведения, как рельеф, изображающий переход через Рейн, в притворе дворцовой капеллы Версаля, говорят уже о весьма значительных коррективах, внесённых в воспринятый от Куазевокса стиль, ставший у него несравненно более мягким, утончённым.

Кусту работал в Париже, Версале, Марли. В 1733 году он назначается ректором Королевской академии живописи и скульптуры, а с 1735 по 1738 год Кусту находится на посту директора Академии.

У Кусту учились искусству скульптуры мастера, работавшие потом в разных странах. Его учеником был и крупнейший французский скульптор последующего поколения Эдм Бушардон.

Стремление к утончённости естественно и органично сочеталось у Кусту с верностью заветам классически строгого стиля. Это был мастер, обладавший галльским изяществом вкуса, тонко улавливавший запросы современности, овладевший секретами своего ремесла. Творчество Гийома Кусту остаётся примером блестящего понимания роли искусства скульптуры в синтезе с зодчеством.

Умер Гийом Кусту 22 февраля 1746 года в Париже.

ГЕОРГ ДОННЕР (1693–1741)

Крупнейший австрийский скульптор XVIII века Георг Рафаэль Доннер родился 24 мая 1693 года в Эсслинге. Сначала он обучался у итальянца Джулиано в Гейлигенкрайце. Затем Рафаэль продолжил учёбу в Венской академии художеств, по окончании которой перебрался в Зальцбург. Позднее, вернувшись в Вену, Доннер занимал должность придворного

ваятеля австрийского императора. Работал главным управляющим строительных работ у князя Эстергази.

Среди ранних произведений художника выделяется скульптурное оформление замка Мирабель в Зальцбурге (1726). Весьма игривые мраморные фигуры органично вписаны Доннером и архитектором Гильдебрандом в общую композицию замка, с её прихотливой игрой линий и сочной живописной лепкой объёмов. В сущности, с тех же позиций сделаны Доннером, конечно с небольшой поправкой на иную тематическую задачу, и скульптуры капеллы князей Эстергази в церкви Святого Мартина в Пресбурге (1727). Но уже в главном алтаре с конной статуей святого Мартина в часовне святого Яна Подателя в соборе в Братиславе (1732) чувствуются большая строгость, сдержанность, хотя и остаётся театральная аффектация поз и жестов, столь любимая художниками барокко. Интересно, что Доннер был и архитектором этой часовни, «вкраплённой» им в средневековый храм XIV века, бывший местом коронации венгерских королей до революции 1848 года.

В лучших работах Доннера тридцатых годов черты классицизма проступают всё чётче. Их нельзя не заметить в одном из оригинальнейших произведений мастера — в конной статуе св. Мартина для собора в Пресбурге (1735). Легенда рассказывает, что святой, встретив зимой нищего, отдал ему половину своего плаща. Оригинальность трактовки сюжета Доннером состоит в том, что он изображает св. Мартина в форме современного венгерского офицера. Этот смелый шаг Доннер сделал исключительно с целью приближения к реальности.

Конная статуя св. Мартина была помещена в главном алтаре собора и тем самым рассчитана на единую точку зрения (сбоку). Барочным художникам единая точка зрения не мешала трактовать композицию алтарной скульптуры так, словно она обозрима кругом. Доннер в данном случае выступает как последовательный мастер классицизма: он основное внимание обращает на создание чёткого и выразительного силуэта

скульптуры, придающего всей группе спокойную уравновешенность. И только отдельные детали, нарушающие эту цельность силуэта, — поворот головы коня или свешивающаяся с пьедестала нога нищего — говорят о связях со скульптурой барокко.

Работы Доннера для архитектуры в значительной степени определяют внешний облик Вены XVIII века. Имя скульптора связано со многими достопримечательностями города. Житель Вены того времени, приходя в старинный собор Святого Стефана, мог видеть там доннеровские мраморные рельефы на бассейне ризницы. В венской ратуше был установлен его стенной фонтан «Персон и Андромеда» (1739). Но особой любовью горожан пользовался фонтан на Нойер-Маркт — Новой площади. Их поражали богатство ритмических отношений, изящество и безошибочность пропорций отдельных фигур.

В лучшем своём произведении — аллегорических фигурах «Фонтана Провидения» или «Фонтана рек» — Доннер проявляет себя цельным художником. Работы над этим проектом скульптор начал в 1737 году. В отличие от алтарной статуи св. Мартина фигуры фонтана рассчитаны на множественность точек зрения. В их трактовке гармонично сочетаются живописность, пространственная непринуждённость скульптуры барокко и строгая определённость форм, свойственная классицизму.

На высоком пьедестале восседает посреди фонтана величественная, как античная богиня, Providentia — провидение, символизирующая удачу и здравый смысл. Её фигура дана в сложном повороте, но со всех точек зрения она образует чёткий замкнутый силуэт. У подножия пьедестала маленькие путти с трудом удерживают больших вырывающихся рыб. Этими очень живыми и выразительными декоративными фигурками скульптор словно отдаёт дань пристрастиям своего века к разнообразным вариациям одного мотива. По четырём углам фонтана Доннер помещает аллегорические изображения четырёх притоков Дуная: Иббса, Трауна, Марча и Эннса. Иббс и Марч даны в виде прекрасных молодых женщин, Траун — в виде юноши,

замахнувшегося острогой. Но, пожалуй, интереснее всех Эннс, изображённый в образе мускулистого старика с веслом на плече.

Фонтан был завершён в 1739 году. По сравнению с произведениями других барочных скульпторов (например, долго работавшего в Вене итальянца Лоренцо Маттиелли, с которым Доннер вступил в соперничество при получении заказа) создание Доннера спокойнее, классичнее. Форма и изгиб парапета вокруг бассейна имеют значение в общей композиции, но основное здесь — соотношение самих фигур. Тема спокойствия, величавой задумчивости задана полуповоротом, линией чуть склонённых плеч и откинутой головы «Провидения». Более резкие, дробные движения детских фигур и плещущие вокруг них струи воды перебивают ритм, оживляя его своей весёлостью. Но удлинённые тела «рек», при всей подчёркнутой сложности их поз, вновь обрисованы текучим, плавным силуэтом, проникнуты лёгким меланхолическим чувством. Композиционно все линии находят своё продолжение и завершение в центральном образе.

При ясности общих очертаний разработка деталей изящна и подробна. Доннер применил не совсем обычный для нас, но характерный для его времени материал — свинец, и его серо-серебристые отблески, так тонко согласующиеся с бликами на поверхности воды, создавали неповторимый эффект.

В царствование Марии-Терезии полуобнажённые фигуры «рек» были сняты с парапета, поскольку императрица была поборницей строгой морали, и спрятаны в подвалах городского арсенала. Через некоторое время их передали скульптору Иоганну Мартину Фишеру для переливки. Однако он, напротив, позаботился об их реставрации и содействовал водворению шедевров Доннера на их прежнее место. В 1873 году подлинные свинцовые статуи были переданы в музей ради лучшей их сохранности (и теперь они в Музее барокко), а на их месте поставили бронзовые копии.

Другой прославленный фонтан — последнее произведение Доннера — находится во дворе старой ратуши. В нише под балконом, поддерживаемым

мраморными путти, Доннер поместил свинцовый рельеф, изображающий спасение Андромеды. Вода падает из пасти дракона в чашу, окружённую изящной решёткой. Скульптор внимателен к подробностям, тонко разрабатывает градации высоты рельефа — от чуть намеченных деталей фона до почти объёмной фигуры стройной, длинноногой Андромеды. В её сильном и одновременно чуть замедленном движении, раскрывающем всю пластику тела, в чеканности её склонённого профиля — то же мягкое, сдержанное благородство, что и в образах «рек».

Классицистические черты превалируют и в других работах Доннера тридцатых годов: парных статуэтках «Меркурия» и «Венеры», «Отдыхающей нимфе» и в самой значительной из более поздних работ мастера — в «Оплакивании» — рельефе алтаря собора в Гурке, оконченном мастером в год смерти — 1741 году.

Скульптор здесь старается уйти от аффектов, от внешнего показа человеческих чувств. В рельефе нет уже былой, ничем не сдерживаемой живописности форм. Он более прост и в то же время элегантен, психологически более правдиво передаёт драматизм момента. Всё это свидетельствовало об отходе мастера от традиций барочной скульптуры.

В первой половине XVIII века классицизм в виде отдельных элементов проявлялся в искусстве стран с развитым абсолютистским строем, однако у Доннера он получает своеобразный оттенок мягкого и благородного гуманизма.

Так что не случайно, что взгляды Доннера на искусство, переданные его учеником Эзером, впоследствии повлияли на формирование эстетики знаменитого немецкого теоретика классицизма Иоганна Иоахима Винкельмана.

Умер Георг Рафаэль Доннер 15 февраля 1741 года в Вене.

ЖАН-БАТИСТ ЛЕМУАН (1704–1778)

Жан-Батист Лемуан — выдающийся представитель известной династии французских художников. Отец — Жан-Луи Лемуан (1665–1755) —

отличный портретист, а его дядя — Жан-Батист Лемуан менее известен. Бюст архитектора Мансара (1703) работы Жана-Луи является одним из последних великолепных образцов барочной портретной скульптуры XVII века. Его скульптура «Нимфа Дианы» (1742) развивает концепцию «Марии-Аделаиды в виде Дианы» Куазевокса в соответствии с рокайльным идеалом волнующей женственности. Идеал этот доведён до совершенства в классическо-мифологических фигурах сыном Жаном-Батистом, который по количеству созданных произведений должен считаться одним из величайших французских скульпторов XVIII века. В его работах поставлено большинство проблем, связанных с природой портретной скульптуры, и многие из них блистательно решены.

Жан-Батист Лемуан родился 15 февраля 1704 года в Париже. Он учился у своего отца и Ле Лоррена. Особую роль в формировании творческого кредо молодого художника сыграл Ле Лоррен. Среди тех, кто оказал влияние на творчество Лемуана, надо отметить также Пюже и Декруа. В свою очередь, сам Лемуан со временем стал учителем великого Гудона. У него также учился и Пажу.

За время своей долгой жизни Жан-Батист достиг очень высокого положения. Он был любимым скульптором Людовика XV. В 1728 году Лемуан был причислен к Академии, через десять лет стал её членом, а к концу жизни — директором (1768). Много выставлялся в луврских Салонах, нравился при дворе и пользовался королевским покровительством — ему заказывались статуи Людовика XV для Бордо, Ренна, Руана и Парижа.

Декоративные работы Лемуана — настоящая вершина рокайля в скульптуре. К ним в первую очередь надо отнести барельефы отеля Сувиз в Париже (1735).

В сороковые — шестидесятые годы Лемуан создал одну из самых замечательных портретных галерей XVIII столетия. Она позволяет представить французское общество того периода. Вельможи, учёные, зодчие, актрисы, писатели, финансисты и маршалы воплощены скульптором с

изысканностью и аристократизмом, свойственными искусству рококо. Знатоки высоко ценили скульптурные бюсты Лемуана.

В отличие от предшественников мастер искал в этом жанре не величественности, энергии и аффектов. Его в первую очередь привлекала эмоциональная утончённость и подчёркнутая интеллектуальность. Потому-то он с завидным постоянством вводит в портрет французский костюм. «Философы у Лемуана — более вельможи, наделённые тонким умом, чем люди, деятельность которых готовила общество к перевороту, — пишет Ю. К. Золотов. — В мраморном бюсте 1748 года Вольтер нескромен и насмешлив, лицо его подвижно, в движении тонких губ таится ирония, но она не переходит за пределы острой, иногда касающейся опасных тем, но всё-таки вполне светской беседы. Таков и посмертный портрет Монтескьё (1767). Это парад, но уже не царственного величия, не громоздких регалий, а парад живости ума, тонкости эмоций и, наконец, аристократической любезности. Поэтому в творчестве Лемуана, как это было и в живописном портрете рококо, лицо напоминает маску. Большее, что может сделать художник, основывающий портретную характеристику на таком методе, — уловить индивидуальную манеру…

…Резким светотеневым контрастам Лемуан предпочитал легко скользящие блики, вызывающие впечатление почти неуловимых перемен в лице; переходные состояния для него существеннее устойчивых, определённых».

В целом портретам Лемуана присуща некоторая театральность. Его портрет Людовика XV по сравнению с портретом Людовика XIV Куазевокса отличается более изысканным замыслом и индивидуальной характерностью, что особенно ощутимо в живом повороте головы. Этюды портретов драматурга Кребийона (около 1761) и актрисы мадемуазель Клерон (1761) восхитительно театральны, а этюд портрета художника Ноэль-Никола Куапеля (1830) — очаровательно бравурен. Лемуан в большинстве случаев искал особое выражение лица портретируемого: у мужчин — улыбку,

проницательный взгляд, даже гримасу; у женщин — взгляд, брошенный украдкой, кокетливый поворот головы, любую возможность подчеркнуть их женственность.

В письме сыну своего учителя Ле Лоррена 18 июля 1748 года Лемуан говорил о важности воздушной перспективы для скульптора, а также о том, что драпировки должны соответствовать движению фигур, «не отягощая его».

Движение и живописность в пластике скульптора сочетались с асимметричностью композиции. Это можно заметить в позах, драпировке, в лицах. Одна из примечательных особенностей — сдвиг влево нижней губы, образующий складку в одном из углов рта.

«В портрете архитектора Жак-Анжа Габриеля (ок. 1760; мрамор, Лувр), — пишет Ю. К. Золотов, — хорошо видны новые приёмы Лемуана, в какой-то мере аналогичные утончённому колориту рокайльных живописцев. Повороту головы и быстрому взгляду вторят мягкие изгибы лёгких кружев. Плавные переходы от одной пластической формы к другой рождают нюансы, полутона и удивительное ощущение атмосферного слоя, будто окружающего объёмы и смягчающего контрасты. В улыбке зодчего таится оттенок самоуверенности и надменности, взгляд устремлён вдаль, поверх зрителя, в нём есть и артистическое вдохновенье, и некое стремление уклониться от общения со зрителем…

…Творческому методу Лемуана, как и портретному искусству рококо вообще, присуще обострённое восприятие внешней манеры в человеке, его лица-маски. Какая-то почти предельная ощутимость физического напряжения этой маски есть в луврском портрете финансиста Даниеля-Шарля Трюдена (1767; мрамор). Этот портрет точно воспроизводит черты старческого лица, улавливая в усилии его слабых мускулов стремление сосредоточиться, „собрать себя“ перед внимательным взглядом портретиста.

Естественно, более всего удавались Лемуану женские портреты. В фойе театра Французской комедии можно увидеть изображение знаменитой

актрисы Данжевиль (мрамор). Изящно грациозны изгиб шеи и поворот головы Данжевиль; нежным узором окружают её фигуру складки платья. Эти складки гибким движением драпируют ножку бюста. Выражение лица неуловимо меняют оттенки чувств, пробегая по нему, словно лёгкие дуновенья. Но усмешка актрисы чуть грубовата, крупный нос и выдвинутая нижняя губа говорят о характере натуры и наблюдательности скульптора. В пастельном портрете Латура Данжевиль другая — проще и вместе с тем деятельнее, реальнее и в конечном счёте значительней».

О некоторых работах Лемуана можно узнать от знаменитого Дени Дидро, писавшего критические статьи с парижских салонов. Его характеристики ярки и часто беспощадно-язвительны. Вот что он писал с Салона 1765 года:

«Портреты его довольно удачны, но этим дело и ограничивается. Когда он тщится создать величественную композицию, ему всякий раз недостаёт на это ума. Стучи не стучи себя по лбу — всё равно никто не откликнется. Все группы Лемуана лишены возвышенности, вдохновения, таланта и блеска, а каждая фигура в отдельности холодна, неуклюжа и на редкость манерна. Всё это в точности подобно его душе, растерявшей всё свойственное человеку от природы. Взгляните на его памятник в Бордо; если отбросить внушительные размеры, то что же останется? Займитесь-ка портретами, г-н Лемуан, но, ради бога, оставьте в покое памятники, особенно надгробные. Я весьма сожалею, но у вас недостаёт воображения даже на то, чтобы придумать подходящую причёску плакальщице. Один взгляд на мавзолей Десэ убедит вас, что с музой вы не встречались.

Из семи-восьми бюстов работы Лемуана два или три достойны внимания: портреты графини де Брион, маркизы де Глеон и нашего друга Гаррика.

Портрет маркизы де Глеон. Да, друг мой, эта головка прекрасна, поистине прекрасна. Какое живое, какое трогательное и вместе печальное выражение лица! Так и хочется остановиться и спросить эту женщину, для

кого же создано счастье, если уж её томит печаль. Мне никогда не случалось быть представленным этой прелестной даме, ни даже слышать о ней, но я готов поручиться, что она страдает. Об этом стоит пожалеть. Если ум и душа маркизы не столь же достойны восхищения, как и её лицо, то впредь, друг мой, никогда не доверяйтесь внешности и напишите на тыльной стороне руки: Fronti nulla fides.

Бюст Гаррика. Он весьма неплох. Это не Гаррик-дитя, который шатается по улицам, резвится, играет и скачет по комнате; нет, это, уж скорее, Росций, повелевающий своим глазам, лбу, щекам, губам, каждому нерву своего лица, вернее сказать, своей душе, которая воспринимает любую страсть и распоряжается затем всем своим существом, как вы, мой друг, владеете своими ногами, чтобы двигаться, и руками, чтобы брать. Иными словами, он на сцене.

Портрет графини де Брион. Что сказать вам, друг мой, о госпоже де Брион? Этот портрет — всего лишь прекрасная заготовка. Её природное очарование вот-вот расцветёт, но когда же это случится? Когда портрет будет закончен, но в этом-то и весь вопрос. Пока что волосы — лишь слегка процарапанный мрамор; по-видимому Лемуан считает, что чёрный карандаш тут вполне заменит резец. Стоит пойти поглядеть, что из этого вышло. Вдобавок ещё эта грудь, хотя мне случалось видеть затянутую и потуже. Эх, господин Лемуан, господин Лемуан, мрамор требует навыка: этот непокорный материал не отдаётся в любые руки! Пожелай кто-нибудь из мастеров, хотя бы Фальконе, быть искренним, он бы не преминул вам сказать, что глаза портрета холодны и сухи, что уж если сжимать ноздри, то следует приоткрывать рот, ибо иначе можно задохнуться, и что портреты ваши, подчас трогательные и страстные, редко бывают отделаны. А между тем как же не довести до конца любое творение, которое станут разглядывать вблизи!»

Справедливости ради надо заметить, что бюсты Лемуана хорошо воспринимались в рокайльных интерьерах Как отмечает Золотов: «Их мягкие

волнистые композиционные ритмы вписывались в убранство маленьких комнат этих особняков, а лирическая эмоциональность соответствовала общему звучанию декоративного искусства рококо. Вот почему портретные произведения рококо лучше смотреть в их естественном окружении. Их внутренняя ритмика и эмоционально-образный строй кажутся словно незавершёнными и требуют развития, откликов в соответствующем декоративном ансамбле; для этих вещей музейная экспозиция часто бывает особенно невыгодной».

Как главный представитель стиля рококо в скульптуре Лемуан подвергался нападкам классицистов следующего столетия. Они предпочитали такого художника, как Эдм Бушардон, придерживавшегося классической античности.

Лемуан смело вводит в пластику приёмы живописца. По словам его современника Дандре-Бардона, он делает «тени углём в местах, где резец не мог пройти достаточно глубоко». Любимым материалом Лемуана оставалась глина. Поэтому так хороши его терракотовые эскизы с их тёплыми тонами и оттенками.

Творчество Лемуана отличали постоянные поиски живописности и лёгкости композиционных ритмов. Художник Кошен вспоминал, как однажды Лемуан восхищался скульптурной композицией, где средства живописи смешаны со средствами пластики. Присутствовавший при этом скульптор Бушардон отмалчивался, но затем сказал: «Что он хочет от меня услышать? Я разбираюсь только в скульптуре, а это к нам не имеет отношения».

Роль Лемуана в развитии рокайльного портрета очень высока. Благодаря своему удивительному дарованию его портретный цикл стал одним из выдающихся явлений французского искусства середины XVIII века.

Умер Лемуан 25 мая 1778 года в Париже.

ЖАН-БАТИСТ ПИГАЛЬ (1714–1785)

Сложность и противоречивость развития французской скульптуры XVIII века нашли отражение в сверкающих мастерством и темпераментностью работах Жана-Батиста Пигаля. В творчестве скульптора прослеживаются две линии. Его работы декоративного плана отличаются динамикой, живописностью и изысканностью форм, в то же время портретному творчеству Пигаля свойственна реалистическая направленность. Дидро справедливо отмечал, что Пигаль «с помощью практики научился изображать натуру, изображать правдиво, горячо, сильно». Современники называли его «беспощадным».

Жан-Батист Пигаль родился в Париже 26 января 1714 года. Первоначальное художественное образование он получил под руководством Клода Лоррена и Лемуана. Лемуан, один из ведущих мастеров рококо, был старше Жана всего на десять лет. Пигаля с ним роднит лиричность и тонкость восприятия, но его творчество содержит много принципиально новых качеств.

Самая популярная из работ Пигаля, статуя «Меркурий, завязывающий сандалию», сделана в терракоте в Риме, где Пигаль учился в 1736–1739 годах. В 1744 году Пигаль выполнил мраморный вариант статуи. В том же году за это произведение скульптор удостоился звания члена Академии.

Пигалю был совершенно несвойствен строгий и отточенный академизм. Он свободен и непосредствен, его привлекает лёгкость, живописность, выразительность, динамика, — и во всём этом он был типичным сыном своей эпохи. Скульптор был верен ей и в другом — в неизменном тяготении к камерным масштабам, к образам живым, лиричным, иногда почти жанровым. Уже в молодости Пигаль прославился двумя мраморными статуями, которые были посланы Людовиком XV в дар королю прусскому, — фигурами Меркурия и Венеры. Особенной популярностью у современников пользовался Меркурий. Замечателен уже самый выбор сюжета: из всего населения Олимпа скульптор выбирает не величавого Юпитера или воинственного и грозного Марса, а отнюдь не героического, но

предприимчивого, плутоватого и изобретательного Меркурия. Заранее лишив сюжет холодной торжественности и величия, Пигаль придаёт ему ещё больше непринуждённости выбором момента: Меркурий не позирует перед зрителем со своими атрибутами, но, присев на ходу, торопливым и небрежным движением завязывает на ноге сандалию, уже готовый в следующую минуту броситься дальше, в ту сторону, куда он сейчас нетерпеливо оглядывается.

Из этого незначительного мотива Пигаль создал подлинный шедевр, полный свежих находок, живости и наблюдательности. Меркурий как бы заряжён лёгким, стремительным движением. Фигура разворачивается сложным ракурсом, заставляющим зрителя обходить её вокруг. Силуэт её с самых разных точек зрения сохраняет остроту и неожиданность. Даже лепка у Пигаля свободна и непринуждённа, полна динамичных модуляций светотени, а пластика подчинена энергичному и ясному ритму. В передаче тела скульптор демонстрирует внимательное штудирование натуры и великолепное знание анатомии. Статуя «Меркурий» является прекрасным образцом творческого переосмысления наследия античности. Фигура бога не повторяет античные образцы, а отличается большой жизненностью в трактовке образа.

Вся фигура излучает безоблачную жизнерадостность, особенно выразительна голова Меркурия. Пигаль оставляет в ней все характерные чёрточки живой натуры: это чисто галльское лицо, насмешливое и подвижное, совершенно лишённое античной строгости линий. Непосредственность яркого таланта, освободившись от стесняющих её традиций, торжествует свою победу в этой превосходной скульптуре. А главное — нежное лицо, мальчишеский и в то же время мечтательный взгляд Меркурия придают ему лирический характер и позволяют угадать в нём произведение французского мастера середины XVIII века.

Близка к «Меркурию» мраморная «Венера» (1748) — образец декоративной скульптуры середины века. Она представлена сидящей на

облаке. В неустойчивой позе ощущается томная нега, кажется, что фигура вот-вот соскользнёт со своей опоры. Мягкость певучих линий, утончённость пропорций, нежная обработка мрамора, будто окутанного дымкой, — всё это типично для изысканного идеала раннего Пигаля. Но уже здесь интимные ноты рококо сочетаются с удивительной естественностью форм женского тела.

«Пигаль в результате успеха своей конкурсной работы „Меркурий, завязывающий сандалию“, — отмечает Г. Г. Арнасон, — оказался под покровительством мадам де Помпадур и десять лет занимался аллегориями, прославляя замену Amitie (дружба. — *Прим. авт.*) на Amour (любовь. — *Прим. авт.*) в её отношениях с Людовиком XV. В этом и других его произведениях на мифологические сюжеты, а также в портретах маркизы осталось, однако, мало от того декоративно-чувственного начала, которое ассоциируется со стилем Помпадур. В них, скорее, преобладает честная наблюдательность, исключающая лесть и сентиментальность, что никак не согласуется с традицией рококо, к которой, как полагают, они принадлежали. Даже заслуженно знаменитый „Мальчик с клеткой“ (1750, Лувр) Пигаля благодаря необычной силе, с которой передано сосредоточенное внимание ребёнка, напоминает Пилона, Донателло или Гудона. Тем не менее покровительство маркизы и короля давало крупные заказы, в частности такие, как гробница Мориса Саксонского (1753–1776, церковь Св. Фомы, Страсбург) и монумент Людовика XV (около 1765, Королевская площадь, Реймс)».

Безжалостно, с реалистической проницательностью выполнена фигура «Гражданин» в монументе Людовика XV. «Гражданин» — одна из фигур пьедестала — автопортрет скульптора. Скульптор изображает себя обнажённым, в полный рост. Точность изображения позволяет считать это произведение одним из лучших портретов века.

Возможно, получив заказ на статую Вольтера, Пигаль вспомнил об этой фигуре и решает изобразить старого философа в виде «Умирающего

Сенеки», обнажённого, но не стыдящегося своей наготы. «Несмотря на то, что критика враждебно встретила такую интерпретацию, не говоря уже о смущении самого портретируемого, — пишет Арнасон, — это произведение имеет большие достоинства. Оно служит примером безжалостной пристальной наблюдательности, бескомпромиссной честности видения, которые делают Пигаля, подобно Дидро, Руссо или самому Вольтеру, одним из наиболее восприимчивых в мире критиков своего окружения, использовавшим при этом специфические средства искусства».

Портретную статую Вольтера Пигаль завершает в 1770 году. Надо отдать должное мужеству скульптора: он работает над своей моделью в то самое время, когда подготавливается и публикуется постановление парламента о сожжении целого ряда книг философа.

Результатом исключительной проницательности скульптора явился ряд лучших портретных бюстов века. Это особенно верно в отношении его терракот, материала, в котором он достигал правдивости, свежести и непринуждённости передачи мимолётного настроения или выражения лица. Его автопортрет (1780) и портрет Дефриша, который выставлен вместе с терракотовым бюстом его слуги негра Поля, обладают всей непосредственностью гудоновского «Дидро». Во Франции XVIII века как нигде были полностью оценены достоинства терракоты не только как материала, используемого на промежуточных этапах создания скульптуры, но и для законченных произведений.

В бронзовом бюсте Дидро (1768) Пигаль обнаруживает большую глубину и серьёзность мысли. Его Дидро — стареющий человек с отяжелевшими чертами лица и резкими линиями морщин. У него сосредоточенно-печальный взгляд человека, прошедшего через трудную борьбу и пережившего немало разочарований. Но сумрачно звучащие ноты побеждаются ощущением силы духа и человеческой значительности. Манера Пигаля становится здесь совсем иной, чем в «Меркурии»: в ней появляется твёрдая точность линий, особенная весомость форм, и это, несмотря на отказ

скульптора от всякой идеализации, создаёт произведение подлинно высокого стиля. Замечательно, что такая глубина и серьёзность обнаруживаются у скульптора при встрече с одним из тех людей, которые положили начало духовному обновлению эпохи. Просвещение открывает перед искусством целый мир новых образов: именно под его приподнимающим и облагораживающим влиянием мастер создаёт одно из лучших своих произведений.

Однако способность к тонкому психологизму, к углублённой работе над сложным образом осталась у Пигаля почти нереализованной. Он прославился как автор «Меркурия», забавных и живых детских фигурок — «Мальчика с клеткой», или «Любовного послания», где маленький амур привязывает на шею голубю конверт с запиской. Между тем в его таланте явно было заложено и яркое героическое начало. Это красноречиво доказывает созданная им гробница маршала Саксонского, знаменитого полководца.

Уже общее решение гробницы масштабно и живописно. На фоне строгого обелиска и склонённых знамён, на вершине широкой лестницы появляется фигура маршала. Франция, сидящая ниже на ступеньках, удерживает его за руку и поворачивается с умоляющим жестом к закутанной в траурное покрывало Смерти, которая распахивает перед героем крышку гроба. Широта и торжественность этого печального нисходящего движения звучат с силой подлинного реквиема. Центральную фигуру маршала Пигаль сумел наделить величавым и мужественным благородством. Сохранив портретные черты человека, которого он, вероятно, знал и изображал ещё при жизни, скульптор идеализировал и обобщил их, превратив Мориса Саксонского в собирательный образ рыцарственного французского воителя.

«Гробница великого маршала, — пишет Арнасон, — одна из последних и, вероятно, наиболее театральных гробниц, выполненных в традиции Бернини и римского барокко. Однако, несмотря на весь свой барочный символизм и аллегорические атрибуты, это впечатляющее произведение.

Гордая, величавая фигура маршала торжествующе возвышается над побеждёнными врагами, открытой могилой и самой Смертью. Эта сильная вещь, прекрасно задуманная и выполненная, поставлена внутри церкви: все её различные части объединены и подчинены центральной фигуре. Хотя гробница Мориса Саксонского по своей общей структуре совершенно иная, по замыслу она родственна французским надгробиям Ренессанса, таким, как надгробие Генриха II и Екатерины Медичи».

Во всех своих победах и поражениях Пигаль остаётся верным сыном эпохи и лучших её устремлений. Это сложный и ищущий мастер, всегда готовый к творческому риску, испытывающий себя в самых различных жанрах, заранее склонный к неожиданному и острому обновлению любого из них. Большинство его собратьев и современников не ощущало такой сильной потребности в художественной независимости.

Удачной оказалась и карьера Пигаля. В 1777 году его избрали помощником ректора, в 1779 году он становится ректором. До 1783 года Пигаль был старшим скульптором Академии. Он скончался 21 августа 1785 года.

ЭТЬЕН ФАЛЬКОНЕ (1716–1791)

Фальконе известен в первую очередь как автор монумента Петру I в Санкт-Петербурге, равных которому в мировой скульптуре немного.

Родился Этьен Морис Фальконе 1 декабря 1716 года. Он был сыном простого столяра. Семья Фальконе происходила из провинции Савойя. Первые навыки в обращении со скульптурным материалом Этьен получил, как полагают, в мастерской своего дяди Никола Гильома, мастера-мраморщика.

Уже в юности он познал горечь нужды и лишений: ранняя женитьба, заботы о семье легли на него тяжким бременем. Учителем и близким другом Этьена был Жан-Луи Лемуан, скульптор короля, крупный портретист. К нему Фальконе сохранил до конца жизни тёплые чувства и благодарность, с

ним участвовал в работах по украшению Версальского парка, где впервые увидел произведения выдающегося французского ваятеля Пьера Пюже.

Почти всю жизнь Фальконе провёл в Париже, городе, который был для него школой художественного мастерства. Его дарование развивалось главным образом на почве национальной культуры. Он не был в Италии, куда обычно так стремились художники всех стран. С произведениями античных мастеров он познакомился по слепкам, рисункам и гравюрам.

В «Салоне 1765 года» Дидро даёт яркую характеристику Фальконе: «Вот человек одарённый, обладающий всевозможными качествами, совместимыми и несовместимыми с гениальностью… У него вдоволь тонкости, вкуса, ума, деликатности, благородства и изящества; он груб и вежлив, приветлив и угрюм, нежен и жесток; он обрабатывает глину и мрамор, читает и размышляет; он нежен и колок, серьёзен и шутлив; он философ, который ничему не верит и хорошо знает, почему».

При всём том у Фальконе был круг верных друзей. Среди них, кроме Лемуана, были живописец Буше, художник Пьер, врач Камил Фальконе.

Фальконе было уже двадцать восемь лет, когда при поступлении в Королевскую академию в 1744 году он впервые представил свою гипсовую группу «Милон Кротонский». Хотя она была холодно принята как Академией, так и общественной критикой, за эту работу Фальконе приняли в Академию в качестве «назначенного». Звание академика он получил только спустя десять лет, в 1754 году, за перевод этой группы в мрамор. Это было не только почётное звание — оно давало определённые привилегии: право на королевские заказы, на получение ежегодной пенсии и бесплатной мастерской в Лувре, а также — на звание дворянина.

Судьба не слишком баловала мастера. Только в 1748 году ему поручили создать группу «Франция, обнимающая бюст Людовика XV». Но работа оказалась неудачной.

Одной из последующих работ, исполненных Фальконе в 1752 году по королевским заказам, была мраморная статуя «Музыка». В дальнейшем по

заказам дирекции королевских строений Фальконе создал ещё несколько произведений.

Однако по-прежнему Фальконе не пользовался королевскими милостями, хотя заслуживал их больше, чем другие. Пенсию он получил только в 1755 году.

В 1753 году Фальконе принял участие в конкурсе по реконструкции и украшению церкви Св. Роха. Работа в церкви продолжалась в течение десяти лет — почти до самого отъезда скульптора в Россию. Огромный диапазон таланта Фальконе позволил ему одновременно с 1757 года работать на Севрской мануфактуре. Здесь скульптор занимал должность директора модельерной мастерской. Сотрудничая с Буше, Фальконе сначала выполнял модели по его рисункам, а в дальнейшем работал самостоятельно. Скульптор сумел выявить особые художественные свойства французского фарфора, которые он блестяще использовал.

Долгожданный успех принесло участие Фальконе в Салоне 1757 года. И какой успех! Описывая две мраморные статуи скульптора — «Грозящий Амур», а также «Купальщица», критики захлёбывались от восторга Не зная, которой отдать предпочтение, публика восхищалась обеими, оживлённо их обсуждая.

«Его Амур, — пишет З. В. Зарецкая, — это шаловливый, жизнерадостный ребёнок. Улыбаясь и как бы грозя или предостерегая, он собирается совершить очередную шалость — пустить стрелу в намеченную жертву. Силою своего дарования Фальконе превратил холодный мрамор в живую пластическую форму, наполненную дыханием жизни. Искренней радостью и непосредственностью веет от всего облика Амура. Мягкий наклон головы, хитроватый взгляд, лукавая улыбка, пальчик, приложенный к губам, — всё это тонко подмечено в жизни. Выразительными пластическими средствами передана нежность тела, его естественная грация, крылья, пёрышки которых кажутся трепещущими, всё доведено до совершенства, во всём ощущается большое мастерство. Кажущаяся простота и та лёгкость, с

которой решается композиционная задача, говорят о совершенном владении формой. Острая наблюдательность и исключительная жизненная правдивость — характерные черты большого дарования Фальконе…

…Большой успех выпал и на долю „Купальщицы“. Плавны и текучи линии стройной фигуры девушки, движения её полны грации. Она стоит, опираясь о высокий пень, естественным, изящным жестом слегка придерживая лёгкую ткань у бедра и пробуя воду кончиками пальцев ноги. Голова купальщицы чуть наклонена, что красиво подчёркивает гибкую линию шеи, лицо с несколько удлинённым овалом сохраняет детскую округлость — самые простые мотивы под резцом Фальконе становятся убедительными и поэтически выразительными».

В начале шестидесятых годов в творчестве Фальконе с большей силой начинают сказываться тенденции классицизма. Появляется статуя «Нежная грусть». Те же черты классицизма характерны и для группы «Пигмалион и Галатея». С этим произведением в Салоне 1763 года Фальконе добивается настоящего триумфа.

Высокую оценку группе дал Дидро: «Если бы эта группа, скрытая в земле в течение нескольких веков, была извлечена оттуда сломанная, с отбитыми руками и ногами, но с именем Фидия, высеченным на ней по-гречески, я молча и с восхищением смотрел бы на неё».

Но в 1764 году умирает мадам Помпадур. Смерть маркизы поставила Фальконе в затруднительное положение. Он потерял не только свою покровительницу, скульптором которой именовался в течение многих лет, но и заказчика уже начатой работы, на которую были затрачены немалые личные средства.

Как нельзя кстати оказалось приглашение в Россию. Фальконе впечатляет идея Екатерины II — создать монумент в память Петра I.

Приведя в порядок свои дела, в сентябре 1766 года Фальконе в сопровождении своей юной ученицы Мари Анн Колло двинулся в путь. Ещё девочкой она пришла в мастерскую Фальконе. Тот обратил внимание на

талантливого ребёнка и занялся обучением. В России в течение двенадцати лет Колло была его помощницей, а затем стала невесткой, выйдя замуж за его сына — живописца Пьера Этьена.

По эскизу конного памятника Петру I, сделанному в Париже в 1766 году, скульптор, прибыв в Россию, приступает к созданию модели. Он погружается в подготовительную работу, тщательно изучает весь исторический материал, связанный с жизнью и деятельностью Петра I, а также его прижизненные скульптурные портреты, созданные Карло Растрелли, — бронзовый бюст и гипсовую маску. Это давало возможность лучше понять индивидуальное своеобразие личности Петра I.

В начале 1768 года скульптор приступил к работе над моделью памятника Петру I в величину будущей статуи. «Не однажды, но сотни раз наездник по моему приказанию проскакал галопом на различных лошадях, — пишет Фальконе. — Ибо глаз может схватить эффекты подобных быстрых движений только с помощью множества повторных впечатлений. Изучив избранное мной движение коня в целом, я перешёл к изучению деталей. Я рассматривал, лепил, рисовал каждую часть снизу, сверху, спереди, сзади, с обеих сторон, ибо это единственный способ ознакомиться с предметом».

Самого всадника скульптор также лепил, руководствуясь натурой, ему позировал генерал П. И. Мелиссино, по росту и телосложению напоминавший Петра.

Установив композицию памятника, Фальконе был озабочен устойчивостью статуи. Он сумел найти остроумный выход из положения, введя змею в качестве опоры. По смелости композиционного и технического решения, строгости и лаконизму форм памятник Петру — одно из лучших произведений монументального искусства того времени. Фальконе сумел нарушить традиции конных памятников XVIII века со спокойно сидящими фигурами королей, полководцев, победителей в римских панцирях или пышных одеждах, окружённых многочисленными аллегорическими фигурами.

С предельной простотой скульптор стремился выразить свою идею: «Я ограничусь только статуей героя, которого не рассматриваю ни как полководца, ни как победителя. Надо показать людям более прекрасный образ законодателя, благодетеля своей страны, он простирает свою десницу над объезжаемой им страной… он поднимается на верх скалы, служащей пьедесталом, — это эмблема побеждённых трудностей».

Не в римский панцирь, не в греческую одежду, не в русский кафтан одел Фальконе Петра I. На нём, по словам скульптора, «одеяние всех народов… одеяние всех времён, словом, одеяние героическое». Совершенно необычная форма постамента органически входит в общую композицию памятника, подчёркивая и усиливая его динамичность.

Вся глубина и богатство памятника раскрываются последовательно, по мере обхода его с разных сторон. Каждый аспект выявляет новые художественные достоинства произведения. Величие всадника подчёркивается властным, спокойным, умиротворяющим жестом протянутой правой руки — если смотреть с одной стороны, а с другой — она не видна, зато приковывает внимание взлетевший на скалу и поднявшийся на дыбы конь, сдерживаемый энергичным движением левой руки Петра. Движение ощущается особенно сильно, если мы встанем перед памятником: кажется, ещё мгновение — и конь обрушится, и всё будет растоптано на его пути. Величественный, монументальный памятник прекрасно сочетается с архитектурой, организует окружающее пространство, став центром одного из красивейших ансамблей города. Его силуэт чётко вырисовывается со всех сторон.

Дидро был тонким ценителем искусства, и его письмо Фальконе, пожалуй, лучший искусствоведческий анализ этого великого произведения:

«Истина природы сохранила всю чистоту свою; но гений Ваш слил с нею блеск всё увеличивающей и изумляющей поэзии. Конь Ваш не есть снимок с красивейшего из существующих коней, точно так же, как Аполлон Бельведерский не есть повторение красивейшего из людей: и тот и другой

суть произведения и творца и художника. Он колоссален, но лёгок, он мощён и грациозен, его голова полна ума и жизни. Сколько я мог судить, он исполнен с крайнею наблюдательностью, но глубокое изучение подробности не вредит общему впечатлению; всё сделано широко. Ни напряжения, ни труда не чувствуешь нигде; подумаешь, что это работа одного дня. Позвольте мне высказать жёсткую истину. Я знал Вас за человека очень искусного, но никак не предполагал у Вас в голове ничего подобного. Да и возможно ли предполагать, что этот поразительный образ умещается рядом с деликатным изображением Пигмалиона. Оба творения редкого совершенства, но потому-то, казалось бы, должны исключать друг друга. Вы сумели сделать в жизни и прелестную идиллию, и отрывок великой эпической поэмы».

Ярко охарактеризовал монумент А. С. Пушкин в поэме «Медный всадник»:

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

Памятник открыли 7 августа 1782 года — в столетний юбилей воцарения Петра. Но Фальконе не суждено было присутствовать при этом долгожданном событии. Не дождавшись установки памятника, в сентябре 1778 года Фальконе покинул Санкт-Петербург. Руководство сооружением памятника после отъезда Фальконе перешло к архитектору Фельтену. После открытия памятника, на которое скульптора даже не пригласили, Екатерина послала ему две медали — золотую и серебряную, отчеканенные по случаю

этого события. Вручил их ему князь Дмитрий Голицын в имении Фальконе в Шатене. Скульптор расплакался.

Таково было последнее событие в жизни Фальконе, связанное с памятником Петру. Оно происходило примерно за полгода до того, как с ним случился апоплексический удар, приведший к параличу. Болезнь приковала Фальконе к постели, и последние восемь лет жизни за ним ухаживала Мари Анн Колло. 24 января 1791 года жизнь замечательного художника оборвалась.

ОГЮСТЕН ПАЖУ (1730–1809)

Огюстен Пажу родился 19 сентября 1730 года в Париже в семье скульптора-орнаменталиста Мартена Пажу. Мать Огюстена была дочерью Е. Питиона — теперь почти забытого парижского скульптора, а крестником мальчика стал Огюстен Гренье — также скульптор. Понятно, что подобное окружение и рано проявившаяся склонность к скульптуре заранее исключали необходимость выбора будущей профессии. Способностями мальчика заинтересовался хозяин мастерской, где работал отец Пажу. Так в четырнадцатилетнем возрасте его определили в ателье известного скульптора и талантливого педагога Жана-Батиста Лемуана. Ещё через четыре года Огюстен был принят в королевскую школу избранных учеников, руководимую в те годы живописцем Карлом Ванлоо. В 1751 году Пажу завершил обучение в школе, получив право поездки на четыре года в Италию для изучения величайших произведений искусства прошлых веков.

В столице Италии Пажу активно занимался копированием памятников, отдавая предпочтение античности. В Риме у него неожиданно проявились яркие способности рисовальщика. Директор Французской академии художеств в Риме, Натуар, посылая регулярные отчёты о работе пенсионеров, писал М. де Мариньи: «Посылаю Вам несколько рисунков Пажу, сделайте одолжение посмотреть их, мне кажется, что он делает успехи в этой области, не совсем обычной для скульптора».

Возвращение молодого скульптора в Париж получилось удачным. Одна из первых скульптур, выполненная Пажу дома, — бронзовый бюст его учителя Лемуана (1758). Это произведение позднее особо отметил Дени Дидро.

«Пажу вдохновлялся здесь натурой сильнее, чем в других работах, — отмечает Ю. К. Золотов. — Лемуан был близким ему человеком и своё знание модели скульптор передал в портрете. Но образ возвышен в духе классицизма — энергия движения, решительность взгляда соединяются с определённостью силуэта, ясностью пластической формы. Здесь нет ничего недосказанного, хотя, впрочем, сказано не так уж много. Выразительно решён срез бюста — параболическая линия его подчёркивает широкий разворот плеч; фигура обнажена на античный манер».

Ещё одна ранняя работа — рельеф герцогини Гессен-Гомбургской (1761) — для того времени исключительно удачный классический рельеф.

Вначале Пажу зарабатывал на жизнь, декорируя церкви и выполняя заказы на надгробные стелы. Но уже через четыре года после возвращения из Италии он получает звание академика за выставленную на одном из Салонов мраморную композицию «Плутон с Цербером», находящуюся сейчас в Лувре. Статуя тщательно моделирована. Обнажённый Плутон изображён в энергичном развороте, нога заложена за ногу. Голова героя произведения решительно повёрнута в сторону, в руках он держит массивную цепь. На этой цепи извиваются собачьи головы Цербера. Как и в бюсте Лемуана, здесь легко обнаруживается влияние античного прототипа, что неудивительно, ведь Пажу был одним из первых приверженцев французского классицизма, получившего позднее название «стиль Людовика XVI».

С 1768 года и до конца жизни Пажу занят выполнением огромного количества официальных заказов. В течение двух лет он работает по украшению Версальской оперы, которую король строил по случаю свадьбы наследника и Марии-Антуанетты. Пажу декорировал церковь Сан-Луи в Версале, работал в Пале-Рояль, Инвалидном доме, парижском Дворце

правосудия, в орлеанской церкви Санте-Круа, в Шато Бельвю и многих других. Кроме того, он был исполнителем большей части цикла «Знаменитые люди Франции». Им выполнены статуи Бюффона, Декарта, Боссюэ, Паскаля, Тюренна.

Во второй половине XVIII столетия для французской скульптуры было характерно три варианта изображения человеческой фигуры: в современном костюме, в виде обнажённого древнего мыслителя и в виде древнего мыслителя в тоге. Мастер, работая над скульптурами цикла, воспользовался всеми названными вариантами. Так, его статуя учёного-естествоиспытателя Бюффона (1773) несколько холодна, отвлечённа, перегружена аксессуарами. Луврский портрет этого же учёного более удачен. Он изображён в современном костюме с излюбленным Пажу решительным поворотом головы и замечательно проработанным рисунком тонких кружев на воротнике рубашки.

Вообще одна из отличительных черт стиля Пажу — склонность к тщательной и искусной обработке складок, локонов, кружев и прочих деталей. И в статуе Тюренна (1783) Пажу, видимо, пытался превзойти гудоновского «Турвиля» (1781) изысканностью костюма XVII века и аксессуаров.

Как пишет Е. Полякова: «Помимо официальных заказов и многочисленных бюстов Людовика XVI, выполнением которых постоянно был занят скульптор, Пажу пользовался большим успехом в придворных кругах. Его дар видеть индивидуальность модели, её характерные особенности стяжали ему славу одного из лучших скульптурных портретистов своего времени и обеспечили постоянный приток частных заказов. Пажу идеализировал свои модели, но не льстил им. Так, в портрете Людовика XVI он без всякого лицемерия передал капризный характер короля, его маленькие глазки, толстый нос и мясистый подбородок. Однако в большинстве произведений скульптора присутствует античный прототип, в том числе в его позднем портрете архитектора де Вайи, с которым Пажу

связывала дружба ещё со времён совместного пребывания в Италии. Пажу изобразил его чуть ли не в виде сатира, а портрет мадам де Вайи — жены архитектора, похож на портрет какой-нибудь знатной римлянки».

В течение ряда лет Пажу был «штатным» скульптором графини Дюбарри — бывшей модистки, в дальнейшем фаворитки Людовика XV, жившей пышно и роскошно. С 1770 по 1774 год Пажу исполнил пять бюстов графини Дюбарри.

«Вероятно, самое известное произведение мастера — портрет графини Дюбарри (1773), — пишет Ю. К. Золотов. — Королевской фаворитке настолько понравилась работа Пажу, что она приказала вынести из Салона другой свой портрет — кисти живописца Друэ. Образ этот наделён сдержанной чувственностью. Взгляд портретируемой и неясная улыбка выражают томность и негу. Мрамор обработан так, что кажется мягким, словно окутанным лёгкой дымкой. Вместо прежних драпировок здесь тонкая рубашка „a la grecque“ с деликатными мягкими складками, полуобнажающая грудь. Волнистая линия её верхнего края, локонов, один из которых ложится на нежное плечо, тончайшие переходы от света к тени, плавная закруглённость нижнего среза — всё это приёмы своеобразной манеры Пажу, его лирическо-чувственного классицизма. Ему удалась эта скульптура, которую по праву считают одним из лучших произведений французской пластики второй половины века».

С 1763 года Пажу выставляется в парижских Салонах. Дидро в основном хвалит скульптора.

Салон 1771 года. «Три глиняных слепка: Венера, или Красота, сковывающая цепями Амура. Венера, получающая от Амура приз за красоту. Богиня юности Геба. Идея изобразить Венеру, заковывающую в цепи Амура, тонка и остроумна, ибо, судя по этой группе, если она его заковывает, то это не потому, что он хочет ускользнуть от неё, а для того, чтобы такое желание не явилось у него в будущем, теперь же Амур явно не против подобного пленения. Венера, получающая от Амура приз за красоту, стоит в изящной

позе, хотя сама идея не нова; что же до Гебы, то по её грациозной позе сейчас видно, что она всегда готова услужить повелителю богов. (Красивые этюды.)

Две женские головы. Два удачных этюда в глине. Не совсем закончены. Голова сатира. Прекрасна по характеру и свободна по манере».

Салон 1781 года. «Блез Паскаль. Предназначено для короля. Паскаль занят изучением циклоиды, вычерченной на листке, который он держит в правой руке; у ног разбросаны листки его „Мыслей“, справа — открытая книга его „Писем провинциалу“.

У этой фигуры, по-моему, именно тот характер, какой и должен быть. Одежда тяжеловата, руки не очень красивы. Хороша ли голова для таких плеч? Как бы она не упала, если убрать руку, служащую ей опорой. Если смотреть спереди, Паскаль кажется горбуном.

Бюст Гретри. Исполнен для магистрата Льежа, родины этого знаменитого музыканта, должен быть поставлен в городском театре.

Бюст выполнен умело, но у глаз заметны слишком ровные, суховатые следы резца. Волосы тяжеловаты. Те же недостатки у всех бюстов этого скульптора: они кажутся высеченными на один манер. Мне не нравятся эти бороздки у глаз».

Пажу так легко приспосабливался к каждому новому стилю, что его скульптура представляет своего рода историю их быстрой смены начиная со времён Людовика XV и до Наполеона.

Декоративные работы для Версальской оперы — весёлые и яркие образцы позднего рококо, в то время как «Покинутая Психея» (1790) сочетает в себе чувственность рококо с новой сентиментальностью. «Марию Лещинскую в виде Милосердия» (1769, Лувр), сложно аллегорическую и чуть эротичную, следует сравнить с целомудренной неоклассической «Госпожой де Ноай» (1792). Для Салона 1802 года Пажу создал абсолютно неоклассический бюст «Цезарь».

Ту же смену стилей можно проследить по его портретным бюстам, начиная от очаровательного изображения мадам Дюбарри (1773), так сильно

отличающегося от правдивого, не льстящего модели портрета мадам де Помпадур Пигаля, до в равной мере очаровательной, хотя и более живой, восемнадцатилетней госпожи Виже-Лебрен (1783) и до позднего бюста «Молодая девушка» (1789), изображённая без драпировки.

Умер Пажу 8 мая 1809 года в Париже.

АЛЕЙЖАДИНЬЮ (1730 или 1738–1814)

Одной из высших точек развития всего бразильского искусства явилось творчество мулата из капитании Минас-Жераис Антониу Франсиску Лисбоа, прозванного Алейжадинью, то есть «Маленький калека», потому что в годы расцвета его таланта он болел всё усиливавшейся проказой.

Современный историк и теоретик архитектуры норвежец К. Нурберг-Шульц указывает на роль Алейжадинью в искусстве того времени: «Самые оригинальные и чарующие произведения португальского барокко находятся, однако, в Бразилии, и они большей частью являются созданиями талантливого мулата — скульптора и архитектора Антониу Франсиску Лисбоа, прозванного Алейжадинью. В его работах скульптурная декорация усиливает формальную выразительность пластичных объёмов».

Алейжадинью родился в Вила-Пина 29 августа 1730 или 1738 года. Он был сыном выходца из Португалии, подрядчика и архитектора М. Ф. Лисбоа, автора многих монументальных церквей и гражданских зданий, и рабыни-негритянки Исабелы. Как сын рабыни, он родился рабом, но когда он был ещё ребёнком, отец выкупил его и воспитывал вместе с законными детьми. Отец рано заметил художественные способности Антониу и помогал ему развить их. С детства будущий мастер знакомился с работой скульпторов, резчиков, декораторов, с проектной и строительной деятельностью отца и, вероятно, дяди А. Ф. Помбала. Он вошёл в круг интеллигенции капитании.

Уже в ранней молодости Антониу оказался самым способным учеником М. Ф. Лисбоа, а позднее стал его главным помощником. Хотя в официальных документах, в соответствии с обычаями того времени, он упоминается как мастер только после смерти отца, есть много оснований

считать, что уже с начала 1760-х годов его участие в работах М. Ф. Лисбоа было активным и творческим. Быстрый профессиональный рост и самостоятельность Алейжадинью подтверждаются и тем фактом, что сразу после смерти отца, помимо завершения начатых построек, он приступает к сооружению своей первой, пластичной, как, изваяние, церкви Сан-Франсиско ди Ассиз в Вила-Рике (1766–1794), которая стала подлинным шедевром бразильского барокко.

Церковь отличает удивительная цельность исполнения, которую определила почти единственная в практике архитектуры колониальной Бразилии разработка фасадов и интерьера одним мастером, к тому же совмещавшим в себе архитектора, декоратора и скульптора.

Антониу Франсиску Лисбоа был в равной мере скульптором и архитектором, но в разные периоды жизни занимался преимущественно одним из этих видов искусства. В 1770–1780-е годы он строит несколько значительных в художественном отношении церковных зданий в городах Минас-Жераиса — Вила-Рике, Сабаре, Сан-Жуан-дел-Рей и позже в Конгоньясе. Одновременно он выполняет целый ряд экспрессивных, но технически ещё несовершенных декоративных скульптурных работ. В 1780-е годы он создаёт великолепную резьбу по камню и дереву на фасадах. Однако позже, в 1790–1800-е годы, он работает в основном как зрелый и оригинальный скульптор, а архитектурой занимается только с целью создания необходимой среды для своих скульптурных ансамблей или декорируя интерьеры.

Этот переход от зодчества к ваянию, по-видимому, был связан и с личными причинами — усилением болезни, приводящей к растущей изоляции от людей, что затрудняло руководство строительными коллективами. Были, однако, и внешние причины. В восьмидесятые годы в краях, где воспитывался и работал Алейжадинью, разгорается национально-освободительное движение, создаётся «Инконфиденсиа минейра». С одним из руководителей «Инконфиденсии», поэтом Клаудиу Мануэлом да Коста,

который погиб в тюрьме после раскрытия заговора и допроса под пытками, Антониу был много лет дружен. Очевидно, что Алейжадинью был связан с «инконфидентами». Быть может, именно в этом кроется разгадка творчества скульптора, особенно в последний период, наступивший после героической гибели руководителя движения и мученической смерти его друга.

Ранняя скульптура Антониу Франсиску Лисбоа отмечена нарушением пропорций, некоторой изломанностью поз и движений, что дало повод западным исследователям говорить о «готичности» его творчества. Это вполне вероятно. Но надо иметь в виду и другую причину. Подобные искажения могли быть и результатом просто недостаточной профессиональной квалификации молодого скульптора, не прошедшего подлинной школы технического мастерства.

«Но думается, — пишет В. Л. Хайт, — при всём этом не выявлен ещё один источник действительно преувеличенной эмоциональности и экспрессивности этих скульптур — народное искусство Бразилии, на вероятность чего указывают как отдельные формальные аналогии с ремесленной скульптурой и само происхождение художника, так и особенно составляющие суть всей его деятельности изначально свойственные народной скульптуре заострённость и символичность образов, полихромность и декоративность, органичная включённость скульптуры в архитектурную композицию».

Этими чертами отмечены и его поздние скульптурные работы. К их числу прежде всего надо отнести монументальный ансамбль в Конгоньяс-ду-Кампу (ныне Конгоньяс).

В храмовом комплексе в могучую симфонию слились архитектура, декоративно-прикладное искусство, скульптура, живопись и зарождавшееся в те годы садово-парковое искусство. Вместе с тем скульптура получила масштабное, определяющее значение.

Крупная пластика этого храма словно оторвана от фасада и перенесена во внешнее пространство святилища: в статуи, их пьедесталы, изломы

лестниц; она усилена мягкостью кривых линий в парапетах, скамьях, ступенях.

Другой своеобразный памятник героям и мученикам «Инконфиденсии» и шире — антиколониального национально-освободительного движения в Бразилии создан Алейжадинью в часовнях в саду церкви Бон-Жезус-ди-Матузиньюс и в группе статуй двенадцати пророков на парадной лестнице перед главным фасадом церкви.

Вот что пишет В. Л. Хайт:

«Статуи двенадцати пророков (1800–1805) из голубовато-серого, реже тёплых оттенков известняка („мыльного камня“), поставленные на парапете и как бы отмечающие переломы пути паломников, образуют монументальную и одновременно динамичную композицию, определяемую конфигурацией лестницы. Они не связаны между собой единым действием или позой, но в целом составляют группу, пронизанную общим волнообразным движением, своего рода церемониальную процессию со сложным, но ясно воспринимаемым ритмом.

Статуи массивны, почти не расчленены, и некоторые из них как бы опрощены за счёт ощутимого нарушения пропорций, у них несколько утяжелена и укорочена нижняя половина фигур. Однако этот приём, возможно, вызванный учётом условий восприятия при движении посетителя снизу вверх и под углом к скульптуре (с перспективным зрительным сокращением верхних частей статуй), придаёт им, с одной стороны, большую статичность, монументальность, а с другой — некую демократичность, близость народной скульптуре, обычно свободной от идеализации. В то же время тщательно проработаны складки, детали и орнаменты одежд, иконографические символы. Пророки держат в руках скрижали — „щиты“, на которых выбиты их речения. Скорбь и проклятия пророков Алейжадинью могли ассоциативно восприниматься современниками как отклики на борьбу Бразилии против гнёта Португалии».

Как уже говорилось, у Алейжадинью композиция не только ансамбля в целом, но и статуй подчинялась архитектурно-композиционным требованиям. Вот и здесь размеры и расположение фигур, выбор для изготовления скульптур материала, используемого в декоративных деталях фасада, а главное, преувеличенная симметрия — не случайность. Они определяются решением фасада и функционально-планировочными условиями.

«Позы и жесты пророков, — продолжает Хайт, — также отвечают не только последовательности библейского канона, но и месту постановки статуи: оно определяет поднятие правой или левой руки, поворот тела и характер деталей. Наиболее показательно строго симметричное расположение скрижалей, которые придерживаются то правой, то левой рукой пророков, чтобы они всегда были обращены текстом к поднимающемуся по лестнице. Статуи бородатых пророков Исайи и Иеремии встречают подходящего к церкви паломника фронтально, и их скрижали почти параллельны фасаду. Симметрично по углам платформы установлены статуи Авдия и Аввакума, но у первого воздета к небу правая рука, у второго — левая. Их соседи, соответственно Амос и Наум, напротив, подчёркнуто спокойны. На верхней площадке лестницы лицом друг к другу, подчёркивая ось входа в церковь, повёрнуты безбородый Даниил и Осия с короткой бородой — их скрижали опять параллельны фасаду, а рядом с Даниилом, у ног которого распластался лев, стоит Иона с динамично изогнувшейся рыбой-китом.

Но при этом статуи пророков отмечены острой индивидуальностью в движениях, в выражении лиц, которому скульптор уделил особое внимание. Обращённые в будущее, почти не видящие окружающую жизнь, отвергая её, пророки углублены в себя, подчас и исступленны. Их жесты подчас резки, фигуры винтообразно изогнуты, одежды развеваются. Их волосы и бороды по-барочному пышны, ниспадают свободными упругими волнами. Пророки

мудры и скорбны, тверды и лиричны, уверены в своей правоте и готовы к самопожертвованию».

В интерьерах одинаковых часовен можно увидеть цикл «Страсти Христа» (1796–1799). Туда входит шесть скульптурных групп, включающих 66 фигур из кедрового дерева: «Тайная вечеря», «Взятие Христа под стражу», «Обвинение и Бичевание Христа», «Несение креста» и др. Группы состоят из крупных, почти в человеческий рост, фигур, которые расположены на отдельных основаниях. Статуи установлены в часовнях на небольших возвышениях — «сценах» — на фоне окон и ниш или написанных на стене пейзажей. Интересно, что они включают и реальные предметы — мебель, оружие.

По своему исполнению многочисленные фигуры могут быть разделены на три типа. Самим Алейжадинью выполнены идеализированные или романтизированные образы Христа и апостолов. Свидетели гибели Христа — простые люди — изображены более приземлённо и конкретно. Третья группа — римские солдаты и палачи. Они отёсаны нарочито грубо. Черты их лиц преувеличены, показаны гротескно, в традициях народного лубка. Вместе с тем лица их весьма выразительны и узнаваемы, поскольку есть сведения, что некоторым из них приданы черты наиболее ненавистных народу португальских чиновников. Часть фигур выполнялась помощниками, часть самим мастером.

Бразильский писатель и поэт двадцатого столетия О. ди Андради писал:

В амфитеатре гор
Пророки Алейжадинью,
Капеллы со Страстями
И зелёные короны пальм
Возвеличивают пейзаж
Святые ступени искусства моей страны,
На которые никто более не восходил, —

Это Библия из мыльного камня,

Омытая золотом Минаса.

Творчество и личность Алейжадинью издавна является национальной гордостью Бразилии. Известный бразильский архитектор и историк архитектуры Э. Миндлин писал, что Алейжадинью в своих скульптурных и архитектурных работах «выкристаллизовал поэтические чувства новой расы». Называя Антониу Франсиску Лисбоа «наиболее значительной фигурой этого периода», Э. ди Кавалканти писал: «Несмотря на то, что его творчество было сковано и ограничено твёрдо установленными канонами стиля барокко, а также религиозным назначением сооружений, всё созданное им было исполнено глубокого смысла и носило на себе черты его индивидуальности, его трагической личности. В его уродливом теле таилась огромная сила гениального художника, чьё творчество является величайшим человеческим документом той эпохи».

Умер Алейжадинью 18 ноября 1814 года в Вила-Пина.

КЛОДИОН (1738–1814)

Творчество Клодиона было посвящено созданию миниатюрных терракотовых статуэток нимф, юношей, сатиров и детей, а также камерной скульптуры — фигурок, преследуемых и преследующих, бегущих, танцующих, любящих и неизменно полных веселья и непринуждённости. Хотя, казалось, они не соответствовали новой серьёзности режима Людовика XVI, новому натурализму, новой морали и росту неоклассицизма, всё равно они пользовались огромной популярностью при жизни Клодиона. С тех пор они остались популярными.

Клод Мишель родился 20 декабря 1738 года в Нанси и был десятым, последним, ребёнком в семействе торговца. Позднее он взял имя Клодион. Клод Мишель оказался самым талантливым в многочисленном семействе потомственных лотарингских скульпторов и декораторов Аданов, с которыми был связан по материнской линии. Первые уроки он получил у своего дяди Ламбер-Сижисбера Адана. Затем в 1759 году, после смерти дяди,

Клодион недолго обучался в мастерской Пигаля, а позднее поступил в Королевскую школу для привилегированных учеников. 1762 год стал памятным для Клодиона — он получает первый приз по скульптуре и среди лучших выпускников направляется в Рим.

Клодион совершил многодневное путешествие по Италии — Пиза, Флоренция, Сиена, Перуджа и, наконец, Рим. Итальянская столица оказалась для него счастливым городом, определившим его судьбу, принёсшим ему славу. Молодой художник поселился в Палаццо Манчини. Ш.-Ж. Натуар, который в то время был директором Французской академии в Риме, принял его очень тепло. И отзывы о Клодионе во Францию отсылались положительные. В переписке директоров Римской и Парижской академий его характеризуют как способного и усердного ученика. Неудивительно, что, когда в 1767 году срок его пенсионерства заканчивался, он сумел добиться отсрочки, оставшись в Риме ещё на несколько лет.

Под влиянием античного искусства, тех относительно поздних форм его, которые становились известны в пору раскопок Геркуланума, начал складываться стиль скульптора. Античные сюжеты в искусстве Клодиона приобретали утончённо чувственный характер — его вакханалии, нимфы и фавны, сатиры и амуры близки к рокайльным сценам, а не к античным прообразам.

В то время город наводняли знатоки и коллекционеры. Клодион охотно общался с ними. Так у него появились первые покупатели. Среди них были Ларошфуко и русская императрица Екатерина II. Его друг и биограф Л.-А. Дэнже пишет: «Во время пребывания в Риме его работы раскупались даже прежде, чем он успевал их завершить. Он много работал для императрицы Екатерины II, которая тщетно пыталась звать его к своему двору». Но Клодион не принял приглашения Екатерины II, поэтому в Россию выехал Фальконе.

«Созданные Клодионом за десять лет пребывания в Риме работы, — пишет С. Морозова, — уже тогда разошлись по итальянским, русским,

немецким, французским коллекциям, так как произведения мастера высоко ценились. Возможно, что его первыми работами в Риме были терракоты — статуэтки из обожжённой глины, которые он делал самостоятельно и в большом количестве. Некоторые из них были переработками классических статуй (весталки, жрицы). Он выполнял в терракоте вазы, украшая их рельефами на темы вакханалий. В мотивах, к которым обращается Клодион, угадывается долгая и богатая традиция античности и, прежде всего, влияние помпеянских и геркуланумских росписей, которые он видел в Италии, а позднее постоянно изучал по воспроизведениям в гравюрах, хранившихся в его личной библиотеке. В бегущих сатирах и вакханках ощущается близость французской маньеристической скульптуре, а также традиции Жана Гужона. В тематике своих произведений Клодион продолжает линию венецианского мастера XVI века А. Риччо и своего непосредственного предшественника во Франции Ф. Дюкенуа. Его творчество также связано с французской рокайльной живописью XVIII столетия. Чуткость к запросам времени, соединённая с внутренней свободой мироощущения, особая лёгкость и артистизм исполнения его терракот, поражающих тонкостью и тщательностью отделки деталей и мягкостью лепки, своеобразной музыкальностью создали ему славу скульптора и декоратора».

Клодион возвращается в Париж в начале 1770-х годов. После причисления к Академии за статую «Юпитер» он почти перестал работать в «историческом жанре» и так и не получил звания академика.

В 1773 году Клодион впервые выставляет в Салоне свои работы, ставшие вскоре знаменитыми. Среди них ребёнок-сатир, несущий сову. Эта модель впоследствии неоднократно повторялась в терракоте, бронзе, мраморе не только самим мастером. Её исполняли и работавшие рядом с ним в мастерской старшие братья, подражавшие манере Клодиона.

Семидесятые—восьмидесятые годы — время творческого расцвета скульптора. Он широко сотрудничает с мастерами-декораторами, особенно с бронзовщиками. В период революции Клодион переезжает из Парижа в

Нанси, где выполняет модели статуэток и барельефов для фарфоровой мануфактуры в Нидервиллере, тем самым оставив заметный след в истории керамики.

Клодион — автор и крупных произведений. Например, он выполнял рельефы для фасадов зданий, сотрудничая с архитектором А. Броньяром. Клодион создал и несколько впечатляющих религиозных скульптур, в частности для собора в Руане, а его статуя Монтескьё (1783) — одна из лучших в серии великих людей, заказанной д'Анживийе.

Увы, статуя Монтескьё — скорее исключение. Большая часть монументальных замыслов Клодиона осталась неосуществлённой. Чаще всего заказчиками его оказывались друзья и богатые буржуа. И славу скульптора составили его многочисленные терракоты, бронзы, мраморы, бисквиты. Они пользовались и пользуются большой популярностью. В XIX столетии произведения мастера вызвали настоящую волну копий и даже подделок. Клодион остался в истории искусства Франции мастером, воплотившим в своей области художественные принципы рококо, «Фрагонаром в скульптуре», как его называли современники.

«Его излюбленная тема, — отмечает С. Морозова, — радости и праздника — часто выражается через ритмический язык танца. Скульптурные группы, как правило, состоят из двух-трёх фигур. Герои Клодиона — фавны, чуть гротескные сатиры, немного грубоватые, но всегда составляющие пластический контраст изящным обнажённым нимфам и вакханкам. Охваченные стихией танца, почти исступлённые нимфы даны скульптором в полных динамики и грации позах. В лицах, всегда миловидных, с маленьким, чуть вздёрнутым носиком и мягким подбородком, всегда простодушно и наивно улыбающихся, с чуть приоткрытым ртом — юность и детскость. Замыкая круг, образуя хоровод, балансируя на пальцах одной ноги, лёгкие, подвижные, раскачивающиеся фигуры словно готовы сорваться в неистовом танце и лишь переплетениями рук удерживают шаткое равновесие. У ног обычно помещены музыкальные инструменты: флейта,

цитра, тамбурин, наполненный гроздьями спелого винограда. Свои статуэтки Клодион выполняет из мягкой, розоватого оттенка глины, словно вобравшей в себя тепло солнечных лучей».

Тонкий лиризм и мягкая живописность — главное в творчестве Клодиона, которое представляет собой особенный сплав изящества и жизненности. Таковы, в частности, терракота «Нимфа» и сделанный по его модели в 1788 году на Севрской мануфактуре фарфоровый барельеф «Нимфы, устанавливающие герму Пана».

Клодион не сделал карьеры. Академия не удостоила его званием и не обеспечила пенсией. У него оказался единственный ученик — Ж. Марэн. Он работал в манере своего учителя, но уже в XIX веке.

Умер Клодион 29 марта 1814 года.

ФЕДОТ ИВАНОВИЧ ШУБИН (1740–1805)

Федот Шубной родился 17 (28) мая 1740 года в деревне Течковская Архангельской губернии близ Холмогор — родины великого Ломоносова. Прозвище черносошных крестьян Шубных произошло, вероятно, от Шубоозёрского ручья. Шубиным Федот стал именоваться уже после того как стал учеником Академии.

С малых лет Федот с отцом и братьями ходил на рыбный промысел, а зимой они резали из кости и перламутра великолепной красоты изделия: табакерки, гребни, ларчики, кубки. Косторезное искусство было первой ступенью учёбы будущего скульптора.

Принято считать, что именно Ломоносов, которому в своё время помог отец Федота, рекомендовал земляка куратору учреждённой в 1757 году Академии художеств И. И. Шувалову В 1759 году Шубной покидает родные места и направляется в Петербург. Здесь он продолжал работать как резчик по кости и перламутру, потом был определён во дворец истопником. 23 августа 1761 года наконец последовало распоряжение «уволить от двора и определить в Академию художеств истопника Федота Иванова сына Шубного… который своей работой в резьбе на кости и перламутре даёт

надежду, что со временем может быть искусным в своём художестве мастером».

Первым учителем Федота Шубина стал французский скульптор Никола Жилле. Под его руководством Шубин знакомится с античной скульптурой, ренессансной и барочной пластикой, работает с живой натурой.

По окончании шестилетнего академического курса Шубин выполняет программу на сюжет из древнерусской истории. За рельеф «Убийство Аскольда и Дира Олегом» он удостоен первой золотой медали.

7 мая 1767 года в четырёхмесячном собрании членов Академии Федоту Ивановичу Шубину в числе прочих выпускников был вручён аттестат, шпага — символ личного дворянства, громогласно прочитано и принято определение: «Удостоившихся из учеников Петра Матвеева сына Гринёва, Федота Иванова сына Шубина, Ивана Алексеева сына Иванова отправить морем во Францию, написав с ними рекомендации в две французские королевские академии, к господам почётным членам его сиятельству князю Дмитрию Алексеевичу Голицыну и почётному вольному общнику господину Дидро… дать дозволение письменное ехать во Францию и Италию для достижения совершенства в художествах на три года».

По определению трём пенсионерам выдают на дорогу по 150 рублей голландскими червонными и дают указание голландскому комиссионеру Академии переводить им по четыреста рублей в год. По реестру вручают приданое: по шесть рубах верхних, по три исподних, по шесть галстуков, по шесть простыней, по три наволочки и прочее, включая верхнее платье и башмаки.

В Париже Шубин начинает заниматься у прославленного скульптора Ж.-Б. Пигаля, дававшего уроки русскому ученику бесплатно. Да и вся бурная художественная жизнь тогдашнего Парижа служила расширению кругозора молодого скульптора. По просьбе пенсионера Академия художеств разрешает ему задержаться ещё на год во Франции. Здесь он заканчивает

историческую статую «Греческая любовь» (не сохранилась), за которую вместе с терракотовой «Головой Адама» он получает звание назначенного.

Летом 1770 года благодаря ходатайству Дидро и Фальконе Шубин попадает в Италию. Здесь он исполняет портрет И. И. Шувалова, основателя и первого директора Академии художеств в Петербурге.

«Скульптор помещает белый мраморный рельеф на тёмно-серый, почти чёрный, с редкими блёстками фон из диорита, — пишет Ю. Синицына. — Отчётливо виден необыкновенно тонкий, изящный силуэт, красиво расположенный на фоне овала, заключённого в резную деревянную раму. Богатая светотеневая моделировка рельефа заставляет поверить в объёмность изображения. Портрет Шувалова — замечательный образец профильного медальона, модного в то время в Европе, почувствовавшей особый вкус к наследию античности. Шувалов, несомненно, остался доволен работой скульптора. Им были заказаны мраморные портреты племянника — Фёдора Голицына, Алексея и Фёдора Орловых и, наконец, — самой императрицы. Последний получился настолько удачным, что позже был неоднократно повторён и сделался почти каноническим изображением российской владычицы».

В Париже, куда Шубин вернулся в ноябре 1772 года, началась его дружба с крупнейшим меценатом, владельцем заводов Урала и Сибири Никитой Акинфиевичем Демидовым. Интересно, что позже они даже оказались в родстве: Шубин по приезде в Россию женился на сестре архитектора А. Ф. Кокоринова, жена которого приходилась племянницей Демидову.

Демидов заказал скульптору собственный портрет и портрет своей третьей жены Александры Евтихиевны. Изначально задуманные как парные, оба бюста из великолепного каррарского мрамора гармонично объединены темой безмолвного общения: каждый погружён в себя, но в мыслях своих обращён друг к другу.

В 1773 году скульптор вернулся в Петербург, на возвратном пути пробыв некоторое время в Лондоне. Уже на третий день по приезде в Петербург Шубин приступает к работе над портретом вице-канцлера А. М. Голицына. Именно эта работа прославила мастера в его отечестве в первые дни по возвращении. Бюст и по сей день считается произведением, с наибольшей полнотой воплотившим все особенности творчества Шубина в ранний петербургский период.

Как пишет Н. А. Яковлева: «Когда приближаешься к портрету Голицына, воспринимая его фронтально, он поражает горделивой элегантностью и изысканностью силуэта. Широкие складки плаща свободно окутывают плечи, мягкие локоны парика обрамляют высокий лоб. В портрете появляется то, чего невозможно было достичь в барельефе: особое богатство ракурсов, открывающихся при пространственно-динамичном восприятии произведения и создающих многоплановость характеристики модели, диалектику личности в единстве её разнообразных, порой противоположных качеств.

В самом деле, чуть измените точку восприятия портрета, сделайте шаг вправо. Гордая, надменно вскинутая голова с чеканным профилем, плотно сжатые губы, спокойный взор — всё выражает уверенность в себе и высокомерную отчуждённость.

При обходе бюста можно проследить, как появляется на строгих губах лёгкая усмешка, в глазах — тепло, затем голова устало склоняется к правому плечу, усмешка сменяется насмешкой — над собой, над другими? Почти скепсис, которому далеко до вольтеровской язвительности, но который таит горечь разочарования. Представитель одной из древнейших дворянских фамилий, богач, меценат, знаток живописи и владелец обширной картинной галереи, родной брат Д. М. Голицына — друга энциклопедистов и покровителя Шубина в Париже. Братья, в оживлённой переписке обменивавшиеся просветительскими идеями, разрабатывали проект освобождения крестьян, правда, без земли — и всё-таки освобождения.

Проекты, прожекты… Не сознание ли их неосуществимости заложило горькую складку в уголке рта?

Быть может, мы сегодня домысливаем то, чего и не было в этом прекрасном лице? Но отчего, открывая тайное тайных портретов Шубина, умевшего запечатлеть целый спектр почти неуловимых душевных движений, находишь в старых книгах, на страницах биографий давно ушедших из жизни людей подтверждение тому, что раскрывает мрамор его портретов? Не жестокий крепостник, не тупой служака, не изворотливый царедворец, а просвещённый вельможа смотрит на нас с первого портрета, выполненного Шубиным по возвращении в отечество».

За бюст вице-канцлера А. М. Голицына Екатерина II жалует ему золотую табакерку и повелевает остаться «собственно при её величестве». В 1774 году за «оказанный опыт в скульптурном художестве» Шубин удостоен звания академика. Получение первого академического звания без «программы», за считавшийся низменным портретный жанр было событием исключительным. Сам скульптор признавался, что «ничего не может быть горестнее, чем слышать от сотоварищей: он — портретной».

Художник умел раскрыть многогранность человеческого образа, метко запечатлеть неповторимое выражение лица, взгляд, посадку головы. Шубин известен и как создатель многих бронзовых изваяний. Но полностью выразил он себя именно в работах, выполненных в мраморе. В обработке мрамора Шубин проявлял исключительное мастерство, находя различные, всегда убедительные приёмы для передачи тяжёлых и лёгких тканей костюма, ажурной пены кружев, мягких прядей причёсок и париков и конечно прежде всего человеческого лица.

Современников поражало его виртуозное владение техникой обработки мрамора, заставлявшее «дышать» камень. Как отметил Д. Аркин, «умение увидеть и пластически выразить „противочувствия человеческой натуры“ позволило художнику создать „коллективный портрет своей эпохи“», вернее её определённого круга, в который вошли придворные вельможи, счастливые

фавориты и знатные сановники последней четверти переломного для судеб России XVIII века.

Свои лучшие произведения Федот Шубин создаёт в семидесятые годы. Как писал спустя полвека создатель первого «Русского музеума» П. П. Свиньин, они «совершены художником были в первых порывах огня и честолюбия». Среди исполненных в эти годы портретов придворной знати — мраморные бюсты жены сенатора М. Р. Паниной, промышленника и откупщика И. С. Барышникова, братьев Чернышёвых, пятерых братьев Орловых, екатерининского полководца П. А. Румянцева-Задунайского.

«К 1774 году относится мраморный бюст генерал-фельдмаршала З. Г. Чернышёва, стоявшего во главе русских войск, занявших Берлин в 1760 году, — пишет Г. В. Жидков. — Это уже не портрет вельможи, а изображение военачальника. В крупных чертах его лица есть что-то от мужественной простоты русского солдата. Характерен лаконичный язык скульптора в этом бюсте, недаром он не уделил на этот раз внимания декоративно-эффектным драпировкам, которые так изумительно переданы в портрете Голицына».

Вновь к использованию подобного мотива Шубин возвращается в портрете фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского (1778). Здесь он даёт более приподнятый образ, чем в бюсте Чернышёва.

В середине семидесятых годов Шубин выполняет большой, весьма своеобразный цикл исторических портретов. Это — пятьдесят восемь мраморных рельефных бюстов, сделанных для Чесменского дворца, строившегося архитектором Фельтеном в окрестностях Петербурга в ознаменование одной из выдающихся побед русского флота. Серия заключённых в овалы изображений представляет собой галерею великих князей, царей и императоров, начиная от легендарного Рюрика и кончая Елизаветой Петровной. Шубин свободно следовал за своей творческой фантазией, трактуя создаваемые им образы как образы в первую очередь воинов. Именно так показаны Александр Невский, Дмитрий Донской,

Мстислав Удалой, Иван Грозный и многие другие. Мастер представил этих князей и царей богатырями древних сказаний, сильными, крепкими, похожими на тех простых, мужественных людей, среди которых провёл свои юные годы сам художник.

Основная линия искусства Шубина оставалась, однако, по-прежнему связанной с портретными бюстами, исполнявшимися с натуры. В персонах царей, вельмож, царедворцев и передовых деятелей Шубин видел и любил прежде всего людей, каждый из которых был личностью глубоко индивидуальной. Не идеализируя портретируемых, скульптор трактует каждый образ с гуманистических позиций.

Правда, Екатерину II, которую Шубин изображал неоднократно, скульптор давал постоянно в идеализированном виде. В 1789–90 годах Шубин трудился над статуей «Екатерина II — законодательница». Однако за величественную мраморную фигуру Екатерины II со свитком законов в руках мастер высочайшего одобрения не получил. Напротив, он остался без награды и впал в немилость. Количество заказов резко сократилось. Серьёзные денежные затруднения вынуждают скульптора просить в 1792 году зачислить его на вакантную должность адъюнкт-ректора Академии.

Лишившийся былой славы и почестей скульптор тем не менее продолжал работать.

«В 1790-е годы Шубин достигает совершенства в раскрытии индивидуальности, — пишет Л. Шапошникова. — Он делает портреты выдающихся людей эпохи, ярких личностей его времени — Ломоносова и Шварца, Потёмкина, Безбородко и Павла I, Репнина и Чичагова. Бюсты этих современников скульптора хранятся в Русском музее. Они волнуют достоверностью, сходством с оригиналом, психологической глубиной и красотой пластики.

Разные грани характера убедительно показаны в образе графа А. А. Безбородко. Это и умный, энергичный государственный деятель, и одновременно человек, избалованный и пресыщенный жизнью, хитрый и

честолюбивый. Поражает жизненная трепетность лица. Тяжело, массивно трактована его нижняя часть; обвисшие, потерявшие упругость щёки, двойной подбородок, чувственные губы. С предельной естественностью раскрывается нравственный облик сановника. Искусная обработка мрамора усиливает выразительность произведения. В портретах М. В. Ломоносова и И. Г. Шварца проглядывают искреннее уважение и симпатия автора к изображённым. Здесь скульптор отказывается от деталей, сосредоточив внимание на главном. Энергично вылеплена голова Ломоносова с большим „сократовским“ лбом. Смело и определённо трактовано лицо с открытой светлой улыбкой, живым взглядом умных глаз. Шварц наоборот — сдержанный, спокойный, величавый».

Создавая свои лучшие произведения в области портрета, Шубин исполнил вместе с тем и немалое количество произведений, рассчитанных на включение их в архитектурные ансамбли. Среди них — рельефные композиции на исторические или библейские темы, круглые статуи аллегорического, мифологического и религиозного содержания. Это работы для Мраморного дворца (1775–1780) и Троицкого собора Александро-Невской лавры (1786–1789).

Для Мраморного дворца (архитектор А. Ринальди) скульптор исполнил несколько рельефов на античные темы и по рисункам Ринальди высек в мраморе статуи «Ночь» и «Весеннее равноденствие».

Для большого каскада в Петергофе Шубин исполнил бронзовую статую Пандоры (1802) — произведение, долженствующее занять определённое место в общем садово-парковом комплексе. Над проблемой синтеза искусств Шубин работал, как и другие его сотоварищи по искусству. И всё же монументально-декоративная пластика скульптора по художественному качеству значительно уступает его портретным бюстам.

В 1800 году художник создаёт образ Павла I. «Когда смотришь на бюст Павла I, — пишет Ю. Синицына, — то представляешь себе его фигуру хилой и тщедушной. Пластические массы скомпонованы так, что портрет сильно

утяжеляется книзу; это подчёркивают многочисленные декоративные детали — широкий горностаевый воротник, медальон, ордена, кисти тесёмок мантии. Утяжелённая нижняя часть бюста резко контрастирует с небольшой головой, поэтому впечатление монументальности отсутствует, уступая место ощущению „борьбы“ хрупкого, тщедушного человека с тяготами непосильной ему государственной власти. Посмотрите, насколько метки и убийственно точны характеристики: профиль — лицо с провалившейся переносицей и выпяченной нижней губой; в трёхчетвертном повороте — мелькает гримаса бессильной злобы; ещё ракурс — и выражение меняется, становится вдруг трогательным и беззащитным перед судьбой…»

Одной из последних работ скульптора был портретный бюст Александра I (1801). Высокий воротник и складки на мундире, искусно выполненные, создают впечатление, что за ними скрывается человек, который боится выдать свою сущность. Свой портретный бюст Александр поторопился отправить подальше от столицы — в университет города Юрьева. Но к автору император проявил милость: в 1801 году Шубину была предоставлена казённая квартира и свечи.

В 1803 году по указу Александра I Академия художеств зачислила Шубина на платное место, которого так долго и безуспешно добивался стареющий художник. Через два года, 12 (24) мая 1805 года, Шубин умер.

Эпитафия на могиле первого русского скульптора-портретиста гласит:

Из россов первый здесь в плоть камень претворял

И видом движущих скал чувства восхищал.

ЖАН-АНТУАН ГУДОН (1741–1828)

«Основное значение в выражении этот скульптор придаёт взгляду, помогающему разгадать душу человека, раскрыть все его тайны», — говорил Роден о портретах Гудона.

Жан-Антуан Гудон родился в Версале 20 марта 1741 года. Из трёх сыновей и четырёх дочерей Жака Гудона лишь Жан-Антуан, четвёртый ребёнок, завоевал славу художника. В 1756 году он был принят в школу

Королевской академии живописи и ваяния. Главным его учителем был Мишель Слодтц. Среди его преподавателей были Жан-Батист Лемуан и Жан-Батист Пигаль.

Гудон прошёл курс традиционного обучения в стенах Академии, где скульптурное произведение должно было вначале родиться в рисунке, где ученики обязаны были бесконечно копировать слепки с античной скульптуры. К концу такого обучения студенты выполняли традиционный барельеф на античный, библейский или исторический сюжеты. В 1761 году, в возрасте двадцати лет, он получает первую премию за подобный барельеф — «Царица Савская подносит дары Соломону».

Гудон как один из лучших учеников в 1764 году был послан в Рим. Теперь он мог глубже узнать классическое искусство. Вместе с тем, как бы восполняя недостатки академического образования, Гудон в течение года каждое утро посещает анатомический театр, где препарирует трупы, постигая строение человеческого тела. Результатом занятий оказывается его «Экорше» (человеческая фигура без кожи), по которому было легко изучить мускулатуру тела. «Экорше» — гордость ваятеля. В конце жизни он говорит о нём как об одном из лучших своих произведений. Одновременно Гудон настойчиво совершенствует технику ваяния, которой он уделял много внимания ещё в юности и которую позднее доведёт до виртуозности.

Упорный труд по овладению приёмами мастерства дал свои плоды. Гудон перешагнул через границу технических трудностей. Каждая вещь, вышедшая из его рук, заставляет забывать о ремесленной стороне искусства.

Оставаясь в Италии четыре года, Гудон создаёт целый ряд других произведений, которые сделали его имя известным. Это статуя «Весталки», скульптуры для украшения церквей «Св. Бруно» и «Св. Иоанн Креститель». В этих ранних скульптурах, которые мастер в дальнейшем неоднократно повторял в других материалах, он отдаёт предпочтение классической трактовке образа, ясной, спокойной, уравновешенной, связанной с изучением античного наследия.

В 1768 году скульптор вернулся в Париж. Здесь он нашёл своего первого покровителя — немецкого герцога Саксен-Готского, который в течение многих лет был заказчиком художника. Дебютируя в парижском Салоне 1769 года, Гудон выставлялся во всех следующих до конца века.

В Салоне 1771 года появился один из самых знаменитых бюстов Гудона — портрет Дени Дидро. Сам философ, знаток и критик искусства отметил необычайное сходство портрета. Дидро портретировали часто, но портрет, исполненный Гудоном, выделяется яркостью и живостью характеристики.

С. Морозова пишет: «Бюст свободен от всяких аксессуаров и украшений. Всё внимание сконцентрировано на лице. Гудон изобразил философа без парика, к которому тот питал нескрываемую ненависть. Слегка растрёпаны волосы, Гудон трактует их легко и свободно, как во всех своих скульптурах. Бюст высоко срезан, голова повёрнута в три четверти, рот приоткрыт, широко раскрыты глаза, их взгляд живой и непосредственный, схвачено мимолётное выражение лица. Это произведение заставило говорить во Франции о молодом таланте».

Через Дидро и его близкого друга Мельхиора Гримма художник довольно скоро приобрёл самого могущественного своего покровителя. Этим покровителем стала русская императрица Екатерина II, часто заказывающая Гудону дорогостоящие бронзы и мраморы.

В семидесятые годы скульптор становится также известен как мастер надгробной скульптуры. Среди самых известных его работ — надгробия фельдмаршала М. М. Голицына и сенатора А. Д. Голицына и гробница графа д'Эннери. Композиционно надгробия можно отнести к типу классических надгробных стел Древней Греции.

Гудон выполняет скульптуры на мифологические темы. За мраморную статую «Морфей» в 1777 году он был избран академиком «Тело „Морфея“, — пишет Г. Арнасон, — это тело хорошо тренированного атлета, классическое, в духе Праксителя. Голова с плотно моделированной шапкой

волос трактована обобщённо, хотя по бакенбардам, вносящим некоторый анахронизм, видно, что Гудон пристально изучал характерного натурщика. Фигура спящего на скале Морфея дана в эффектном спиралевидном развороте, являющемся интерпретацией традиционного для эллинизма или барокко пространственного решения, руки, обрамляющие голову, — воспоминание о Микеланджело — и непринуждённое плавное движение ног создают впечатление полного слияния фигуры со скалой-пьедесталом».

Одной из самых известных скульптур XVIII столетия стала гудоновская «Диана-охотница». «Диана изображена обнажённой, она сохраняет равновесие, стоя на пальцах одной ноги, что создаёт иллюзию бега, — отмечает С. Морозова. — Откровенная чувственная трактовка образа не противоречит чисто классическому изяществу статуи. Те же черты присущи другой популярной статуе Гудона — „Зима“, которая олицетворена в образе прекрасной полуобнажённой озябшей девушки».

Многие произведения Гудона получили всемирную известность ещё и потому, что их тиражировали, многократно повторяя в дешёвом гипсе и в более дорогих — мраморе и бронзе. Гудон оказался одним из немногих ваятелей XVIII столетия, овладевших техникой литья бронзы. Он особенно увлекался ею в восьмидесятые—девяностые годы. Скульптор писал: «Я могу выступать в двух ролях — скульптора и литейщика. В первой я — творец, во второй — я могу точно воспроизводить других…»

Однако в историю скульптуры Гудон вошёл прежде всего как мастер портрета. Портретная галерея мастера явилась своеобразной иконографической летописью эпохи. По силе характеристик ваятеля можно поставить в ряд с крупнейшими портретистами мирового искусства. Как и они, он избегал идеализации и выше всего ставил в искусстве правду жизни. По психологизму образов творчество Гудона не имеет соперников в XVIII столетии.

Среди его многочисленных портретов особняком стоят превосходные бюсты детей: Александра и Луизы Вроньяр, портреты дочерей скульптора

Сабины, Анны-Анж и Клодины и другие. Гудон умело передаёт ощущение свежести и чистоты детства без налёта сентиментальности и игривости, свойственной рококо. В его произведениях дети — это мыслящие личности с собственным внутренним миром.

К числу уникальных портретов деятелей французского театра, созданных Гудоном, принадлежит посмертный бюст Мольера, исполненный по заказу «Комеди Франсез». С. Морозова пишет: «Гудон добился в нём сходства с существующим живописным портретом Мольера, который он не сумел увидеть в процессе работы, но создал образ — олицетворение французского театра вообще. Голова Мольера, данная в обрамлении длинных, свободно ниспадающих волос, резко повёрнута, необыкновенно живая поза предполагает немедленное действие или движение. Взгляд пронзительный, рот слегка приоткрыт, как будто в разговоре. Вокруг шеи свободно повязан широкий шарф. Выставленный в здании Королевской библиотеки бюст вызвал восторг критиков, и Гримм писал по его поводу: „Его взгляд (господин Гудон, вероятно, единственный скульптор, умеющий передавать глаза) пронизывает душу“».

Гудон выполнил портреты многих известных людей своего времени: Неккера, Лафайета, Байи, Б. Франклина и Д. Вашингтона. Для исполнения последнего скульптор специально выезжал в 1785 году в США. Но подлинным продолжением серии следует считать портреты (кроме уже упомянутого Дени Дидро) Ж.-Л. д'Аламбера, Ж.-Ж. Руссо и конечно Вольтера.

2 июля 1778 года скоропостижно скончался Жан-Жак Руссо. Был вызван Гудон, который снял маску с лица умершего писателя. На основе этой маски был сделан терракотовый бюст, который появился в Салоне 1779 года.

Как пишет Г. Арнасон: «Гудоновская интерпретация, если учесть, что она основана на посмертной маске и что скульптор явно не был лично знаком с портретируемым, замечательна, а в свете того, что известно о личности Руссо, даже поразительна…

…Это один из его самых важных портретов, живущих интенсивной духовной жизнью. Руссо, который смотрит на нас глубоко посаженными глазами, — человек острого, проницательного ума, обладающий чувством сардонического юмора».

Портрет Руссо был, вероятно, самым популярным из гудоновских портретов после Вольтера.

Мраморный портрет Вольтера — великое создание великого мастера, изображение великого человека. Эта статуя символизирует то лучшее, что оставила культура XVIII столетия, символ ищущей мысли и активной насмешки над косностью.

30 мая 1778 года Вольтера не стало. А на следующий день Гудон отправился в дом философа и сделал слепки с лица и рук умершего. Работа с натуры и слепки легли в основу целой серии гудоновских портретов философа.

В 1781 году Гудон завершил работу над большой мраморной статуей, которую мадам Дени решила преподнести Французской академии. Однако вместо одного скульптор сделал два почти тождественных экземпляра. Один из них был передан мадам Дени, которая преподнесла его не Академии, а театру «Комеди Франсез». Второй же экземпляр отправился в Россию.

Лучшие стороны таланта и мастерства ваятеля раскрылись во всём богатстве в статуе сидящего Вольтера. Размеры статуи значительны. Она установлена на постаменте, отчего фигура несколько возвышается над зрителем, получает выражение величавой царственности. Ощущение величия усиливает спокойный ритм плоскостей и крупных складок плаща, свободно лежащих вокруг тела.

Вольтер сидит в кресле, чуть подавшись вперёд, положив руки на подлокотники. Голова немного повёрнута вправо, и туда же направлен взгляд. Откинутые назад пряди волос придерживает лента, обнажая высокий лоб. Глубокие морщины бороздят старческие щёки, лохматые брови нависают над глазами, ввалился беззубый рот, сморщенная кожа висит

большими складками на тонкой ссохшейся шее. Картина старости дана с беспощадной правдой, достигнутой посредством точной передачи внешних черт. Но убедительность образа — в его одухотворённости. Этот старик смотрит, усмехается, ноздри его длинного носа трепещут, взгляд полон живой мысли, нервные пальцы вцепились в подлокотники, энергичен наклон тела. Кажется, что движение не прервано. Оно сейчас продолжится, напряжение разрешится действием, губы разомкнутся и мысль облечётся в слова.

Когда Вольтер смотрит прямо на зрителя, но при этом глаза смотрят мимо него — в пространство, создаётся впечатление сосредоточенности и безграничного полёта мысли. Ироническая усмешка направлена не на зрителя, а связана с раздумьем мудреца.

Для достижения покоряющей живости образа Вольтера Гудон использует разнообразную обработку мрамора. Холодный отблеск шлифованного камня вносит оттенок торжественности. На руках и лице, где резец отмечает все складки и морщины кожи, свет прерывается тенями впадин и не отражается, а скорее поглощается матовой поверхностью мрамора. Скульптор протёр её тампоном с толчёным песчаником. Создалось впечатление бархатистой, тёплой человеческой кожи.

О статуе Вольтера Роден сказал: «Какая чудесная вещь! Это же подлинная насмешка! Слегка косящие глаза словно подстерегают противника. Острый, как у лисицы, нос просверливает вас насквозь, выискивая повсюду злоупотребления, — какой шедевр! С обеих сторон иронические складки. Вот-вот из него вырвется какой-нибудь сарказм. А глаза! Они всё время мне вспоминаются. Они прозрачны. Они светятся».

Ещё один портрет философа, выполненный Гудоном, был выставлен в Салоне 1802 года. Это портрет Жана-Лерона д'Аламбера, одного из выдающихся математиков XVIII века, автора знаменитого «Пролога» и ближайшего соратника Дидро по основанию «Энциклопедии».

«Несмотря на молчаливость, некоторую застенчивость и замкнутость, д'Аламбер был блестящим человеком, одним из глубочайших умов своего времени, математиком, физиком и учёным-социологом, — пишет Г. Арнасон. — Можно ли, не зная ничего о нём, определить эти качества по портрету, — сказать невозможно. Тем не менее портрет очень тонок: взгляд затуманен, улыбка несколько принуждённая, — это портрет человека, всегда находящегося настороже».

В 1803 году Гудон стал кавалером нового, учреждённого Наполеоном ордена Почётного легиона и в 1805 году профессором в специальных школах живописи, скульптуры и архитектуры Французского института. Назначение на эту должность, остававшуюся вакантной после смерти скульптора Жюльена, было сделано по единодушному желанию преподавателей и студентов.

Работает он всё меньше. В 1814 году Гудон перестаёт выставляться, и нет никаких сведений о его работах после этого года.

Умер скульптор в своей парижской мастерской 15 июля 1828 года.

ФЁДОР ГОРДЕЕВИЧ ГОРДЕЕВ (1744–1810)

Фёдор Гордеевич Гордеев родился в 1744 году в семье дворцового скотника из Сарской мызы (позднее Царское Село, ныне Пушкин). В пятнадцать лет его приняли в Академию художеств. Он стал одним из первых её воспитанников. Фёдор учился скульптуре у французского мастера Н. Жилле одновременно с Федотом Шубиным. Учащиеся работали с натуры и вместе с тем изучали и копировали классические произведения скульптуры и живописи. Они создавали также барельефные композиции на мифологические и исторические темы. Некоторые учащиеся выполняли также и статуэтки жанрового характера на сюжеты, взятые из самой жизни. Гордеев вылепил «Сбитенщика со сбитнем».

В 1763 и 1765 годах его награждали серебряными медалями за рисунок. В 1766 году Гордеев получил малую золотую медаль за программный барельеф «Убиение Аскольда и Дира Олегом», а в следующем

году — Большую золотую медаль за барельеф «Заключение мира Олегом с греческими царями Львом и Александром пред стенами константинопольскими».

Гордеева включают в состав первых пенсионеров Академии художеств, командированных за границу для совершенствования своего мастерства. По пути в Любек «фортуна учинила им расправу», — как писал Гордеев в Академию. Высадившись в Померании, пенсионеры добрались сухим путём до Парижа.

Гордеев начал заниматься у ректора Парижской академии Ж.-Б. Лемуана. Под руководством опытного наставника он копирует классические образцы, лепит натурщиков и компонует барельефы на исторические темы «для свободной привычки к композициям». В 1768 году молодой скульптор исполняет барельефы: «Жёны-мироносицы и ангел» и «Диоген в бочке перед Александром Македонским».

В коллективном рапорте Петербургской академии пенсионеры отмечали: «В этих композициях Гордеев пользовался натурой как для платья, так и для тела, чем господин Лемуан чрезвычайно был доволен». В том же году Гордеев начал лепить своего «Прометея».

Трагедия Прометея, обречённого богами на вечные мучения за попытку принести людям свет, в его представлении — это трагедия личности, стремившейся облегчить жизнь народа, просветить его и погубленной за это власть имущими. Глубоко осмыслив суть прекрасного греческого мифа, создав выразительный образ его героя, Гордеев сделал этот образ созвучным передовым идеям своего времени.

Скульптор создал запоминающийся силуэт, эффектный разворот обеих фигур, установив их пластическую взаимосвязь. Показав сдержанное, при этом чётко выраженное движение, Гордеев сумел достичь общей выразительности образа. «Прометей» примечателен как по значительности содержания, так и по композиции и напряжённой экспрессии.

После двухлетнего пребывания в Париже Гордеев вместе с Семёном Щедриным и братьями Ивановыми выехал по распоряжению Петербургской академии в Италию. Судя по рапорту, представленному пенсионерами в 1771 году, больше всего времени у них уходило на «рассматривание как в Риме, так и около изрядных и примечания достойных мест… Через что оное время употреблено было в пользу науки», то есть на изучение античного и нового искусств. В 1772 году по окончании срока пенсионерства Гордеев вернулся в Россию.

Здесь деятельность Гордеева оказалась неразрывно связана с Академией художеств. В 1773 году он получает звание «назначенного в академики» за «Прометея». Молодого скульптора причисляют к Академии художеств, где он начинает преподавать. Ещё через три года Гордеева за барельеф «Меркурий отдаёт Вакха на воспитание нимфе» возвели в академики. А ещё через три года он становится профессором, затем — адъюнкт-ректором и, наконец, в 1802 году — ректором.

Понятно, что Гордеев играл значительную роль в жизни Академии. Большинство крупных начинаний по монументальной скульптуре, относящихся к этим десятилетиям, проходили под наблюдением Академии художеств, где ответственность возлагалась по большей части на Гордеева.

По выражению Шубина, Гордеев являлся «главным надзирателем… свидетелем над другими скульпторами». Так, например, он осматривал мавзолей, над которым работал Шубин. Или, скажем, Гордеев осуществлял надзор за бронзовыми украшениями монумента Полтавской битвы, воздвигавшегося по проекту Томона в скульптурном оформлении Ф. Щедрина.

Гордеев занимался и административной работой. В 1776 году скульптор занимал должность помощника директора Академии, ведавшего административными делами, а в 1795–1797 годах находился на должности директора. Быть может, этим и объясняется то, что Гордеев был наименее плодовитым из всех видных скульпторов конца XVIII века.

Первым крупным произведением Гордеева, исполненным им после возвращения из-за границы, стало надгробие Н. М. Голицыной (1780). Скульптор создал один из лучших образцов русской мемориальной скульптуры.

Как пишет В. М. Рогачевский: «Созданный Гордеевым памятник привлекает глубиной и искренностью выраженных в нём чувств. Движение фигуры плакальщицы полно спокойствия и задумчивости. Во всём чувствуется глубокая скорбь. Но это не протест против несправедливой судьбы. Кажется, что полная сдержанной грусти женщина целиком углублена в себя, в светлые воспоминания о покойной. Трогательно выразительное лицо женщины, как бы несколько припухшее от слёз…

…Всё здесь служит созданию определённого настроения. Этому способствует и мастерство автора в моделировке лица и рук, в передаче драпировок. Здесь, как и в других работах Гордеева, сильна связь с живой натурой. Без неё прекрасная фигура плакальщицы не могла бы быть решена так свободно и выразительно.

Беспокойный ритм падающих и подымающихся тяжёлых складок, динамика, сообщаемая этим композиции, придают памятнику поистине музыкальное звучание».

Тема страдания претворена сходным образом и в других надгробиях Гордеева, причём всего явственнее звучат скорбные ноты в наиболее позднем из них — памятнике Д. М. Голицыну.

Всего замечательнее здесь трактовка одеяния плакальщицы, ясность и изящество композиции. Эту особенность Гордеева отметил Реймерс в 1807 году: «Гордеев — художник большого ума и вкуса, сказавшихся особенно в композиции барельефов и расположении складок, он в этом смысле является последователем античных скульпторов».

Задачу другого порядка и большей сложности пришлось решать Гордееву в надгробии генерал-фельдмаршалу князю А. М. Голицыну (1788) в Александро-Невской лавре.

Ему предстояло увековечить память полководца, победившего пруссаков в Семилетней войне, разгромившего турецкую армию под Хотином. Гордеев создал произведение, вполне созвучное высокопарным одам той эпохи.

«По одну сторону пьедестала, — писал в 1792 году П. Чекалевский в своём „Рассуждении о свободных художествах в России“, — на котором под мантию положены повелительный жезл, шлем, шпага и различные российские ордена, представлена в виде стоящей женщины добродетель, показывающая одной рукой на изображение князя на обелиске, а другой на герб его, покрытый львиной кожей и гирляндой; по другую сторону — сидящий военный гений, погружённый в печаль и облокотившийся на щит, на котором изображено взятие турецкой крепости Хотин, позади — турецкие трофеи».

Гордеев применяет здесь пирамидальную композицию. Это сделано для того, чтобы объединить разнородные части своего монументального ансамбля, связать его со стеной, придать ему архитектоническую стройность.

Фигура фельдмаршала полна торжественности, поза его естественна и спокойна, на его мужественном, суровом лице задумчивая печаль и как бы упрёк судьбе. Этой фигуре немногим уступает «Добродетель».

Последней мастер придал черты, присущие оригиналу, — двойной подбородок, необычный разрез глаз, пухлая нижняя губа. В миловидном личике этой женщины XVIII столетия нет ничего торжественного и величавого. К тому же причёска и одеяние, лишь наполовину античные, сильно напоминают моды того века.

Композиция трёхфигурной группы надгробия Д. М. Голицыну (1799) взята в смелом и красивом развороте. Надгробие отличается сложностью контрастных движений, обилием переходов и светотеневых оттенков и вместе с тем неоспоримой цельностью.

Гордеев принял известное участие в большинстве крупных работ того времени — строительстве новых дворцов в Царском Селе, Павловске,

Петергофе, Гатчине. В Павловском парке, например, была поставлена его копия с Аполлона Бельведерского, а две другие его работы заняли видное место в парковом ансамбле Царского Села.

Но его неотъемлемые качества — изощрённый вкус, художественная культура и в особенности композиционное мастерство — выступают всего отчётливее в конце жизни в барельефах, исполненных для Останкинского дворца и Казанского собора. Среди них встречаются подлинные шедевры.

В скульптурном украшении Останкинского дворца Гордееву удалось решить задачу большого композиционного масштаба. Тринадцать фризов и панно опоясывают здание, дополняя превосходную архитектуру, оттеняя её стройные членения.

«Гордеев проявляет непогрешимое чувство декоративности, — пишет А. Г. Ромм. — Ритмически расположенные фигуры и их дополняющие друг друга движения создают орнаментальную вязь. Художник пользуется силуэтами фигур, следуя законам гармонии, подобно композитору; эти фигуры и группы для него — подобие музыкальных нот и аккордов, из которых слагается благозвучная пластическая мелодия. Через его фасадные и интерьерные рельефы проходит обобщённое, но не однообразное движение. Соразмерность пропорций, тонко рассчитанное чередование заполненных мест и гладкого фона (своего рода музыкальные паузы) отвечают стройности архитектуры, этой „немой музыки“. Однако Гордеев далёк от того, чтобы превращать свои рельефы в лепные орнаменты, в простые придатки к архитектуре, как это имело место в барочном стиле. Его барельефы отличаются твёрдой точностью рисунка, определённостью форм, фигуры ясно выделяются на гладком фоне. Связывая рельефы со стеной, Гордеев избегает чрезмерной весомости и выпуклости, характерных для барочного стиля; его рельефы лишь слегка моделируют стену, не перегружают, но даже слабее выступают на её глади, чем детали фасадного декора. Лишь отдельные фигуры, которым художник придаёт наибольшее значение, моделированы им выпуклее остальных, оттеняя тем самым деликатную лепку

других, второпланных. Гордеев никогда не был столь близок к стилю зрелого классицизма, как в этих рельефах».

В 1804 году Гордеев участвует в украшении Казанского собора. Среди работ для собора особый интерес представляет композиция «Благовещение».

Смиренная до самоунижения, гордеевская Мария принимает повеление архангела безропотно, хотя и безрадостно. Согбенная фигура Марии кажется ничтожной по сравнению с грандиозным, неумолимо властным архангелом, повелительно простёршим руку.

«Гордеев использует в Казанском соборе барельеф именно как промежуточный вид искусства между скульптурой и живописью, — отмечает А. Г. Ромм. — Он как будто хочет показать, что первая способна соперничать со второй, правда, не в смысле передачи трёхмерного пространства. Гордеев воздерживается от перспективных эффектов и ракурсов, даёт лишь намёки на пейзаж, размещает фигуры всего в двух пространственных планах, развёртывает движения в одной плоскости. Однако он стремится к воздушности, к живописной игре света и тени, свойственных рисовальщикам XVIII века. Эти барельефы несколько напоминают их виртуозные, быстро набросанные рисунки сепией, с прерывистыми контурами, местами смягчёнными, местами подчёркнутыми. Действуя подобно живописцу, связывающему игрой оттенков фигуры с фоном, Гордеев осуществляет органическую связь своих фигур с плоскостью стены. Они как бы постепенно из неё вырастают; фигуры второго плана и отдельные части других почти слиты с ней, наиболее же важные — более выпуклы, обведены глубокими теневыми подрезами.

…Здесь Гордеев трактует барельефы как самодовлеющие произведения. Рельефы изолированы от архитектуры, они заключены в углубления, обведённые рамками, как станковые картины. Встречные движения и позы фигур взаимно уравновешены, ниспадающие с двух сторон линии сходятся в центре композиции. Гордеев придаёт при этом группировке

фигур возможно непринуждённый вид, усиливая жизненность и интимность — неоспоримые достоинства этих рельефов.

Эти последние и наиболее зрелые произведения Гордеева заставляют отнести его к особому типу художников, чьё дарование медленно разгорается, чьи конечные и поздние успехи бывают обусловлены многолетним опытом и трудом, неизменной приверженностью к искусству».

Гордеев скончался 23 января (4 февраля) 1810 года.

ФЕДОС ФЁДОРОВИЧ ЩЕДРИН (1751–1825)

Феодосий (Федос) Фёдорович Щедрин, родившийся в 1751 году, был сыном гвардейского солдата. Отец определил его в тринадцатилетнем возрасте в воспитательное училище при Академии художеств, где обучался уже четвёртый год его старший брат Семён Щедрин, впоследствии известный пейзажист. Федос вскоре начал учиться скульптуре у профессора Жилле и выдвинулся среди сотоварищей.

Уже в 1769 году он вылепил многообещающий этюд натурщика с грузом на плечах, отлично передав движение, напряжённую мускулатуру. За первой серебряной медалью, присуждённой за эту работу, последовала малая золотая медаль за барельеф «Посягательство Рогнеды на жизнь князя Владимира». Барельефные композиции «Греческий философ Кирилл показывает князю Владимиру завесу с изображением Страшного суда» и «Изяслав Мстиславович на поле брани» были удостоены большой золотой медали. Эта награда давала право на четырёхлетнее пенсионерство. В 1773 году Щедрин выехал в Италию во Флоренцию. Затем отправился в Рим. Пребыванием в Риме Щедрин остался доволен.

Щедрину не хотелось покидать «вечный город» но, подчиняясь предписанию Академии, он уехал в Париж. В 1774 году молодой художник начал работать у Габриеля Аллегрена.

Первая вещь, сделанная им в Париже, «Марсий» (1776) — произведение трагического звучания. Марсий, осмелившийся на своей

флейте вступить в соревнование с лирой Аполлона, был жестоко наказан: привязанный к дереву, он ждёт, чтобы с него была содрана кожа.

Особую жизненность и выразительность сообщает статуе то, что скульптору удалось сочетать два противоположных мотива и даже две последовательные стадии: борьбу и упадок сил, порыв к освобождению и отчаяние. В туго натянутых, резко выступающих мышцах, в беспокойных складках плаща ещё чувствуются тщетные попытки освободиться от уз, но низко опущенная голова говорит о бессилии обречённого страдальца.

Трагическому «Марсию» противостоит идиллический, мечтательный «Эндимион» (1779).

За «Марсия» Парижская академия удостоила Щедрина малой золотой медали. Помимо этой награды, скульптору присудили также серебряную медаль за барельеф «Убийство Сертория на пире, устроенном главой заговорщиков Серпенной».

Парижские художники хорошо относились к Щедрину. Подобно другим пенсионерам Академии, Щедрин встречался с Дидро, чьи статьи о парижских салонах явились первыми образцами идейно принципиальной, страстной и блестящей по форме художественной критики.

Вскоре по возвращении в Россию Щедрин женился на Марии Петровне Пеше. В феврале 1791 года у них родился первенец — Сильвестр. Второй сын Щедриных, Аполлон, появился на свет в 1796 году. В семье, где все интересы были сосредоточены в области искусства, склонности детей определились рано. Оба связали свою жизнь с искусством: Сильвестр стал известным пейзажистом, а Аполлон выбрал профессию архитектора. Дочь Щедрина, Елизавета, стала женой скульптора В. И. Демут-Малиновского.

Вопреки общему правилу, Щедрин не получил академического звания после возвращения из-за границы. Профессорское звание было присуждено ему в 1794 году. В 1798 году Щедрин включён в состав дирекции, ведавшей хозяйственно-административными делами Академии, а в 1818 году произведён в ректоры «за выслугой лет».

Первое значительное произведение скульптора, выполненное по возвращении в Россию, — статуя «Венера» (1792) — программное произведение автора.

«Щедрин, — пишет Е. Ф. Петинова, — представил Венеру после купания, на берегу водоёма. Мотив купания определяет композицию статуи. Венера стоит, чуть наклонясь вперёд, опираясь рукой о ствол дерева. Тканью, зажатой в другой руке, она отирает капли влаги с правой ноги, стоящей на мощном, выступающем из воды корне.

Изображая Венеру женщиной в расцвете красоты, Щедрин отнюдь не следовал античным канонам. Худощавая, с удлинённым торсом и короткими ногами, его Венера воплощает жизненный идеал скульптора.

Статуя пронизана движением. Оно начинается с наклонённой головы богини и плавно скользит вниз, совершая круговорот, лишь слегка задерживаемый согнутой в колене правой ногой. Даже при беглом взгляде ощущается импульс духовности, как бы исходящий от привлекательного лица Венеры, озарённого лёгкой полуулыбкой. Но почти невозможно определить его выражения. Женственность и чистота в этом образе одерживают победу над чувственностью.

Обработкой мрамора Щедрин прекрасно передаёт различную фактуру предметов: ниспадающие условными декоративными складками одежды богини, шероховатость кряжистого древесного ствола, острые листья болотного растения, гладкую поверхность подставки, имитирующей берег».

К середине девяностых годов относится статуя «Дианы», продолжившая галерею мифологических женских образов. Если в своей «Венере» Щедрин создал образ возвышенно-прекрасный, то уже в «Диане» мотив снижается, приближаясь к жанровому.

Скульптор продолжает много работать. Очевидно, что по характеру дарования Федос Фёдорович, мастер декоративной пластики, но вместе с тем он был и неплохим портретистом. Здесь надо выделить бюст президента Вольного экономического общества Нартова. Открытое русское лицо

последнего освещено спокойным проницательным взглядом. Несколько архаические черты образу придаёт перекинутый через плечо плащ, как это свойственно традициям барокко.

Годы XIX века стали самыми плодотворными в жизни мастера. Щедрин участвует в украшении петергофских фонтанов, Казанского собора, здания Биржи, создаёт великолепный скульптурный ансамбль на башне Адмиралтейства.

Как отмечает Петинова: «Статуи Петергофа выполнены в излюбленном Щедриным жанре декоративной садово-парковой скульптуры, однако их решение потребовало принципиально нового подхода. Здесь впервые перед Щедриным встала задача создания не самостоятельного, отдельно стоящего произведения, а статуй, которые должны были органично войти в уже существующий сложный ансамбль. И скульптор успешно справился с этой трудной задачей».

Для Петергофа Щедрин создал статуи «Персей» (1800), «Нева» (1804) и две группы «Сирен» (1805).

О большом барельефе «Шествие на Голгофу», выполненном Федосом Фёдоровичем для Казанского собора в 1804–1807 годах, Реймерс писал: «Этот сюжет брали Рафаэль, Микеланджело и другие великие художники, но Щедрин трактовал его совсем по-иному. Заслуга Щедрина в том, что он не заимствовал никаких идей у своих предшественников. Всё оригинально в этом барельефе и всё отлично сгруппировано».

Никогда ещё эта тема не была претворена в скульптурном произведении, столь сложном по композиции и столь большого масштаба. Около пятидесяти фигур, разнообразных по типам, характерам, внешнему выражению душевных состояний, сильно и метко охарактеризованных, заполняют этот громадный фриз.

Щедрин создал композицию, отличающуюся многообразием психологических мотивов, исполненную драматизма, не имеющую ничего общего с аллегорической риторикой его эпохи. Патетические мотивы и

трагические образы перемежаются с другими, чьё спокойствие или внешняя занимательность сильнее подчёркивают значительность первых.

«Шествие на Голгофу» принадлежит к числу тех художественных произведений, столь часто встречающихся в русском искусстве, где жизненная правда сочетается со свободной игрой воображения, произведений, значительных по своей эмоциональной напряжённости и гуманистической направленности.

Когда русский архитектор Адриан Захаров начертил в 1806 году фасады Адмиралтейства, в истории русской монументальной скульптуры открылась самая значительная страница. Творец одного из высших шедевров мирового искусства отвёл в своём проекте столь обширное место скульптуре, какого она не занимала со времени готики, когда стены и порталы соборов сплошь покрывались каменным кружевом узоров, статуй, рельефов. На это были свои веские причины. Адмиралтейство — здание грандиозной протяжённости — требовало выразительных пластических акцентов, которые оживили бы большие и гладкие плоскости стен. Захаров хотел предельной ясности и совершенного равновесия, он подчинял красоту деталей величию целого, а величия достигал посредством выразительного лаконизма.

Сходные стремления воодушевляли в то время и Щедрина, ближайшего участника в осуществлении захаровского замысла.

Само назначение Адмиралтейства — средоточия военно-морской мощи Российской державы — должно было определить основную тематику скульптур.

На долю Щедрина выпало наиболее ответственное задание: две группы у главного входа, четыре фигуры греческих полководцев и большинство статуй на верхней колоннаде, девять фигур (весенние, летние и осенние месяцы), стоявшие на трёх боковых фронтонах.

Задание, выполненное Щедриным, было не только крупным по масштабу, но и весьма ответственным: скульптуры башни имеют решающее значение в композиции здания. Щедрин отлично понял намерения Захарова.

Не вполне отчётливые намёки, содержащиеся в его рисунке, скульптор претворил в образы исключительной содержательности и большой пластической мощи.

«Нимфы, поддерживающие небесную сферу», или, говоря точнее Гесперид, дочери гиганта Атласа, на чьих плечах, по греческому мифу, покоится небосвод, — это одна из высших точек в развитии русской монументальной скульптуры.

Это же произведение как бы подводит итог развитию женского образа в творчестве скульптора. От идеально возвышенной «Венеры» через более интимную «Диану» и почти жизненно конкретных «Неву» и «Сирен» скульптор приходит к образам совершенно иного, гражданственного, звучания. Щедрин создал новый тип кариатид в соответствии с требованиями классицизма, воплотив в них героический идеал своего времени.

Нимфы его не портретны, не индивидуальны. Это обобщённые, идеализированные образы, но в них нет академического холода, от них веет полнокровной жизнью и плодородием. Художник оттенил это сочной и компактной моделировкой и тем, что оставил обнажёнными их твердокаменные полные груди и стройные ноги. Его «Нимфы» лишены эллинской безмятежности: тяжела ноша даже для этих величественных женщин, как будто наделённых сверхчеловеческими силами. С трудом сохраняют они равновесие, стараясь сберечь драгоценную гигантскую ношу. Кажется, что на их плечи возложены судьбы вселенной. Основной смысл группы, разумеется, не в преодолении физической тяжести, а в нравственной ответственности, в мотиве героики. Нимфы Щедрина обретают свободу и высшее счастье в осознанной необходимости труда, борьбы и подвига Нимфы не стоят на месте подобно кариатидам традиционного типа — они шагают вперёд, и это делает более трудными и ценными их усилия. Эта группа — символ самоотверженного служения всеобщему благу. Скульптор воспевает мужество и доблесть, создаёт образ положительного героя.

Знаменательна сама дата возникновения «Нимф» — 1812 год. Появление их кажется закономерным в годы высокого патриотического подъёма и зарождения декабризма. Невозможно себе представить, чтобы подобный памятник мог быть создан или получил официальную санкцию десятилетием позже, в период политической реакции. Эту цепь противоречивых чувств, связанных с драматической темой, было бы нелегко выразить в одной фигуре. Трёхфигурная группа давала больше простора, в ней легче было представить противоположность личного и общего, чувства самосохранения и чувства долга и синтез этих противоположностей. Наибольшие усилия чувствуются в поворотах голов и телодвижениях двух боковых фигур. Лицо правой фигуры овеяно страданием. Средняя фигура — это «храбрая из храбрых», её осанка прямая и поступь твёрдая. В двух её соратницах есть следы неуверенности, она же — торжествующая победительница.

Щедрин прекрасно развил основную мысль, поданную Захаровым, притом средствами чистой пластики, не прибегая к аллегорическим атрибутам для характеристики своих героинь.

Академия художеств, как и другие учреждения столицы, готовилась к эвакуации. Сначала Щедрин с семьёй должен был ехать вместе с Академией, но отъезд не состоялся. Решено было «дабы семейством женатых не обременять помещение Академии» отправить с академическим эшелоном нескольких холостых преподавателей. Щедрин остался в Петербурге и продолжал работать. К осени 1812 года он завершил весь грандиозный цикл скульптур.

Дальнейшая карьера Щедрина сложилась довольно удачно. К 1816 году он имел звание коллежского советника и орден Владимира 4-й степени за большие заслуги в области отечественного искусства.

Феодосии Фёдорович Щедрин умер 19 (31) января 1825 года в возрасте семидесяти четырёх лет и был погребён на Смоленском кладбище.

Впоследствии прах скульптора перенесли в некрополь Александро-Невской лавры, где он и покоится подле замечательного архитектора А. Д. Захарова.

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ КОЗЛОВСКИЙ (1753–1802)

Михаил Иванович Козловский родился 26 октября (6 ноября) 1753 года в семье военного музыканта, который служил в унтер-офицерских чинах в Балтийском галерном флоте и жил с семьёй на морской окраине Петербурга, в Адмиралтейской галерной гавани. Здесь прошли детские годы будущего скульптора.

По прошению, поданному 1 июля 1764 года, одиннадцатилетний Михаил, обученный российской грамоте и арифметике, был принят в число воспитанников Академии художеств и навсегда расстался с родительским домом. Годы его учения совпали с периодом становления и постепенного созревания классицизма в европейской скульптуре, архитектуре и живописи.

Окончив Академию в 1773 году с большой золотой медалью, Козловский в течение четырёх лет (1774–1778) жил в Риме в качестве академического пенсионера.

По окончании пенсионерского срока в Риме Козловский провёл один год во Франции. В феврале 1780 года Марсельская академия искусств присудила ему звание академика. В том же году он вернулся на родину и сразу занял заметное место в петербургской художественной среде. Козловский тесно сблизился с передовой дворянской интеллигенцией.

Первые произведения Козловского составляют своеобразный цикл, пронизанный пафосом высокой гражданственности. Главная тема художника — гражданин, жертвующий собой во имя отечества и общественного блага. В самом начале восьмидесятых годов Козловского привлекают к участию в скульптурном оформлении Мраморного дворца. Скульптор исполняет барельефы, украшающие одну из стен мраморного зала: «Прощание Регула с гражданами Рима» и «Камилл избавляет Рим от галлов».

В 1784–1785 годах Козловский выполнил большую мраморную статую Екатерины II в образе Минервы — богини мудрости. Здесь скульптор воплощает представления просветителей об идеальном монархе — защитнике отечества и мудром законодателе. Эта работа принесла скульптору широкую известность и признание со стороны современников.

Аллегорический смысл имеет и другая статуя Козловского — «Бдение Александра Македонского». Как отмечает В. Н. Петров: «Скульптор проявил здесь талант меткого наблюдателя, умеющего остро подметить в натуре и выразить в искусстве живое состояние, задуманное для характеристики образа.

Только при круговом обходе статуи до конца раскрывается очарование прекрасного юношеского тела Александра, а многочисленные декоративные детали, украшающие статую, связываются в единое, чётко продуманное целое. Козловский добивается одновременно и пластической цельности образа и логической ясности своего подробного, насыщенного историческими намёками рассказа об Александре Великом».

В конце восьмидесятых годов Козловский был уже широко признанным, прославленным мастером. Но, закончив очередные заказы, скульптор в начале 1788 года принял решение вновь начать учиться и ехать за границу «для вящего приобретения познаний в своём художестве», как отмечено в протоколе академического совета.

В Париже скульптор создаёт статую «Поликрат», к которой один из критиков удачно применил слова великого Гёте, сказанные ранее об античном «Лаокооне»: «Это запечатлённая вспышка молнии, волна, окаменевшая во мгновение прибоя».

В «Поликрате» ярко показано последнее, предсмертное напряжение жизненных сил умирающего, последний порыв в борьбе жизни со смертью.

В 1790 году Козловский вернулся на родину. Через два года он создаёт одну из своих прекрасных идиллических скульптур — статую «Спящий Амур».

Фигура Амура находится в сложном, напряжённом движении. Кажется даже, что это противоречит избранному скульптором мотиву сна Козловский, стремясь воплотить характер и внутреннюю жизнь чувства, придал своему герою выражение лирической мечтательности и томной усталости.

Цикл идиллических образов Козловского завершает небольшая мраморная статуя Психеи (1801), которую все исследователи упоминают в ряду его самых прекрасных созданий.

«Нарушая иконографическую традицию, — пишет В. Н. Петров, — восходящую к знаменитой античной группе „Амур и Психея“ (Капитолийский музей в Риме) и развитую Рафаэлем во фресках Фарнезины, Козловский изобразил Психею не прекрасной девушкой, а маленькой девочкой, с ещё несформировавшимся ребяческим тельцем и миловидным, но совсем детским лицом. Так в скульптуре русского мастера переосмысливается античная символика: образ Психеи-души приобретает реальный, почти жанровый характер, а изображение мотылька утрачивает своё символическое и мистическое значение, становясь простой сюжетно-декоративной деталью».

Одновременно с произведениями идиллического цикла Козловский создавал рельефы, статуи и скульптурные группы. Темы их были взяты из античной мифологии или отечественной истории. Лучшие скульптуры как раз и принадлежат к этому новому героическому циклу.

С 1796 года Михаил Иванович берётся за работу над обширной серией скульптурных эскизов на темы Троянской войны, а также подвигов Геракла и Тезея. Весь «Троянский» цикл отмечен поисками монументальности, составляющими существенную новую черту в развитии творчества скульптора. Однако всё это не идёт в ущерб реалистической ясности и живой выразительности образов. Произведения, созданные в середине девяностых годов, выглядят более строгими и внутренне цельными, более сдержанными в выражении чувства. Отсюда прослеживаются пути к монументальной пластике «Суворова» (1800–1801) и «Самсона» (1802). Работа над

памятником Суворову началась ещё при жизни Александра Васильевича, в 1799 году. Только что закончились знаменитые итальянские походы, увенчав неувядаемой славой русскую армию и полководческий талант Суворова. Семидесятилетний генералиссимус поразил весь мир беспримерным в истории героическим переходом русских войск через Альпы. «Русский штык прошёл через Альпы», — стали говорить с тех пор. Русские войска в 63 битвах не потерпели ни одного поражения и захватили 619 неприятельских знамён.

Великий полководец представлен в образе рыцаря. Для верного понимания статуи, созданной Козловским, необходимо не терять из виду одну существенную особенность замысла: в ту пору, когда художник приступал к своей работе, он не имел в виду ставить памятник в том смысле, какой обычно придаётся этому термину, — он создавал прижизненный триумфальный монумент. Тема была строго обусловлена заказом. Задача скульптора сводилась к тому, чтобы прославить Суворова как героя войны в Италии. Не своеобразие душевного облика великого полководца и не деяния его долгой и героической военной жизни, а только подвиги в период итальянской кампании могли быть отражены в статуе Козловского.

Уже с самого начала работы над статуей Козловский обратился к языку аллегории. Он желал создать не портрет, а символическое изображение, в иносказательной форме прославляющее Россию и её великого полководца.

На круглом постаменте — лёгкая, стройная фигура воина в доспехах, юного, мужественного, полного силы и стремительного движения. Это римский бог войны Марс. Решителен жест правой руки, в которой он держат обнажённый меч. Плащ энергично отброшен за спину. Уверенность, непреклонность, всепобеждающая воля мастерски переданы в фигуре; красивое мужественное лицо, гордая посадка головы дополняют этот идеализированный образ «бога войны».

Воин прикрывает щитом стоящий позади него жертвенник, на котором папская тиара, Сардинская и Неаполитанская короны. Их символический

смысл — победы русского оружия, одержанные под руководством Суворова, защищавшего интересы трёх аллегорически представленных в памятнике государств. Женские фигуры на боковых гранях жертвенника символизируют человеческие добродетели: веру, надежду, любовь.

Фигура воина удачно согласуется с великолепно найденными пропорциями постамента. На его лицевой стороне — гении славы и мира скрестили пальмовую и лавровую ветви над щитом с надписью; щит словно опирается на военные трофеи — знамёна, пушки, ядра. Ограда вокруг памятника состоит из соединённых цепями бомб, из которых вырываются языки пламени.

Всё здесь наполнено иносказательным смыслом. И лишь надпись на постаменте «Князь Италийский, граф Суворов Рымникский» убеждает нас, что это памятник великому русскому полководцу.

Однако мысль о портретном сходстве вовсе не была чужда скульптору. Ведь речь шла не только о прославлении побед русского оружия — речь шла о заслугах самого Суворова, и современники должны были узнавать его в статуе.

Портретное сходство отчётливо заметно в изображении, созданном Козловским. Художник передал удлинённые пропорции лица Суворова, его глубоко посаженные глаза, крупный нос и характерный разрез старческого, чуть запавшего рта. Правда, как и всегда у Козловского, сходство остаётся отдалённым. Образ Суворова идеализирован и героизирован. Но, жертвуя внешней портретной точностью, скульптор сумел раскрыть и выразить самые существенные черты душевного облика национального героя Решительное и грозное движение фигуры, энергичный поворот головы, властный жест руки, заносящей шпагу, хорошо передают всепобеждающую энергию и непоколебимую волю Суворова. В патриотической статуе Козловского есть высокая внутренняя правда.

Памятник Суворову был открыт 5 мая 1801 года, через год после смерти великого полководца.

Этот памятник ещё не был завершён, когда Козловскому пришлось принять участие в исполнении новых замыслов, таких же грандиозных по масштабам.

К обновлению скульптуры Большого петергофского каскада были привлечены лучшие русские мастера — Шубин, Щедрин, Прокофьев и Рашетт. Работы начались весной 1800 года и завершились спустя шесть лет.

Козловскому отводилась главная роль. Он создал группу «Самсон, раздирающий пасть льва», занимающую центральное место в идейном замысле ансамбля Большого каскада.

Как пишет В. Н. Петров: «Создавая скульптурную группу, Козловский воспользовался старинной аллегорией, возникшей ещё в петровское время. Библейский Самсон, разрывающий пасть льва, отождествлялся со святым Сампсонием, которого в XVIII веке считали покровителем России. В день празднования памяти этого святого, 27 июня 1709 года, была одержана победа над шведами под Полтавой. В искусстве петровской эпохи Самсон олицетворял победоносную Россию, а лев (государственный герб Швеции) — побеждённого Карла XII.

Козловский воплотил эти символы в грандиозном скульптурном произведении. Могучее тело Самсона с титанически напряжёнными мышцами было изображено в энергичном, но сдержанном движении. Фигура героя развёртывалась в пространстве как бы по спирали: изогнув корпус, слегка склонив голову и резко отведя ногу назад, Самсон обеими руками раздирал львиную пасть.

Исследователи справедливо указывали на близость „Самсона“ к образам искусства Микеланджело. Но в идейно-образном содержании группы, в глубоком патриотическом чувстве, которое выражено в этой статуе Козловского, можно заметить отдалённые отзвуки совсем иной традиции».

Козловский внезапно умер в расцвете сил и таланта 18 (30) сентября 1802 года.

ИВАН ПЕТРОВИЧ МАРТОС (1754–1835)

Иван Петрович Мартос родился в 1754 году на Украине, в местечке Ичня Черниговской губернии, в семье обедневшего помещика, отставного корнета.

В десять лет Ивана отправили в Петербургскую академию художеств. Здесь он провёл девять лет. Учился Мартос первоначально в классе орнаментальной скульптуры у Луи Роллана. Затем его воспитанием занялся Никола Жилле, замечательный педагог, воспитавший крупнейших русских ваятелей.

После окончания Академии Мартос был послан на пять лет продолжать обучение в Риме, что сыграло огромную роль в формировании творческой индивидуальности скульптора.

Наиболее ранние из дошедших до нас работ скульптора — портретные бюсты семьи Паниных, исполненные им вскоре после возвращения в Россию.

Портрет как самостоятельный жанр не занимает в творчестве Мартоса значительного места. Его дарованию свойственно тяготение к большему обобщению, к передаче человеческих чувств в более широком смысле, чем это присуще портретному искусству.

Но вместе с тем скульптор обращается и к портретным изображениям. Они являются неизменным компонентом созданных им надгробий. В этих работах Мартос показал себя интересным и своеобразным мастером скульптурного портрета. Надгробия для Мартоса стали главной сферой его деятельности на многие годы. Двадцать лет жизни художник посвящает почти исключительно им.

В 1782 году Мартос создаёт два замечательных надгробия — С. С. Волконской и М. П. Собакиной. Оба они исполнены в характере античной надгробной стелы — мраморной плиты с барельефным изображением. Эти произведения Мартоса — подлинные жемчужины русской мемориальной пластики XVIII столетия.

Надгробный памятник княгине Волконской — это произведение, воспевающее неувядаемую красоту и силу жизни.

«Тем же настроением, той же философией проникнуто и надгробие М. П. Собакиной, — пишет А. Каганович. — Но здесь Мартос даёт более развёрнутое, более многогранное решение основной мысли. Скульптор вводит элементы большей конкретности и повествовательности: саркофаг с лежащими на нём розами, фамильные гербы Собакиных, портрет умершей. Одновременно усиливается символика образов. Появляется мотив усечённой пирамиды. Её форма, растущая вверх, обрезанная, незавершённая — образ прерванной в своём развитии жизни. Однако спокойные и ясные очертания пирамиды, её соразмерность с прямоугольником всей плиты, ровная линия среза (не слома) создают ощущение гармонической завершённости формы, её естественности и закономерности.

Смерть предстаёт в облике прекрасного юноши — гения смерти. Погасив горящий факел — символ жизни человека, он в глубокой печали обращается к портрету умершей. Его тело полно силы и красоты молодости. В изгибе фигуры, в сильном ракурсе закинутой головы — застывшее рыдание. Жизнь и смерть сливаются в единый гармонический образ, в котором страдание не нарушает ощущения разумности и непреложности законов бытия. В нём одновременно заключено сильное движение и мягкая расслабленность, порыв и покой.

Совершенное чувство пропорций, классическая ясность композиции, певучесть линий, нежность белого мрамора роднит это создание Мартоса с прозрачными и светлыми мелодиями Моцарта. Чувство просветлённой скорби, словно музыкальная тема, варьируется в различных образах. Взволнованно звучит она в фигуре гения смерти, тихо и элегично — в юной плакальщице. В портрете Собакиной, тонко, почти графически намеченном низким рельефом, едва выступающим из плоскости мраморной плиты, тема скорби находит своё успокоение. Строгая линия овала, отвлечённая плоскость пирамиды отдаляют молодую женщину от конкретного окружения, словно возносят в мир иных чувств. На устах её лёгкая улыбка, во всём облике — спокойствие и ясность.

Венчая группу, портрет Собакиной придаёт произведению завершённость, вносит ощущение строгого покоя и гармонии».

Успех ранних надгробий принёс славу и признание молодому скульптору. Он начинает получать множество заказов. В эти годы одно за другим появляются надгробия Брюс, Куракиной, Турчанинова, Лазаревых, Павла I и многих других.

Как истинный творец Мартос в этих работах не повторяет себя, он ищет и находит новые решения, в которых можно заметить определённую эволюцию его стиля, тенденцию к монументальной значительности и героизации образов. Эти новые черты нашли выражение в надгробии П. А. Брюс (1786–1790).

Всё чаще Мартос обращается в своих работах к круглой скульптуре, делая её главным элементом надгробных сооружений, стремясь в пластике человеческого тела передать душевные движения, эмоции. К такому решению Мартос приходит в одном из самых совершенных своих созданий — в надгробии Е. С. Куракиной (1792).

В отличие от уже упоминавшихся надгробий, оно предназначалось не для внутреннего помещения церкви, а для открытого пространства кладбища и, следовательно, должно было быть обозримо со всех сторон.

Здесь оно обозримо для многих, часто случайных глаз. В надгробии Куракиной Мартос сумел сохранить интимность переживания, погружённость в мир личных чувств — черты его ранних произведений.

Плакальщица на надгробии предстаёт в облике зрелой и сильной женщины. Формы её прекрасного тела переданы во всей их чувственной прелести. Крупные изломанные складки тяжёлой ткани создают сложную игру светотени, наполняя скульптурные массы дыханием жизни.

В надгробии Е. И. Гагариной, исполненном в 1803 году для Лазаревского кладбища, Мартос впервые обращается к изображению самой умершей. Чувство скорби по ушедшему из мира сменяется прославлением его достоинств, стремлением оставить его образ живущим на земле как

пример благородства и красоты. Гагарина изображена стоящей в рост на круглом постаменте. Ничто, кроме жеста руки и чуть грустного взгляда, не указывает на то, что это надгробие.

Передавая портретно черты лица светской красавицы, Мартос создаёт образ, близкий строгому идеалу женской красоты в искусстве и литературе начала XIX века.

До конца своих дней работал Мартос в мемориальной пластике, исполнив ещё немало замечательных произведений, среди которых наиболее совершенны надгробия Павлу I и «Памятник родителям» в Павловске, созвучные лирическим музыкальным образам ранних созданий скульптора.

Однако работа в надгробной скульптуре уже не занимала столь значительного места в творчестве Мартоса двух последних десятилетий. Этот период его деятельности связан всецело с созданием произведений общественного характера, и прежде всего городских памятников.

Крупнейшим событием русского искусства начала XIX столетия явилось создание Казанского собора в Петербурге. В осуществлении гениального замысла А. Н. Воронихина приняли участие многие известные русские художники — живописцы и скульпторы. Наиболее значительным по творческим результатам оказалось участие Мартоса. Огромный барельеф «Истечение Моисеем воды в пустыне», исполненный скульптором, украшает аттик восточного крыла выступающей колоннады собора.

Превосходное понимание Мартосом архитектуры и закономерностей декоративного рельефа в полной мере проявилось в этой работе. Большая протяжённость композиции требовала мастерства в группировке и построении фигур. Обессиленные, страждущие от нестерпимой жажды люди тянутся к воде, причём скульптор показывает своих героев не как единообразную безликую массу, а изображает их в конкретных положениях, наделяет образы той необходимой степенью правды, которая впечатляет зрителя и делает для него понятным замысел художника.

В 1805 году Мартос избирается почётным членом «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». К моменту вступления в Общество Мартос уже широко известный скульптор, профессор Академии художеств, автор многих произведений.

Именно одним из членов петербургского Вольного общества в 1803 году было внесено предложение о сборе пожертвований на постановку памятника Минину и Пожарскому в Москве.

Но только в 1808 году был объявлен конкурс, где участвовали, кроме Мартоса, крупнейшие русские скульпторы: Демут-Малиновский, Пименов, Прокофьев, Щедрин.

«Но гений Мартоса, — писал „Сын Отечества“, — всех щастливее и по изящнейшему произведению своему всех превосходнее изобразил памятник Спасителям России. Проект его удостоен Высочайшего одобрения». Однако работа над памятником из-за финансовой стороны вопроса затянулась. Фактически началась она только в 1812 году, «в то время, когда предлежала великая работа вновь спасать Отечество подобно тому, как Минин и Пожарский ровно за двести лет тому назад спасали Россию».

Мартос изображает момент, когда Минин обращается к раненому князю Пожарскому с призывом возглавить русское войско и изгнать поляков из Москвы.

Сама по себе проблема связи и постановки в памятнике двух фигур представляет немалую сложность для скульптора. Тем более значительна удача Мартоса. Его герои не только объединены единым смыслом, одним большим содержанием, но и необычайно тонко связаны между собой пластически. Органическая цельность группы делает её по-настоящему монументальной, причём очень важно то, что пластическая связь фигур не только естественна, но и целиком отвечает содержанию памятника.

В памятнике Мартос утверждает ведущее значение Минина, который наиболее активен в композиции. Стоя, он одной рукой как бы вручает

Пожарскому меч, а другой показывает ему на Кремль, призывая встать на защиту отечества.

Образ Минина полон силы и бесконечной веры в правоту своего дела. Мартос подчёркивает его значительность мощной лепкой фигуры, делая акцент на её объёмной форме. Минин производит сильное впечатление на зрителя тем, что он сдержан, значителен и одновременно полон движения, порыва, внутреннего стремления, которое является сутью всего образного строя монумента.

Пожарский тоже активен. Принимая меч и опираясь левой рукой на щит, он как бы готов откликнуться на призыв Минина. Он полон решимости стать во главе русского воинства, что хорошо передано в выражении его лица, в напряжённой динамичной фигуре.

Мартос превосходно показал стремительность нарастающего движения в группе, которое начинается от замкнутого круга щита, пронизывает фигуры героев и завершается в сильном жесте поднятой руки Минина.

Изображая своих героев подобно древним мастерам, сохраняя большую долю условности и идеализации, Мартос вместе с тем стремится отметить их национальное своеобразие. Античная туника Минина, надетая поверх портов, несколько походит на русскую вышитую рубаху. Волосы его подстрижены в скобку. На щите Пожарского изображён Спас. Но главное в том, что Мартос сумел раскрыть в своих героях, несмотря на их в основном античный облик, русский национальный характер: его благородную простоту, решимость и отвагу, беззаветную любовь к родине. Во всём замысле памятника подчёркивается народный характер подвига. Не случайно поэтому основной акцент в группе из двух фигур падает на Минина, нижегородского мещанина, который воспринимается как символ русского народа. Незадолго до изображённого события Пожарский был ранен, поэтому он полулежит. Слова Минина вызывают в нём боль за Русь и желание действовать. Печаль омрачает его лицо, руки сжимают меч и щит, но тело ещё расслаблено. По контрасту с ним призыв Минина кажется

особенно взволнованным и сильным. Его фигура, возвышающаяся над Пожарским, полна динамики, уверенности, воли.

«Природа, повинуясь всевышнему и невзирая на родословия, воспламеняет кровь к благородным подвигам как в простом поселянине или пастухе, так и первостепенном в царстве, — писал современник Мартоса. — Она бы могла, кажется, вдохнуть патриотическую силу в Пожарского; однако избранный его сосуд был Минин», «так сказать русский плебей… Здесь он был первою действующей силой, а Пожарский… был только орудием его Гения».

Несмотря на трудности военного времени, несмотря на тяжесть утраты сына — молодого художника-архитектора, задержанного во Франции в начале войны и там умершего молодым, двадцатишестилетним человеком, Мартос ни на минуту не оставлял своего искусства, не изменял чувству долга художника и как никогда прежде активно работал творчески.

Открытие памятника 20 февраля 1818 года превратилось в народное торжество. Памятник Минину и Пожарскому был первым памятником в Москве, поставленным не в честь государя, а в честь народных героев.

По словам современника, «во время сего торжественного обряда стечение жителей было неимоверное: все лавки, крыши Гостиного двора, лавки, устроенные нарочно для дворянства около Кремлёвской стены, и самые башни Кремля были усыпаны народом, жаждущим насладиться сим новым и необыкновенным зрелищем».

Будучи уже старым человеком, Мартос не оставлял помыслов о создании новых, ещё более совершенных произведений. О творческой активности мастера можно судить по отчёту Академии 1821 года. В нём говорится о том, что скульптор исполнил аллегорическую фигуру в человеческий рост, изображающую Веру «с приличными атрибутами» для надгробия Алексеева, фигуру апостола Петра больше человеческого роста для надгробия Куракиной, большую барельефную композицию

«Скульптура» для украшения новой парадной лестницы в здании Академии художеств и начал огромный бюст Александра I для здания Биржи.

В эти годы своей жизни скульптор переживал большой творческий подъём. Одна крупная работа следовала за другой: памятник Павлу I в Грузино, Александру I в Таганроге, Потёмкину в Херсоне, Ришельё в Одессе и другие.

Одним из лучших произведений позднего периода творчества Мартоса является памятник Ришельё в Одессе (1823–1828), выполненный в бронзе. Он был заказан городом с «целью почтить заслуги бывшего начальника Новороссийского края».

Мартос изображает Ришельё в образе мудрого правителя. Он похож на юного римлянина в длинной тоге и лавровом венке. Спокойное достоинство есть в его прямо стоящей фигуре и жесте, указывающем на порт перед ним.

Лаконичные, компактные формы, подчёркнутые высоким пьедесталом с изображением аллегорий Правосудия, Торговли и Земледелия, придают памятнику монументальную торжественность.

Мартос умер 5 (17) апреля 1835 года в глубокой старости. Автор многочисленных совершенных произведений, профессор Академии художеств, воспитавший многих учеников, он был окружён славой и признанием.

ДЖОН ФЛАКСМАН (1755–1826)

В истории английского искусства Флаксман занимает видное место как первый из соотечественников, обратившихся от стиля барокко к подражанию памятникам классической древности. Проникнутый эстетическими принципами Винкельмана, он старался в своих произведениях достигать благородной простоты и строгого величия античной греческой пластики, что ему часто и удавалось.

Трудно сказать, что более преувеличено — та слава, которой пользовался при жизни Флаксман, или то пренебрежение, с которым впоследствии стали относиться к нему историки искусства.

Джон Флаксман родился 6 июля 1755 года в Йорке в семье формовщика. Отец имел магазин гипсовых слепков. С детства влюблённый в античность, Флаксман читал латинских и греческих поэтов, рисовал и лепил с античных образцов. Он стал выставлять свои произведения на выставках с двенадцати лет.

Флаксман учился, но недолго, в Лондонской академии художеств. После этого он занимался ваянием под руководством Бэнкса, Кумберленда, Шарпа, Блейка и Стотарта.

Ранние произведения, исполненные им с 1775 по 1787 год — в период сотрудничества со знаменитым керамистом Веджвудом, заслуженно составили наиболее известную часть его обширного творческого наследия. По моделям и рисункам Флаксмана в керамических мастерских Веджвуда изготавливались камеи, медальоны, плакетки и другие предметы. Тонкое понимание Флаксманом красоты античных памятников и точное воспроизведение их форм, наряду с отличным знанием свойств керамики, составили хорошую основу для высокого художественного уровня большого числа выпущенных Веджвудом изделий и немало способствовали их популярности.

Лучше всего ему удались горельефы и барельефы, небольшие группы и статуэтки. Среди них надо особо отметить мраморные группы «Венера и Купидон» (1786), «Кефал и Аврора» (римского периода), а также две парные статуэтки — «Амура», крылатого мальчика, сидящего в задумчивой позе, и «Психею», которая стоит, преклонив колено.

Флаксман, вдохновившись образами античности, достигает здесь удивительного изящества, элегантности, обнаруживая при этом и тонкое художественное чутьё.

В 1781 году Флаксман женился на Анне Денман. Анна была ему верным другом всю жизнь, помогая и делом и советами. Она оказала огромное влияние на развитие его таланта. Вместе с женой художник отправился в 1787 году в Рим, где пробыл семь лет. По возвращении в

Лондон Флаксман был в 1800 году избран в члены тамошней Академии и с 1810 года служил в ней профессором скульптуры.

Возвратившись в Англию, он оказался буквально завален заказами, но решает в 1802 году посетить Францию. Относясь отрицательно к успехам Франции времён консульства, он не захотел знакомиться ни с Наполеоном, ни с Давидом. Флаксман считал, что из молодых французских живописцев наиболее заслуживает похвалы Энгр.

Особенно прославился Флаксман своими сборниками иллюстраций к творениям Гомера, Гезиода, Эсхила и Данте, распространившимися в несчётном количестве экземпляров по всему свету. Иллюстрации к «Одиссее» (1803), «Трагедии Эсхила» (1795), «Божественной комедии» (1797) выдвинули его в число наиболее видных представителей неоклассицизма. В этих лёгких контурных рисунках, отличавшихся чистотой и красотой текучих линий, современники мастера видели воплощение своего понимания идеала красоты.

Англичане, современники Флаксмана, ставили его в монументальной скульптуре выше Кановы и Торвальдсена. Хотя это, безусловно, преувеличение. Но Флаксман, без сомнения, был знающим скульптором. Рисунки показывают его изощрённость в композиционных построениях. Памятники Флаксмана, как правило, отличает грамотность конструкции. Он высоко ставил изучение анатомии, чему доказательством служат составленные им анатомические таблицы, предназначенные для обучения молодых художников: «Анатомические этюды костей и мускулов» (1833).

Лучшим, что создал Флаксман в области надгробной скульптуры, считается памятник судье Мэнсфилду (1795). Величаво восседает в кресле старик в большом парике, в горностаевой мантии, в широком судейском одеянии. Кресло поднято на высокий круглый цоколь. Справа и слева от него находятся античные фигуры Юриспруденции и Справедливости.

Флаксман — автор многочисленных надгробных памятников, таких как семейству Берингов в церкви Михельдевера в Гемпшире, Нельсону, Дж. Рейнольду и адмиралу Гоу в соборе Св. Павла в Лондоне.

Другие наиболее известные произведения Флаксмана: рельеф «Щит Ахилла» (по Гомеру), «Весталка», «Смерть Цезаря», «Аполлон и Марпесса», «Да будет воля Твоя», мраморные статуи — «Покорность судьбе», «Спящий ребёнок», «Аполлон в образе пастуха» и «Джон Кембл» (в Вестминстерском аббатстве)

На скульптора оказали влияние различные мастера, различные школы и даже стили. Флаксман обращался, например, к готике, создав целый ряд памятников в соборе города Солсбери. Повлиял на его творчество великий Микеланджело. Это особенно заметно в группе «Архангел Михаил поражает дьявола». На скульптора сильное впечатление произвели привезённые лордом Элгином в 1801–1803 годах из Афин мраморы Парфенона. Отзвук этого можно видеть в барельефах, исполненных мастером для здания Ковентгарденского театра.

Неудивительно, что многим произведениям английского скульптора не хватает цельности, часто преобладает эклектический стиль. К примеру, юрист Джонс изображён на мраморном горельефе в беседе с браминами, формулирующими на основании священных книг принципы индусской юриспруденции (1801) Различные элементы этого произведения разрушают единство образа, мешают друг другу.

В своих лекциях о скульптуре, читанных в Академии, начиная с 1810 года Флаксман находит достойные восхищения стороны в стилистических особенностях самых различных эпох. Позднее он издаёт «Лекции по части скульптуры» (1829), выдержавшие несколько изданий и долгое время служившие учебным пособием в английских художественных школах.

Надо отметить тот факт, что модели, исполненные самим мастером, имеют гораздо более одухотворённый характер. С годами (скульптор умер 7 декабря 1826 года) Флаксман всё чаще поручает выполнение памятников в

мраморе второстепенным итальянским мастерам. В результате лишённая индивидуальности банальная трактовка материала, отсутствие прелести в обработке поверхности значительно снижают впечатление от произведения.

Как справедливо отмечает Е. Г. Лисенков: «Наибольшей свежестью и искренностью отличаются ранние произведения Флаксмана, когда классицизм, в частности английский, не успел ещё стать официальным стилем. Наоборот, когда он сделался прославленным мастером надгробных монументов по казённым заказам, у него начинает господствовать сухая официозность. Холодная помпезность этих памятников отталкивает зрителя, и он скучая проходит в Вестминстере и в соборе Св. Павла мимо торжествующих „Британии“, парящих над героями „Викторий“, рыкающих или мирных британских львов и прочей аллегорической бутафории…

…Проповедь христианских добродетелей ведётся Флаксманом в его скульптуре с педантизмом, заставляющим иногда заподозрить в нём скрытого язычника, врага христианства. И однако мы знаем, что это не так, что современники смотрели на искусство Флаксмана именно как на удивительное сочетание античных художественных форм с христианской моралью. Мы знаем о его чувствительности, соединённой с холодным доктринёрством, и он показывает их нам в целом ряде своих памятников. Он желает подчас быть интимным свидетелем современной жизни. Это, в частности, заметно в его произведениях, сделанных под старость, особенно в рисунках. Но когда он пробует изображать в мраморе проповедников, поучающих девочек и мальчиков, одетых по ампирной моде, нас берёт чувство досады на его художественную бестактность (ср. горельеф в память пастора Клауза)».

Англичане чтут память скульптора. Огромное собрание его произведений (модели, слепки, рисунки и пр.) находится во «Флаксмановской галерее» Лондонского университета. Ряд моделей терракотовых бюстов хранятся в музее Соун в Лондоне.

АНТОНИО КАНОВА (1757–1822)

Антонио Канова — один из самых значительных итальянских скульпторов XVIII–XIX столетий. Канова родился 1 ноября 1757 года. Сын бедняка-каменотёса, Антонио рано осиротел и поступил в услужение к венецианскому сенатору Фалиеро. Этот последний доставил ему возможность учиться ваянию.

Первые работы Антонио относятся к 1773 году. Наиболее ранняя из них — статуя Орфея, выполненная ваятелем ещё в юности.

Когда умерла жена Орфея, Евридика, он спустился в подземный мир, в царство мёртвых, и своей игрой и пением настолько растрогал богиню загробного мира Персефону, что она вернула ему жену. Но Орфей должен был выполнить одно условие не оборачиваться, не смотреть на идущую за ним Евридику, пока они не выйдут из царства мёртвых. Орфей не выдержал, оглянулся и потерял жену навсегда.

Начиная работу над статуей, молодой скульптор изучал живую модель, внимательно наблюдал за движением бегущего и на мгновение обернувшегося человека. Он сумел передать сложный изгиб фигуры в сильном повороте, ужас, написанный на лице Орфея, увидевшего, что его жена снова исчезает в царстве теней.

В 1779 году Канова создаёт известную скульптурную группу «Дедал и Икар». Она строится на противоположности двух больших зон — светлого и тёмного. Светлая зона — это фигура мальчика, несколько выступающая вперёд и немного повёрнутая вправо. Согнутая, как бы входящая фигура старика образует тёмную зону. Канова строит две фигуры как две противолежащие, но касающиеся по вертикальной оси кривые линии и добивается, таким образом, равновесия и нужных пропорций, а не только создаёт контраст света и тени.

В том же 1779 году Канова едет в Рим изучать античное искусство. Вскоре молодой художник занял выдающееся место среди тогдашних ваятелей, и известность его росла с появлением каждого нового произведения, распространяясь далеко и за пределы Италии. Со всех сторон

от царственных особ и вельмож сыпались к нему заказы. Папа Пий VI в 1780 году сделал его главным смотрителем всех художественных памятников в своих владениях. Между 1782 и 1787 годом Канова создал надгробие Клименту XIV в церкви Санти-Апостоли.

Надгробие Климента XIV — первое, что он выполнил, после того как изучал античную скульптуру в Риме и Неаполе. Легко заметить, что здесь, как потом и в надгробии Климента XIII Реццонико (1787–1792), Канова исходил из типа надгробного монумента Бернини. В его надгробии нет симметрии, а есть направленное движение от аллегорической фигуры Кротости, сидящей справа внизу, к стоящей фигуре Умеренности слева, от неё движение направлено вверх и в центр, к фигуре папы. Чтобы проследить за движением, намеченным художником, взгляд должен изменять своё направление — сначала подняться, затем свернуть и проникнуть в небольшую, но ясно выраженную глубину гробницы с чередующимися планами от постамента до фигур. Гробницу венчает фигура папы, опирающегося на спинку трона, с протянутой вперёд благословляющей рукой, которая почти выходит за границы идеального пространства гробницы, чисто условно замыкающего пределы фигурной группы с помощью геометрической гармонии скрещивающихся линий диагоналей.

Тогда же он создаёт и множество статуй и рельефов, которые наилучшим образом отражали характер его интерпретации и способа прочтения античности.

Канова принадлежал к тем, кто рассматривал античное искусство как норму и идеальный образец, но не как форму для выражения актуальных мыслей и чувств. Каждое очередное произведение Кановы вызывало восторг любителей, но в то же время как будто помогало им отвлекаться от своей бурной эпохи. Канова прежде всего стремился воплотить идеал красоты, понимаемый как гармоническое сочетание плавных линий, ясных форм, сдержанных движений. Он как бы сверялся постоянно в своём творчестве с античностью — такой, какой она рисовалась на основе уже найденных

памятников. Но, вероятно, не сознавая этого, он вносил в свою скульптуру черты, подсказанные собственным пониманием красоты: грацию, воздушность, мягкость и сплошь и рядом известную вялость — нейтральность образов, расплывчатость характеристик, заглаженность форм.

Большинство произведений, создавших мастеру громкую славу, навеяны античными мифами и преданиями.

Геба, юная богиня, дочь Зевса, изображена Кановой с чашей и кувшином — она разносит на пирах олимпийских богов нектар и амброзию, их божественную пищу. Клубящиеся очертания облаков, с которых спускается Геба, переходят в развеваемые ветром складки её одежды — они трепещут, обвивая ноги богини. Кажется, что сильный встречный ветер плотно прижимает к её телу лёгкую прозрачную ткань. В позе летящей Гебы передано стремительное движение, но её прекрасное юное лицо безмятежно спокойно. Канова считал, что именно такой изобразил бы богиню древнегреческий ваятель.

Канове прекрасно удавались фигуры молодых женщин, которым он почти всегда придавал отчасти чувственный, отчасти сентиментальный оттенок, кокетливую грациозность, любимую его временем.

В скульптурной группе «Амур и Психея» юный крылатый бог любви Амур, полюбивший девушку Психею, пробуждает её от сна. Слетев с неба, юноша лёгким движением склоняется над спящей, а она, ещё не вполне очнувшись, протягивает к нему руки.

Группа «Поцелуй Амура» великолепно развёрнута в пространстве, она меняется, «играет», даёт всё новые и новые аспекты зрителю, который обходит её с разных сторон. Амур полон движения — возникает впечатление, что он слетел к Психее с Олимпа. Ещё мгновение — и губы влюблённых сольются в поцелуе.

Эту группу декабрист А. А. Бестужев-Марлинский подробно описал в повести «Фрегат „Надежда“».

Париса, похитителя прекрасной Елены, виновника Троянской войны, Канова изображает изнеженным самовлюблённым юношей. Он стоит в небрежной позе, слегка опираясь на древесный пень. Его стройное тело лениво изогнулось, губы чуть тронуты улыбкой. Современники Кановы считали, что эта статуя, сделанная им, как и фигура Гебы, для жены Наполеона Жозефины, достойна стоять рядом с самыми прекрасными античными памятниками.

Скульптура Кановы пользовалась большой популярностью и за виртуозность исполнения. Произведения его грациозны и декоративны. Говоря о лепке Кановы, Дж. К. Арган замечает, что она «глубоко контрастная, рваная, как бы состоящая из интенсивно освещённых маленьких выступающих плоскостей и глубоких, почти чёрных впадин. Такая лепка не растворяет поверхность, а как бы создаёт пластическую форму изнутри, как если бы изнутри, а не извне шёл свет, при этом восприятие зависит не от изменения условий, а от силы, с которой форма воздействует на зрительное восприятие. Форма реальной вещи так мало его занимала, что он добивался более сильного светового эффекта, чем это было нужно, исходя из природы материала… Бесполезно стараться отделить фигуру от окружающего пространства, с которым она слита: в „восприятии“ нет ничего постоянного, его условия изменчивы, как изменчиво соотношение структуры и образа, объекта и пространства».

И ещё одно из постоянных и выдающихся качеств Кановы выделяет Арган — «это точность дистанции, которая так нравится зрителю, его восприятия фигуры и пространства как единого целого, как неизменной формы, основанной на его собственном и неизменном отношении к природной реальности. С любой точки зрения, при любом освещении ценность скульптуры, а следовательно, и значение всегда будут одними и теми же».

С 1802 года итальянский мастер работал в Париже. Сюда его пригласил Наполеон, желая сделать своим официальным скульптором. В работах

Кановы того времени нет и тени «красноречия» и лести по отношению к императору. Канова руководствуется только одним идеалом, идеалом искусства, для кого бы он ни работал — для Наполеона, папы или императора Австрии.

Канова был сторонником лозунга «исправляй природу по античному образцу», но античное искусство он исправлял на свой лад, настойчиво стремясь к изяществу, мягкости, нежности. Иногда он стремился быть драматичным («Геркулес и Лихас», 1796) или величественным (надгробие эрцгерцогини Марии-Кристины, 1798–1805, Вена, церковь августинцев). В этом памятнике символом смерти и могилы стала пирамида.

Как пишет Арган: «Асимметричная с тяжёлым и медленным ритмом композиция — и печальное медленное шествие к тёмному порогу смерти: сначала дети, молодые женщины, так смерть любит юных и красивых, а замыкает шествие старик, тщетно призывающий смерть. В надгробии нет ничего, кроме возведения реальности до уровня символа, привнесения идеи смерти в жизнь. В этом и состоит идеалистический классицизм Кановы».

Больший интерес представляет мраморная статуя «Мир» (1811–1814), которую Канова исполнил по просьбе русского дипломата и мецената Н. П. Румянцева. Дворянский род Румянцевых дал России выдающихся полководцев и видных государственных деятелей. Девиз, начертанный на родовом гербе, гласил: «Не только оружием». Румянцевы принимали участие в заключении перемирий России со Швецией и Турцией. Именно эти события и предложил увековечить в мраморе русский заказчик скульптору.

«Сохранившиеся модели из глины и гипса, — пишет В. Евдокимова, — свидетельствуют о том, что над скульптурой ваятель упорно работал в течение нескольких лет. Подражая античным канонам, Канова изобразил Мир в образе молодой крылатой женщины, попирающей змею. Левой рукой она опирается на жезл, а правой облокачивается на колонну, где высечены названия и даты мирных договоров. Благородство и спокойствие выражены в уверенной позе богини, безмятежных чертах лица, плавно струящихся

складках драпировки. Выразителен силуэт крыльев с детально проработанным оперением. Мастер умело использует различные приёмы обработки камня: на колонне и жезле поверхность мрамора отполированная, блестящая, на теле — матовая, на чешуе змеи — шероховатая».

Статуя «Мир» была отмечена современниками. В Италии ей даже была посвящена ода. Вот несколько строк из неё:

Ты покоришь и остановишь
Возле стоп своих змею войны.
Кто в нетерпении враждебный
Взор к Европе обращает…

Русский поэт и переводчик Н. И. Гнедич восторженно воскликнул: «Прелестное создание! Существо, блистающее юностью, жизнью и красотою! Неужели рука, вооружённая молотом и железом, произвела тебя? Ты светло, как мысль, легко, как видение… Камень тает под резцом Кановы». Далее он сообщал, что «статуя Мира, по признанию самого Художника, вместе с его Венерою, деланною для Флоренции, есть лучшее его произведение».

Европейская слава, которую завоевал художник, позволила ему после падения Наполеона вести переговоры и добиться возвращения произведений искусства, вывезенных из Италии французами. В благодарность за это, равно как и за его необычайный художественный талант, Пий VII приказал вписать его имя в золотую книгу Капитолия и пожаловал ему титул маркиза д'Искиа. Несмотря на эти почести и благорасположение со стороны папы, знаменитый скульптор, вследствие размолвки своей с кардиналами, покинул Рим и последние годы своей жизни провёл на родине, в Поссаньо, близ Бассано. Здесь он построил большую круглую церковь, в которой сумел соединить в цилиндрическом объёме церкви и портике два высочайших образца классической архитектуры — Пантеон и Парфенон. Умер Канова в Венеции 13 октября 1822 года.

Творчество Кановы оказало существенное влияние на развитие европейской пластики первой половины XIX века. В римской мастерской скульптора обучалось много учеников из разных стран, в числе которых был и русский ваятель В. И. Демут-Малиновский. Почитателями таланта скульптора были Пушкин, Герцен, Стендаль, Флобер.

ИВАН ПРОКОФЬЕВИЧ ПРОКОФЬЕВ (1758–1828)

Иван Прокофьевич Прокофьев родился 24 января (4 февраля) 1758 года в Санкт-Петербурге. Он был сыном «закройного мастера по конюшенской части». В 1771 году Прокофьев из воспитательного училища при Академии художеств перешёл в скульптурный класс, руководимый Жилле. Подобно другим одарённым ученикам этого педагога, Иван быстро овладел художественными знаниями и был удостоен различных академических наград. Так, в 1774 году он получил серебряную медаль за композицию «Распятие», позднее Первую серебряную медаль за группу «Учитель, преподающий рисование», золотые медали за барельефы «Жертвоприношение Авраама» и «Проклятие Хама». Женская голова, изображающая «Презрение», принесла ему медаль за экспрессию.

В 1776 году Прокофьева перевели в класс «исторической скульптуры», где преподавал Ф. Г. Гордеев. В 1779 году его выпустили из Академии и отправили в качестве пенсионера в Париж для дальнейшего совершенствования.

Молодой художник получил великолепную возможность увидеть произведения античности, Возрождения и барокко. Одновременно Прокофьев много работает с натуры. Он изучал пластическую анатомию и рубку в мраморе.

Учёба шла успешно: Парижская академия присудила ему серебряные медали за «Моисея» и «Морфея», золотую медаль — за рельеф «Воскрешение мертвеца, брошенного на кости пророка Елисея» (1783).

В начале 1784 года Прокофьев уезжает в Россию. По дороге он останавливался в Берлине и Штеттине. Работая в Прусской академии, он выполнил несколько частных заказов на портреты.

Прокофьев оказался в Петербурге летом 1784 года. Академия встретила молодого художника весьма приветливо. Уже в сентябре ему присудили звание назначенного в академики за скульптуру «Актеон, преследуемый собаками». Заданная профессором Гордеевым программа гласила: «Статуя Актеона, превращённого в оленя Дианой за то, что любопытством своим обеспокоил богиню, купающуюся со своими нимфами».

«Актеона», одну из лучших своих статуй, скульптор выполнил всего за один месяц. В бронзовой статуе с большим мастерством Прокофьев передаёт сильное и лёгкое движение юной обнажённой фигуры. В профиль особенно отчётливо выступает чёткая, гибкая линия силуэта бегущего юноши, преследуемого собаками Дианы.

В 1785 году Прокофьева возвели в академики за статую «Морфей» и назначили адъюнкт-профессором, а несколько работ приобрёл Эрмитаж.

«Моисея» (1782) отличает суровая сила, в гневном и скорбном лице пророка, в повелительном жесте левой руки — монументальная обобщённость форм.

В «Морфее», сделанном почти одновременно, нет никакой игры воображения или идеализации. Прокофьев не делает даже никакой попытки воплотить мифологический образ божества таинственных сновидений. Перед зрителем предстаёт лишь вылепленный с большим искусством юноша, заснувший в естественной позе.

Значительная часть из 400 работ Прокофьева приходится на государственные заказы, притом довольно крупные. В этом ряду — его громадный фриз и другие работы в Казанском соборе, барельефы в Академии художеств, Павловском дворце, Публичной библиотеке, кариатиды в церкви Гатчинского дворца, фронтоны и статуи для нескольких церквей, статуи

«Волхов» и «Акид» и группа тритонов петергофских фонтанов. Кроме того, Прокофьев выполнил для дворцов много рельефных панно и медальонов, мраморных, алебастровых и терракотовых фигур, групп и бюстов. Также академия неоднократно поручала ему работы по осмотру и реставрации скульптур в Петергофе, Гатчине и Павловске.

Отзывы о Прокофьеве современные критики давали чрезвычайно лестные. Они отмечали «яркое воображение, образованный и тонкий вкус, силу чувства и бойкое мастерское исполнение…», «живость мыслей и смелый мастерский резец», «произведения Прокофьева дышат жизнью. Смотря на них, мы забываем, что видим перед собой мрамор или бронзу, столько в них движения… Его терракотовые эскизы исполнены с большим чувством и смелостью. Рисунок у него крепкий и выразительный, особыми достоинствами обладают его барельефы».

Сохранились два прекрасных терракотовых бюста работы Прокофьева — А.Ф. и А. Е. Лабзиных (1800). По простоте и интимности трактовки образов бюсты эти обнаруживают значительную близость к живописным портретам русских мастеров конца XVIII — начала XIX века. А. Ф. Лабзин изображён именно таким, каким описан в воспоминаниях современников: надменным, предприимчивым, насмешливым; полуоткрытый рот, живописная трактовка черт лица и волос усиливают ощущение жизни.

Но больше всего работал Прокофьев как мастер рельефа, создав в этой области свой индивидуальный стиль, свою манеру. Особенности античного рельефа Прокофьевым были восприняты с большей последовательностью, чем другими представителями русского классицизма. Так, он воздерживается от пейзажно-пространственных мотивов в фонах, стремится строго придерживаться единства в высоте рельефа, а когда создаёт многофигурные композиции, то часто обращается к приёму изокефалии (равноголовия). Произведениям Прокофьева присуща высокая культура в разработке драпировок, тонкое понимание их взаимоотношений с человеческим телом. Успокоенный и мерный ритм лежит в основе изображённых скульптором

сцен. Художник постоянно сохраняет в трактовке человеческого тела чувственную мягкость. В его произведениях звучат обычно идиллические ноты.

Всё это с наибольшей очевидностью выступает в обширной серии гипсовых рельефов Прокофьева, украшающих парадную лестницу Академии художеств (1785–1786), дворец Строгановых, Павловский дворец, а также чугунную лестницу Академии художеств (1819–1820).

В барельефах Академии художеств его композиционный талант проявился в полном блеске, несмотря на всю условность и отвлечённость таких сюжетов, как «Гений и художества», «Муза и гений искусства», «Живопись и скульптура» и пр. Эти барельефы — один из самых интересных декоративных ансамблей раннего русского классицизма.

Замечательны барельефы Прокофьева во дворце графа А. С. Строганова и в Павловском дворце. Здесь фигуры весёлых детей и задумчивых богинь гармонично заполняют полукруглые плоскости наддверий и люнетов. Мастер тонко чувствовал архитектуру своего времени, поэтому силуэты тонко промоделированных фигур дополняют её простые и изящные членения. Барельефы к тому же отличаются игривой радостью жизни и непринуждённой грацией.

Они представляют довольно сложные аллегории, посвящённые в основном изображению различных видов художественного творчества. Тут «Кифаред и три знаменитейших художества», аллегории, посвящённые скульптуре и живописи, и др. Прокофьеву удавались изображения детских фигурок. Порой эти фигурки олицетворяют такие трудные для пластического претворения понятия, как «Математика» или «Физика».

Прокофьев был одним из авторов пластического комплекса петергофских фонтанов. В частности, он в начале XIX века исполнил для Петергофа статую «Алкид», аллегорическую фигуру «Волхов», парную к щедринской «Неве», а также полную движения группу «Тритоны».

Среди замыслов Прокофьева видное место занимал проект петергофских фонтанов, названный «Триумф Нептуна». Он остался в стадии вполне разработанной модели.

«Эта вещь сходна по сюжету с его же „Тритонами“, украшавшими большой каскад, — пишет А. Г. Ромм, — но сюжет претворён в каждом из этих произведений по-разному. Тритоны оживлены резвым движением, группа образует прихотливо изогнутую арабеску. Сросшиеся у основания морские божества изгибаются затем в разные стороны: силуэт группы, подобный вееру, как бы повторяет параболический взлёт водяных струй, а сотни отблесков порывисто и неровно моделированной бронзы — игру солнечных лучей, отражённых в брызгах фонтана. Эта ажурная, живописно трактованная группа как бы растекается в пространстве, растворяется в свете. Движение в группе „Триумф Нептуна“ ещё неудержимее и разнообразнее. Резвость и лёгкая ажурность „Тритонов“ переходят здесь в мощность и массивность.

Прокофьеву удалось в „Триумфе Нептуна“ олицетворить без надуманного аллегоризма грозную силу бурной стихии. Морской ветер мы узнаём в развевающемся плаще Нептуна, движение волн — в резких движениях вздыбленных коней и фантастических водителей. Группа напоена стихийной жизнью, богата контрастами глубоких тёмных углублений и выдвинутых вперёд освещённых частей. В ней несколько противоборствующих сил, так как движения направлены по различным осям. Однако всё это замкнуто в крепкую нерушимую оболочку, сведено к пластическому единству. „Триумф Нептуна“ — наглядная иллюстрация к тому положению, что скульптурная группа не составляется из отдельных кусков, но должна быть заранее задумана как нечто цельное и неделимое».

Для Казанского собора Прокофьев создал в 1806–1807 годах колоссальный рельефный фриз на тему «Медный змий». Этот фриз завершил западный портик собора, в то время как восточный был увенчан барельефом Мартоса на тему «Истечение Моисеем воды в пустыне». «Медный змий» с

его мятущимися фигурами, данными в сильном движении, — наиболее драматическое произведение Прокофьева.

А. Г. Ромм отмечает: «Необходимо всё же оценить по достоинству выдающееся мастерство, с каким сгруппированы многочисленные фигуры „Медного змия“, а главное, плодотворную основную идею, на которой зиждятся трактовка сюжета, развитие движений и выбор мотивов. Красной нитью проходят через фриз две психологические темы, два душевных состояния: слабость, изнеможение, отчаяние, близость к смерти, а с другой стороны — надежда на исцеление, напряжённые усилия спастись от близкой гибели или спасти других. Какое разнообразие чувств запечатлено художником в этой толпе, потрясаемой страхом, жгучей болью, состраданием, внезапно вспыхнувшими чаяниями, страстной борьбой за жизнь! Одни лежат в изнеможении, другие простирают руки с мольбой, третьи стараются поднять лежащих, поддерживают или несут ослабевших, чтобы подвести их поближе к источнику исцеления или хотя бы заставить их взглянуть на спасительное изваяние. В борьбе с силами зла, где ярко проявляются благородные помыслы человека, отражены его заботы о немощных и страдающих, человеческая солидарность, любовь и милосердие».

Прокофьев был превосходным мастером небольшого скульптурного эскиза и выдающимся рисовальщиком. Среди его рисуночных эскизов имеются значительные по своему патриотическому содержанию проекты конного изваяния Ивана Грозного, аллегорического барельефа для памятника Минину и Пожарскому, надгробного памятника Барклаю де Толли.

На портрете работы Шамшина уже пожилой Прокофьев кажется жизнерадостным. Мастер производит здесь впечатление гармоничной натуры. Это человек целеустремлённый, исполненный чувства достоинства.

Но далеко не безоблачно сложилась жизнь мастера. Карьера не оправдала ожиданий Прокофьева. Подводя итоги его биографии, анонимный автор статьи, напечатанной в «Отечественных записках» за 1828 год, писал:

«При огромном трудолюбии и таланте Прокофьев часто оставался без работы, отстал в благосостоянии и в почестях от своих сотоварищей. К сожалению, причиной тому была благородная самонадеянность, которую заимствовал он в чужих краях, но от которой отечественные художники часто остаются без хлеба».

Профессорское звание Прокофьев получил только в 1800 году, а звание старшего профессора он получил лишь в 1819 году и дальше не пошёл. Скорее всего скульптор не сумел поладить с академическими верхами.

Материальное положение Прокофьева, вероятно, было не блестящим. Одновременно с настоящей творческой работой ему приходилось брать много заказов полуремесленного характера.

В 1821 году Прокофьева постигло большое несчастье. Во время занятий в Академии с ним случился удар, правая рука и нога были наполовину парализованы. Несмотря на это, он продолжал работать, закончив, очевидно, с чьей-то помощью четыре крупных рельефа для Военно-сиротского корпуса. Последней его работой по скульптуре был портретный бюст польского писателя Трембицкого (1822).

В свои последние годы жизни Прокофьев не был совсем забыт. Академия художеств, как бы там ни было, продолжала высоко ценить художника, в частности как педагога. Именно ему передали осиротевший класс самого Козловского. Кроме того, Прокофьев состоял руководителем медальерного класса и преподавал рубку в мраморе.

А через два года после его смерти, в 1830 году, Академия сообщила в ответ на запрос Министерства императорского двора: «Прокофьев почитался в числе знаменитых художников…»

ИОГАНН ГОТФРИД ШАДОВ (1764–1850)

Иоганн Готфрид Шадов родился в Берлине 20 мая 1764 года. В отличие от многих мастеров XVIII столетия, Шадов не был потомственным скульптором. Его предки были крестьянами, сам же он родился в многодетной семье берлинского портного Готфрида Шадова. Ещё в школе он

выделялся среди своих сверстников любовью к рисованию. В 1775 году в Берлин по приглашению Фридриха Вильгельма прибыл парижский скульптор Жан-Пьер-Антуан Тассар, чтобы возглавить придворную скульптурную мастерскую. Тассару сообщили о таланте Шадова, и он пригласил мальчика к себе. Супруга Тассара, Фелисите Тассар, художница, ученица Ф. Буше, начала с ним заниматься. Иоганн рисовал, копировал картины известных мастеров, преимущественно Ф. Буше, которого его наставница ценила особенно высоко. Одновременно Шадов начал посещать скульптурную мастерскую Тассара.

Вскоре перед Шадовом встала проблема выбора: посвятить себя живописи, точнее рисунку и гравюре, или стать скульптором. Теперь он начал много рисовать с гипсов, лепить из глины, делать гипсовые модели и учиться их переводу в мрамор. Однако в его ранних работах — бюсте Генриетты Херц — ничто ещё не говорило о пластическом даровании. Тассар не препятствовал занятиям, но считал, что у Шадова больше способности к гравированию, чем к скульптуре.

Вскоре занятия с Тассаром перестали удовлетворять Шадова. С 1780 года он начинает посещать Академию художеств, девятнадцатилетним юношей едет в Дрезден и Вену. Затем отправляется во Флоренцию, где восхищается произведениями Микеланджело и Джамболонья, осматривает монументы городских площадей. Но по-настоящему Шадов проникается скульптурой в Риме, где проводит два года (1785–1787).

В эту эпоху Рим становится центром классицизма. Шадов поступает в частную Академию Александра Триппеля — одного из последователей системы И. Винкельмана, воспитывавшего своих учеников в духе классицизма. Большую часть времени Шадов проводит, изучая античный Рим. Он много работает в Ватикане и Капитолийском музее, во Французской академии в Риме, поддерживает тесные связи с французскими художниками. Здесь он знакомится с А. Кановой, и это знакомство перерастает в тесную дружбу, длившуюся на протяжении всей жизни.

Шадов принимает участие в Конкурсе Балестры, где выставляет свою ныне утраченную группу «Персей и Андромеда», выполненную в терракоте, и получает за неё золотую медаль. Глиняная статуэтка Ахилла, выполненная в Риме в последние годы пребывания там Шадова, свидетельствует о том, как далеко он ушёл от Тассара под влиянием античных памятников в ощущении пластики форм и трактовке материала. Стройность пропорций фигур и удивительно мягкую проработку модели он заимствовал из греческих оригиналов.

В Берлине становится известно о таланте скульптора. В 1786 году в письме к сыну мать Шадова сообщает о посещении министра фон Хайница и пишет: «Я была горда тем, что он хотел видеть твою мать».

Вернувшись в Берлин, скульптор становится постоянным членом Академии, а после смерти Тассара Шадов заменяет его на посту директора всех официальных скульптурных работ и становится главой придворной скульптурной мастерской. С этого времени и на протяжении почти сорока лет Шадов завален заказами. В свою мастерскую он привлекает шестнадцать помощников, чрезвычайно много работает сам.

В восьмидесятые—девяностые годы Шадов создаёт свои лучшие произведения. Среди них — надгробие юного графа фон дер Марк, находящееся в церкви Доротеи в Берлине. Здесь он отказался от помпезности барочных надгробий и создал произведение, полное сдержанной печали и скорби, в духе высокого классицизма, где чёткость и благородство силуэтов создаются ритмом линий и сопоставлением плоскостей.

Надгробная статуя изображает мальчика скорее спящим, чем умершим. Краткость его жизни контрастно подчёркивается лежащими рядом атрибутами воина — мечом и шлемом. В большой полукруглой нише над саркофагом скульптор помещает фигуры трёх Парок, причём привносит в изображение «чувствительную» ноту: одна из богинь в отчаянии пытается удержать сестру, рвущую нить жизни ребёнка. «Прекрасный мальчик свеж, как утренняя роса», — восхищённо сказала о нём Каролина Шлегель.

Одной из ведущих в творчестве Шадова является тема прекрасной женщины. Он выполнил бюст своей жены Марианны, привлекающей мягкостью характера и одновременно тонкостью душевного склада. На протяжении своей жизни скульптор создавал портретные бюсты, наполненные внутренним напряжением и сдерживаемой экспрессией, отличающиеся благородством и интенсивностью духовной жизни.

Среди женских портретов XVIII века является скульптурная группа Шадова «Принцессы Луиза и Фредерика». Работая над ней, скульптор выполнил сначала отдельно два бюста, а затем модель группы, которую выставил в Берлинской академии в 1795 году. Она вызвала целую волну одобрительных и восторженных откликов. Трактовка портрета сестёр не имеет аналогий в искусстве конца XVIII столетия.

Она нова по замыслу. Старшая сестра, Луиза, обняла Фредерику за плечо, та прильнула к ней, словно поддерживая сестру. Контрапост, в котором дана фигура старшей из сестёр, смело применённый здесь Шадовом, — одно из достижений этой скульптурной группы, заимствованное в античной пластике. Не случайно она так напоминает терракоты Танагры и близка греческой пластике.

Тема дружбы, духовного единения, которую Шадов воплотил в этом произведении, предвосхитила многие образы немецких романтиков начала XIX века. В работе над воплощением скульптуры в мраморе Шадов использовал труд своих помощников. Обработку мягких складок классических одеяний он доверил Клоду Госсо, а сам сосредоточил усилия на выполнении и пластической проработке лиц обеих сестёр. Группа стала одним из лучших произведений немецкой пластики второй половины XVIII века, её появление рассматривалось как событие в культурной жизни Берлина и позволило фон Хайницу назвать Шадова крупнейшим скульптором своего времени.

Хотя мастер продолжал работать до тридцатых годов (умер Шадов 27 января 1850 года), его поздние работы не так значительны, как ранние. Свои

лучшие произведения он создал именно в XVIII столетии. Деятельность Шадова тесно связана с ростом Берлина, превратившегося в один из крупнейших городов Европы, в оформлении которого такое важное место занимает скульптура прославленного мастера. Одна из таких значительных работ Шадова — Бранденбургские ворота.

Когда в восьмидесятые годы Шадов вернулся на родину, архитектурные работы в Берлине возглавлял архитектор Лангханс. Начинается сотрудничество двух крупнейших немецких мастеров конца XVIII века.

Неудивительно, что для сооружённых в конце восьмидесятых годов Лангхансом Бранденбургских ворот именно Шадов выполняет квадригу. Четвёрка коней стремительно мчит колесницу богини победы Виктории.

Официальная холодность квадриги вполне гармонирует с архитектурой. Важно отметить, что в данном случае Шадов был связан определённым характером заказа, в целом же его творчество отличается скорее склонностью к сентиментальной чувствительности — весьма типичной для определённой части немецкого классицизма.

Позднее Шадов дополняет ансамбль ворот статуями Минервы и Марса. Статуя Марса стала символом немецкой столицы. В ней ощутимо влияние образов Микеланджело и античной статуи «Арес» с виллы Людовизи. Кроме того, ворота украшены и многочисленными великолепными аллегорическими фигурами. Работы над украшением Бранденбургских ворот продолжались до 1793 года.

Особую и весьма значительную область творчества Шадова составляют острые по характеристике и разнообразные по решению скульптурные портреты, в которых реалистические черты преобладают над классицистической идеализацией.

С большим искусством исполнены портреты Генриетты Херц (1783), Марианны Шадов, первой жены художника (1794), Марианны Шлегель (1805).

Вот что написал мастер о своей работе над статуей актрисы Фредерики Унгер в образе Надежды (1802):

«Первым моим намерением было сделать погрудное изображение. Но потом модель сама пожелала, чтобы портрет был с руками. Тогда была снизу подведена куча глины, и из неё вылеплены руки и в таком положении, как будто она облокачивается на парапет и приветливо озирается вокруг на красивую местность. Когда она для этого позировала, я обратил внимание на то, что вся поза девушки, кстати, хорошо сложённой, очень привлекательна и что бюст с руками будет слишком уж фрагментарен. И тогда меня внезапно охватило жгучее желание запечатлеть этот облик полностью. Однако работа не всегда шла гладко — были и перерывы. Но всё же через некоторое время я сделал остальную часть, и таким образом этот бюст превратился в статую, которая должна изображать надежду, поскольку девушка облокачивается на якорь. В общем, пожалуй, полной гармонии не получилось. Поэтому я никому не советую делать статуи таким образом, то есть без предварительного эскиза и плана всей композиции».

Характерен для скульптора портрет великого поэта — Иоганна Вольфганга Гёте. У Шадова с Гёте возник целый ряд разногласий. Через много лет состоялось их примирение, однако поэт не разрешил Шадову лепить свой портрет с натуры. Шадов исполнил портрет Гёте по посмертной маске, снятой с лица поэта. Он выполнен в лучших традициях классицизма, где благородная простота и возвышенное спокойствие составляли главное в передаче облика портретируемого. Однако он не передаёт глубокое психологическое состояние великого человека. Мраморный бюст, созданный Шадовом, интересен своей достоверностью и той данью восхищения и уважения, которыми пронизано всё произведение.

Шадов был известен не только как скульптор, но и как талантливый график. Это другая сторона его дарования. В течение всей жизни он работал над серией портретов близких родственников и друзей, создавал карикатуры на наполеоновскую армию и политические события Европы начала XIX

столетия. Большой интерес представляет и литературное наследие Шадова, его письма и дневники.

Болезнь глаз заставила мастера прекратить художественное творчество. Шадов занялся теорией искусств. Вплоть до глубокой старости стоял он во главе Берлинской академии, его советы и суждения ценились необычайно высоко. Из скульптурной мастерской Шадова вышел целый ряд значительных мастеров, среди которых Кристиан Раух, Фридрих Тик и Рейнхольд Бегас, произведения которых определили берлинскую скульптурную школу шестидесятых—семидесятых годов XIX столетия.

БЕРТЕЛЬ ТОРВАЛЬДСЕН (1770–1844)

«В центре Копенгагена расположено здание, мимо которого нельзя пройти, не обратив внимания, — пишет О. Малинковская в журнале „Юный художник“. — Приближаясь к нему с фасада, вы в первую очередь увидите огромные двери, объединённые наличниками с окнами второго этажа. Их стиль невольно вызовет у вас ассоциации с древней архитектурой. Если обходить здание справа или слева, перед глазами предстанет роспись, размещённая в виде фриза на высоте человеческого роста. Все изображённые заняты разными делами: женщины оживлённо беседуют, вездесущие мальчишки, сбившись в кучки, наблюдают, с каким трудом тянут лошади огромные скульптуры, установленные на повозках-катках. Другие скульптуры поменьше, но тоже достаточно массивные, рабочие передвигают на специальных подставках. Действие происходит не только на земле: здесь же изображены несколько лодок с людьми. Ваш взгляд задержится на фигуре пожилого седовласого мужчины, который сходит на берег, приветствуемый встречающими. Изображённые люди принадлежат к самым разным слоям общества, но все захвачены одним событием, каждый является его частицей. Что же это за событие? Что скрывается за стенами этого дома?

Росписи, тайну которых не сможет раскрыть человек, не знакомый с историей Дании, для любого датчанина не являются загадкой. Украшая музей знаменитого скульптора Бертеля Торвальдсена — славы и гордости

Дании, — росписи рассказывают, как торжественно встречали его соотечественники по возвращении на родину».

Бертель Торвальдсен родился в Копенгагене 19 ноября 1770 года. Отец, исландец по происхождению, был резчиком по дереву. Он не имел большого таланта, но зато сумел привить сыну интерес к скульптуре и рисованию. «Я испытывал страсть к рисованию, — вспоминал позднее скульптор. — Увидев однажды, как я занимаюсь этим на дверях и стенах дома, один из приятелей отца заметил, что у меня определённо есть дар, и спросил отца, не собирается ли тот отдать меня в Академию художеств. Я, мечтая об этом, упросил настоять на таком решении моей судьбы». Так в 1781 году Бертель становится учеником Королевской академии художеств в Копенгагене.

Вскоре юноша был награждён по классу скульптуры малой и большой серебряными медалями, в 1791 году — малой золотой. Одному из своих учителей — Николаю Абильгору — он помогает в отделке королевской резиденции в Копенгагене — Амалиенборге.

Главным его наставником в Копенгагене был даровитый датский скульптор Видевельт, который научил Торвальдсена любить и понимать античное искусство. Работы молодого Торвальдсена на родине не только показали его подающим блестящие надежды учеником, но и вполне самостоятельным художником.

В 1793 году Торвальдсен получил Большую золотую медаль за рельеф «Пётр исцеляет хромого», а с ним — право пенсионерства в Италии. Это давало возможность получать стипендию и продолжать учёбу в Италии. Однако уехать в Рим Торвальдсен смог лишь спустя четыре года. Уже на раннем этапе творчества он выделялся среди своих коллег тщательностью исполнения, грамотным построением скульптуры с учётом всех возможных точек восприятия её.

В 1796 году Торвальдсен отправился в Рим, куда прибыл 8 марта 1797 года. Отныне этот день он отмечает как день своего рождения.

Как пишет Луначарский: «Он привёз с собою в Рим из Дании не только душу, пропитанную самоновейшим для того времени сентиментализмом, — ничуть не искусственным, однако, и почерпнутым у самого источника прочного мещанства, — но и восторженную любовь к человеку, к прекраснейшему, что может видеть в мире око: гармонически развитому человеческому телу. Никакое мещанство не могло заслонить основную ноту нового Возрождения — эстетизм и гуманизм!

Здесь, в Риме, Торвальдсен не только мог насмотреться греческой красоты, но и попал в ближайший круг друзей самого Гёте, группировавшихся вокруг такого человека, как Вильгельм фон Гумбольдт. Таким образом, условия были до крайности благоприятны для развития его таланта».

В своём первом отчёте в Копенгагенскую академию почти сразу по прибытии, в 1798 году, он пишет: «Я уже видел и изучил здесь лучшие произведения». Много времени проводит Торвальдсен в галереях Ватикана. А прогулки по Ватикану становятся для него одним из любимых занятий.

Описание одной такой ночной прогулки даёт в своей повести «Орест Кипренский» К. Паустовский: «Художники стояли неподвижно. Кипренский всматривался в неясную игру огня на тёплом камне. Он старался закрепить в памяти движения теней, сообщавшие необычайную живость лицам героев и мраморных богинь… „Ну что же, камень живёт?“ — тихо спросил Торвальдсен. „Живёт“, — глухо ответил Кипренский. „Друзья, — веско сказал Торвальдсен, — только так рождаются образы от античной скульптуры и создаются в тайниках нашей души законы мастерства“».

В Италии Торвальдсен и провёл большую часть своей жизни, около сорока лет, никогда не забывая своей маленькой родины. Он постоянно был связан с Копенгагеном, посылал туда закупаемые им антики, а перед смертью завещал все свои произведения городу.

Успеху в Риме и продлению командировки способствовало создание группы «Вакх и Ариадна», а особенно скульптуры «Язон» (1803). «Язон»

представил все основные черты стиля великого мастера: совершенную простоту и ясность композиционного построения, предпочтение мужественным и благородным характерам; крепкую, уверенную лепку формы.

Л. И. Таруашвили отмечает: «Ясон, каким его изобразил Торвальдсен, уже совершил движение шага, перенеся тяжесть корпуса на опорную ногу, так что образ героя схвачен скульптором в едва уловимый момент неподвижности, которая готова сейчас же смениться новым движением. Характер этого нового движения зрителю заранее ясен. Хотя поза Ясона максимально устойчива, однако она совершенно чужда архаической застылости: она отражает предшествующий момент действия и чревата последующим, одновременно является и следствием, и причиной. И всё-таки связь настоящего момента с последующим движением далеко не так недвусмысленна, как с предыдущим. Статуя „Язона“ отражает в себе двузначность классического образа: действия героя включены в причинно-следственную связь событий, однако внутренне герой отстранён от этих событий и сохраняет способность к их беспристрастной оценке; он движется во „временном потоке“ и одновременно торжествует над превратностями времени силой своего духа».

О статуе Торвальдсена «Язон» Антонио Канова сказал, что это новое слово в скульптуре. Благодаря «Язону» молодой скульптор быстро приобрёл известность в кругах любителей искусства. К нему поступает множество заказов. Художника посещают знатные путешественники, у него появляются средства, чтобы расширить мастерскую, привлечь для работы учеников и подмастерьев. Подчас у Торвальдсена трудилось до пятидесяти человек.

При всей любви к творчеству античных скульпторов, например Фидия или Праксителя, Торвальдсен, однако, не стал их слепым подражателем. Античное искусство было для Торвальдсена, в сущности, лишь источником вдохновения, в самом же творчестве своём он всегда оставался в высшей

степени индивидуальным, верным своему своеобразному гению, одинаково сильному и в области статуи, и в области рельефа.

Для выражения мощных художественных идей служили Торвальдсену крупные статуи, рельеф же давал исход целому сонму грациозно-шаловливых, нежно-любовных и других мыслей и чувств, постоянно волновавших его фантазию. Работал Торвальдсен неутомимо, причём обыкновенно, прежде чем приступить к лику задуманной модели, набрасывал её карандашом и разрабатывал в эскизах, иногда до двадцати и более раз. С 1803 по 1819 год Торвальдсен исполнил множество крупных и мелких статуй и рельефов.

Им были, в частности, созданы: «Амур и Психея», «Адонис», «Марс и Амур», «Венера с яблоком», «Геба», «Ганимед с орлом», «Пастух», «Поход Александра Македонского», «Танцовщицы», «Три грации»; рельефы «Ахилл и Брезенда», «Приам, умоляющий отдать тело Гектора» и ряд других.

В 1818 году Торвальдсен заканчивает работу над скульптурой «Меркурий со свирелью». История происхождения этой удивительной статуи в высшей степени характерна для уяснения того, как работал Торвальдсен Однажды, отправляясь обедать, Торвальдсен заметил полусидящего, полустоящего в дверях дома молодого итальянца. Красота и оригинальность позы поразили скульптора. Он прошёл было мимо, но с полдороги вернулся и, застав юношу всё в той же позе, не замедлил хорошенько запомнить детали положения. Затем наскоро пообедав, Торвальдсен немедленно вернулся домой, чтобы засесть за эскиз новой статуи, а на другой день уже серьёзно взялся за работу над моделью «Меркурия».

Торвальдсен выбрал из сюжета, казалось, спокойный, а на самом деле захватывающий момент. Безобидно-праздное положение полусидящей, полустоящей фигуры Меркурия с только что отнятою от губ свирелью маскирует кровавый замысел. Правая нога на самом деле прижимает пяткой ножны меча, чтобы легче было вытащить последний свободною рукою. Черты лица и поза фигуры выражают напряжённую бдительность и

готовность перейти к действию. Последнее передано в особенности превосходно — так и кажется, что Меркурий сейчас встанет и выхватит меч.

В 1820 году Торвальдсену поручают скульптурное оформление главного собора Копенгагена — собора Богоматери. Художник создаёт ансамбль, включающий в себя двенадцать фигур апостолов, размещённых вдоль стен центрального нефа собора, фигуру Христа в апсиде и изображение коленопреклонённого ангела. Все статуи Торвальдсен исполнил в величину, больше натуральной.

«В фигуре Христа, — пишет Малинковская, — сочетаются движение навстречу людям и статичность. Его руки словно закрывают собой людей, оберегают их и в то же время отстраняют, не подпускают к себе. Застывшие, как бы погружённые в себя образы апостолов создают у входящего в храм настроение самоуглублённости, сосредоточенности, отречения от мирской суеты».

В том же двадцатом году Торвальдсен возвращается в Италию, где много работает над заказами разных европейских стран: Польши, Германии, Англии, Италии, Дании. В основном это памятники-монументы: Копернику для Краковского собора (1823), Шиллеру в Штутгарте (1835), Байрону в Кембридже (1831), папе Пию VII в соборе Святого Петра в Риме (1824–1831) и т. д.

Торвальдсен проявил себя и как блестящий портретист. Он создал немало великолепных портретов. Среди тех, кого изобразил скульптор, были царствующие особы — Наполеон, Александр I, польский король Понятовский, а также и великие поэты — лорд Байрон, Шиллер.

Воистину, образцом гармонии, ясности, чистоты формы стала портретная статуя княгини Марии Фёдоровны Барятинской, жены известного русского дипломата И. И. Барятинского.

«Барятинская изображена в задумчивой позе, голова чуть склонена вправо, — отмечает Малинковская. — Левая рука придерживает ниспадающую шаль, правая поднята к лицу. Идеально прекрасен овал лица

княгини, чудесно сложена фигура, угадывающаяся сквозь складки одежды. Грациозна и в то же время исполнена достоинства поза. Безупречной линией очерчивает Торвальдсен силуэт, складки одежды струятся, образуя плавный ритм. Портрет Барятинской, созданный в 1818 году, признан одним из выдающихся произведений европейской пластики первой трети XIX века».

В 1825 году Торвальдсена избирают президентом Римской академии святого Луки, а в 1833 году — президентом Академии художеств в Копенгагене. Он был также почётным членом Французской и Российской академий художеств, академий Берлина, Мюнхена, Флоренции, Милана.

В 1838 году Торвальдсен решил окончательно вернуться на родину. Здесь ему был оказан грандиозный приём. Остальные годы своей жизни великий скульптор посвятил отечеству. Крупными его работами в этот период являются фризы: «Въезд Христа в Иерусалим» и «Шествие на Голгофу». Кроме них, он исполнил много мелких произведений и усиленно занимался разработкой плана и устройством (на средства, собранные всенародной подпиской) музея, в котором должны были поместиться все его произведения.

В завещании скульптора говорится: «Я передаю в дар городу Копенгагену в Дании произведения искусства… состоящие из принадлежащих мне картин, скульптур, барельефов, гравюр и литографий, медалей и т. п., предметов как античных, так и современных, а также работ по камню, золотых изделий, античной бронзы, этрусских ваз, терракоты, книг, египетских и греческих древностей и других предметов, относящихся к наукам и изящным искусствам».

Торвальдсен скончался внезапно в Копенгагене 24 марта 1844 года, присутствуя на вечернем спектакле в Королевском театре. Тело Торвальдсена погребено под простой каменной плитой в середине двора, образуемого четырьмя флигелями музея его имени. Музей начал сооружаться по плану архитектора Виндесбеля ещё при жизни скульптора. Здесь собрано 80 статуй, 130 бюстов, 240 рельефов прославленного мастера.

Посетители в благоговейном молчании пребывают в этом царстве классической красоты. Ничто не отвлекает внимания от созерцания истинно прекрасных творений выдающегося представителя классицизма в скульптуре.

Торвальдсен воспитал целую плеяду учеников. На долгое время его искусство стало эталоном.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ ДЕМУТ-МАЛИНОВСКИЙ (1779–1846)

Родился Василий Демут-Малиновский в Петербурге в семье вольного резного дела мастера Ивана Демута. Существует документ, удостоверяющий сей факт: «1785 года июля 23-го мы нижеподписавшиеся сим свидетельствуем, что покойного резного дела мастера Ивана Демута сын Василей Демут, родился в 1779 году, марта 2-го дня, крещён при церкви Вознесения господня священником Фокою; возприемником был ведомства Главной дворцовой канцелярии архитекторской помощник Василей Емельянов сын Зимин…»

Отец скульптора умер рано и не оказал своего влияния на сына. Но мальчик воспитывался в среде, близкой к искусству. Так, крестник Василия — Зимин длительное время работал со знаменитым русским зодчим В. И. Баженовым. В 1785 году мальчика отдали в Воспитательное училище при Академии художеств.

Большую роль в воспитании Демут-Малиновского сыграл замечательный русский скульптор М. И. Козловский. Он преподавал в натурном классе Академии. В последние годы обучения Козловский был непосредственным руководителем Демут-Малиновского.

В 1799 году, когда проводились работы по замене обветшавших свинцовых статуй петергофского каскада бронзовыми, к доработке восковых моделей были привлечены ученики пятого возраста, в том числе и Демут-Малиновский. В журнале совета Академии художеств записано: «…Васелью Демуту за Меркурия Капидольского сто рублей».

В 1800 году Козловский для создания рельефов пьедестала памятника Петру I Растрелли привлёк своих учеников — выпускников скульптурного класса. Вместе с учителем Демут-Малиновский выполнил сюжетный рельеф «Взятие фрегатов при Гангуте». Работа над рельефами проходила в очень сжатые сроки, с января по июнь 1800 года. Эта ответственная работа принесла молодому художнику Большую золотую медаль. Он был оставлен пенсионером при Академии.

После смерти Козловского Демут-Малиновский выигрывает конкурс на создание проекта надгробного памятника знаменитому русскому художнику. 11 декабря 1802 года на Большом собрании Академии художеств Демуту-Малиновскому вручили Большую золотую медаль.

Исполненная им барельефная композиция изображала стоящего крылатого гения смерти, который одной рукой опирается на бельведерский торс, а другой тушит факел жизни. Высокие художественные достоинства барельефа говорят о том, что перед нами произведение хотя и молодого, но уже вполне сложившегося и бесспорно очень талантливого мастера. С противоположной стороны надгробия было в овале помещено профильное изображение головы М. И. Козловского.

В 1803 году Демут-Малиновский среди прочих пенсионеров Академии художеств направляется в Италию для дальнейшего совершенствования в искусстве. В начале июня того же года он выехал с рекомендательным письмом к известному итальянскому скульптору Канове.

Кроме занятий под руководством знаменитого итальянца, он изучает античное искусство, знакомится с работами современных итальянских мастеров. Первым за границей им был выполнен мраморный рельеф на античный сюжет «Геркулес с Омфалою». Овладение техникой обработки мрамора значительно повысило в дальнейшем художественный уровень произведений скульптора.

В 1806 году кончился срок пребывания пенсионеров в Риме. По приезде в Петербург Демут-Малиновский активно включается в работу. Им

были созданы пластические композиции для крупнейших построек того времени: Казанского собора, Биржи, Горного института и Адмиралтейства.

Казанский собор архитектор А. Н. Воронихин намечал обильно украсить скульптурой. Над скульптурным оформлением собора, вместе с такими признанными мастерами, как Мартос и Прокофьев, работали и недавние пенсионеры Академии художеств В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов.

По сторонам северного входа с Невского проспекта в полукруглых нишах расположены четыре гигантские скульптуры. Одна из них — статуя Андрея Первозванного работы Демут-Малиновского.

Как пишет Л. Б. Александрова: «Фигура Андрея Первозванного установлена фронтально. Лицо выражает страдание. Античный тип лица, прекрасные пропорции полуобнажённого тела сближают скульптуру с классическими образцами. Как мастер, прошедший классическую школу, Демут-Малиновский, вопреки религиозному сюжету, представляет героя полуобнажённым. Изображение обнажённой фигуры всегда было в центре внимания художников классицизма. Нагое тело в скульптуре рассматривалось ими как единственный источник „тех красот, кои бывают неувядаемы“ и удовлетворяют „вкусу всех времён“. Здесь же нашло своё отражение и характерное для русских мастеров стремление к правдивости изображения. Это сказалось в естественности движения фигуры. Убедительно решённый сложный поворот корпуса свидетельствует о глубоком знании натуры. Очень удачно вписан в общую композицию крест — символ мученической смерти святого. В статуе Андрея Первозванного Демут-Малиновский раскрывает тему страдания. Уже здесь проявилось тяготение скульптора к обобщённо-философским образам в отличие от героичности и конкретности образов Пименова».

Для Казанского собора скульптор выполнил также гипсовые статуи: Ильи Пророка, архангела Михаила и аллегорическую фигуру Веры для главного алтаря, не сохранившиеся по причине недолговечности материала.

Работы молодого скульптора для Казанского собора высоко оценил совет Академии. Сначала за эскиз статуи Ильи Пророка Демут-Малиновский получил звание академика, а за статую Андрея Первозванного он был произведён в адъюнкт-профессоры.

Творческое содружество Демут-Малиновского с архитектором А. Н. Воронихиным и скульптором С. С. Пименовым продолжилось в работе над другим крупным сооружением начала XIX века — Горным институтом. Здание института имело большое градостроительное значение. По своему положению оно являлось своеобразными морскими воротами города со стороны Финского залива.

Основная работа по созданию скульптурных произведений для здания Горного института была выполнена Демут-Малиновским. Ему принадлежат группа «Похищение Прозерпины Плутоном» и оба барельефных фриза — «Аполлон, приходящий к Вулкану за колесницею» и «Венера, требующая от Вулкана доспехи Марса».

Скульптурная группа Демут-Малиновского воссоздаёт эпизод похищения богом подземного мира Плутоном Прозерпины (дочери Зевса и богини земного плодородия Деметры).

«Делая широкий шаг вперёд, — пишет И. М. Ромм, — чуть наклонив вниз голову, Плутон несёт перед собой слабо сопротивляющуюся ему Прозерпину, которая левой рукой пытается оттолкнуться от своего похитителя, а правой выразительным жестом отчаяния и жалобы как бы прикрывает свою голову.

У ног Плутона и Прозерпины трёхголовый пёс — страж подземного царства.

Могучее обнажённое тело и сильные руки Плутона, подчёркнуто крупные грубоватые черты его лица, косматая грива волос — всё это усиливает впечатление уверенности и силы. В трактовке фигуры Прозерпины скульптор пользуется иными средствами: её тело окутано мягкими

складками ткани, движения полны неуверенности и грации. Как будто и в момент борьбы она стремится сохранить красоту и женственность».

В 1808 году Демут-Малиновский выполнил статуи кариатид для интерьера кабинета-фонарика в Павловском дворце. Скульптуры служат основанием арки, которая разделяет собственно кабинет и застеклённую полуротонду.

В 1811 году Демут-Малиновский приступил к скульптурному оформлению Биржи. Здесь ему принадлежит группа «Балтийское море», или, как её чаще называют, «Триумф Нептуна».

«Образ Нептуна, — отмечает Л. Б. Александрова, — решён традиционно: полуобнажённая могучая фигура бога морей с трезубцем в левой руке и с короной на голове. Он восседает на квадриге гиппокампов — фантастических существ с конскими головами и рыбьими хвостами. В трактовке образов Волхова и Невы подчёркивается национальный характер аллегорий. Они напоминают сказочных божеств — русалку и водяного. Композиция отличается необычайной целостностью, достигаемой объединяющим движением изображённых потоков воды, ниспадающих драпировок, обращёнными к Нептуну взглядами аллегорических фигур».

К 1811 году относится начало работ Демут-Малиновского по оформлению Адмиралтейства, перестраиваемого по проекту А. Д. Захарова. Для этой постройки по моделям Демут-Малиновского были выполнены три летних месяца, две аллегорические статуи рек Енисея и Лены, аллегория «Европа» и статуя одного полководца на аттике башни. Статуя «Европа» располагалась на фоне одного из фасадов со стороны Невы. Она представляла одну из четырёх аллегорий частей света, оформлявших невские фасады Адмиралтейства.

После 1812 года наступает новый этап в творчестве скульптора. Почти на десятилетие он обращается от монументально-декоративных работ к станковой и мемориальной пластике.

Тема народного героизма и самоотверженной борьбы простых русских людей с наполеоновскими полчищами нашла яркое выражение в «Русском Сцеволе» (1813).

«Статуя изображает русского крестьянина, — пишет И. М. Ромм, — который, будучи схвачен солдатами Наполеона и заклеймён (на запястье левой руки виден след от наложенного клейма с латинской буквой „N“), с гневом и презрением к врагу отсекает клеймёную руку. Этого безымённого героя художник сравнил с легендарным римлянином Муцием Сцеволой, пожертвовавшим рукой, чтобы доказать решимость и мужество защитников Рима.

В лице своего героя, с короткой бородой и слегка вьющимися волосами на голове, во всей его крепкой, широкоплечей фигуре Демут-Малиновский воплотил несомненно национальный тип. Убедительно переданы скульптором решительный взмах правой руки крестьянина, сжимающей топор, а также выражение лица, спокойное и в то же время достаточно живое. Вместе с тем, следуя приёмам скульптуры того времени, Демут-Малиновский не стремился к изображению реальной крестьянской одежды и представил своего героя полуобнажённым».

Скульптура получила высокую оценку современников. Так, русский художественный критик В. И. Григорович писал, что статуя, «исполненная… как подражание натуре, прекрасна» В 1813 году за неё Демут-Малиновскому присвоили звание профессора скульптуры.

Дальнейшее развитие патриотическая тема в творчестве Демут-Малиновского получила в портретных работах. Прежде всего надо назвать произведения, посвящённые русским полководцам — М. И. Кутузову и А. В. Суворову. Вместе с портретами М. В. Ломоносова, поэтов В. А. Озерова и М. Н. Муравьёва, созданными мастером в середине и второй половине десятых годов XIX века, они сыграли немаловажную роль в становлении русского классического скульптурного портрета.

Примерно с 1817 года Демут-Малиновский и Пименов начинают сотрудничать с архитектором К. И. Росси, принимая самое активное участие в скульптурном оформлении Елагина и Михайловского дворцов, ансамбля Александрийского театра (ныне театр имени А. С. Пушкина) и других сооружений.

В 1823 году Демут-Малиновский вместе с Пименовым приступает к скульптурному оформлению фасадов и интерьеров одной из наиболее крупных построек Росси — Михайловского дворца. Здесь Демут-Малиновскому принадлежит большая часть наружной отделки здания и фриз главной лестницы.

«Декоративная скульптура отличается торжественным величием и строгостью форм, — пишет Александрова. — Наиболее интересная работа Демут-Малиновского в Михайловском дворце — огромный рельефный фриз из сорока четырёх прямоугольных панно, проходящий вдоль главного и садового фасадов здания. Сюжеты для фриза взяты из античной истории и представляют процессию римских воинов. В расположении фигур скульптор использовал принцип классического равноголовия. Фигуры плотно заполняют всю плоскость рельефа, отчего фриз кажется несколько тяжеловесным. Эта перегруженность композиции отражает характерную для позднего классицизма черту — тяготение к подчёркнутой монументальности форм.

Скульптурная группа садового фасада представляет собой композицию из двух фигур Слав, держащих щит с гербом царской фамилии. Фигуры женщин полны величия и спокойствия. Силуэт группы чётко вырисовывается на фоне неба».

В 1819 году Росси приступил к созданию ансамбля Главного штаба и министерств. Через улицу, проходящую в центре ансамбля, зодчий перекинул двойную арку. Именно арка — смысловой центр этого грандиозного сооружения. На ней сконцентрировано основное скульптурное убранство.

К марту 1827 года Росси определился с объёмом скульптурных работ, и вся работа по пластическому оформлению арки снова была передана Демут-Малиновскому и Пименову. Скульпторы работали как обычно в тесном контакте, поэтому порой непросто определить, что конкретно исполнял каждый из них.

Отчёты Академии художеств позволяют узнать, что Демут-Малиновский выполнил «гипсовые модели колоссальных коней, запряжённых в колесницу, а также воинов и модели орнаментов, из коих первые выбиты из латуни, а последние отлиты из чугуна для Главного штаба». Уточнить данные об авторстве скульпторов позволяют «Отечественные записки», где сообщается, что Демут-Малиновским были выполнены «колесница с двумя конями и воин, удерживающий их левою рукою, огромные трофеи и арматура по рисункам г. архитектора Росси», а также «молодой воин…» Кроме того, скульптору принадлежит и модель колесницы.

После постройки Сената и Синода Росси и Демут-Малиновский больше не работали вместе.

Нарвские ворота архитектора Стасова — последняя крупная работа скульптора в области монументально-декоративной пластики. В 1830 году последовало распределение скульптурных работ. Демут-Малиновскому и Пименову заказали «по одному воину и по два коня», а также «Славу с колесницею».

В отличие от торжественного шествия скульптурной группы на здании Главного штаба, триумфальная колесница Нарвских ворот дана в бурном движении. Великолепная шестёрка лошадей увлекает за собой колесницу с фигурой «Славы». Последняя держит в правой руке лавровый венок, в левой — лавровую ветвь. Кони готовы остановиться по велению «Славы», которая стремится увенчать идущих ей навстречу героев.

В последний период творчества художник обращается к новому для него жанру скульптуры — монументальным памятникам. К числу первых

произведений подобного рода относится так называемый памятник «В воспоминание о Кайнарджинском мире». Он выполнен в 1833–1834 годах по заказу сына прославленного русского полководца, фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского.

Наибольшей известностью из поздних работ Демут-Малиновского пользуются памятники фельдмаршалу Барклаю де Толли (1849) и Ивану Сусанину (1851), открытые уже после смерти скульптора 16 (28) июля 1846 года.

По свидетельству современников, Демут-Малиновский был человеком широких интересов. Он на протяжении всей своей жизни серьёзно увлекался музыкой. Сам скульптор руководил любительским инструментальным квартетом, а в его доме постоянно устраивались домашние концерты.

Стоит также отметить, что Демут-Малиновский был связан родственными и дружескими узами со многими деятелями искусства своего времени. Да и его жена была дочерью скульптора Ф. Ф. Щедрина.

СТЕПАН СТЕПАНОВИЧ ПИМЕНОВ (1784–1833)

Степан Степанович Пименов родился в 1784 году в Петербурге в семье служащего. Его отец — Степан Афанасьевич имел скромный чин губернского секретаря.

В 1795 году Степана приняли в число воспитанников Академии художеств. Согласно действующему тогда уставу, все воспитанники Академии разделялись на пять возрастов. Мальчик был зачислен прямо во второй возраст, что позволило ему довольно быстро окончить Академию.

Степан вскоре выделился среди товарищей своими незаурядными способностями. Он неоднократно получает за свои успехи медали: в 1801 году — Первую серебряную медаль «за лепление с натуры», а в 1802 году — Первую золотую медаль за барельефную композицию «Юпитер и Меркурий, посещающие в виде странников Филемона и Бавкиду». Уже в «Юпитере» можно отметить характерную в дальнейшем для Пименова мягкую выразительную лепку.

Ещё до окончания Академии художеств, в 1802 году, Пименов принимает участие в ответственном конкурсе на создание надгробного памятника одному из крупнейших русских скульпторов — Михаилу Ивановичу Козловскому.

По условиям объявленного конкурса молодым художникам было предложено исполнить программу, «в коей изобразили бы они соответственно способностям и добродетелям своего учителя чувства свои…»

Основным его конкурентом оказался Демут-Малиновский, с которым Пименова будет связывать в дальнейшем многолетняя дружная работа. Победителем был признан Демут-Малиновский, а Пименов получил Вторую золотую медаль.

Как отмечает И. М. Шмидт: «Выполненная С. С. Пименовым модель памятника Козловскому — одно из поэтичнейших произведений русской скульптуры. В образе печально склонившейся женщины с наброшенным на голову покрывалом ему удалось передать чувство необыкновенно тонкой грусти, исполненной в то же время величавого спокойствия. Глубокая скорбь не омрачает идеально прекрасных черт лица женщины. Чувство печали передано прежде всего склонённостью головы женщины, скорбно наброшенным на неё покрывалом и в опущенной вниз руке, едва держащей молоток ваятеля, который, кажется, готов выскользнуть из пальцев.

Редкой красотой отличаются силуэт печально склонившейся фигуры, линия шеи, плечи и жест выразительно опущенной правой руки».

Осенью 1803 года, награждённый Большой золотой медалью за выполненную программу «Умерщвление двух варягов-христиан, отказавшихся поклониться Перуну», Пименов блестяще заканчивает Академию, получив при выпуске аттестат первой степени, шпагу и звание художника 14-го класса.

Сложная международная обстановка не позволила Пименову поехать пенсионером за границу, хотя, получив Большую золотую медаль, он и имел

на это право. Пименов так и не поехал впоследствии за границу. Всю свою жизнь он безвыездно прожил в России.

По представлению президента Академии лучшие выпускники 1803 года были оставлены при ней, «дабы под руководством своих профессоров могли они приобресть вящие успехи не яко уже ученики, а как художники…»

В 1804 году Пименов включается в работу над скульптурой для Казанского собора. Закладка собора по проекту Воронихина явилась знаменательным событием в общественной и художественной жизни того времени.

К 1807 году Пименов исполняет бронзовую статую князя Владимира. Киевский князь, стоявший у начал русского государства, показан волевым, исполненным воинственного мужества вождём своего народа. В одной руке он держит деревянный, грубо сбитый крест, попирающий языческий жертвенник, в другой — меч. Лицо его сурово.

«Созданный скульптором образ князя Владимира, известного деятеля древнерусского государства, производит на нас впечатление большого мужества и силы, — пишет И. М. Шмидт. — В нём Пименов меньше всего хотел показать „святого“, каким пыталась представлять Владимира христианская церковь, — перед нами настоящий воин, или, скорее всего, герой-полководец. Даже крест, данный здесь как необходимый атрибут, воспринимается нами как оружие, на которое опёрся воин.

Полуобернувшись влево, сжимая рукоятку короткого меча, Владимир смотрит перед собой сосредоточенно и сурово. Черты князя мужественны и исполнены большого благородства. Хорошо передана сильная шея, энергично посаженная голова. Упор всего тела сделан на правую ногу, левая согнута в колене и чуть отставлена. Стремясь придать статуе больше устойчивости, Пименов набрасывает на руку князя тяжёлый меховой плащ.

Общему впечатлению силы, энергии и напряжённости образа способствует, в частности, мастерская передача скульптором сильных рук героя. Реалистично и убедительно передана Пименовым кисть руки

Владимира, держащей меч. Превосходно дана проработка формы руки: чувствуется, что эта рука действительно сжимает рукоятку меча».

По окончании статуи князя Владимира успешно справившемуся с порученной работой молодому скульптору заказывают в 1807 году другую статую — Александра Невского, исполнение которой первоначально поручили Щедрину.

В 1809 году, когда Пименову исполнилось двадцать пять лет, его привлекают к преподавательской работе. 20 марта этого же года было заслушано специальное предложение президента Академии художеств, в котором говорилось: «…Многие скульптурные произведения г. академика Пименова, заслужившие одобрение как всей Академии, так и многих почётных любителей художеств служат несомненным доказательством отличных его талантов и примерной деятельности. Находя, с одной стороны, нужным дать сему достойному художнику обширнейший круг деятельности и желая, чтобы приобретённые им сведения обратились также в пользу воспитанников Академии… предлагаю произвесть г. академика Пименова в адъюнкт-профессоры и поручить ему адъюнкт-профессорскую должность».

Преподавательская деятельность Пименова в Академии художеств продолжалась почти до самой смерти скульптора.

15 июня 1809 года Пименова пригласили на работу в императорский фарфоровый завод в Петербурге «управляющим первого инспекциона по скульптурной части».

Эта область творчества Пименова до сих пор исследована мало. Есть сведения, что за двадцать с лишним лет работы на фарфоровом заводе Пименовым лично был исполнен целый ряд моделей статуэток и небольших скульптурных композиций, по которым потом создавались фарфоровые фигурки и группы. Успешная многолетняя работа скульптора была отмечена наградами и поощрениями.

В 1809 году Пименов снова работает с Воронихиным при строительстве Горного института. Неглубокому 12-колонному портику,

выступающему на набережную, кажется, тесно от огромной потенциальной энергии, заложенной в его дорических формах. Он словно медленно погружается в стилобат. Архитектор остроумно снимает это напряжение двумя скульптурными группами на углах лестницы: «Похищение Прозерпины» Демут-Малиновского и «Геркулес и Антей» Пименова. Тематически, обыгрывая символику земных недр и сил, они соотносятся с назначением самого института, где преподавались науки, «имеющие отношение до рудокопного и плавильного искусства».

«Произведение Пименова обладает исключительно высокими художественными качествами, — пишет И. М. Шмидт. — Реалистично переданы движения и сами тела борющихся, прекрасно проработана их сильная мускулатура. Чувствуется, что мастер шёл здесь от живой натуры. Вся скульптурная группа отличается удивительной целостностью и компактностью композиции, богатством и выразительностью различных точек зрения. Наиболее устойчивое впечатление группа производит при фронтальном рассмотрении. Подвижность, динамичность её лучше всего выявляется при рассмотрении справа (если считать от зрителя). Группа „Геркулес и Антей“, стоящая на лестнице Горного института, массивна и тяжела по пропорциям своих фигур. Эти особенности обусловлены прежде всего тяжёлыми формами портика здания, на фойе которого установлены изваяния С. С. Пименова и В. И. Демут-Малиновского».

Деятельность скульптора далеко не исчерпывалась указанными работами. К 1810 году относится исполнение им надгробного памятника князю М. М. Голицыну, установленному в церкви Донского монастыря в Москве. Известно, что Пименов принимал участие в конкурсе на создание памятника Минину и Пожарскому, был занят выполнением ряда портретных бюстов.

В сентябре 1814 года Степан Степанович удостаивается звания профессора «по колоссальной статуе, представляющей Славу, и по прежним

известным его работам», как сообщает краткая запись в журнале определений Совета Академии художеств.

В 1815 году Пименов принимает участие в украшении Адмиралтейства, спроектированного А. Д. Захаровым. Скульптором были изваяны 16 статуй для внешнего украшения башни, главного фасада и павильонов со стороны набережных. Фигуры, согласно аллегорической программе, олицетворяли стихии и времена года — «Огонь», «Лето», «Воздух», страны света — «Азия», «Америка», реки — «Днепр», «Нева». Эту большую работу постигла печальная участь: в 1860 году, по варварскому распоряжению Александра II, скульптуры были сняты, якобы по причине ветхости, и уничтожены.

Примерно с 1817 года начинается новый период деятельности Пименова — его многолетнее творческое содружество с архитектором К. И. Росси, приведшее к созданию целого ряда произведений монументально-декоративной скульптуры.

В 1819–1820 годах Пименов совместно со скульпторами Мартосом, Демут-Малиновским и Прокофьевым работал над созданием больших гипсовых барельефов, предназначенных для помещения под сводами потолка вновь построенной чугунной лестницы в Академии художеств. Пименов исполнил барельеф «Живопись».

Затем вместе с Демут-Малиновским Пименов работает над скульптурным оформлением следующих крупных сооружений Росси: Елагинского и Михайловского дворцов. Для них мастер выполнил монументально-декоративные произведения самого различного характера.

В 1827 году Пименов снова работает с Росси. Наступила пора увенчать здание Главного штаба, перестроенного великим архитектором, скульптурной группой «Слава», которая должна была придать уникальному ансамблю Дворцовой площади особую полноту гражданственного, патриотического звучания.

Шестиконная колесница с фигурой «Славы» (или «Победы») — просто изобразительное украшение. Стремительная лёгкая дуга здания, обнимающая площадь, с прорывом двойной арки, откуда открывалось великолепие белоколонного старого дворца, ждала этого ликующего и вместе с тем торжественного завершающего аккорда. И Пименов вместе с Демут-Малиновским создали бесспорный шедевр. Их сотворчество было столь стилистически безукоризненно, что и поныне невозможно до конца чётко разделить меру участия каждого. Пименову принадлежат, как считают исследователи его творчества, фигура «Славы», воин, ведущий коня правой рукой, фигуры летящих «Слав», воинов и военная арматура на фасадах арки и здания. Работа над ансамблем Дворцовой площади стала лучшим, пожалуй, эпизодом творческой судьбы мастера, и созданное им явилось высшим достижением его искусства.

В 1830 году начинается драматическая по своим биографическим перипетиям история оформления Нарвских ворот В. П. Стасова. В этот год на Пименова и академических товарищей его по несчастью обрушивается монаршая немилость. Николаю I показались недостаточно профессиональными работы этих заслуженных профессоров, представленные на выставке в Академии. В случае с Пименовым — портреты самого государя и его супруги.

Но Николай находит другую причину для отставки скульптора. Рассмотрев доставленный ему ряд моделей скульптурных произведений для строящихся новых Нарвских триумфальных ворот, Николай безапелляционно объявляет, что модели Пименова будто бы «имеют худую фигуру», и тут же распоряжается «пригласить других художников, как-то Гальберга и Орловского».

Так ещё полный сил, в зените своих творческих возможностей, интенсивно работающий скульптор остаётся не у дел, оказывается выброшенным из художественной жизни. Через три года после своей отставки он всё-таки заканчивает работу — фигуры «Славы» и правого

воина — для Нарвских ворот. Но это уже печальный итог его художнической и человеческой судьбы.

22 марта (3 апреля) 1833 года Степан Степанович Пименов умер в возрасте сорока девяти лет. Без отца остались дочь и два сына. Старший сын, Николай, вскоре после смерти отца успешно заканчивает Академию художеств и становится известным скульптором.

ФРАНСУА РЮД (1784–1855)

Франсуа Рюд родился 4 января 1784 года в Дижоне. Девятилетний легионер Детского батальона национальной гвардии Французской республики Франсуа Рюд с гордостью носил голубой мундир и саблю, каждый четверг утром маршировал с мушкетом на плече по городской площади, пел «Марсельезу», чествуя «Свободу» в Дижонском театре.

Однажды Рюд зашёл на выставку призёров городской школы прекрасных искусств. После осмотра выставки, потрясённый до глубины души, молодой кузнец предстал перед директором. Он решил учиться в школе прекрасных искусств. Любимый ученик директора школы добился больших успехов.

В начале 1807 года барон Виван Доминик Денон, гравёр, художник, академик, он же директор Лувра, принимал у себя Рюда. Рекомендательное письмо дижонских покровителей месье Девожа и Луи Фремье, наполеоновского чиновника, начальника налогового департамента, оценившего талант и приютившего у себя Франсуа после смерти его близких, было только половиной дела. Второй половиной стала прекрасная скульптура «Тезея, подвязывающего сандалию».

Денон отправил скульптора совершенствоваться у Клод-Пьера Голля и Пьера Картелье. Позднее Рюд поступил в Парижскую академию прекрасных искусств. Три года добивался Рюд Римской премии и в 1812 году получил её. А кроме этого, была работа у Картелье, посещения Лувра, по вечерам бесконечные дискуссии с приятелями об искусстве, работе и, конечно, общем

кумире — Бонапарте. Ежегодные Салоны представляли десятки творений, запечатлевавших любимого императора.

В 1814 году Франсуа собирался в Италию. Возвращение Наполеона Рюд встретил в родном Дижоне, но через сто дней праздник закончился — мятежный император отправился на остров Святой Елены. Радикальный демократ, как называл себя Рюд, не таил своих взглядов. К тому же он не мог оставить в беде семью вынужденного скрываться от нового короля господина Фремье, ставшего для Рюда вторым отцом. А главное — ему не хотелось расстаться с дочерью Фремье — милой и очаровательной Софи. Вместе они уезжают в Брюссель. Первые деньги скульптор зарабатывал как декоратор, чтобы приобрести известность, делал бюсты изгнанников. Можно сказать, с этого времени начинается Рюд как личность в скульптуре.

Самое значительное в брюссельский период — восемь барельефов для дворца Тербюэрен. Наиболее совершенная работа — «Охота Мелеагра». В сравнении с другими подобного рода работами в барельеф Рюда удачно входят пейзаж и декоративные элементы.

В 1827 году Рюд завершил скульптуру «Меркурий, завязывающий сандалию» и все остальные брюссельские работы. После возвращения во Францию «Меркурий» на выставке парижского Салона 1827 года принесёт ему большой успех. Придирчивая к деталям художественная критика того времени не находила изъянов, лишь восхищалась благородством движений, торжественной красотой чётких линий рук и ног.

Салон 1833 года принёс скульптору Большую медаль за его «Маленького неаполитанца с черепахой». Рюд делает скульптурные портреты мореплавателя Лаперуза, почитаемых Луи Давида, Франсуа Девожа, выполняет частные заказы.

С 1830 года начинается работа для Триумфальной арки. Вместе с другими скульпторами Рюд делал опоясывающий арку фриз и представил эскизы для всех четырёх горельефов арки, но заказ получил только на один,

который и принёс ему мировую славу. На исполнение горельефа ушло почти шесть лет труда, вся сила темперамента и внутренних убеждений.

Помимо рельефа Рюда, Триумфальная арка увенчана ещё тремя скульптурными группами скульптора Корто, символизирующими Сопротивление, Триумф, Мир.

29 июля 1836 года Триумфальная арка была торжественно открыта. Среди всеобщего оживления в толпе вместе с женой был и Рюд. Всегда спокойный и уравновешенный, Франсуа в этот раз не находил себе места. «Как было бы прекрасно уметь воспроизвести всё, что чувствуешь. Только это и завидно, остальное не в счёт», — скажет он позднее. Его жена Софи пытается говорить о славе, успехе. Он проронил тогда: «Что слава? Она только для истинных мастеров. А я буду доволен, если скажут обо мне, когда умру: „Это был действительно честный человек в своём искусстве“».

Перед зрителями — «Выступление 1792 года», «Свобода», «Марсельеза». Освобождённый дух народа, воплощённый в музыке горельефа. Трудно найти в XIX столетии произведение, равное по силе этой скульптуре, в которой так вдохновенно, так глубоко прозвучала бы тема революции, тема восстания народа.

Шесть мужских фигур на горельефе Рюда — бородатый воин и мальчик-доброволец, старик со щитом и ещё трое других с оружием в руках. Революционный отряд выступает в поход. А над ними в неистовом порыве с мечом в руке на фоне знамён и копий огромная шестиметровая крылатая Свобода, крылатая Победа. Она зовёт и ведёт вперёд и только вперёд. Решимость и мужество, отвагу и самоотверженность, беззаветную любовь к родине и к свободе, жестокую ненависть к врагам и спокойную уверенность в своих силах выражают одетые в античные доспехи герои. Но то вовсе не античные воины, это восставший французский народ, а крылатая фигура — это сама Марианна-Франция, с пилона Триумфальной арки обращающаяся со страстным призывом ко всем, кто считает себя французскими гражданами.

Много лет спустя великий Огюст Роден скажет:

«К оружию, граждане, вопит во всё горло Свобода, вихрем несясь на своих распростёртых крыльях. Она в стальной кольчуге и высоко подняла левую длань, призывая всех храбрецов под своё знамя, а правую с мечом простёрла к врагу.

Её фигура прежде всего бросается в глаза, она господствует над всей группой этой величественной поэмы войны. Как будто слышишь: её каменные уста своим криком разрывают барабанную перепонку.

Не успела она бросить свой зычный призыв, как уже воины устремляются со всех сторон.

Голова Марсельезы. Это второй момент действия. Впереди галл с львиной гривой, он машет шлемом, как бы приветствуя богиню. Около него юноша, сын: он хочет следовать за ним: „У меня довольно сил, я уже мужчина, я хочу с вами!“ — как будто говорит он, сжимая рукоятку меча. „Идём!“ — отвечает отец, с нежной гордостью глядя на сына.

Третий момент. Ветеран гнётся под тяжестью доспехов, силясь их догнать: тут нет выбора, всякий должен идти.

За ним старик, удручённый годами, провожает воинов горячими молитвами и жестом руки как бы подчёркивает советы своего долголетнего опыта.

Последний момент. Стрелок натягивает лук, сгибая свою мускулистую руку, горнист бешено трубит неистовый призыв к атаке. Знамёна развеваются по ветру и хлопают, копья устремились вперёд. Сигнал дан — бой начинается».

Эмоциональность и экспрессия никого не оставляют безучастными. Воздействие оказывает не только порыв движения, а в сочетании с ним лица реальных людей и фигуры-аллегории: опыт, зрелость, юность, свобода.

Романтизм стал новым мировосприятием для Рюда. Он принял его, увлечённый идеей горельефа «Марсельеза», духовной атмосферой, царившей в искусстве. «Выступление 1792 года» стало наиболее значительным произведением Рюда по проникновению во время, по тому, как оно

соотнесено со славным прошлым, с той силой героизма, самоотвержения, которые проявляются в общественной жизни при крушении отжившего, при отвержении одной эпохи другой.

Рюд вошёл в историю искусства прежде всего как автор «Марсельезы». Какие бы произведения ни создавал скульптор позднее, все они неизменно соотносились со знаменитым рельефом, затрудняя справедливую оценку других работ мастера. А их было немало, в том числе и портретов.

Вот, к примеру, портрет известного художника Давида. Рюд хорошо знал Жака-Луи и относился к нему с большим уважением. Скульптор начал работать над портретом живописца сразу после кончины. В первую очередь Рюд исполнил изображение в гипсе, а уже потом начал переводить его в мрамор. Сохранилось письмо, адресованное сыну живописца: «Я не хочу никакого гонорара… Так поступил бы любой художник по отношению к памяти того, кому искусство и художники стольким обязаны».

Бюст Давида Рюд показал в парижском Салоне 1831 года. Причём экспонировал анонимно. Он тогда считал, что ещё слишком мало известен и ему следует «начинать без шума».

Однако портрет сразу оказался замечен критикой. «Мы не можем отнести этот бюст ни к одному из известных скульпторов нашей школы, — отмечал Ш. Ленорман. — По точности воспроизведения черт и жизненности он превосходит их всех».

«Критик был прав, — считает Н. Н. Калитина. — Рюд очень точно фиксирует все особенности внешности Давида: подчёркнуты углубившиеся с годами морщины, разросшиеся кустистые брови, акцентирован даже дефект лица — перекошенный рот и распухшая щека. Скульптор показывает Давида последних лет жизни, когда ему было около семидесяти лет, однако это не дряхлый старик — рюдовский Давид исполнен грубоватой силы, упорства. Ни годы, ни изгнание не сломили великого бунтаря! Несколько не соответствуют трактовке черт лица традиционный классический обрез бюста, обнажённые шея и грудь. Композиция рождает желание сравнить бюст с

античными портретами, искать в изображённом черты возвышенные, героические. Но жёсткий веризм трактовки лица сразу же снимает возможность такой интерпретации. Рюд, очевидно, сам почувствовал это. Позднее он повторил в мраморе бюст ещё раз (1838, Париж, Лувр) и ввёл в композицию одежду».

Рюд создавал портреты на протяжении всей своей жизни. Чаще всего они были самостоятельным произведением, но иногда служили своеобразной заготовкой к большой статуе. Как пример можно привести рюдовскую статую учёного Гаспара Монжа (1846–1848), которая находится на родине великого математика — в небольшом городке Боне в Бургундии. В то же время в Лувре есть гипсовая голова Монжа, исполнение которой предшествовало монументу.

«Как и при работе над портретом Давида, — пишет Н. Н. Калитина, — Рюд трудился над воплощением образа уже умершего человека, которого, однако, встречал в молодости. Воспоминания, поддерживаемые прижизненными изображениями, помогли Рюду создать выразительный портрет. Лицо учёного полно энергии, в глазах светится мысль, рот полуоткрыт, как будто Монж обращается к слушателям (в статуе выражение лица находит поддержку в жесте правой руки, пластически передающем это обращение). Во всём облике ярко выявлены черты человека конца XVIII столетия, современника Великой французской революции, сдержанного, волевого, отчётливо представляющего себе жизненные цели».

Очень часто скульптор создавал посмертные портреты. Но Рюд изображал знакомых ему людей. Подобная ситуация была наиболее благоприятной для решения творческой задачи. Ведь память художника, сохранившая черты живого человека, помогала создать портрет, лишённый холода посмертной маски. Рюд стал единственным французским скульптором XIX столетия, оставившим заметный след в области мемориальной пластики. Так, в конце сороковых годов художник исполнил надгробие республиканцу Годфруа Кавеньяку (1846–1847) и памятник в

Фиксене, близ Дижона, — «Наполеон, пробуждающийся к бессмертию» (1845–1847).

Как отмечает Н. Н. Калитина: «Ставя перед собой одну и ту же задачу — увековечить героя, Рюд находит два принципиально различных решения. Наполеон приподнимается со своего ложа, сбрасывая погребальное покрывало. Лицо императора идеализировано, на голове венок из лавра. Фигура Годфруа Кавеньяка — это фигура усопшего, распростёртая на надгробной плите, как это наблюдается в работах средневековых мастеров. Выросший в Дижоне, Рюд хорошо знал надгробия бургундской школы и в своём творчестве опирался на её достижения. Кавеньяк в интерпретации Рюда — это страдалец, подвижник. Его запрокинутая назад и чуть склонённая набок голова, худое, обтянутое кожей лицо с заострившимся носом несут на себе следы борьбы. Даже смерть не в состоянии сгладить нервную энергию, запечатлевшуюся на челе.

В памятниках Наполеону и Годфруа Кавеньяку скульптор решал задачу, сходную с той, что ставил перед собой Жак-Луи Давид, изображая Марата. При всех неоспоримых достоинствах рюдовских памятников ему всё же не удалось жизненно и в то же время героически-приподнято перевести образ „в бессмертие“, как это сделал Давид. В одном случае Рюд сознательно пошёл по пути идеализации, в другом — возвышенное в образе оказалось приниженным запечатлёнными на лице следами предсмертных конвульсий».

Лучшее произведение последних лет скульптора — памятник маршалу Нею (1852–1853), установленный на площади Обсерватории в Париже. В нём ощущается тот же живой порыв, который был воплощён в «Марсельезе». Рюд отказался здесь от античных аксессуаров, но при этом новаторски передал в одной статуе разные фазы движения, добившись ощущения зарождения и развития действия.

П. Гзелль приводит в своей книге разговор с Роденом об этом памятнике:

«Вы только что назвали „Маршала Нея“ Рюда. Хорошо ли вы помните эту фигуру?

— Да, — ответил я. — Герой выхватил саблю и зычным голосом кричит своим полкам: „Вперёд!“

— Верно. Но, когда вы будете проходить мимо этой статуи, присмотритесь-ка к ней ещё внимательнее. Вы тогда увидите следующее: ноги маршала и рука, держащая ножны, ещё в том же положении, в котором были, когда он выхватывал саблю: левая нога отодвинута, чтобы правой руке удобнее было обнажить оружие, левая же рука осталась в воздухе, как бы ещё подавая ножны.

Теперь вглядитесь в торс. Для исполнения только что описанного движения он должен был податься слегка влево, но вот уж он выпрямляется, смотрите: грудная клетка выступает, голова поворачивается к солдатам, и герой громовым голосом подаёт сигнал к атаке; наконец, правая рука поднимается и машет саблей.

Вы можете тут проверить мои слова: движение статуи заключено в превращении первой позы маршала, когда он выхватывал саблю из ножен, в следующую, когда он уже бросается на неприятеля с поднятым оружием. В этом вся тайна жестов, передаваемых искусством. Скульптор, так сказать, заставляет зрителя следовать за развитием жеста на изображённой фигуре. Наши глаза в данном примере, силой вещей, смотрят снизу вверх, от ног до занесённой руки, а так как по пути они встречают другие части статуи, представленные в следующие друг за другом моменты, то получается иллюзия совершающегося движения».

Умер Рюд в Париже 3 ноября 1855 года.

АНТУАН ЛУИ БАРИ (1796–1875)

Имя французского скульптора Бари связано с движением романтизма. Романтизм разрушил классические каноны живописи, вдохнул жизнь в искусство и открыл перед ним целый мир живых человеческих страстей, эмоций, красоты, источником которых служит волнение сердца.

А сердца людей начала XIX столетия горели страстью к свободе. Картины Жерико и Делакруа — виднейших художников романтизма — полны захватывающего ощущения свободы, ярких и сильных переживаний, упоительного чувства свободы.

Романтизм в скульптуре представлен по преимуществу мастерами-анималистами Вальтопом, Меном, Видалем и, конечно, Бари, крупнейшим мастером романтического поколения да, пожалуй, и всего предроденовского периода. «Отвоёвывание анималистикой позиций, ещё недавно принадлежавших антропоморфным изображениям, сделалось характерной особенностью романтического направления, — пишет Костеневич. — Львов и тигров любил показывать Делакруа. Бронзовые звери Антуана Луи Бари, также предпочитавшего крупных хищников-кошек, им очень близки. Это натуры дикие, своевольные, стремительные, словом — романтические».

Творческая судьба Бари сложилась счастливо. Это не значит, что он был как-то особенно прославлен или богат. Просто ему удалось рано определить свой собственный путь в искусстве и уверенно следовать ему всю жизнь.

Антуан Луи Бари родился в 24 сентября 1796 года в семье парижского ювелира. В четырнадцать лет его отдали обучаться в мастерскую гравирования по металлу. Здесь он приобрёл необходимые технические навыки и в совершенстве овладел тонкой обработкой материала. Именно эта черта творчества скульптора составляет одну из привлекательных сторон его манеры.

В 1818 году Бари приняли в Школу изящных искусств. Ещё через два года начинающий художник получил Римскую премию — высшую награду окончившим школу.

Большая часть творчества Бари посвящена изображению животных. Его «герои» — вольные жители пустыни, царственные звери, мощные и беспредельно свободные. Бари интересуют не столько повадки диких зверей,

которых он знал до тонкости. Его в первую очередь привлекает дух вольности, который воплощён в их мощных и грациозных движениях.

Уже первая вещь, выставленная в парижском Салоне, — «Тигр, терзающий крокодила» (1831) принесла ему успех. Эта скульптура и следующая за ней «Лев и змея» (1832) открыли новое направление во французской пластике, близкое Жерико, который имел на Бари прямое влияние. Своей страстной энергией выражения и захватывающей верностью натуре эти вещи знаменуют резкий разрыв с господствующим академическим направлением.

Его поборники обрушились с критикой на скульптора. В защиту художника выступил известный писатель Альфред Мюссе: «Бронзовый лев Бари страшен как сама природа. Какая сила и какая правдивость!» Однако противники художника добились недопущения его работы в Салон 1837 года, после чего он двенадцать лет не участвовал в выставках.

Художник перестаёт выставляться и устраивает собственную мастерскую, в которой принимает заказы на различные бронзовые изделия — канделябры, часы, разнообразные статуэтки. Именно в это время он делает множество небольших скульптур — «Лев, нападающий на лошадь», «Мёртвая газель», «Пантера, терзающая зайца» и другие, в которых в равной степени привлекают смелость замысла и тонкость обработки деталей. Этим фигуркам, несмотря на их малый размер, присущ монументальный характер — Бари умеет мыслить обобщённо.

Больше всего Бари привлекали сцены терзаний, яркий пример тому — скульптура «Пантера и антилопа». Подобные сцены не несут никакой символики, в отличие от «звериного стиля» древности, а просто выражают слепую энергию природы. «Художник-романтик любуется ею, — пишет Костеневич, — сколь бы ни были жестоки его сюжеты. Но Бари также сын века, стремящегося всё объяснять и озабоченного формулированием извечных законов природы. Случайно ли его поклонники находили в таких „терзаниях“ воплощение принципа „борьбы за существование“?»

Мюссе, поражённый скульптурой «Лев и змея», задался вопросом, где же, в какой пустыне художник мог увидеть подобное. Писатель, вероятно, и не догадывался, что Бари никогда не путешествовал по пустыне, но зато был завсегдатаем зоопарка.

«В его методах изображения животных программировалась почти научная точность вполне в духе времени, но, казалось бы, мало вяжущаяся с истинным романтизмом (Рембрандт в своих гораздо более свободных рисунках львов выглядит большим романтиком), — отмечает Костеневич. — Бари старался не пропускать анатомических вскрытий животных. Прогуливаясь по улицам, он держал наготове в одном кармане блокнот, в другом складной метр и не обходился только зарисовками лошади. Тут же производились соответствующие измерения. Однако кто вспомнит о замерах, приёме как будто бы совсем не творческом, перед статуэткой Бари, где лошадь предстаёт воплощением неукротимой энергии и дикой грации. Романтизм Бари особого свойства. Предельно точное знание натуры было его составной частью, как и классическая подоснова. Классическая не на манер внешних подражаний античности, захлёстывавших скульптуру первой половины XIX века, а конструктивная. Бронзы Бари обладают цельностью силуэта, редкой для того времени. Они сохраняют выразительность при полном круговом обходе, с какой бы точки ни смотреть на них. В этом смысле пластика Бари отличается от большинства произведений романтической скульптуры, тяготевшей к рельефу. Отличается она и по своей фактуре, а по отношению к безликим, стёртым и зашлифованным поверхностям классицистических статуй это полнейшая им противоположность. Свет искрится и вспыхивает на мускульных буграх и насечках, внося свою ноту в динамику порывистых движений и схваток».

В 1848 году Бари назначают директором отделения гипсовых отливок в Лувре, где он получает новую мастерскую. Здесь созданы его знаменитые работы — «Отдыхающий лев», «Кентавр и лапиф» и «Ягуар». Сила выражения, энергия и мощь движения сочетаются в них с обобщённостью

форм и широким монументальным ритмом. Вообще позднее творчество скульптора отличается меньшей напряжённостью, романтическая взволнованность ранних работ воплощается в более строгой пластической форме.

Бари не ограничивался анималистикой. Его человеческие персонажи порою также замечательны. Бари и здесь обнаруживает такое глубокое понимание древнегреческой классики, какого не было до прихода Майоля и Бурделя. Но эти работы до сих пор незаслуженно обходят стороной критики.

Из собственно монументальных работ скульптора следует упомянуть бронзовый рельеф на постаменте колонны, воздвигнутой на месте разрушенной Бастилии, а также ряд аллегорических композиций в камне для перестраиваемых тогда павильонов Лувра.

Кроме скульптуры, Бари много занимался графикой и в последние годы жизни даже преподавал рисунок в Музее естественной истории в Париже. Его акварели (главным образом изображения животных в пейзаже) не уступают аналогичным созданиям Делакруа. Это не «рисунки скульптора», а в полном смысле слова живописные произведения: художника интересует мягкость переходов, световоздушная среда, связь фигуры с пейзажем.

Умер Бари 25 июня 1875 года.

ПЁТР КАРЛОВИЧ КЛОДТ (1805–1867)

Пётр Карлович Клодт фон Юргенсбург родился 24 мая (5 июня) 1805 года в Санкт-Петербурге. Пётр принадлежал к небогатой, но очень старинной и родовитой титулованной семье.

По давней семейной традиции юный Клодт готовился стать военным. В 1822 году он приехал в Петербург и поступил в артиллерийское училище. По его окончании Клодт получил офицерский чин. Но страсть к искусству оказалась сильнее военных традиций семьи. После непродолжительной службы в учебной артиллерийской бригаде подпоручик барон Клодт круто

изменил свою судьбу. Он отказался от военной карьеры и в 1828 году вышел в отставку с твёрдым намерением посвятить себя скульптуре.

В течение двух лет Клодт учился без помощи руководителя, работая с натуры и копируя произведения античной и современной пластики. С 1830 года он стал вольнослушателем Академии художеств и сблизился с её творческой средой, которая высоко оценила дарование начинающего скульптора. Ректор Академии, знаменитый ваятель И. П. Мартос, а также выдающиеся мастера С. И. Гальберг и Б. И. Орловский поддерживали его своим одобрением.

Замечательная одарённость Клодта и его упорство в труде принесли плоды, быть может, даже раньше, чем ожидал сам скульптор. Ему не пришлось преодолевать тех трудностей, с которыми обычно вынуждены бороться непризнанные художники-самоучки. Статуэтки Клодта, изображающие лошадей, стали широко распространяться ещё в начале тридцатых годов.

В 1830 году он становится вольнослушателем Академии художеств и снимает две комнаты в доме Шпанского на Васильевском острове. Пётр Карлович по вечерам бывал в семействе Мартосов. Он любезничал с барышнями, а более других ему нравилась Иулиания Ивановна, и он решил посвататься. Иулиания Ивановна стала верной, любящей женой, хозяйкой дома, матерью, другом друзей своего мужа.

Уже в 1831 году Клодт получил большой правительственный заказ и вместе с опытными скульпторами С. С. Пименовым и В. И. Демут-Малиновским принял участие в работе, связанной со скульптурным оформлением арки триумфальных Нарвских ворот.

В отличие, например, от коней Демут-Малиновского и Пименова на арке Главного штаба кони Клодта представлены стремительно скачущими и взвивающимися на дыбы. Они придают всей скульптурной композиции характер бурного движения и порыва.

Однако эта первая работа молодого мастера, в целом ещё принадлежащая искусству классицизма, стала причиной по тем временам невероятного события — скульптор-самоучка был удостоен звания «назначенного в академики». Петру Карловичу дали квартиру при Академии художеств — она как нельзя лучше соседствовала с квартирой Мартоса — и большую мастерскую.

Где-то в конце 1832 — начале 1833 года скульптор Пётр Клодт получил правительственный заказ на выполнение двух скульптурных групп «Укротители коней», предназначенных первоначально для украшения пристаней Адмиралтейского бульвара. Работа над этими группами заняла почти двадцать лет, стала едва ли не главным делом всей жизни скульптора и принесла ему невиданный успех.

В августе 1833 года модели обеих групп были уже готовы, утверждены императором и доставлены для обсуждения в Академию художеств. Члены академического совета выразили полное удовлетворение работой Клодта. Было принято решение выполнить обе группы в большом размере.

В 1838 году первая группа уже была вылеплена в натуральную величину и подготовлена к переводу в бронзу. Но тут внезапно умер, не оставив преемника, крупнейший мастер художественного литья В. П. Екимов, неизменный сотрудник всех больших скульпторов того времени.

Пришлось Клодту самому заняться отливкой своего произведения. С 1838 года он возглавил Литейный двор, активизировал его работу и внёс в неё ряд существенных усовершенствований. Между 1838 и 1841 годами Клодт перевёл в бронзу обе свои группы и приступил к отливке повторных экземпляров. 20 ноября 1841 года состоялось торжественное открытие нового Аничкова моста. На его западной стороне (обращённой к Садовой улице) стояли две бронзовые группы, а на восточной (обращённой к Литейному проспекту) — две аналогичные группы, отлитые из гипса и окрашенные под бронзу.

В этот день к скульптору пришла слава. Вскоре работа Клодта приобрела европейскую известность. Повторные экземпляры обеих групп, отлитые из бронзы в 1842 году, так и не попали на предназначенное им место: они были перевезены в Берлин и установлены на пьедесталах по обеим сторонам главных ворот королевского дворца. В 1843–1844 годах Клодт в третий раз отлил бронзовые экземпляры и поставил их на восточной стороне моста. Но и им, однако, недолго пришлось оставаться на месте. Весной 1846 года они были сняты и отправлены в Неаполь, где поныне стоят у входа в дворцовый сад.

Декоративные качества двух первых групп Аничкова моста встретили высокую оценку со стороны русских зодчих. «Укротители коней» украшают сады и дворцовые здания в Петергофе и Стрельне, а также в подмосковной усадьбе Кузьминки.

Между тем гипсовые экземпляры групп в 1846 году вернулись на восточную сторону Аничкова моста. Но Клодт уже не предполагал заново отливать их из бронзы. В работе художника началась иная фаза. Он задумал создать не повторение готовых изваяний, а как бы продолжение и завершение начатого ансамбля; прежние темы должны были варьироваться в новых художественных формах. Скульптор вновь изобразил коня, вырывающегося в яростном порыве, и коня, укрощённого водителем, но придал своим персонажам иные движения, иную композицию и иной сюжетный смысл.

Выполнение новых моделей потребовало от Клодта почти четырёх лет труда. Только в 1850 году гипсовые экземпляры «Укротителей коней» в последний раз покинули восточную сторону Аничкова моста.

Скульптурный ансамбль, над которым так долго работал художник, наконец был завершён. Четыре конные группы, украшающие Аничков мост, представляют собой развёрнутую драматическую серию, в которой последовательно развивается один сюжет — покорение коня человеком. В

основе замысла мастера лежит тема победы человека над стихийным могуществом природы, образ мятежной силы, укрощаемой разумом.

Яркую и точную характеристику скульптурного ансамбля даёт в своей книге о мастере В. Н. Петров:

«Если начать обзор ансамбля с западной стороны моста, от первой группы, изображающей коня с шагающим возле него водителем, перейти потом к смежной группе и далее к группам, стоящим на восточной стороне, то сюжетный смысл композиции обнаружится с наибольшей наглядностью.

В первой группе животное ещё покорно человеку. Обнажённый атлет, напрягаясь всем телом и крепко схватив узду, сдерживает вздыбленного коня. В остальных группах всё более нарастает драматизм борьбы. Конь вырывается в неукротимом порыве, и всё напряжённее становятся движения и позы атлета. Во второй группе голова коня высоко вздёрнута, ноздри раздуты, пасть оскалена, передние ноги раскинуты. Фигура водителя развёрнута как бы по спирали; могучим усилием он осаждает коня. В третьей группе борьба становится ещё яростнее. Водитель повержен на землю, и конь почти вырвался на волю. Попона сброшена с его спины, шея выгнута, и голова победоносно поднята; лишь левая рука водителя, натягивая узду, удерживает разъярённое животное. Наконец, в четвёртой группе человек вновь покоряет коня; припав на одно колено и обеими руками сжимая узду, укрощает его дикий бег.

Ни одна из групп Аничкова моста не повторяет другую ни по сюжетному мотиву, ни по очертаниям силуэта. Клодт стремился избежать какой-либо схемы или нарочитости в построении. Но движение пластических масс подчинено организующему ритму, который связывает все четыре группы воедино, придавая им характер стройного ансамбля.

В двух первых группах, стоящих на западной стороне моста, фигуры водителей представлены почти параллельно друг другу, — хотя и в контрастном движении — позы вздыбленных коней довольно близки к симметрии. Здесь ещё чувствуются отзвуки композиционных решений

классицизма. Иначе соотнесены между собой две последние группы: в них намеренно обострён принцип асимметрии и контраста. Существуют сюжетные аналогии между первой и четвёртой группами, где воплощена тема укрощения, и между второй и третьей, в которых передана тема мятежа. Эти сюжетные связи находят пластическое выражение в чередовании симметрии и асимметрии, контраста и параллельности. Силуэты второй и третьей групп сходны между собой и даже приближаются к тому, что можно назвать „зеркальным отражением“ (однако с такими отличиями, которые исключают мысль о нарочитой схеме), тогда как первая и четвёртая группы подчёркнуто контрастны. В разнообразии приёмов, использованных Клодтом, проявилось его стремление к жизненной правде, и одновременно раскрылась строго продуманная композиционная идея».

«Укротители коней» созданы в пору высшего расцвета дарования скульптора и принадлежат к числу лучших произведений русского монументально-декоративного искусства.

За «Коней» Пётр Карлович получил в 1838 году звание академика. Он становится должностным профессором скульптуры, а к жалованью его ещё добавляется ежегодная пенсия — три тысячи рублей.

Правда, Пётр Карлович не придавал почти никакого значения деньгам. Праправнук Георгий Александрович Клодт рассказывает такой семейный анекдот:

«Раз случилось так, что он получил значительную сумму за какую-то работу и не знал, куда бы эти деньги сунуть, чтобы принести домой. Тогда он попросил, чтобы ему их — а пачка была большая — завернули в бумагу. Так он с этим свёртком и пришёл, но не домой, а в мастерскую, потому что у него по дороге возникла какая-то важная мысль. Там, в мастерской, он положил мешавший ему свёрток возле печки и вскоре забыл про него. Его позвали ужинать. А тем временем в мастерскую пришёл работник Арсений, чтобы затопить печку… На следующее утро Пётр Карлович спросил жену: „Жюли, вчера я тебе деньги отдал?“ — „Нет, Петенька, никаких денег я не

видела“. — „Как же так? Постой…“ Он заглянул в комод, где обычно держал свой наличный капитал, но тут же вспомнил и послал поглядеть в мастерской. Но денег там не было. Тогда призвали Арсения, который и признался, что растапливал печку бумагой.

Узнавши это, Пётр Карлович сказал: „О, чёрт возьми!“ И добавил: „Ну что поделаешь!“ Вообще он любил повторять: „Много ли человеку надо? Кусок хлеба — и сыт“».

Из других произведений, выполненных Клодтом, надо выделить памятник русскому баснописцу Крылову в Летнем саду, открытие которого состоялось 12 мая 1855 года.

Художник здесь стремится передать свои живые впечатления, увековечить облик человека, которого знал и любил. Клодт хочет вызвать у зрителей ощущение, и это ему блестяще удаётся, что Иван Андреевич на мгновение замер, отдыхая под липами. Избегая какой-либо идеализации, он создаёт правдивый, реалистически точный портретный образ. Крылов у Клодта принимает простую, естественную, даже несколько небрежную позу. Скульптор тщательно передаёт одежду своего героя, при этом не стремясь к нарочитым декоративно-пластическим эффектам. Он сосредотачивает основное внимание на лице, стараясь дать яркую психологическую характеристику поэта.

В горельефную композицию на постаменте памятника Клодт включает персонажи наиболее известных крыловских басен. Здесь можно увидеть многочисленных животных из поэтического мира Ивана Андреевича. В работе над изображениями, украшающими пьедестал, скульптору помогал выдающийся мастер графики А. А. Агин, создатель знаменитых рисунков к поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души».

Агин подготовил графический проект пьедестала и ряд иллюстративных композиций на сюжеты басен, а Клодт перенёс их почти без изменений, лишь тщательно сверив каждое изображение с живой натурой.

Успех этого произведения явился закономерным результатом всей его предшествующей деятельности. Хотя Клодт безусловно не основатель русской анималистической скульптуры, но именно ему удалось вывести её на путь самостоятельного развития. Помогли в этом мастеру свежесть и точность творческого восприятия натуры, одушевлённого неподдельной любовью к животным.

К сфере пластики малых форм принадлежат историко-жанровые статуэтки и группы Клодта. Наибольшую известность здесь обрели «Римский воин» (1830-е годы) и «Русский витязь» (1851). В дальнейшем они оказали большое влияние на русскую скульптуру второй половины XIX века.

Барон Пётр Карлович Клодт фон Юргенсбург скоропостижно скончался на даче под Петербургом 8 (20) ноября 1867 года.

НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ ПИМЕНОВ (1812–1864)

Николай Степанович Пименов родился 24 ноября (6 декабря) 1812 года в семье знаменитого скульптора Степана Степановича Пименова. Понятно влияние отца на жизненный путь сына. Именно в мастерской Степана Степановича Николай и получил первые знания и навыки в работе. Когда мальчику исполнилось тринадцать лет, отец отдал его в Академию художеств. Уже через два года он получает серебряную медаль второго достоинства за рисунок с натуры, а ещё через три у Николая — высшая из возможных наград — серебряная медаль первого достоинства за лепку с натуры.

Свои последние годы Николай обучается у профессора С. И. Гальберга. В 1833 году, когда Пименов заканчивает Академию, у него умирает отец. На Николая как старшего сына ложится теперь забота о семье. Несмотря на это, Пименов успевает в срок выполнить программу, заданную выпускникам Академии, — барельефную композицию на тему: «Гектор упрекает Париса за то, что он, оставшись с Еленою, не участвовал в сражении греков под Троей». Это произведение — свидетельство творческой зрелости молодого мастера.

За эту работу Пименову присуждается Вторая золотая медаль. Николай оканчивает курс обучения в числе десяти лучших выпускников. Его оставляют при Академии для дальнейшего усовершенствования. Став пенсионером при Академии, Пименов выполняет ряд заказов на скульптурные произведения, обращаясь при этом к области скульптурного портрета. Наряду с основной работой скульптор часто занимался исполнением рисунков и живописных произведений.

Слава пришла к Пименову довольно быстро. В 1836 году на очередной выставке в Петербургской академии художеств появились две превосходно выполненные статуи необычной тематики для скульптуры того времени: «Парень, играющий в бабки» и «Парень, играющий в свайку». Их исполнили недавние выпускники Академии Николай Пименов и Александр Логановский.

Среди почётных гостей, посетивших академическую выставку, был Александр Сергеевич Пушкин. Александр Сергеевич сразу же обратил внимание на статуи молодых скульпторов.

«Слава богу, наконец, и скульптура в России явилась народная», — воскликнул поэт. Президент Академии художеств А. Н. Оленин тут же представил Пушкину Пименова. Как вспоминал впоследствии сам скульптор, Пушкин с большим волнением пожал обеими своими руками руку молодого скульптора, назвав его «собратом» и пригласив заходить к себе. Поэт тут же набросал в записной книжке два четверостишия, посвящённых новым произведениям русской скульптуры. Вот что было написано на листке, полученном Пименовым:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро опёрся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился… Прочь! Раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

«Изображая „Парня, играющего в бабки“, — отмечает И. М. Шмидт, — Н. С. Пименов стремился передать прежде всего красоту и силу русского

человека. В фигуре крестьянского парня, с увлечением отдавшегося игре, чувствуется действительно большая внутренняя и физическая сила, смелость и широта русской натуры, отмеченные Пушкиным.

Обращает на себя внимание превосходная реалистическая передача обнажённого мускулистого человеческого тела, свободная как от заглаженности и сухости позднеакадемических статуй, так и от натуралистической детализации. Большое значение имеет мастерски найденное композиционное решение статуи: свободный пространственный разворот тела играющего сочетается здесь с большой устойчивостью, крепостью постановки фигуры. Отмечая достоинства статуи Пименова, современники обращали особое внимание на живость и непринуждённость движений „играющего в бабки“, отмечали наблюдательность молодого скульптора. Убедительно передано и само лицо парня, круглое, немного скуластое, обрамлённое густой шапкой волос, подстриженных „в скобку“. Выразительность лица ещё более усиливается благодаря прищуренному левому глазу игрока. Заметим кстати, что подобная „вольность“ явно шла вразрез с установками строгого академического классицизма в скульптуре».

Работы молодых скульпторов получили достойную награду — Большие золотые медали.

В 1837 году скульптор отправляется в Италию. В Риме и во Флоренции Пименов изучает классическое искусство, много занимаясь лепкой с натуры. Он знакомится с деятельностью ряда современных скульпторов.

В 1842 году Пименов создаёт статую «Мальчик, просящий милостыню». По свидетельству одного из русских художников, современников скульптора, «Мальчик, просящий милостыню» Пименова «стяжал похвалу всего художественного мира в Риме; им восхищались лучшие иностранные художники, которые ставили его наравне с древнегреческими статуями». «Мальчика» отметил и живший в Риме художник Александр Иванов.

Статую отличает прежде всего большое мастерство в передаче обнажённой фигурки ребёнка. Весьма непосредственно и правдиво переданы поза и движение рук стоящего мальчика, выражающие просьбу о помощи и в то же время робость и смущение.

В 1844 году за это произведение Пименову единогласно присваивается звание академика.

Интенсивно в тот период идёт развитие реалистического направления в так называемой малой пластике. Пименов здесь — один из первых. Наибольшей известностью из мелких произведений Пименова пользуется портретная статуэтка Всеволожского (1844).

«Скульптор изобразил здесь молодого человека несколько щеголеватого вида, сидящего опершись на свою тросточку (ныне отбитую), — пишет И. М. Шмидт. — Обращает внимание свободная, естественная поза сидящего Всеволожского. Одна нога его вытянута вперёд, лицо повёрнуто в сторону и смотрит немного вверх, что придаёт всему образу значительную живость. Поза и общий вид сидящего с тросточкой молодого человека будут не вполне понятны, если не обратить внимание на то, что изображённый Всеволожский, оказывается, сидит на обломке античной колонны. Заметившему это станет ясно, что скульптор изобразил Всеволожского на прогулке, осматривающим один из полуразрушенных архитектурных памятников Древнего Рима. Интересно, что на это указывает здесь ещё одна деталь: под ногами сидящего Пименов изобразил не просто ровную поверхность пола или земли, а каменные плиты».

Очень интересна другая статуэтка Пименова — это портрет неизвестного, сидящего в кресле (1844). В отличие от статуэтки Всеволожского в данном произведении проявляется очень тщательная детальная проработка фигуры сидящего, его лица и одежды.

Живя в Италии, скульптор с большим увлечением работал над проектами для одной из площадей Москвы, так называемого «Фонтана

богатырей». Он, как и многие другие проекты скульптора, так и не был осуществлён.

Осенью 1850 года Пименов возвращается на родину. Таким образом, начинается последний и наиболее значительный период творчества скульптора.

В Петербурге скульптор работает над скульптурными композициями «Воскресение» и «Преображение». Отлив из бронзы, их поместили в аттиках малых иконостасов внутри Исаакиевского собора. В этих произведениях особо заметно стремление Пименова к большей простоте и ясности построения монументальных групп.

За исполнение этих превосходных композиций Пименову в 1854 году присвоили звание профессора. Вскоре его назначают на должность штатного профессора скульптуры Академии художеств.

Ещё продолжались работы для Исаакиевского собора, когда Пименов увлекается идеей создания памятника выдающемуся русскому флотоводцу адмиралу М. П. Лазареву в Севастополе.

И. М. Шмидт пишет:

«Герой-флотоводец представлен скульптором как бы стоящим на мостике боевого корабля. Смотря вперёд, он положил правую свою руку на подзорную трубу, которую поддерживал локтем другой руки. М. П. Лазарев изображён одетым в парадный военно-морской мундир („в вицмундире старой формы“, как указывал сам Пименов), без шинели и фуражки, с кортиком у пояса. Одна нога его согнута в колене и выдвинута вперёд. Голова чуть повёрнута вправо.

Обращает внимание отчётливо переданное портретное сходство — широкое, мужественное лицо адмирала с энергичным и в то же время немного суровым выражением.

Давая чёткую пластическую проработку всей фигуры, скульптор отнюдь не впадает в сухость и излишнюю детализацию, удачно сочетая точность реалистического изображения с известной обобщённостью форм

монументального произведения. Очень естественная, ненатянутая поза стоящего адмирала сохраняла вместе с тем общую значительность и величавость, столь важные для монументальных статуй».

В последние годы своей жизни Николай Степанович много работал по поручению морского министерства, создавая модели фигур, предназначенных для украшения носовых частей новых кораблей. Скульптор выполнил фигуры для кораблей «Александр Невский», «Дмитрий Донской», «Ослябя», «Пересвет», «Варяг». Пименову великолепно удаётся решить задачи монументально-декоративного характера фигуры, помещаемые на носу корабля, отличались общей величавостью, чётким, ясным силуэтом, динамичностью.

Резкое ухудшение здоровья заставило Николая Степановича в конце лета 1864 года уехать за границу для лечения. Но ожидаемого эффекта это не принесло. Совсем больной, Пименов возвратился обратно в Петербург, где и скончался 5 (17) декабря 1864 года.

После смерти в мастерской скульптора осталось много произведений, должных быть отмеченными. Это аллегорические композиции «Милосердие», «Закон», статуэтки «Слава», терракотовая фигура «Каин». Они — ещё одно свидетельство большого дарования и мастерства скульптора. Они ещё раз говорят о его тонком чувстве ритма в композиции, о внимательнейшем изучении и превосходном знании человеческого тела.

Николай Степанович был учителем многих известных скульпторов: М. М. Антокольского, М. А. Чижова, М. В. Харламова, Ф. Ф. Каменского, М. П. Попова, И. И. Подозерова. Последний явился создателем посмертного бюста своего учителя, установленного над могилой скульптора.

ЖАН-БАТИСТ КАРПО (1827–1875)

Жан-Батист Карпо родился, по одним данным, 11, по другим — 14 мая 1827 года в Валансьенне. Сын бедного валансьенского каменщика, учился поначалу в разных маленьких рисовальных школах, а потом с 1844 года у Рюда. Поступив в парижскую Школу изящных искусств, Карпо занимался у

Ф. Дюре и Д. Анжерского. В 1854 году получил римскую премию за группу «Гектор вверяет своего сына, Астианакса, покровительству отца богов». В качестве пенсионера правительства Карпо отправился в 1856 году в столицу Италии.

В Риме Карпо испытал несомненное влияние Микеланджело, позднего Донателло. Из столицы Италии он выслал на родину первую значительную работу — «Паломбелла». Это портрет простой итальянской девушки, которая произвела своей красотой сильное впечатление на молодого ваятеля. Здесь Карпо не обнаруживает настоящего интереса к человеческой индивидуальности, а скорее стремится создать обобщённый образ прекрасной итальянки.

А вот выполненные позднее портреты французских аристократов — маркизы де ла Валетт и маркиза де ла Пьенн — уже говорят об усиливающемся внимании к индивидуальному началу. Эти работы понравились именитым заказчикам и открыли Карпо доступ в высшие сферы общества.

В Италии Карпо исполнил и другие значительные произведения: гипсовую статую «Мальчик-рыбак» (1858), а потом и группу «Уголино с его детьми» (1860), благодаря которой он получил громкую известность.

Вернувшись во Францию в 1861 году, Карпо становится постоянным посетителем резиденции Бонапартов в Париже и Компьене. Скульптор работает над портретами Наполеона III и других членов императорской семьи. При этом молодой мастер создаёт немало холодных идеализирующих изображений. Карпо использует различные варианты композиций — от строгих решений римских портретов до динамичных и сложных, присущих барочным и рокайльным мастерам.

Бронзовая группа «Уголино», выставленная в Салоне 1863 года, сразу же вызвала ожесточённую критику официальных кругов. Сюжет скульптуры заимствован из Дантова «Ада», где поэт описал гибель пизанского тирана, брошенного в башню смерти и умершего там вместе с детьми от голода.

Голова Уголино подпёрта руками, его лицо искажено муками боли и страдания. Он окружён детьми, в отчаянии умоляющими его о спасении и при агонии которых он, бессильный, присутствует. В этом полном драматизма произведении чувствуется влияние классики мировой скульптуры, а особенно работы Микеланджело и античной группы «Лаокоон». Пирамидальная композиция, составленная из пяти обнажённых фигур, очень сложна по построению и свидетельствует о большом мастерстве скульптора. Все персонажи находятся в различном физическом и духовном состоянии, однако они объединены единым чувством страдания и безысходности. Начиная с маленького тельца ребёнка, безжизненно лежащего на земле, это чувство безысходности проходит через все фигуры и своего кульминационного момента достигает в образе самого Уголино. Скульптор демонстрирует великолепное знание анатомии человеческого тела. Драматизм и динамизм группы усиливается благодаря пластически выразительной лепке фигур.

Лучшим в наследии Жана-Батиста Карпо являются его монументально-декоративные композиции. А среди них выделяется скульптурная группа «Танец». Она была исполнена в 1869 году для фасада Парижской оперы, построенной по проекту Шарля Гарнье.

Первоначально скульптор работал над группой «Лирическая драма». Им был сделан в гипсе эскиз группы, состоящей из мужской и женской обнажённых фигур и летящего над ними гения.

Гарнье остался неудовлетворённым представленным эскизом и поручил Карпо создать композицию «Танец», справедливо полагая, что этот сюжет будет более соответствовать темпераменту скульптора и его стремлению к передаче движения. Карпо выполнил новые эскизы и увеличил количество фигур. Скульптурная группа «Танец» была исполнена из камня в течение 1861–1869 годов. Пресса, поддерживавшая скульпторов академического направления, плохо отозвалась об этой группе и требовала убрать её с фасада оперы. Лишь война 1870 года приостановила эту

кампанию, и «Танец» остался на месте. Позднее скульптурная группа была перенесена в Лувр, а на фасаде театра установлена её копия.

В этом произведении Карпо проявил себя подлинным монументалистом. Благодаря выразительности силуэта и чётким скульптурным формам группа удачно связалась с архитектурным окружением. Она с первого взгляда покоряет зрителя естественностью и динамичностью верно схваченных движений.

Композиция группы вызывает впечатление жизненной правдивости, естественности. В весёлом хороводе кружатся девушки, их простые милые лица далеки от классического типа красоты. В вихре движения развеваются волосы, гирлянды цветов. А над всей группой возвышается гений. Его поднятые вверх руки, вся фигура, полная пафоса и динамики, как бы призывает к радости и веселью. Эта пластичная и крепкая по форме скульптура отражает правдивое и жизнерадостное восприятие жизни её автором, проявившим здесь себя мощным реалистом.

Интересно, что гипсовая модель скульптурной группы «Танец» для фасада Парижской оперы гораздо живее и чётче, чем окончательный вариант в камне. Кокетливая весёлость группы, навеянная стилем рококо, как нельзя лучше соответствует необарочной архитектуре Шарля Гарнье. В отличие от «Полины Боргезе в виде Венеры» Кановы, фигуры Карпо выглядят скорее раздетыми, чем обнажёнными. Они настолько фотографически реалистичны в деталях, что мы не воспринимаем их как законных обитателей мифологического царства. Здесь «правда» разрушила воображаемую реальность, которая ещё оставалась у Кановы.

Карпо был видным скульптором второй половины XIX столетия, оказавшим заметное влияние на развитие французской пластики. При всём многообразии и неровности его произведений творчество скульптора в целом пронизано любовью к жизни, к человеку. Карпо не принимает господствующее в то время салонное искусство с его фальшиво-сентиментальной патетикой. По сравнению с мертвенно-застывшими

академическими статуями, которыми были полны официальные выставки тех лет, работы Карпо привлекают жизненностью.

Уже говорилось о портретах Карпо. Не все они однозначны, но немало среди них правдивых, темпераментных, вошедших в золотой фонд французской пластики.

Подлинный шедевр Карпо — бюст танцовщицы Эжени Фиокр (1869). Над ним мастер работал одновременно с композицией «Танец».

Бюст экспонировался на Салоне 1870 года. Критик Ж. Кастаньяри писал о «парижской мордочке, такой восхитительно тонкой и дерзкой», о плечах и спине, глядя на которые «вздрагиваешь, настолько правдиво и интимно передано тело».

«Действительно, — отмечает Н. Н. Калитина, — в лице мадемуазель Фиокр сочетаются и дерзость, и насмешливость, и сознание собственного очарования. Формы перетекают одна в другую (маленькая головка с подобранными вверх волосами, гибкая шея, открытые плечи и спина) и контрастируют друг с другом (волосы — лоб, грудь — шарф, роза). Бюст завершает тонко профилированная стойка, на которую красиво ниспадают подвижные складки ткани. Никогда раньше и никогда позднее Карпо не создавал более совершенного женского портрета. В отмеченных критикой 1860-х годов портретах принцессы Матильды и императрицы Евгении при всей виртуозности их исполнения не чувствуется в такой мере, как в портрете балерины „Гранд-Опера“, творческого вдохновения, приподнятости. И это естественно, ибо Карпо был скован сознанием именитости заказчиц, которых он должен был показать в выигрышном свете, возвеличить. Портретируя же мадемуазель Фиокр, он творил самозабвенно, ещё не остыв от чувства радостного волнения, с которым следил за танцем балерины. Подвижная, лишённая академической заглаженности, холодности, пластика бюста великолепно передаёт трепет жизни».

Главный секрет художественного воздействия лучших портретов Карпо в жизненности и искренности. Именно это свойство выгодно отличает

их от бюстов Клезенже или от официальных портретов его самого. Ведь уже упомянутый Клезенже или Каррье-Беллез также обладали высоким профессионализмом. Эти скульпторы не менее эффектно, чем Карпо, умели обыграть позы и костюмы.

«Сказанное о женских портретах Карпо, — продолжает Калитина, — можно с небольшими оговорками отнести и к портретам мужским. Наиболее удаются ваятелю те, что изображают близких людей, собратьев по профессии. Таков портрет Шарля Гарнье (1869, бронза, Париж, Музей оперы) — архитектора „Гранд-Опера“, которого Карпо знал с детских лет, таков портрет Жерома (1871, бронза, Париж, Лувр), скульптор сблизился с портретируемым во время пребывания в Англии. Увлечённый личностью изображённых, Карпо уделяет незначительное внимание костюму, аксессуарам; в портрете Жерома он вообще не вводит в композицию фигуру, ограничиваясь изображением головы и шеи, в связи с чем портрет был прозван современниками „говорящей головой“. Определение „говорящая“ точно передаёт специфику трактовки образа Жерома, как, впрочем, и Гарнье. Оба художника видятся ваятелем в активном общении с окружающими, как бы обращающимися к невидимому собеседнику. Этот активный контакт с внешним миром выражается не только в „говорящих“ чертах лица. Он присущ самой пластической лепке, подвижной и экспрессивной. Герои Карпо — типичные представители той части художественной интеллигенции Франции, к которой принадлежал сам ваятель. Это люди деятельные, энергичные, честолюбивые. При всей увлечённости искусством, собственно художественными проблемами они обладают способностью трезво оценивать жизненные ситуации и ясно определять жизненные цели».

Хотя Карпо по своему направлению был реалистом, но подражание формам действительности, чуждое всякой идеализации, соединялось в его произведениях с глубиною экспрессии и сильною передачей движения.

Кроме уже упомянутых, надо назвать и другие замечательные произведения мастера: барельеф на павильоне Флоры (1863–1866) в

Тюильри, статуи молодой девушки с раковиною и раненого Амура, бронзовую скульптурную группу «Четыре части света» (1867–1872) для фонтана на площади Обсерватории в Париже.

Умер Карпо 11 или 12 октября 1875 года в Курбевуа, ныне О-де-Сен.

КОНСТАНТИН МЕНЬЕ (1831–1905)

Константин Эмиль Менье родился 12 апреля 1831 года в Эттербеке (район Брюсселя). Константин был шестым ребёнком в семье, рано лишился отца, и его матери пришлось открыть пансион, чтобы иметь возможность прокормить детей. На формирование художественных наклонностей Менье оказал влияние его брат — гравёр Ж.-Б. Менье, а также итальянский гравёр Каламатта, живший в пансионе одновременно с пейзажистом Фурмуа. Юношей Менье посещал скульптурный класс Академии изящных искусств Брюсселя и мастерскую Ш.-О. Фрекена — скульптора академического толка. Он занимался также у известного живописца Ф.-Ж. Навеза (с 1854 года). Но решающими для Менье оказались встреча с де Гру и вступление затем в «Свободное общество изящных искусств».

Менье надолго оставляет скульптуру. Как живописец он впервые выступил на трёхгодичной выставке (Триеннале) в Брюсселе в 1857 году с картиной «Сёстры милосердия». В последующие годы он участвует в выставках в Антверпене, Генте, Брюсселе и Париже со сценами из жизни монахов-траппистов и святых. Те же сюжеты повторялись в картинах мастера и после его вступления в «Свободное общество изящных искусств». Живопись этих полотен малоинтересна, но зато рисунки позволяют ощутить большой ритмический дар художника, его стремление к ясной логике монументализированных форм («Похороны трапписта», «Монах на коленях»). Лишь изредка мелькают на выставках этих лет жанровые и пейзажные полотна.

В 1878 году он посетил стекольный завод в Валь-Сен-Ламбер и заводы Кокериль в Серене. И с того времени основное место в творчестве Менье

заняли картины, посвящённые двум темам — сценам на заводе и работе шахтёров.

Его дебют в новом для него жанре сразу же привлёк внимание критики, отметившей не только оригинальное и новое в трактовке индустриальной темы Менье, но также и преемственность в обращении к ней — здесь справедливо называлось имя Менцеля.

Уже первую картину Менье на индустриальную тему — «Плавка» (1880) К. Лемонье рассматривал как страницу, которая «ознаменовала пришествие человечности, почти не подозреваемой до этого в искусстве».

В этот же период Менье получил приглашение Лемонье иллюстрировать его книгу «Бельгия». Менье попадает в угольные районы Боринажа — «чёрную страну». Эта поездка окончательно определила последующий творческий путь мастера.

Поездка в Испанию (с октября 1882 по апрель 1883 года) была лишь временным перерывом, — художник по поручению бельгийского правительства копировал в Севильском соборе картину нидерландского живописца Ван Кампена «Снятие с креста». В 1885 году Менье впервые выставил свои скульптуры, а в 1886 году в Париже он получил признание ведущих французских критиков. На Всемирной парижской выставке 1889 года «Молотобоец» — первая из больших скульптур Менье — получила «Медаль почёта», но, несмотря на премию, мастер не мог найти в Брюсселе работу, которая обеспечила бы ему существование.

Ещё раньше ради заработка он согласился занять место профессора в Лувенской академии изящных искусств. В 1887–1895 годах он жил в маленьком провинциальном городе, семья Менье оставалась в Брюсселе. Художник женился в 1862 году на француженке, учительнице музыки. Из шести детей четверо прожили недолго, их раннюю смерть Менье пережил мучительно. Сын Карл стал гравёром и сотрудничал с отцом.

Лувенский период жизни был необычайно плодотворным для Менье. Именно здесь, в Лувене, им были созданы или впервые возникли замыслы всех его основных скульптурных произведений.

«Быстрые успехи Менье-скульптора, — как пишет исследователь его творчества О. Д. Никитюк, — были подготовлены его профессиональными навыками, полученными у Фрекена, и его работой в области живописи. Менье, как правило, переносил свои живописные композиции в скульптуру. Это, пожалуй, единственный в истории искусства случай такого точного и полного использования мастером живописных произведений для пластики, что вполне объяснимо спецификой живописных произведений Менье, строящихся на линейно-пластической основе, с ярко выраженным барельефным расположением фигур в пространстве, преобладающим значением ритма, контура и силуэта, часто сообщающих полотнам Менье характер панно».

Переход самого Менье к скульптуре был последовательным и закономерным ещё и потому, что Менье удавались в большей степени внутренне замкнутые, как бы изолированные от прямого контакта с окружающей средой образы. Кроме того, его стремление к героизации образа также с наибольшей силой могло выявиться в скульптуре. Но далеко не всеми был одобрен и понят переход Менье к скульптуре, оценена и признана его роль в этой области. Вот только одно из замечаний критиков: «Это заблуждение со стороны Менье выставить свою скульптуру. Желание сразу заниматься двумя видами искусства — затея рискованная. Нормальная человеческая жизнь слишком коротка даже для того, чтобы преуспеть в одном виде искусства».

Менье-скульптор начал с одного из самых экспрессивных образов, какие им были созданы, — образа пудлинговщика. Есть несколько произведений на эту тему — рельеф «Голова пудлинговщика», бюст с тем же названием (1895) и большая статуя «Пудлинговщик» (1886). Все работы строятся на пластических принципах асимметрии и подвижности формы.

Статуе «Пудлинговщик» предшествовала картина с изображением отдыхающего пудлинговщика — «Усталость», композиция которой и была использована Менье. Мастер почти никогда не передаёт в своих скульптурах момент самой работы, но тем более интересно, что он достигает предельной точности, конкретности изображения и полной достоверности, прекрасно используя выразительность позы, предпочитая обычно стоящие во весь рост фигуры.

Слова Родена о том, что «прекрасно характерное», в большой степени применимы к такого рода скульптурам Менье. Физически сильный, обладающий мощной фигурой рабочий изображён во время отдыха, в момент крайней усталости, однако в его мышцах, кажется, ещё живёт только что наполнявшее их огромное напряжение. Впечатление грубой силы создают и характерные пропорции фигуры с массивными плечами, большими кистями рук и ступнями ног, которые ещё утяжелены деревянной обувью. Неуклюжая поза сидящего с тяжело свисающей вниз рукой, открытый рот, позволяющий почти ощутить тяжёлое дыхание, передают предельную усталость этого похожего на глыбу человека. Но тяжесть труда, доводящая его до исступления, не лишает значительности образ, созданный мастером.

Скульптор не боится некрасивости позы и характерных черт лица. Статую отличает ещё одно очень важное качество — отсутствие статики. Стоящая и сидящая фигуры на самом деле не являются неподвижным статическим объёмом, существует целая гамма сложнейших нюансов движения, которая позволяет добиться выражения становления и развития там, где любой мастер академической школы увидел бы только неподвижность.

В девяностые годы состоялись выставки Менье во Франции и Германии, принёсшие ему славу.

И в последующие годы Менье без конца варьировал тему труда, создав «Косильщика», «Кузнеца», «Сеятеля» и другие работы.

«Самой большой творческой удачей мастера, — отмечает О. Д. Никитюк, — следует считать статую „Грузчик“ и бюст „Антверпен“. В своё время на вопрос, что такое скульптура, Менье ответил: „Скульптура, по существу, есть прежде всего искусство монументальное“. Это определение может быть отнесено и к трактовке образа грузчика. В последнем варианте изменены пропорции фигуры, ставшие удлинёнными; статуя обрела изящество. Чертам лица придана почти классическая правильность. В скульптуре использован найденный ещё греками приём опоры на одну ногу с энергичным изгибом бедра, на которое опирается рука. Накинутый на голову героя мешок — необходимый элемент экипировки грузчика — превращён из бытовой детали в решающий композиционный элемент. Тёмные тени от мешка подчёркивают мужественную худобу лица, энергично выступающий подбородок. Героический образ получает совершенное пластическое решение. Так успешно решается Менье сложнейшая проблема обыгрывания в скульптуре современной одежды. „Я не обращаю внимания на повседневные стороны быта. Например, одежда… для меня совсем исчезает в впечатлении общего“, — писал ваятель. Статуя прекрасна по выразительности, чёток и продуман силуэт. Поза грузчика свободна от сиюминутности. Менье создал впечатление величия, приподнятости. В бюсте „Антверпен“, символично названном по имени крупнейшего бельгийского порта, создан обобщённый образ трудящегося. Ни один из современников Менье не отразил в своём искусстве столь возвышенно и поэтично людей труда. Пластическое решение, начиная с формы среза бюста, поражает целостностью».

Особое место принадлежит «Памятнику труду», над которым Менье работал с середины восьмидесятых годов до конца жизни, но так и не смог завершить.

Что представлял собой этот ансамбль? Замысел Менье предусматривал показать жизнь рабочего от юности до зрелости, его труд в различных областях. Именно так следует понимать соотношение статуй и скульптурных

групп, таких, например, как «Материнство», с рельефами «Жатва», «Порт», «Шахта», «Индустрия».

Наибольшей известностью среди рельефов пользуется последний. Изображаемый здесь эпизод поразил мастера. «Сюжетом моего большого рельефа „Индустрия“, — писал он, — является происшествие на стекольном заводе. Стекло в расплавленном виде в больших горшках из обожжённой глины подвергают действию сильного огня доменной печи. Случается, что горшок даёт трещину и жидкое стекло льётся на очаг… Сейчас же идёт группа людей, специально для этого приставленная, с железной тележкой и ставит на неё раскалённый глиняный горшок. Это очень трудная работа… Там царит суматоха и адская спешка в течение нескольких минут, которые я пытался передать». Этот отрывок из письма показывает умение Менье из конкретного явления, поражающего хаосом, выбрать такой момент, найти такое композиционное решение, которое даёт героику труда, а не жанровую по духу сцену.

А суть своего художественного метода Менье выразил так: «Нужно высмотреть мгновение, когда сконцентрировано их выражение, когда они сплошная выразительность».

По мнению Никитюка: «Рельеф на редкость удачно организован ритмически — на резких, энергичных движениях. Образы, как всегда, обобщённы, монументальны. Не случайно профили рабочих в центре рельефа часто воспроизводятся самостоятельно, как символ пролетариев. Необходимо отметить и решение фона, передающего впечатление взвивающихся языков пламени, причём их направление противоположно движению массы людей, которая борется, преодолевает стихию. Это ещё более подчёркивает героические усилия рабочих».

Хотя истинное призвание Менье-скульптора в создании героизированных образов тружеников, пролетариев, но он выполнил на хорошем профессиональном уровне и немало портретных бюстов. Менье лепил по преимуществу писателей и художников: К. Лемонье (1886),

Э. Верхарна (1900), Э. Золя (1903), Э. Пикара, Т. ван Риссельберге (1900), Э. Клауса (1902).

В области скульптурной группы особенно интересна работа Менье над памятником «На водопое» (1899), установленного в сквере Амбьорис в Брюсселе. Возможно, это единственный пример конного монумента героического характера, посвящённого пролетарию, в городском ансамбле того времени. Скульптор великолепно выбрал позу человека, сидящего на лошади. Она выражает свободу, уверенность и достоинство.

Умер Константин Менье 4 апреля 1905 года.

АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ОПЕКУШИН (1838–1923)

16 (28) ноября 1833 года в деревушке Свечкино Данилевского уезда Ярославской губернии в семье крепостного крестьянина Михаила Евдокимовича Опекушина родился сын Александр.

Отец будущего скульптора был талантливым лепщиком-самоучкой. Саша любил наблюдать за работой отца. А тому понравились упорство и настойчивость, с какими сын стремился придать фигуркам как можно больше сходства с натурой.

В двенадцать лет Саша успешно окончил сельскую школу. Отец сумел добиться разрешения барыни взять сына в Петербург, чтобы обучить его ремеслу лепщика и подготовить себе достойную смену.

Михаилу Евдокимовичу удалось устроить его в рисовальную школу Общества поощрения художеств, которую Александр блестяще окончил, затратив вместо положенных трёх лет лишь два года.

К семнадцати годам Опекушин вместе с завоёванным авторитетом хорошего лепщика уже получает небольшое жалованье. Но ему приходится брать дополнительные работы, чтобы накопить необходимую сумму для выкупа от помещицы Ольхиной, ведь он по-прежнему являлся крепостным.

Несмотря ни на что, Опекушин упорно изучает анатомию человека, рисует и лепит фигуры натурщиков. Однако постоянное недоедание и недосыпание сказались, и Александр тяжело заболел. Лишь заботы

товарищей, да крепкий и выносливый молодой организм помогли преодолеть болезнь.

В 1859 году он выкупился на волю, заплатив помещице, надворной советнице Е. Ольхиной 500 рублей. Помог Александру стать свободным человеком владелец скульптурной мастерской-фабрики и первый его учитель, датчанин по происхождению, академик скульптуры Давид Иванович Иенсен.

Иенсен помог также стать вольноприходящим учеником Академии художеств, где сам преподавал. 1862 год стал, вероятно, поворотным в жизни молодого скульптора. Выполнив небольшой барельеф «Ангелы, возвещающие пастухам Рождество Христово», он, по совету Иенсена, представил эту работу на Совет Академии художеств. Александру за этот барельеф назначили серебряную медаль.

Когда в 1864 году Опекушин за скульптурные эскизы «Велизарий» и «Амур и Психея» был удостоен звания «неклассного художника», на него обратил внимание М. О. Микешин, создававший графические эскизы памятников, которые не раз получали премии на конкурсах. Но поскольку Микешин не знал лепки, он обычно нанимал для осуществления своих проектов молодых способных скульпторов. Опекушин много лет работал с Микешиным. Именно он создал фигуру Петра I в памятнике «Тысячелетие России», все девять фигур сановников Екатерины II в одноимённом памятнике, фигуру адмирала А. С. Грейга для памятника в Николаеве. Хотя работа у Микешина была хорошей школой для молодого скульптора, но вместе с тем и тяготила его. Опекушин не сомневался — его призвание монументальная скульптура. Сильное влияние на молодого ваятеля оказали исторические работы М. Антокольского — статуи Ивана Грозного и Петра I.

Как пишет И. М. Суслов: «В выполненных им в то время портретных бюстах и барельефах художника Микешина, купца Посохова, графини Шуваловой, госпожи Веймарн, артиста Комиссарова-Костромского, жены скульптора Е. И. Опекушиной и других, отчётливо проявляется стремление

не только создать реалистический портрет того или иного лица, но и попытка выявить его характерные индивидуальные черты, обобщив всё это в выразительном художественном образе».

За эти работы Опекушин в 1869 году удостаивается звания классного художника второй степени. Он впервые обратил на себя внимание публики, привлечённой простой и сдержанной, но вместе с тем глубоко индивидуальной манерой работы.

Закономерно, что Опекушин стал пытаться самостоятельно работать над образами выдающихся русских исторических деятелей. Уже на следующий год — за работу над памятником Екатерины II «бывший крепостной человек помещицы Ольхиной» получает диплом классного художника первой степени. Он задумал и выполнил статую сидящего Петра I.

Скульптор изображает царя сидящим на стуле в огромных ботфортах и в мундире Преображенского полка. В самой позе Петра прекрасно выражена его порывистая и подвижная натура.

Статуя стала первой настоящей удачей Опекушина. В 1872 году за это произведение ему присвоили почётное звание академика.

К тому времени Александр Михайлович женился, завёл свой дом, получил в Академии художеств мастерскую, где начал работать над большой статуей летописца Нестора. Но продолжал мечтать самостоятельно выполнить памятник. Объявление о конкурсе на памятник А. С. Пушкину подоспело как нельзя кстати.

В середине 1872 года был объявлен восьмимесячный конкурс. На выбор давалось два места для памятника — либо край Тверского бульвара против Страстного монастыря, либо «новообразованный в то время сквер при Страстном бульваре», т. е. перед зданием монастыря.

Опекушин понял, что пробил его час — памятники в России ставили тогда довольно редко. Забросив все свои работы, Александр Михайлович

принялся внимательно изучать творчество Пушкина и все его сохранившиеся портреты.

Только в мае 1875 года пришло окончательное решение о присуждении первой премии проекту Опекушина. Ему поручалась дальнейшая работа по выполнению памятника в натуре. По предоставленному ему праву скульптор выбрал себе в помощники по архитектурной части зодчего И. С. Богомолова.

Довольно скоро он представил комитету окончательную модель в масштабе половины будущей статуи и сделал в ней необходимые поправки по замечаниям членов комитета и комиссии. А когда его обязали сделать и натурную модель, с которой уже снимались формы для отливки, то Александр Михайлович выполнил и это требование. Он даже вновь внёс некоторые улучшающие изменения в большую (4,40 метра) модель, предназначенную для отправки на литейный завод. Но скульптор вздохнул свободно лишь, когда комитет договорился о заказе на изготовление бронзовой статуи с бронзолитейным петербургским заводом англичанина Кохуна.

Тут же подоспели новые заботы — следовало разработать вместе с архитектором Богомоловым бронзовые детали постамента, тумбы у его подножия, лавровые гирлянды, чугунные фонари, выбрать подходящего цвета гранит. Сам постамент решено было выполнить из гранита двух цветов: тёмно-красного и тёмно-серого.

К весне 1880 года все работы по сооружению памятника были закончены. 6 июня 1880 года была пасмурная погода, но она не помешала необыкновенному оживлению в городе. Толпы москвичей устремились к Страстной площади, к началу Тверского бульвара, где, скрытый серым холстом, стоял монумент Пушкину. Когда перед многочисленными зрителями предстал бронзовый Пушкин, несколько мгновении стояла тишина, а затем восторг, охвативший людей, прорвался с необыкновенной силой. Торжествующее, ликующее «ура» понеслось над площадью.

Поэт-гражданин, человек своего времени — таков опекушинский образ Пушкина. Великий поэт предстаёт перед зрителем без отчуждающего ореола славы, а таким, каким могли его видеть в жизни. Александр Сергеевич в памятнике одухотворён глубоко человеческой простотой и задушевностью, словно заимствованной из самого эмоционального строя поэзии Пушкина. Это своеобразный контраст поэтическое содержание образа вместе с его внешней реальностью, даже некоторой обыденностью осуществляет замысел монумента. Общему замыслу отвечают высеченные на постаменте слова знаменитого пушкинского стихотворения «Памятник», где главенствует мысль об исполнении писателем своего общественного долга, о служении народу.

Пушкин одет в длинный сюртук, поверх которого наброшен широкий плащ. Опекушин, обращаясь к традициям русской и мировой классики, сумел добиться большой пластической выразительности статуи. Движения и поза фигуры отличаются непринуждённостью и живостью, не исключающими, однако, благородной величавости и поэтической возвышенности образа.

Александр Михайлович великолепно использовал те скульптурные возможности, которые давала накинутая на плечи свободная драпировка — плащ Пушкина. Складки одежды, вылепленные рукой большого мастера, позволяют сильнее ощутить светотеневую проработку фигуры, что имеет немаловажное значение при рассматривании памятника издали.

Голова Пушкина с лёгким наклоном подкупающе выразительна. Благодаря этому найденному нюансу завершился, получив собранность, общий силуэт памятника. Опекушину удалось передать неповторимое пушкинское обаяние. Удачно был выбран и масштаб памятника. Крупный памятник не подавлялся стоящими рядом домами и лучше выделялся.

В 1886 году Опекушин создал памятник знаменитому русскому естествоиспытателю Карлу Бэру на родине последнего в Дерпте (ныне Тарту). Проект этого памятника был удостоен первой премии на всемирном конкурсе, где принимали участие многие скульпторы Европы и Америки.

«Он не столь популярен и известен, как памятник Пушкину в Москве, — пишет И. М. Суслов, — однако заслуживает внимания, так как в нём скульптор мастерски решил одну из труднейших задач монументальной скульптуры — изображение сидящей человеческой фигуры. Старый учёный отдыхает в глубоком кресле, задумавшись и подперев голову рукой. На коленях у него раскрытая книга. Спокойное, внимательное лицо с нависшими бровями и большим красивым лбом — лицо мыслителя — прекрасно своей одухотворённостью. Вся поза очень естественна и правдива. Широкие складки накинутого на плечи плаща образуют очень выразительное декоративное обрамление фигуры, плавно облегая её со всех сторон и драпируя кресло».

В 1889 году Опекушин воздвиг в Пятигорске памятник другому великому русскому поэту — М. Ю. Лермонтову. Как отмечает И. М. Суслов: «Создавая памятник Лермонтову, Опекушин стремился отразить в нём не только портретное сходство, но и создать художественный образ поэта таким, каким он его себе представлял, — влюблённым в суровый Кавказ.

Глядя на памятник, легко представить, как Лермонтов после долгого блуждания в горах присел отдохнуть на скалу. Склонив голову, он залюбовался белоснежными шапками гор. Его некрасивое лицо прекрасно, потому что оно освещено вдохновением и мыслью. Скульптору удалось даже передать устремлённый вдаль взгляд Лермонтова, немного грустный и задумчивый, какой бывает у человека, восхищённого и поражённого неожиданно открывшейся перед ним прекрасной картиной природы».

Незадолго до окончания работы над лермонтовским памятником Опекушин получил официальное приглашение принять участие в новом конкурсе. Победив в нём, скульптор создаёт памятник выдающемуся русскому государственному деятелю генералу Н. Н. Муравьёву-Амурскому, поразивший всех своей жизненностью и энергией.

Художник изображает Муравьёва-Амурского стоящим на скале, пристально вглядывавшимся в открывающиеся морские просторы. Генерал

спокоен и решителен. Знавшие генерала говорили о замечательном портретном сходстве.

Памятник Муравьёву-Амурскому, установленный в Хабаровске в 1891 году, оказался последним значительным произведением Опекушина. Более поздние произведения художника — памятники Александру II и Александру III в Москве — следует признать неудачными.

Опекушин умер в деревне Рыбницы Ярославской губернии 4 марта 1923 года.

ОГЮСТ РОДЕН (1840–1917)

Могила знаменитого скульптора Огюста Родена находится во французском городке Медон. Скульптор похоронен в саду, и над его прахом торжественно и печально возвышается фигура «Мыслителя».

Прошло много лет, как не стало Родена, но над его могилой бодрствует «Мыслитель». Скульптор всегда утверждал, что искусство — это «радость разума… восторг ума это высочайшая миссия человека, работа мысли, ищущей понимания мира и делающей этот мир понятным».

Огюст Роден родился 12 ноября 1840 года в Париже. Отец его был мелким служащим, мать — горничной. Уже в начальной школе мальчик проявил художественные способности. В 1854 году Огюст поступил в школу рисования и математики, готовившую мастеров декоративно-прикладного искусства. Впоследствии Роден высоко отзывался о своём педагоге Лекоке де Буабодране. Под его руководством Огюст в совершенстве овладел техникой рисунка. Большое значение имело для молодого художника и посещение Лувра, где он делал многочисленные наброски с античных статуй.

С двадцати одного года у Родена на руках вся семья: отец, получающий мизерную пенсию, мать, младшая сестра. Он обожал, боготворил свою сестру. И когда она, совсем юной, в 1862 году неожиданно умерла, незадолго перед кончиной уйдя в монастырь, горе Родена оказалось столь велико, что он сам удаляется в монастырь. К счастью, ненадолго.

От тех времён осталась одна из первых его мастерских работ: бюст основателя монастыря отца Эмара — бюст, возвративший Родена к жизни.

С 1864 года Огюст посещает курсы А. Бари — выдающегося скульптора-анималиста, противопоставившего холодным канонам академизма страстное и романтическое искусство, основанное на изучении природы, показе борьбы и предельного напряжения сил. Подобное стремление свойственно было позже и Родену.

Первое значительное произведение молодого скульптора — «Человек со сломанным носом» (1864), чуждое по самому замыслу официальным требованиям, не было допущено в парижский Салон. Роден в это время практически остался без средств к существованию. В 1864 году он женится на бедной девушке Розе Бере, которая по возможности помогает ему сводить концы с концами.

В 1866 году у них родился сын Огюст-Эжен, и в это время мастерскую наполняют композиции с фигурками детей: «Мать и дитя», «Материнская нежность», «Венера и Амур».

Трудное положение вынуждает Родена стать одним из помощников преуспевающего скульптора А. Каррье-Беллеза. Роден выполняет значительную часть работы, хотя в качестве автора фигурирует его патрон.

Много лет спустя он расскажет. «На улице Лебрен, около мастерской, основанной в XVII веке братьями Гобелен, я снял конюшню за 120 франков в год. Она показалась мне достаточно светлой и большой: я мог отходить на несколько шагов от своей глины и сравнивать её с моделью».

Сколько его творений погибло там от холода, от сырости! В том числе и великолепная «Юность», о которой сам Роден говорил: «Я никогда не создавал ничего лучше её».

От тех времён потомкам осталось немногое: бюст отца, тщательно проработанный, подробный, напоминающий римские скульптурные портреты, но в котором ничего или почти ничего ещё не предвещает будущего Родена. И знаменитая маска «Человек со сломанным носом».

В 1871 году вместе с Каррье-Беллезом, получившим большой заказ в Бельгии, Роден выезжает в Брюссель. Вскоре работу возглавил местный мастер ван Расбург, и Роден продолжает свою деятельность уже под его руководством. В 1875 году, скопив немного денег, он смог предпринять поездку в Италию. Здесь особенно сильное впечатление произвели на него творения Микеланджело, Донателло и Гиберти. Под впечатлением виденного Роден отходит от выполнения декоративных работ и направляет все усилия на решение творческих задач.

В 1876–1877 годах он исполняет статую «Бронзовый век», вкладывая в произведение более общий смысл — идею пробуждения человечества. Появление статуи в Салоне сопровождалось грандиозным скандалом. Злобствующая критика обвинила скульптора в том, что он прибёг к муляжу — снял слепок с натурщика. Только вмешательство целой группы художников, обратившихся к министру изящных искусств, смогло положить конец незаслуженным обвинениям. Вслед за «Бронзовым веком», купленным в собрание Люксембургского музея, Роден создаёт статую «Иоанн Креститель» (1878) — образ мыслителя-проповедника, полного величавого спокойствия.

Однако финансовое положение скульптора всё ещё неустойчиво. Ради заработка ему приходится выполнять заказы Севрского фарфорового завода. В 1879 году для конкурса на лучший памятник воинам, погибшим в войне 1870–1871 годов, Роден сделал динамичную и одновременно монументальную скульптурную группу «Призыв к оружию». Отвергнутая жюри, она уже после смерти автора была отлита в бронзе и установлена в Вердене как монумент, призывающий народ Франции противоборствовать германской агрессии.

В 1880 году Роден получает заказ правительства на оформление главных дверей Музея декоративного искусства в Париже. Приступая к этой большой работе, скульптор конечно же обратился к аналогичным образцам в искусстве прошлого. В первую очередь — к знаменитым «райским дверям»

Флорентийского баптистерия, которые поразили его в Италии. И как бы отталкиваясь от замысла, предложенного родоначальником современного барельефного искусства в европейской скульптуре Лоренцо Гиберти, Роден выдвигает свой собственный грандиозный замысел. Скульптор решает выполнить «Врата ада», украсив их бронзовыми барельефами по мотивам «Божественной комедии» Данте. Позднее замысел неоднократно менялся, появился и ряд образов, не связанных с произведением Данте.

Творение Родена, полное напряжённой внутренней борьбы и трагизма, взволнованное и страстное по содержанию, решённое в динамической, экспрессивной форме, резко отличается от чёткого, уравновешенного и спокойного декоративного произведения Гиберти.

Роден вступил в пору расцвета своего таланта. Близка к завершению основная часть «Врат ада», созданы бессмертные «Три тени», «Кариатида», «Ева». И наконец появляется знаменитый «Мыслитель»…

Сегодня трудно представить себе более полное воплощение пытливой и мучительной человеческой мысли, чем то, которое заключает роденовский образ «Мыслителя».

Обнажённый титан сидит, подперев подбородок рукой. Его раздумья невеселы, они согнули мощную спину, сделали печальным лицо. Глубокие тени падают из-под нависшей шапки волос, на переносице залегли резкие морщины, а слегка смещённый от движения руки рот делает лицо асимметричным. Если посмотреть на статую справа, то кажется, что человек, задумавшись, закусил зубами руку. Но не только голова — всё тело титана как бы мыслит, ищет выхода из сложного клубка противоречий. Справа движение согнутых рук и ноги, резкая линия лба и носа, наклон спины делают фигуру пружинистой, предельно напряжённой. С другой стороны впечатление меняется Левая рука безвольно опустилась на колено, пальцы не обхватывают его, а повисают в воздухе, «бездействуют».

Роден не старался уловить обманчивые оптические эффекты, а стремился запечатлеть процесс «вырастания» — чудо оживления мёртвого

материала под руками художника. Для мастера главным были податливые комки глины, из которых он лепил свои фигуры. Настаивая на своей любимой «незавершённости», он спасал скульптуру от механического копирования реальности.

В 1884 году муниципалитет Кале обратился к Родену. Речь шла о сооружении монумента знаменитым гражданам города, отличившимся в 1347 году при осаде города англичанами.

Роден изобразил перипетии этого события с такой силой непосредственного переживания, какое может испытать только очевидец. В этом сказался не только дар исторического прозрения. В памяти Родена, как и большинства французов, ещё свежи были воспоминания о 1871 годе, о мужестве франтирёров, о расправах немецких властей с заложниками, о расстрелах героев Парижской коммуны.

Весной 1889 года Роден заканчивает всю группу. Но лишь спустя десять с лишним лет после заключения договора, третьего июня 1895 года, памятник был открыт — не хватало денег.

Памятник Родена сразу стал знаменитым. О «Гражданах Кале» много писали. Посмотреть на творение великого скульптора приезжали со всех уголков Франции.

Вот что написал о работе Родена над «Гражданами Кале» Рильке:

«В его мозгу всплывали жесты, жесты отказа от всего сущего, жесты прощания, жесты отрешения, жесты, жесты и жесты. Он собирал их, запоминал, отбирал. Сотни героев толпились в его воображении, и он сделал из них шесть.

Он вылепил их нагими, каждого по отдельности, во всей красноречивой выразительности дрожащих от холода и волнения тел, во всём величии принятого ими решения.

Он создал фигуру старика с бессильно повисшими, угловатыми руками и наделил его тяжёлой, шаркающей поступью, извечной походкой стариков, и выражением усталости на лице. Он создал человека, несущего ключ. В нём,

в этом человеке, запасов жизни хватило бы ещё на долгие годы, но теперь все они втиснуты в эти внезапно нагрянувшие последние часы. Его губы сжаты, его руки впились в ключ. Он гордился своей силой, и вот теперь она зря перекипает в нём.

Он создал человека, охватившего обеими руками поникшую голову словно бы для того, чтобы собраться с мыслями, чтобы ещё одно мгновение остаться наедине с собой. Он вылепил обоих братьев. Один из них ещё оглядывается назад, другой с покорной решимостью склоняет свою голову, словно уже подставляя её палачу.

И он создал зыбкий и неуверенный жест „человека, идущего сквозь жизнь“. Он идёт, он уже идёт, но ещё раз оборачивается назад, прощаясь не с городом, не с плачущими горожанами, даже не с теми, кто шагает с ним рядом, — с самим собой. Его правая рука поднимается, сгибается, повисает, ладонь раскрывается и будто что-то выпускает… Это — прощание…

Эта статуя, поставленная в старом тёмном саду, могла бы стать памятником для всех безвременно умерших. Роден вдохнул в каждого из идущих на смерть мужчин жизнь, наделив их последними в этой жизни жестами».

В 1883 году в мастерскую Родена пришла красивая сероглазая девушка, которая хотела учиться скульптуре — Камилла Клодель. Она стала ученицей и помощницей мастера. Для художника Камилла стала женщиной, которую он давно ждал и которой он мог открыть свою душу. Его поражала её культура, её молодость вдохновляла, её талант восхищал. Этот союз был плодотворен не только для ученицы, но и для учителя — в течение десятилетия были созданы многие самые значительные его работы.

В 1885 году учитель лепит Клодель, назвав портрет «Аврора», в следующем году появилась «Мысль».

«Никогда ещё скульптору, — пишет В. В. Стародубова, — не удавалось достичь такого совершенства в передаче тончайших движений души, в раскрытии глубины и содержательности внутреннего мира. Подобно

Творцу Роден преображает камень в мыслящую, чувствующую материю, воссоздаёт жизнь души в её живом дыхании. Передаёт движение мысли, эмоций, которые меняются по мере того, как мы обходим вокруг скульптуры. Каждый ракурс раскрывает новые грани: мечтательная задумчивость сменяется грустью, рассеянность — удручённой сосредоточенностью. Образ всё время меняется, начинает жить во времени.

Необычна композиция портрета — из цельного блока камня вырастает голова, тяжёлый монолит мрамора воспринимается как символ бремени материальной плоти, в оковах которой томится пленный дух.

„Мысль“ — свидетельство того, что преображение коснулось не только ученицы, изменился и мастер. Его духовный мир стал глубже, тоньше, перед ним открылись такие тайны внутреннего мира, о которых он прежде не подозревал. Общение с Камиллой стало для Родена периодом „воспитания чувств“.

В 1880 — начале 1890-х годов появляются удивительные по красоте и лиризму произведения, также связанные с Камиллой, которая не только позировала для многих из них, но и вдохновляла скульптора при их создании. Они поражают искренностью в передаче чувств, в них — страсть, волнение самого автора, упоение красотой своей возлюбленной. Озарение счастьем любви жаждало воплощения в пластике, бессмертия, возможно в осознании того, что счастье преходяще».

Но помимо радостной темы любви, здесь порой звучат и тревожные и даже скорбные ноты, предвестники неизбежной разлуки: «Любовь убегает», «Скорбь», «Данаида», «Плачущая», «Скорбящая», «Прощание», «Меланхолия» и другие. Может быть, Роден уже предчувствовал разрыв с Камиллой, произошедший около 1897 года.

После долгого перерыва скульптор в 1890 году лепит портрет Розы Бере, вероятно, то был своеобразный акт примирения. Роден, подобно Пигмалиону, преображал души женщин, любивших его, но в отличие от древней сказки им приходилось порой платить за это дорогую цену.

Он возвращается к Розе, но только 29 января 1917 года брак Родена с Розой Бере был оформлен официально, а через две недели, 16 февраля 1917 года, её не стало. Через девять месяцев умер и сам скульптор…

Но до этих событий ещё далеко. Пока же увеличивающееся благосостояние Родена позволило ему приобрести участок земли в Медоне (в окрестностях Парижа), над Сеной. Скульптор — обладатель не только жилого дома, но и большого павильона среди парка. Здесь он начинает собирать слепки своих работ и становящиеся всё более многочисленными приобретаемые им античные статуи и фрагменты, ибо коллекционирование антиков становится поглощающей страстью Родена.

В девяностые годы формируется европейская слава Родена. Он признан теперь государством, наградившим его орденом Почётного легиона, но особенно становится известным Роден за границей. В заграничных журналах появляются первые, посвящённые Родену статьи американца Бравнеля. Влияние его искусства всё сильнее ощущается не только в «передовых» художественных кругах, но даже в среде учеников Академии. Хотя Академия и связанные с ней круги остаются, за немногими исключениями, враждебными ему до конца.

Всё большее число молодёжи — французов и иностранцев — стремится работать в мастерской художника или хотя бы пользоваться его советами, изредка показывая ему свои работы.

В девяностые годы устанавливаются и открываются ряд монументов, созданных в предыдущее десятилетие. Помимо «Граждан Кале» — памятник Клоду Лоррену (1892), памятник президенту Сармьенто в Буэнос-Айресе (1898). Из ведущихся новых работ центральное место занимает «Бальзак».

Роден подходит к созданию статуи Бальзака со страстной настойчивостью, со всей возможной требовательностью и углублённостью.

Всё выражение сконцентрировано на голове. Это действительно окаменевший облик стихии. Пряди волос, дуги бровей, глаза, нос, рот, подбородок — чудовищно громадны, выступают словно отроги скалы. Лицо

Бальзака несколько вздёрнуто. Он словно взирает с высоты на жизнь, весь ушедший внутрь себя, в свои творческие мечты. Это не памятник мелочно-документационного порядка. Роден дал осуществление в этой статуе своему представлению о Бальзаке: всё подчинено образу героя, служит его выражению.

«Бальзак», выполненный в 1897 году, стал одной из последних крупных работ стареющего мастера. Другой, ещё более обширный замысел скульптора, проект «Башни труда», должен был воплотить в себе мечту художника о монументальном творчестве. Но лишь группа «Благословение» — два крылатых гения, склонившихся вниз, — была осуществлена художником в уменьшенном размере.

Между тем здоровье художника катастрофически ухудшается. Ещё в 1912 году Роден, полный сил, совершает поездку в Италию, где посещает Рим; итальянцы устраивают ему невиданный приём, в его честь иллюминуют Капитолий. В 1914 году, перед войной, Роден едет в Англию, где почитатели организуют выставку его работ. С объявлением войны он снова живёт в Англии, затем едет в Италию и возвращается в Париж летом 1915 года. Роден, как всегда, ведёт жизнь, полную труда и напряжений. Но его силы уже подорваны. 10 июля 1916 года с ним происходит первый удар. Он поправляется медленно и уже больше не работает. Последние месяцы своей жизни Роден проводит почти безвыездно в Медоне, изредка спускаясь в Париж, чтобы посетить отель Бирон. 17 ноября 1917 года он заболевает воспалением лёгких и вскоре умирает.

МАРК МАТВЕЕВИЧ АНТОКОЛЬСКИЙ (1843–1902)

Марк Матвеевич (Мордух Матысович) Антокольский родился 21 октября (2 ноября) 1843 года в городе Вильно в бедной еврейской семье. Родители его содержали небольшую харчевню и жили на скудные доходы. Кроме младшего сына Марка, в семье было ещё шестеро детей. Уже будучи известным скульптором, Антокольский вспоминал своё детство редко, неохотно и с содроганием. О матери Антокольский отзывался с нежностью.

Отец, по его воспоминаниям, был человеком жестоким, грубым. Детство было тяжёлым и безрадостным. Подростком мальчика отдали в учение к позументщику, от которого он вскоре сбежал.

С юных лет проявилось художественное дарование Антокольского. По ночам, тайком ото всех, он лепил из глины или вырезал из дерева маленькие фигурки людей и животных. Увлечение мальчика было непонятно родителям, но они всё же отдали сына в ученики в мастерскую резчика по дереву. Усердно и старательно там работая, Антокольский в свободное время вырезал головы Христа и Богоматери, скопировав их с гравюры Ван Дейка.

В судьбе молодого скульптора приняла участие А. А. Назимова, жена виленского генерал-губернатора, женщина просвещённая и любящая искусство. С трудом преодолев сопротивление отца Антокольского, она добилась его согласия на отъезд сына в Петербург.

Антокольский приехал в столицу в 1862 году и определился вольнослушателем в Академию художеств. Его способности заметил известный скульптор, профессор Академии Н. С. Пименов и взял в свой класс. После смерти Пименова учителем и наставником Антокольского стал гравёр и скульптор И. И. Реймерс, о котором ваятель всегда вспоминал с большой благодарностью.

В Академии художеств Антокольский попал в среду передовой демократически настроенной молодёжи, выступавшей за новое, реалистическое искусство. Утверждение основ реализма проходило в упорной борьбе с официальным искусством, оплотом которого была Академия художеств.

Убеждённый сторонник реализма, Антокольский уже для своих ранних работ, созданных в годы обучения в Академии художеств — горельефов «Еврей-портной» и «Еврей-скупой», черпал темы из хорошо знакомого ему с детства народного быта. Горельефы были исполнены непосредственно с натуры в Вильно во время летних каникул.

В этих первых произведениях проявляется индивидуальность и самостоятельность Антокольского, а также гуманизм, стремление к типизации образов, характерные и для его последующих работ. Исполненные, в отличие от академических произведений того времени, в реалистической манере, горельефы своими сюжетами и мастерством сразу привлекли внимание художественных кругов и вызвали восторженный отзыв передовой критики.

Руководство Академии художеств вынуждено было признать выразительность образов, мастерство исполнения горельефов и посчитаться с общественным мнением. За эти работы Антокольский получил малую серебряную медаль и стипендию.

Последовательное осуществление Антокольским реалистических принципов в своей творческой практике вызвало нарастание конфликта с Академией. Ваятель на время оставляет её. Когда он через некоторое время снова возвращается в Академию, то отходит от жанровой тематики. Героями его произведений становятся крупные исторические личности. В семидесятые годы он обращается к образу Ивана Грозного.

Собственное видение и понимание Грозного вызывали у скульптора желание поскорее взяться за дело. Но о какой работе могла идти речь, если у Антокольского даже не было постоянной мастерской, где бы он мог делать вещь крупного масштаба. После многих и унизительных хождений по начальству Антокольский получил небольшую каморку на четвёртом этаже академического здания.

Непосильный труд в сырой и холодной мастерской, требовавший большого творческого и физического напряжения, резко ухудшил и без того некрепкое здоровье Антокольского. Работа по настоянию врачей неоднократно прерывалась. Но невозможно было представить препятствие, которое заставило бы его отступить.

Антокольский отказывается от ложной патетики и пафоса, свойственных в то время парадной форме царского портрета, и раскрывает

противоречивость Грозного как исторической личности на основе глубокой психологической характеристики. «В нём дух могучий… сила, перед которой вся русская земля трепетала…» — таким представлял художник Грозного.

Грозный изображён в момент тревожных раздумий. На нём монашеское одеяние. Царская шуба, скинутая с плеч, свисает с кресла. На коленях царя поминальный синодик, но он не читает его. Под нависшими бровями как бы застыл суровый сосредоточенный взгляд, худая сгорбленная фигура пронизана нервным напряжением.

Большую роль в раскрытии психологической характеристики Грозного играют руки: одной он сжимает чётки, другой судорожно схватился за подлокотник кресла.

Композиция статуи замкнута, она как бы имеет своё пространственное ядро, вокруг которого концентрируются её основные объёмы. Это придаёт образу сосредоточенность, углублённость. Статуя устойчива и в то же время некоторая композиционная асимметрия сообщает ей оттенок динамизма. Тяжёлые формы драпировок нижней части статуи контрастируют с пластическим ритмом лёгких складок подрясника в верхней её части. Рельеф скульптуры, то глубокий и мощный, то лишённый больших пространственных захватов, предопределяет контрастную пластику статуи.

В 1872 году статуя была показана на Международной выставке в Лондоне. Успех «Ивана Грозного» был настолько значительным, что Кенсингтонский музей заказал для своего собрания гипсовый слепок. Это был беспрецедентный случай в истории отечественной скульптуры. Ещё ни одна работа русского мастера не попадала до сих пор в зарубежные музеи. Статуя вызвала большой интерес русской и зарубежной печати. Её критиковали, ею восторгались, о ней спорили, её репродуцировали на страницах художественных изданий.

В 1874 году статуя была показана на Первой передвижной выставке. К скульптору приходит большой успех. «Иван Грозный» вызвал восторженные отзывы современников, в частности И. С. Тургенева и В. В. Стасова.

По словам Стасова, это был «первый живой человек и первое живое чувство, высказанное в глине».

Тургенев, посетив мастерскую скульптора, написал о статуе восторженную статью в газете «Санкт-Петербургские ведомости»: «…По силе замысла, по мастерству и красоте исполнения, по глубокому проникновению в историческое значение и самую душу лица, избранного художником, статуя эта решительно превосходит всё, что являлось у нас до сих пор в этом роде.

…То, что он задумал изобразить, — дело сложное, как вообще всё человечески живое, но выполнил он свою задачу с такой очевидной ясностью, с такой уверенностью мастера, что не вызывает в зрителе ни малейшего колебания, а впечатление так глубоко, что отделаться от него невозможно; невозможно представить себе Грозного иначе, каким подстерегла его творческая фантазия г. Антокольского…»

Статую посмотрели президент и вице-президент Академии художеств — великая княгиня Мария Николаевна и князь Г. Г. Гагарин. Она произвела на них большое впечатление, и великая княгиня уговорила брата Александра II посетить мастерскую Антокольского. Перед визитом государя в Академии начались спешные приготовления: красили лестницы, расстилали ковры, проводили в мастерскую свет и газ. Царь, увидев «Ивана Грозного», тут же сделал художнику заказ на повторение скульптуры в мраморе. Царское одобрение вызвало переполох в среде профессоров. И Антокольский совершенно неожиданно получает звание академика.

Напряжённая работа над созданием статуи «Иван Грозный» подорвала и без того слабое здоровье скульптора. Поэтому окончив Академию художеств, в 1871 году он уезжает за границу и большую часть своей жизни проводит в Риме и Париже.

В Италии скульптор приступил к осуществлению идеи, зародившейся ещё во время создания образа Грозного, — начал лепить статую Петра I. «Мне хотелось, — вспоминал скульптор, — олицетворить две совершенно

противоречивые черты русской истории. Мне казалось, что эти, столь чуждые один другому образы, в истории дополняют друг друга и составляют нечто цельное». В противоположность Ивану Грозному с его мятущейся душой Пётр I в представлении скульптора прежде всего цельная и могучая личность. «Необыкновенный во всех отношениях, — писал Антокольский, — это был не один человек, а „отливок“ из нескольких вместе; у него всё необыкновенно; рост необыкновенный, сила необыкновенная, ум необыкновенный. Как администратор, как полководец он тоже был из ряда вон. И страсти, и жестокость его были необыкновенны. То был отец своего времени, семейством его была вся Россия, её одну он любил, он защищал её, как орёл, несущий птенцов на своих крыльях, и выставлял свою грудь против опасности… Без сомнения, Пётр у нас единственный…»

В июне 1872 года статуя была окончена. Она приняла участие в первой Всероссийской политехнической выставке в Москве, приуроченной к двухсотлетию со дня рождения Петра I.

Э. Э. Кузнецова пишет: «Фигура Петра, данная в рост, воспринимается во всём своём величии. Она наделена скрытой энергией и внутренней силой. Поднятая голова Петра, отведённая в сторону правая рука, образующая угол с тростью, выступающая вперёд нога, откинутые ветром пола мундира и шарф усиливают впечатление динамики, порыва. Рассчитывая на восприятие статуи с разных точек зрения, скульптор стремится к пространственному развитию композиции, обогащает характеристику героя, делая её более многообразной и сложной. Каждый ракурс открывает особую грань в развитии композиционного движения, от полной статики до максимального его выражения. Лепка в этой статуе более обобщённая, чем это было прежде. Скульптурная масса кажется более наполненной и тяжёлой. Выразительностью моделировки отличается лицо Петра с плотно сжатыми, напряжёнными губами, нахмуренными бровями, резко очерченным профилем, пристальным пытливым взором».

В основе идеи статуи «Христос перед судом народа» коллизия столкновения героя и толпы. Начиная с этой работы, Марк Матвеевич будет ставить перед собой одну из сложнейших задач: воплощение в мраморе или бронзе высокой нравственной красоты.

На работу неизвестного итальянцам русского скульптора обратили внимание многие итальянские газеты и журналы. Небывалый успех статуи отметили русские художники и писатели, находившиеся тогда в Риме. Тургенев признавался, что он давно не получал «столь сильного и глубокого впечатления. Это вполне гениальная вещь».

Ещё в 1874 году скульптор задумал другую статую — «Смерть Сократа».

«Более всего я бы хотел теперь сделать статую Сократа в минуту смерти, когда он уже выпил свой яд, — писал Антокольский И. Е. Репину. — Я думаю, что по трагичности положения эта фигура будет производить сильное впечатление. Перед глазами лежит жертва за идею, но вместе с тем в этой смерти есть что-то торжественное и успокоительное. Человек этот умел жить, а также умереть за идею». Илья Ефимович поддержал замысел скульптора, и в 1875 году Антокольский принялся за работу.

«Он изобразил Сократа полулежащим в кресле, — отмечает Э. Э. Кузнецова. — Яд принят. Отяжелевшее тело бессильно откинулось, голова поникла, ноги вытянулись. Левая рука бессильно свисает, правая неподвижно застыла на подушке. Всё свидетельствует о приближающемся конце. Передав натуральность смерти, запечатлев физическое угасание жизни, Антокольский переступил за грань допустимого в искусстве. Главная мысль художника о величии жертвы за идеи, о красоте подвига оказалась нереализованной. Как писал критик А. Д. Алфёров, „выдающийся по своей красоте духовный мир Сократа почти погас, и осталось уродливое тело“».

В 1877 году Антокольский переехал с семьёй в Париж. Через год он уже участвовал своими работами в Международной выставке. Марк Матвеевич удостоился высшей премии — Большой золотой медали. Затем

его наградили орденом Почётного легиона и единогласно избрали членом-корреспондентом Парижской академии художеств.

В это время Антокольский решается на создание образа Мефистофеля. Его ведёт желание показать столкновение возвышенных и низменных начал. Скульптор остро почувствовал потребность изобразить характер, соединяющий в себе черты, противоположные прекрасным устремлениям его прежних героев.

Непрестанная работа шла в течение всего 1883 года. Мефистофель одиноко сидит на острой скале. «Это, — писал скульптор, — наш тип, нервный, раздражённый, больной… который с озлоблением готов всё уничтожить, над всем надругаться, всё осквернить, всё, что есть мало-мальски честного, хорошего…»

В конце восьмидесятых годов Марк Матвеевич возвращается к темам отечественной истории. «Моя мечта, — писал скульптор, — на старости посвятить последние мои годы воспеванию великих людей русской истории, главное, эпической. Этим я начал, этим хотел бы закончить». Ещё в 1874 году у художника появилась мысль создать статую «Нестор-летописец», а в 1890 году работа была завершена.

Скульптор запечатлел Нестора сидящим за деревянным столом в естественной и непринуждённой позе. Чуть ссутулилась спина летописца. Величавого спокойствия преисполнено мудрое старческое лицо. А взгляд сосредоточен и задумчив.

Другим историческим деятелем, к которому вскоре обратился Антокольский, был русский князь Ярослав Мудрый. В этой работе скульптор достиг настоящей правдивости, пластической красоты и выразительности образа.

В 1886 году Антокольский начал усиленно работать над статуей Ермака и завершил её в 1891 году. Статуя впечатляет непреодолимой силой, несокрушимой энергией бесстрашного воина. Богатырская фигура Ермака с

широким разворотом могучих плеч и твёрдой, уверенной поступью говорит о готовности встретить любую опасность.

Антокольский не нажил богатства. Далеко не все и не всегда понимали художника. Но он, несмотря на обиды, не впадал в уныние: «Если у нас не поймут меня сегодня, поймут завтра, послезавтра, когда-нибудь, а поймут, — писал скульптор, — непременно поймут, в этом я убеждён, в этом вера моя крепка, с этой верой я спокойно умру».

Умер Антокольский 26 июня (9 июля) 1902 года в Германии, а похоронен в Петербурге на Преображенском кладбище.

ОГАСТЕС СЕНТ-ГОДЕНС (1848–1907)

Огастес Сент-Годенс родился 1 марта 1848 года в Дублине. Его отец был французом, эмигрировавшим в Ирландию. Огастес в детстве учился у резчика камней, что в дальнейшем отразилось в его портретах, выполненных в очень низком бронзовом рельефе. Получив отличное художественное образование у себя на родине, Сент-Годенс отправился во Францию, где пробыл до 1875 года.

Большую роль сыграл в жизни молодого художника Дж. К. А. Уорд, который помог ему получить государственный заказ на большую и ответственную работу — памятник адмиралу Фаррагуту (1881) в Нью-Йорке. С этим произведением Сент-Годенс вырвался в лидеры американской скульптуры.

Вот какую характеристику памятнику даёт А. Д. Чегодаев: «…Замечательный своим ярким реализмом, сильной психологической характеристикой, так же как и своей смелой живописной лепкой формы. Французское влияние (особенно естественное у Сент-Годенса, который был французом по происхождению) сказалось в широте и свободе исполнения, которых ещё не хватало Уорду, в непосредственной и живой выразительности человеческого характера, соединённой с естественностью движения и ясной продуманностью силуэта. Но Сент-Годенс сумел глубоко претворить черты, сближающие его с Рюдом и Карпо, в чисто американский

стиль — конкретно-точный, сдержанно-строгий, насыщенный той же свободой, простотой и словно всепроникающей реалистической достоверностью, что и акварели Хомера или портреты Икинса».

Новый крупный успех приходит к Сент-Годенсу вместе с памятником Линкольну, выполненным в 1887 году для Чикаго. По словам историка американской скульптуры Хольгера Кэхилла, эта статуя «пленила народное воображение и была встречена как самая значительная портретная статуя в Соединённых Штатах». В «Линкольне» для обострения и углубления реалистической и вместе с тем явно героизированной трактовки образа великого государственного деятеля и борца за свободу негров скульптор мастерски использовал контрасты света и тени, как и полную живой подвижности фактуру.

Ещё один шедевр, созданный Сент-Годенсом, — позолоченная конная статуя генерала Шермана в Нью-Йорке, которая выделяется своей повышенно живописной, нервной динамикой формы.

«Быть может, самой значительной работой Сент-Годенса, — пишет А. Д. Чегодаев, — нужно признать его аллегорическую статую „Мир Господень“ для надгробного памятника м-с Адамс на кладбище Скалистого Ручья (Рок-Крик) в Вашингтоне (1891). В этой закутанной в широкий плащ, сидящей с закрытыми глазами женской фигуре, погружённой в глубокое, скорбное раздумье, есть одновременно и строгая, возвышенно-трагическая величественность и очень острая, живая человечность. Сент-Годенс наполнил сдержанной и суровой выразительностью не только красивое лицо женщины, но и ложащиеся большими массами остро очерченные складки её широкого одеяния. Прекрасно разработан и продуман контраст монументально обобщённой, но полной внутренней динамики бронзовой фигуры с ясными и спокойными прямоугольными линиями каменной стены позади неё».

А вот что говорит ещё об одном памятнике Сент-Годенса Н. Полякова: «В качестве… примера того, как монументальный памятник вписывается в

архитектурное пространство, можно представить монумент генерала Гранта в Чикаго. В этом случае было использовано принципиально иное решение. Ради согласования скульптуры с гигантской архитектурой принят новый масштаб. Пространство здесь прямо пропорционально архитектуре. Оно абсолютно реально воспринимается человеком и полностью соответствует размерам построек. Такое решение оказалось возможным не в тесном городе, а на просторах Линкольн-парка. Гигантские башни из камня, стекла и металла свободно, привольно раскинулись среди зелёных газонов равнины. Поэтому их лаконичные формы параллелепипедов издали воспринимаются как объёмы, а не сливаются, как в городе, в плоскость декорации. От зданий здесь на землю падают настоящие тени, солнце чётко освещает их кристаллические грани. Человек в этом необъятном пространстве мог бы совсем затеряться, если бы не статуя Гранта. Она здесь оказывается центром тяготения, доминантой. Хотя размеры её не превышают обычные, принятые для классического типа памятника XIX века, и поэтому хорошо согласуются с человеком-зрителем, чтобы стать доминантой и удержать огромное пространство вокруг, скульптура получила как бы дополнительные средства воздействия. Выразительность её объёмной пластики усилена цветом — золотой её блеск ещё издали ярким пятном привлекает внимание человека. К тому же архитектурные дополнения в виде массивного стилобата и высокого пилона за спиной фигуры — усиливают монументальную мощь памятника и служат связью с башнями окрестных небоскрёбов. Монумент стал средством гармонизации целого. Но суть переживания человека здесь не ограничивается только чувством единства со средой, гармоничностью обитания. Широкое дыхание пространства, течение световоздушных масс, зелёная яркость луга, величавый ритм архитектурных перекличек и, наконец, сияние золота статуи — всё это создаёт праздничную торжественность, пафос славы героя гражданской войны. Это захватывает зрителя — монументальный памятник мощно „звучит“, как единый пространственный ансамбль».

Выдающимся мастером проявил себя Сент-Годенс в области тонкого бронзового рельефа. Здесь им выполнен ряд портретов современников, в частности «Портрет Р. Л. Стивенсона» (1887). Тяжелобольной писатель изображён погружённым в работу. В этом произведении свою обычную поэтическую тонкость образной характеристики скульптор сочетает с деликатной нежностью лёгкой и точной моделировки формы.

Сент-Годенс работал иногда и в высоком рельефе, создав, к примеру, надгробный памятник Шоу в Бостоне. В области монументально-декоративной скульптуры одной из самых значительных работ скульптора стала кованая медная статуя бегущей Дианы для одного из нью-йоркских зданий, построенных Стэнфордом Уайтом.

Сент-Годенс — великолепный мастер, с присущим ему широким диапазоном глубоких и сильных образов, превосходной техникой сумел поднять американскую скульптуру на уровень искусства мирового значения.

Вместе с Дж. Уордом он стал создателем и родоначальником национальной американской скульптурной школы. Сент-Годенс имел беспрецедентно широкое и всеобъемлющее влияние на мастеров своего времени и последующих поколений. Это не только большое число прямых учеников и подражателей, среди которых наиболее известен Даниэль Честер Френч. Влияние Сент-Годенса испытали все сколько-нибудь значительные американские скульпторы XX столетия, принадлежавшие к реалистическому течению, — от Джорджа Грэя Барнарда и до Гарри Розина и Митчелла Филдса.

Умер Сент-Годенс 3 августа 1907 года в Корнише.

ЭМИЛЬ-АНТУАН БУРДЕЛЬ (1861–1929)

Эмиль-Антуан Бурдель родился в Монтобане 30 октября 1861 года в семье резчика по дереву. Детские годы будущего скульптора прошли в кругу большой патриархальной семьи. «Мой дед с отцовской стороны был пастухом из Тарн—Гаронны. Я вырос под звуки пастушеского рожка… Один из моих дядей… каждое утро и вечер очаровывал Монтобан искусными

переливами своей самшитовой свирели… Мой дед с материнской стороны — ткач — обладал неплохим голосом, он часто пел, и его простые, немного суровые песни до сих пор живут в моём сердце».

Вместе с дедом-пастухом Бурдель пасёт коз и учится слушать, понимать язык природы. В тринадцать лет, научившись неплохо рисовать, Бурдель помогает отцу. Эмиль вырезает небольшие фигурки из дерева для украшения мебели: голову фавна, львиные маски, листья аканта и т. д. Работы Бурделя-младшего всё больше привлекают к себе внимание. При поддержке поэта Э. Пувийона талантливого юношу посылают в Тулузу.

Начинаются годы упорного и напряжённого труда. Бурдель постепенно увлекается средневековой архитектурой и скульптурой, благо Тулуза — настоящий музей.

Молодой скульптор подолгу бродил по городу, заходил в антикварные лавочки. Свою первую работу Бурдель выполнил, вылепив голову драгуна Декре. Затем на выставке в Тулузе Бурдель выставил другой портрет — Бермонда. Годы, проведённые в Тулузе, стали для него хорошей школой, но, чтобы совершенствоваться, надо было ехать в Париж. «Мы возлагаем на вас большие надежды», — сказал, прощаясь, профессор Гарпиньи. Получив рекомендательные письма, Бурдель отправился на завоевание Парижа.

Бурдель приехал в Париж в 1884 году. Недолго проучившись в Школе изящных искусств, он поступает в мастерскую Фальгнера, но задыхается в атмосфере салонного благополучия: Бурдель не переносил академический лоск и казённость учёбы.

Позднее он признается, что после двух лет пребывания в Академии понадобилось десять лет, чтобы освободиться от злополучного влияния. И действительно, первые работы скульптора показывают, что он не свободен от академического влияния.

Бурдель впервые выступает в Салоне 1885 года, дебютирует большой гипсовой группой «Первая победа Ганнибала», которая ныне находится в Музее Энгра, в Монтобане.

Собственная нота Бурделя, пожалуй, впервые явственно слышится в памятнике поэту Леону Клоделю, воздвигнутом Бурделем на родине в Монтобане в 1894 году.

В девяностые годы Бурдель ищет разрешение новых задач в изучении и «свободном» использовании «конструктивных» эпох скульптуры, особенно греческой архаики и готики. В соприкосновении с памятниками этих эпох вырабатывает скульптор свой язык в эту лучшую пору творчества — сжатый, полный структурной силы и вместе с тем дышащий страстью.

Бурдель создаёт «Большую трагическую маску Бетховена» — самый прославленный из его портретов.

«Огромный нависающий лоб, кажется, излучающий особую энергию, вихрем взметённые волосы, — пишет О. Воронова. — Портрет этот не просто грандиозен по размеру (больше метра в высоту), но по-настоящему патетичен и по настроению своему близок к „Патетической сонате“ Бетховена. Его по праву можно назвать „героическим портретом“…»

…Среди его шедевров — спокойно-доброжелательный «Огюст Перре», построенный на тончайших соотношениях света и тени, исполненный в текуче-переливчатой бронзе «Старый Рембрандт», старчески-слабый и вместе с тем несгибаемый духом «Анатоль Франс».

Немало Бурдель создал и произведений, воскрешающих мотивы античной пластики: «Маленький фавн-пастух», «Афина Паллада», «Сафо с лирой», «Пенелопа». И, наконец, «Стреляющий Геракл» — одна из самых прославленных композиций XX века.

«Геракл» появился в Салоне Национального общества в 1909 году и произвёл настоящий фурор. Некоторые члены жюри были настроены настолько воинственно, что Бурдель даже был вынужден сторожить свою работу, так как её грозились выдворить из зала. Публика толпилась у необычной скульптуры — в ней была какая-то неудержимая сила, возмущавшая одних, привлекавшая других. Но для всех было понятно, что

это произведение гениального художника. Именно начиная с «Геракла», имя Бурделя становится известно широкой публике.

«Стреляющий Геракл» Бурделя — олицетворение стихийной, первобытной, но уже целеустремлённой силы: могучая и вместе с тем стройная фигура героя-атлета напряжена, как тетива натянутого лука, как гигантская стальная пружина.

Как пишет в своей книге о скульпторе В. В. Стародубова: «В образе стрелка торжествует необузданная, не знающая оков яростная энергия, словно мастер стремится вернуть человечеству сознание первозданной силы и мощи, утраченных им. Эти черты угадывались уже в „Памятнике павшим“ и в некоторых других более ранних работах, свидетельствуя о том, что идея образа была давно близка Бурделю, но только в „Геракле“ он сумел найти адекватное этому замыслу формальное решение…

…Композиция „Геракла“ при всей её динамичности очень компактна и лаконична. Она состоит из двух взаимоусиливающих компонентов: нижняя часть фигуры выполняет как бы роль мощной стальной пружины: левая нога, согнутая в колене, создаёт ощущение огромной потенциальной энергии, которая в любое мгновение может вырваться наружу; чеканная линия силуэта и подчёркнутая целеустремлённость превращают верхнюю часть торса в подобие стрелы, готовой сорваться с тетивы исполинского лука. Это впечатление усиливается движением рук, вытянутых в одну линию, абрисом хищного профиля, формой скул, образующих острый треугольник».

Когда началась Первая мировая война, Бурдель жил в Страсбурге, куда его пригласили для работы над портретом доктора Коберле. Он возвращается в Париж и вскоре со всей семьёй перебирается в Монтобан. Здесь он продолжает работу над памятником Альвеару, заказанным ему ещё до войны. В бумагах Бурделя можно найти следующую запись, относящуюся к памятнику:

«Комитет предложил мне изобразить генерала на лошади и четыре аллегорические фигуры, символизирующие дела Альвеара и черты его

характера: Силу, Победу, Свободу, Красноречие. Первая модель относится к 1912 году. Каждую аллегорию я затем переделывал от четырёх до шести раз. Композиция конной статуи была найдена также после длительных поисков. Затем я долго искал общие очертания и высоту пьедестала. Из-за отсутствия рабочих я с самого начала войны всё должен был делать сам, вплоть до окончательной деревянной модели пьедестала…

Пьедестал прост. Он задуман в виде колонны: это четырёхгранный стержень, в нижней части которого помещены четыре ростры, каждая из которых поддерживает одну из аллегорий. Этот пьедестал, суживающийся книзу, уходит в почву наподобие колонн Парфенона, словно дерево корнями…

Платформа пьедестала размещается на особой площадке. Её бордюры и лестницы должны быть выложены из гранита или другого твёрдого камня. По цвету площадка должна перекликаться с главным фасадом пьедестала из полированного гранита (красный королевский гранит Швеции)… Пьедестал должен быть сложен из материала двух тонов, не очень контрастирующих друг с другом. Красное и блёкло-золотистое, пламенеющее и строго торжественное.

Фигура всадника в военной форме выдержана в строгих пропорциях всего монумента. Этот памятник, начатый ещё в мирное время, в 1912 году, постепенно впитывал в себя войну, солдат, мобилизацию».

Целое десятилетие Бурдель преимущественно отдаёт работе над монументом Альвеара. Им созданы сотни рисунков, поскольку Бурдель, прежде чем приступать к работе над композицией, всегда предварительно делал огромное количество скульптурных набросков и эскизов.

Композиционное решение монумента скульптор нашёл в общих чертах ещё в довоенных эскизах 1913 года. Дальнейшую разработку мастер продолжил в этюдах и рисунках 1914–1916 годов.

В 1923 году была наконец выставлена целиком вся композиция. Около трёх лет ушло затем на отливку и установку памятника, который был открыт

в столице Аргентины 17 октября 1926 года. Памятник — грандиозное сооружение из розового гранита и бронзы. Общая высота его около двадцати метров. На высоком гранитном постаменте возвышается фигура Альвеара на коне. Чеканная линия силуэта, декоративно трактованные детали, эффектная поза — всё придаёт памятнику величественный и импозантный вид.

Стремясь к решению проблемы синтеза скульптурных и архитектурных масс, скульптор тем не менее не забывает о конкретных задачах, стоящих перед ним. Отлично вылеплен конь. Правда, решение его несколько традиционно, но воплощено оно мастерски. Выразительна и фигура самого Альвеара. Это не отвлечённый тип полководца, а вполне конкретный человек. Голову Альвеара Бурдель лепил на основании сохранившейся гравюры. Ему позировал капитан Сантоллини из Монтобана. Известный аргентинский писатель Ларрета, увидев статую, воскликнул: «Это он, это Альвеар!» Да и семья генерала также считала, что он получился очень похожим. Эта конкретность в решении образа сочетается с декоративно трактованными деталями, что помогло скульптору объединить фигуру в единое целое с общим ансамблем.

Рисунок пьедестала, на котором возвышается конная статуя, строгий и лаконичный. Взлёт пьедестала органически завершается взмахом руки Альвеара, в этом жесте и приветствие и призыв. Пьедестал покоится на цоколе, с каждой стороны которого помещено по львиной маске.

По углам цоколя скульптор поместил четыре аллегории. Они вызывают в памяти образы средневековой французской скульптуры и в то же время перекликаются с работами мастеров французского Ренессанса. Фигуры также легки, изящны и также устремлены вверх, чем прекрасно подчёркивают вертикальное решение монумента. На смену внешней экспрессии ранних работ приходит ощущение строгой, сдержанной силы, духовного величия и высокой нравственной красоты. Начиная с памятника Альвеару, Бурдель работает большими планами. Внешний динамизм сменяется чёткой архитектурной конструкцией.

Бурдель не зря потратил так много времени, разрабатывая композиции аллегорий — они прекрасно увязаны с ансамблем. Подобно четырём опорам в храме, они фиксируют углы пьедестала. Аллегории не только играют большую роль в общем архитектурном ансамбле, но и каждая из них выразительна и полна глубокого смысла сама по себе.

В. В. Стародубова пишет: «Если обычно аллегория в памятнике имеет второстепенное значение, выполняя, как правило, лишь декоративные функции, то о работе Бурделя этого не скажешь. Аллегории здесь ничуть не менее, если не более значительны, чем главная конная статуя. И это не должно нас удивлять. Ведь сам скульптор говорил о том, что его произведение как бы постепенно впитывало в себя войну. Аллегории — это памятник сражающейся Франции».

Перевозка статуи на выставку привлекла огромные толпы народа. Ещё до открытия Салона Париж заговорил о памятнике Альвеару. А когда памятник выставили в Салоне Тюильри 1923 года, его ждал восторженный приём. Критик Тибо-Сиссон писал 16 мая 1923 года: «Пластические качества памятника уникальны». Это было действительно так. Давно уже во Франции не создавалось ничего столь значительного.

Этот памятник знаменовал собой возрождение большой национальной традиции. Казалось, сама душа французского народа воплотилась в прекрасных аллегориях памятника. Поэтому известие о том, что произведение через некоторое время будет навсегда увезено из Франции за океан, вызвало неподдельную тревогу и сожаление. На свет появился удивительный документ — свидетельство братской солидарности художников — «Петиция скульпторов», растрогавший Бурделя до глубины души: «Мы, собратья и почитатели Бурделя, — говорилось в ней, — считаем, что памятник генералу Альвеару является кульминационной точкой в развитии французской пластики, и по этой причине невозможно допустить, чтобы он навсегда был потерян для Франции. Мы считаем необходимым в срочном порядке отлить реплику статуи для города Парижа».

Видимо, не случайно одной из последних вещей, исполненных Бурделем, была статуя «Франция».

«Высокая, стройная фигура женщины с поднятым копьём и со змеем мудрости, отдалённо напоминающая античную статую Афины, — пишет О. Воронова. — Сила и строгость, величие и хрупкость, нежность и мужество — пожалуй, ещё никогда Бурдель не был так близок к античной классике. Сквозь тонкую моделировку форм проступает несгибаемо чёткий каркас, сквозь тревогу на лице воительницы — сдержанная и оттого ещё более убеждающая уверенность в победе.

Её сила — в стойкости, красота — в одухотворённости. Удивительно лицо „Франции“ — очень реальное, трепетное, озабоченное и вместе с тем словно отрешённое от земной суеты, отчуждённое от мелочей жизни.

„Франция“ смотрит вдаль. Мысль будто спорит с чувством, спорит ради того, чтобы прийти к высшей гармонии.

Скульптор мог быть доволен: его труд (а он работал над фигурой более двух лет) не пропал даром. Ему удалось создать символ своей родины и одно из величайших произведений искусства. Искусства, которое, говоря его словами, выражает и „надежды своего века… и общие законы, правящие миром“, которое должно приносить и приносит людям „бесконечную и суровую радость“».

Умер Бурдель 1 октября 1929 года в Париже.

АРИСТИД МАЙОЛЬ (1861–1944)

Аристид Майоль родился 8 декабря 1861 года в приморском городке Баньюльс-сюр-Мер, расположенном на крайнем юго-западе Франции. Отец его был виноградарем, а дед рыбаком. Его каталонское происхождение впоследствии скажется на характере образов, где галльская нежность и гармоничность будут неотделимы от испанской суровой и сдержанной силы.

В 1882 году, недоучившись в перпиньянском коллеже, Майоль отправился в Париж с намерением посвятить себя искусству — живописи. После неудачных попыток поступить в Школу Изящных искусств Аристид

записывается туда вольнослушателем. Вскоре он переходит в Школу декоративного искусства. И здесь Майоль пробыл недолго. Его угнетала крайне консервативная система обучения. В 1885 году Аристид поступает наконец в Эколь де Боз'ар, в класс Александра Кабанеля.

За четыре года обучения у Кабанеля, Жерома и других академических профессоров Майоль приобретает профессиональные навыки. Но, разочаровавшись в академическом обучении, Майоль ищет учителей вне школы.

Своим самым сильным впечатлением восьмидесятых годов Майоль называл живопись Пюви де Шаванна. Однако решающую роль в его становлении сыграло знакомство в 1889 году с искусством Поля Гогена. «Искусство Гогена было для меня откровением, — говорил он впоследствии Дж. Ревалду, — посмотрев понт-авенские картины Гогена, я почувствовал, что смог бы работать в том же духе». Он перенял от Гогена в первую очередь антиакадемичность и современную энергию живописного языка, взгляд на живопись как на «образ» мира. Внутренние контакты с творчеством Гогена Майоль сохранит и в будущем.

Неудивительно, что Майоль сближается с молодыми художниками, последователями Гогена, называвшими себя «Наби» («Пророки»). Они писали картины, подобные декоративным панно, расписывали ширмы, делали рисунки для гобеленов. Майоля привлекла идея возрождения старинного ковроткачества. У себя на родине, в Баньюльсе, он организовал мастерскую, где шесть девушек работали над коврами по его эскизам.

Майоль создал более десятка ковров, показанных на выставках в Париже и Брюсселе. Но и среди них выделяется гобелен «Очарованный сад», который выполнен в золотисто-коричневой «осенней» гамме с добавлением звучных красных, синих и зелёных тонов.

Кроме гобеленов, Майоль создаёт на исходе века целую серию предметов прикладного искусства. Он работает с деревом, бронзой и керамикой, украшая свои произведения лепными и живописными

изображениями античных персонажей. Первая из сохранившихся — бронзовая статуэтка «Наби» — датирована 1895 годом.

Напряжённая работа над гобеленами приводит к тому, что в 1899 году Майоль временно теряет зрение. Выздоровев, он вынужден навсегда оставить любимое ремесло.

Его увлекает новый вид искусства — скульптура. Первые маленькие фигурки Майоля навеяны мотивами пастелей Эдгара Дега, где он изображал причёсывающихся, умывающихся, одевающихся женщин. И вот эту камерную, интимную по своему звучанию тематику подхватил Майоль. В 1901 году Майоль начинает работу над первой своей большой скульптурной композицией — сидящей женской фигурой. Скульптура имеет два названия — «Мысль» или «Средиземное море». В 1905 году в осеннем Салоне Парижа скульптура предстала перед публикой.

И. Ненарокомова пишет:

«Успех был огромен. И не только высочайшее техническое мастерство скульптора потрясло зрителей. В удивительно пластичной, безупречной по композиции, выполненной в классических традициях скульптуре были заключены поэтичность, музыкальность, особое майолевское видение мира.

Сидящая обнажённая женщина, погружённая в задумчивость, словно застыла в вечности. Прекрасная и грациозная, полная жизни и теплоты, она одновременно воплощала некое общечеловеческое начало, являя собой совершенство форм, созданных природой, разумную красоту мироздания».

«Я никогда не довольствовался ни формой, ни материалом, — говорил позже Майоль. — Я хотел не творить форму, а вкладывать в неё душу. Я искал дух».

Писатель Андре Жид считал, что «Средиземноморье» — олицетворение нового искусства. В самом деле, это произведение — своего рода манифест, которым Майоль утверждал эстетические и идейные принципы скульптуры, своё понимание проблем, стоящих перед монументалистами.

В 1905 году после выставки «Средиземноморье» купил немецкий любитель искусства граф Г. Кесслер. Он сыграет благотворную роль в дальнейшей судьбе мастера, став страстным почитателем таланта Майоля и пропагандистом его творчества в Германии. Именно благодаря его заказам скульптор смог выбиться наконец из нищеты и обрести возможность для дальнейшего творчества. Вплоть до Второй мировой войны Майоль работал поочерёдно в двух разных концах Франции — летом под Парижем в Марли-ле-Руа, а в остальные месяцы — в Баньюльсе.

Прозвучавшая в «Средиземноморье» тема покоя и погружённости в себя вскоре почти исчерпывается в статуе «Ночь» (1902–1909). А вот в «Памятнике Бланки» («Скованная сила») (1905–1906) — первом мемориальном произведении мастера — воплощён другой мотив. Скульптор создаёт пластически выразительную аллегорию, где мощная женская фигура олицетворяет революционный порыв, противоборство человека трагической судьбе, одухотворённую силу, преодолевающую внешнее сопротивление.

В 1907 году, по заказу русского мецената И. А. Морозова, Майоль начал работать над статуей Помоны — она должна была представлять аллегорическую фигуру осени и плодородия. Знаменитая статуя появляется сразу после поездки в Грецию в 1910 году. Там на Майоля наибольшее впечатление произвела архаика и ранняя классика.

С той поры излюбленным мотивом скульптора становится изображение стоящей женской фигуры. Майоль говорил: «Создавая фигуру девушки, я хочу передать впечатление от всех девушек. Мои статуи — это поэмы жизни. Вместо того чтобы выражать себя в стихах, я делаю это в скульптуре».

«„Помона“ стоит и держит в каждой руке по яблоку, — пишет К. Богемская. — Идея яблока — округлая шаровидная форма — прочитывается во всей пластике её тела: и в выпуклом лбе, и в полусферах груди, и в лепке живота. Классическая стройность и симметрия, ясность образа могут напомнить о музейных прототипах. Но Майоль действительно

является мастером XX века. Изображая обнажённую фигуру, он не стремится передать реальную красоту женственности, он мыслит объёмами, достигает их архитектонического сочетания, величавой строгости целого. Майоль был почитателем живописи Сезанна…

У самого Майоля поражает не обнажённая фигура, а уравновешенность пластики. И в том, как рационалистически чётко видел скульптор свою задачу, с какой глубокой художественной культурой он подходил к своему материалу, можно усмотреть его родство с Бурделем, несмотря на все различия».

«Я составил бы себе состояние, если бы разрешил сделать с „Помоны“ много уменьшенных копий, — говорил Майоль своему биографу А. Фреру. — Такие предложения мне делали много раз. Меня уверяли, что успех будет колоссальный — продать удастся любое количество копий. Но я упорно отказывался. Я никогда не разрешал уменьшать размеры больших статуй. Искусство есть искусство. Если с помощью его можно заработать деньги — тем лучше. Но превращать его в коммерцию не годится».

В начале 1910-х годов Майоль начинает работу над новыми масштабными произведениями, законченными из-за войны только в двадцатые годы: «Памятник Сезанну», «Иль-де-Франс» и «Венера с ожерельем».

«Безусловно, одно из высших достижений всего майолевского творчества — „Иль-де-Франс“, — пишет Н. Апчинская. — Ещё в 1910-х годах скульптор выполнил с натуры торс „девушки, выходящей из воды“, который лёг в основу композиции статуи. Этот изогнутый, как лук, торс, плавная поступь, суровое лицо статуи — всё это создаёт впечатление неудержимого, но при этом внутренне уравновешенного порыва. Как всегда, отправляясь от сюжетного немотивированного движения человеческого тела, Майоль сумел наполнить своё произведение такой глубиной и одухотворённой энергией, что оно действительно явилось символом французского национального духа — и человеческого духа вообще».

Именно к «Иль-де-Франс», пожалуй, больше всего подходят слова М. Алпатова о героизме майолевских статуй, который «не противоречит естественным функциям человека» и «рождается в них самих, как их высшее проявление». В этой статуе достигает кульминации тема «устремлённости», разработанная ещё в статуэтках 1900-х годов, а по своей энергии данное произведение сопоставимо с «Памятником Бланки». Но если в последнем выражено сопротивление внешнему давлению, то «Иль-де-Франс» — само воплощение свободы и победы, подлинная «Ника» XX века.

На всём протяжении двадцатых годов скульптор работал над «Венерой с ожерельем». Это самая лиричная и женственная из его богинь. Статуя впечатляет непринуждённой грацией жеста, лишённого манерности и продиктованного внутренним чувством.

В то же время Майоль работает над памятниками жертвам Первой мировой войны. Наиболее удачный — «Памятник павшим» в Баньюльсе, решённый в виде каменной стелы с двумя выступами. Простыми средствами Майоль передал здесь чувство глубокой скорби и стоящее за ней ощущение вечности.

В тридцатые годы мастер создаёт ряд статуй, олицетворяющих природные стихии, или своеобразные «первоначала» природы: землю, воду, воздух. Подобный замысел нашёл воплощение в статуе «Гора» (1933–1937).

«В других статуях, — говорил скульптор Фреру, — я искал архитектуру статики, здесь я ищу архитектуру движения». «Гора» полна мощного порыва, явственно ощущается огромная сила.

В тридцатые годы мастер работал также над единственной в его творчестве круглой групповой композицией, позже названной «Три грации» (1930–1937). Сам Майоль называл её «Нимфы прерий». Она состоит из трёх обнажённых женских фигур, головы которых увенчаны венками из полевых цветов.

Последняя монументальная статуя Майоля — «Гармония» (1940–1944), создавалась в тяжёлые годы фашистской оккупации. Скульптор практически

не выезжал из Баньюльса и, несмотря на почтенный возраст, по-прежнему работал по десять часов в сутки, создавая жизнеутверждающие произведения. Свою задачу Майоль, как и прежде, видел в том, чтобы творить «вечно человеческое» и «волновать сердца людей».

27 сентября 1944 года скульптор скончался после автомобильной катастрофы. Его похоронили в Баньюльсе в окружении кипарисов и сосен. На могиле его надгробие в виде статуи «Средиземноморье».

АННА СЕМЁНОВНА ГОЛУБКИНА (1864–1927)

Анна Семёновна Голубкина родилась в уездном городе Зарайске бывшей Рязанской губернии 16 (28) января 1864 года. Когда девочке исполнилось два года, умер её отец. Средств на образование семи детей не было. Голубкина говорила позднее: «Только я и училась, что у дьячка грамоте».

Анна любила рисовать и лепить из глины людей, животных и очень расстраивалась, когда её брат Семён, отличавшийся живым и озорным характером, ломал её «фигурки».

Семён показал рисунки сестры своему преподавателю в реальном училище, и они ему понравились. Он стал давать Анне советы, как рисовать, но о систематических занятиях не могло быть и речи из-за отсутствия денег.

В 1883 году девушка выполнила свои первые скульптуры: «Сидящий старик», «Слепой Захар» и «Слепой». А ещё через два года по памяти исполнила бюст своего деда Поликарпа Сидоровича. Поражают мастерство и законченность характеристики старого крестьянина, а ведь Голубкина ещё нигде не училась.

Один проезжий из Москвы, остановившись на постоялом дворе, увидел рисунки Голубкиной и посоветовал ей ехать учиться в Москву. В двадцать пять лет Анна едет в Москву, чтобы получить художественное образование. У неё было очень скромное желание: научиться расписывать глиняную и фарфоровую посуду.

В 1889 году она приходит в Классы изящных искусств архитектора А. О. Гунста, где занимается около года, а затем поступает вольным слушателем в Училище живописи, ваяния и зодчества. Её педагогами были известные скульпторы С. Иванов и С. Волнухин. Они и помогли Голубкиной развить её огромное дарование.

Работы Голубкиной привлекали внимание, их приходили смотреть учащиеся и с других отделений, а также воспроизводили в каталогах выставок. Анна получила от училища три денежные награды за скульптуры: «В банях», «Стрижка баранов» и «Лесной царь».

Пройдя программу училища за три года вместо положенных четырёх, Голубкина поступила в Петербургскую академию художеств. Однако принятая там сухая, академичная методика преподавания показалась ей неинтересной, поэтому уже через год она бросила учёбу и отправилась в Париж.

Несмотря на крайнюю ограниченность в средствах, Голубкина прожила в Париже несколько месяцев, поступив в частную академию Фернандо Коларосси. Она открыла для себя много нового, познакомилась с произведениями известных мастеров скульптуры, однако жизнь в Париже требовала много денег. Постоянное недоедание привело к тому, что у неё возникла угроза нервного истощения.

По настоянию друзей Голубкина была вынуждена вернуться в Россию. Вместе со своей сестрой она уехала в один из сибирских городов, где начала работать в комитете по устройству переселенцев. Там Анна прожила два года, а когда, укрепив здоровье, вернулась в Москву, то привезла с собой первую большую скульптуру — «Железный». Это произведение Голубкиной стало первым в русском искусстве скульптурным изображением рабочего-пролетария.

В конце 1897 года Голубкина снова отправилась в Париж. Средства на поездку за границу дало ей Московское общество любителей художеств и

частные лица. Эти долги она потом выплачивала в продолжение нескольких лет.

В Париже ей посчастливилось познакомиться с крупнейшим скульптором Огюстом Роденом. Контакты с французским маэстро были для неё своего рода «аспирантурой». Главное, что она изучала, — это внутреннее движение формы, отвечающее движению мысли и чувства.

Голубкина не стала его ученицей, но неоднократно пользовалась его советами. Они подружились, и Роден разрешил ей работать со своей моделью — старой итальянкой, образ которой Голубкина запечатлела в небольшой статуэтке «Старость».

«Женщина сидит, стыдливо поджав колени к груди, — пишет С. И. Лукьянов. — Вся её фигура дышит целомудрием и простотой и вызывает сочувствие к её одиночеству и беспомощной дряхлости.

Голубкина подчеркнула своё понимание старости: старость не столько разрушение, сколько естественный закономерный итог всей человеческой жизни».

Друзья и товарищи Голубкиной уговорили её поставить свои работы на выставку парижского Осеннего салона. «Старость» и портрет профессора-зоолога Э. Ж. Бальбиани были приняты на выставку и пользовались успехом.

Проведя в Париже почти два года, Голубкина вернулась в Москву полная энергии, творческих сил и жажды работать. Но вскоре умирает её мать. Тяжело переживая эту утрату, Анна уезжает к родным в Зарайск.

Во дворе около дома её братья сделали мастерскую. Здесь в 1900–1901 годы Голубкина выполнила бюст М. Ю. Лермонтова, скульптуры «Рабочий», «Слон», «Огонь» (камин). Художник В. А. Серов в 1901 году писал: «Голубкина слепила великолепный камин — серьёзно, я ангажировал его на выставку». За проект «Огня» Голубкина на конкурсе имени Г. Листа в 1900 году получила вторую премию.

Так началась ещё одна линия в её творчестве: Голубкина попробовала оживить традиционные бытовые предметы. Боковые опоры камина были

выполнены в виде фигур сидящих людей. Игра пламени как бы оживляла их, создавая иллюзию движения. Камин был продан в один из богатых домов, и на вырученные деньги Голубкиной удалось совершить свою третью поездку в Париж.

Здесь она осваивает технику работы в мраморе и дереве. Она понимает, что без умения работать в твёрдом материале ей не суждено исполнить свои творческие замыслы.

Возвратившись в Москву, она начала преподавать скульптуру и рисование на Пречистенских рабочих курсах, открытых на средства купчихи Морозовой. Одновременно она работает и над скульптурными портретами. Голубкина предложила совершенно новую технику лепки: казалось, что она наносит глину не тяжеловесными традиционными пластами, а лёгкими, порывистыми мазками. Её скульптурные портреты поражают своей естественностью. Мастер сохраняет в них всю непосредственность натуры, которая как будто ещё продолжает движение.

В 1903 году Голубкина создаёт из мрамора образ русской женщины и называет скульптуру «Марья». Эту работу выбрала вскоре Третьяковская галерея. Голубкина получила тысячу рублей, которые отдала «на революцию», несмотря на то, что сама сильно нуждалась.

Философ В. Ф. Эрн, которого она лепила, пишет: «Я счастлив, что смогу посмотреть на неё в процессе её творчества. Она высокая, худая, атлетически сильная, грубая на словах, прямая, из крестьянской среды и живёт иногда впроголодь и раздаёт по 500 руб., страшно добрая, с лицом некрасивым и гениальным… То смотрит так серьёзно и глубоко, что жутко делается, а то улыбается прекрасной детской улыбкой».

В 1903 году Голубкина создаёт статую больше натуры — «Идущий человек», где совершенно исключительно передан ритм поступательного движения могучей фигуры. Этот ритм создаёт в конечном счёте ощущение нарастающего движения и физической силы поднимающегося для настоящей жизни человека. Превосходно вылеплены руки огрубевшие и тяжёлые, они

как бы наливаются новой силой — силой борьбы, гнева и неукротимой решимости действия.

В 1905 году Голубкина выполняет бюст Карла Маркса. Анна говорила, что в портрете Маркса она «хотела дать не борющееся, а утверждающее начало его идей, представляющих собою новую эру в жизни человечества».

Общение с рабочими привело к тому, что Голубкина стала активной участницей русского революционного движения. Её арестовали в марте 1907 года, а 12 сентября того же года состоялся суд. Голубкину приговорили к заключению в крепость. Однако спас положение адвокат, заявивший суду, что его подопечная больна. Убедившись в правдивости слов адвоката, Голубкину выпускают на свободу.

После этого она жила в основном в Зарайске. Только в 1910 году Голубкиной удалось снять в Москве в Большом Левшинском переулке хорошую мастерскую и две маленькие комнаты, где она жила со своей старшей сестрой и племянницей, В. Н. Голубкиной. Здесь Анна Семёновна и трудилась до самой смерти.

В 1906–1912 годы скульптор создаёт целую группу работ: «Ребёнок» (1906), «Пленники» (1908), «Вдали музыка и огни» (1910), «Две» (1910), «Даль» (1912), «Спящие» (1912), в которых пейзажная среда символически абстрагируется.

В 1912 году Голубкина создаёт скульптуру, которую называет «Сидящий человек», где символически изображает три поколения.

Как пишет Лукьянов: «В центре — пожилая женщина спит утомлённым, тяжёлым сном, как много лет спала Россия, справа — молодая женщина спит тревожным, лёгким сном, готовая проснуться, и слева — ребёнок, подняв голову, радостно смотрит вперёд, как будто видит зарю новой, светлой жизни».

Голубкина очень любила работать с деревом. Первые опыты её работы в этом материале относятся ещё к девятисотым годам. Но наиболее значительные произведения мастера относятся к 1909–1914 годам: «Раб»

(1909), «Человек» (1910), «Кариатиды» (1911), портреты А. Ремизова и А. Толстого (оба — 1911), В. Эрна (1914), «О, да…» (1913).

По наблюдению А. В. Бакушинского, «дерево помогает Голубкиной найти новый скульптурный язык — простой, островыразительный и сильный. Особенно убедительно сказываются следствия поворота к подлинному материалу при сопоставлении голубкинских эскизов и этюдов в глине с законченными в дереве произведениями. Это — решительный скачок к новому качеству. Импрессионистическая аморфность, недосказанность, иногда чрезмерно подчёркнутая эмоциональность — всё это замещается ясностью, пластической завершённостью формы, реализмом, объективностью формы Таковы, например, голубкинские портреты писателей А. Ремизова и А. Толстого».

В бюсте А. Н. Толстого, одном из своих лучших портретов, Голубкина воссоздаёт образ ещё сравнительно молодого в те годы писателя. В чуть поднятой кверху голове Алексея Толстого передаётся большой внутренний интеллект литератора и вместе с тем замечены такие черты, как чувственность и даже некоторое высокомерие, сквозящее в чертах полного, холёного лица с тяжёлыми полуопущенными веками.

В 1914 году началась Первая мировая война. Голубкина, желая помочь раненым, открывает в Москве, в Музее изящных искусств, выставку своих работ для сбора средств на трудоустройство инвалидов войны.

Успех выставки был несомненным. Ещё до закрытия выставки скульптор писала в действующую армию своему ученику Кондратьеву, что было «тысяч 11» посетителей и это даст около 5 тысяч рублей сбора. Выставка была чрезвычайно благожелательно встречена художественной критикой тех лет.

В середине 1914 года Голубкина тяжело заболела и легла в больницу. С 1915 по 1921 год Анна Семёновна из-за тяжёлой болезни не работала, но бездеятельность мучила её, и она решила начать работать по скульптуре малой формы.

Она обратилась к инструктору художественных технических мастерских С. Ф. Бобровой с просьбой обучить её технике работы с камеями. И здесь она достигла большого мастерства: её камеи из слоновой кости и морской раковины — настоящие произведения искусства.

Скульптор С. Р. Надольский пишет о камеях Голубкиной: «Представленные „Русскому самоцвету“ миниатюры также поразили меня… Это были фигуры всего пятисантиметровой величины, поражавшие особенно прочувствованной общей пропорциональностью и жизнью их… Надо отметить, что темой для этих миниатюрных композиций послужил новый быт советской молодёжи. Все фигуры были полны радости и жизни и выполнены из какого-то мягкого материала…»

С 1918 по 1920 год Голубкина ведёт занятия со студентами в Свободных государственных мастерских, а с 1920 по 1922 год — в Московских высших государственных художественно-технических мастерских.

В октябре 1922 года Голубкина переходит в художественную студию скульптора Шора. Болезнь её вновь обострилась, и пришлось делать операцию.

В 1923 году Голубкина участвует в конкурсе на памятник А. Н. Островскому, где получает третью премию. В 1925 году Анна Семёновна выполняет в мраморе барельеф «Материнство», а в 1926 году по просьбе Музея Льва Толстого приступает к работе над бюстом В. Г. Черткова.

В начале 1927 года она создаёт поэтический образ юной девушки, олицетворяющей русскую природу и молодость своей родины, и называет эту фигуру «Берёзка». В том же году толстовский музей обратился к скульптору с просьбой выполнить портрет Льва Николаевича.

«Голубкина в 1903 году была у Толстого и разговаривала с ним, — пишет Лукьянов. — С обычной прямотой она высказала ему несогласие с его

взглядами. Они поспорили, и она резко с ним говорила, и, когда она пришла второй раз к нему, Софья Андреевна сказала, что Лев Николаевич болен.

Теперь, двадцать четыре года спустя после этой встречи, она приступает к созданию портрета Толстого. Задумала создать портрет значительно больше натуры, а это требовало большой физической силы. Голубкиной было в то время уже шестьдесят три года, и она была больна. Делает она четыре варианта, но они не удовлетворяют её. Она хотела дать Толстого — гениального художника, писателя могучего таланта, и это ей удалось. Останавливается она на пятом варианте, который и сохранился.

В Толстом она передала силу русского гения. Фигура Толстого крупная и мощная, а глаза в остром напряжении как бы пронизывают то, что он видит перед собой».

Голубкина говорила: «Толстой как море… но глаза у него, как у затравленного волка». Портрет Толстого — выдающееся произведение, это один из лучших его портретов.

7 сентября 1927 года в городе Зарайске Анна Семёновна Голубкина скончалась. Её похоронили на Зарайском городском кладбище.

ПАОЛО ТРУБЕЦКОЙ (1866–1938)

Павел (Паоло) Трубецкой родился 15 февраля 1866 года в Италии в местечке Интра близ озера Маджоре. Отец его, князь П. И. Трубецкой, состоял при русском царском дворе. В 1863 году он приехал в Италию в качестве дипломата русского посольства во Флоренции, не зная ещё, что останется здесь до конца жизни. Женой князя стала американка Ада Винанс, приехавшая во Флоренцию учиться пению. Она живо интересовалась музыкой, живописью, скульптурой, литературой. Благодаря ей в доме Трубецких царила художественная атмосфера.

Виллу «Ада» (дом Трубецких) часто посещал известный итальянский художник Даниеле Ранцони, оказавший известное влияние на Паоло, хотя прямым его учителем не был.

В 1874 году Паоло выполнил первую скульптуру — голову поющего старика из воска. Эту работу похвалил скульптор Дж. Гранди. Затем Паоло выполнил ещё одну работу, привлёкшую внимание Гранди, — высек из мрамора скульптуру «Отдыхающие олени».

В 1877–1878 годах Паоло учился и окончил начальную школу в Милане. Вернувшись в Интру, он по настоянию отца поступил в техническую школу. И даже брал частные уроки физики и математики, но учился неохотно.

Он не бросил своего любимого занятия и в 1882 году вылепил гипсовую скульптуру «Корова с телёнком». Юноша увлёкся анималистикой. Тем временем отец стал подумывать о военной карьере сына. К счастью, мать настояла на занятиях в художественной школе, и Паоло поступает в миланскую студию Джузеппе Гранди. Вскоре он переходит в студию Д. Баркалья, мраморщика из Пьемонта, затем в студию Эрнесто Бацциро, у которого брал уроки технически-ремесленного характера. Законченного художественного образования так и не получил.

В 1885 году Трубецкой приобрёл собственную студию в Милане. А ещё через год впервые участвовал в выставке в Милане, где показал скульптуру «Лошадь», и работа была замечена.

Вскоре семья Трубецких разорилась и продала виллу. Паоло вынужден жить самостоятельно. С 1886 года и до приезда в Россию у Трубецкого так называемый «период нищеты». Художник переезжает с места на место, работая на фермах, чтобы заработать деньги на жизнь и занятия искусством. Это и время его художественного становления. Примерно до 1891 года главное место в его творчестве занимает анимализм. Позднее для заработка, пользуясь своей известностью, начинает работать над заказными портретами.

В 1890 году Трубецкой участвовал в конкурсе на памятник Гарибальди для Милана. За свой проект он получил первую премию, а о его достоинствах написал большую статью известный итальянский писатель Г. д'Аннунцио. Ещё через год скульптор выполнил проект памятника Данте для города

Тренто, получив денежную премию. Проект обладал многими достоинствами, но из-за сложной аллегоричности был отклонён жюри. В дальнейшем работа Трубецкого неоднократно экспонировалась на международных выставках, в том числе и в России. В 1896 году Трубецкой исполнил памятник сенатору Карло Кадорна для Палланцы.

1897 год памятный для Трубецкого. Он участвует в Венецианской биеннале. Некоторые критики с этой выставкой связывали начало творческой зрелости Трубецкого. В том же году он едет в Россию к родственникам и там принимает предложение князя Львова, директора Московского училища живописи, ваяния и зодчества, преподавать скульптуру. Его деятельность в качестве преподавателя оказала большое влияние на формирование целого ряда русских мастеров.

Талант Трубецкого оказывается столь ярким и необычным, что работы совсем ещё молодого скульптора начинают появляться на выставках и привлекают к себе внимание.

Портретные работы Трубецкого отличаются почти неповторимой в своём роде психологической насыщенностью образов. Скромные статуэтки обладают столь большой выразительностью именно потому, что характер и психология человека схватывается и воплощается всей фигурой, в каждом движении, жесте, в трепетных складках одежд, линиях силуэта. Трубецкой обладал чрезвычайно острым восприятием пластики.

К числу наиболее удачных статуэток мастера относится изображение И. И. Левитана (1899), представленного сидящим в очень живой и непринуждённой позе.

«Скульптор стремится запечатлеть характерное, остроиндивидуальное, — пишет М. Кашуро. — Образ Левитана в портрете Трубецкого предстаёт напряжённым, даже трагически-надрывным. Он изображён сидящим, но это не спокойная поза отдыхающего человека, а лишь минутная пауза в движении. Чувствуется, внутреннее напряжение столь велико, что не позволяет расслабиться, отдохнуть. И композиция

скульптуры, и пластика, и силуэт — резкий, нервный — передают трагизм смертельно больного мастера, который с тонкой интуицией художника почувствовал П. Трубецкой.

…Он создаёт пять портретов Льва Толстого — одного из величайших своих современников. При этом нужно заметить, что Трубецкой не является поклонником философии писателя. Но его не могли не увлечь бунтарская сила духа, темперамент, творческая энергия писателя. Чисто формальными приёмами — строгая конструктивная чёткость объёма при подвижной, как бы вибрирующей поверхности скульптуры Трубецкой даёт представление о личности Л. Толстого — сильной, цельной, мятущейся и страстной».

С. А. Толстая писала: «Лучше других — маленький бюст со сложенными руками работы Трубецкого».

В отличие от живописной, нечёткой передачи объёмов у поздних скульпторов-импрессионистов, в работах Трубецкого, как правило, нельзя не отметить очень ясной и выразительной архитектоники скульптурных произведений, весьма чёткого ритмического распределения пластических масс.

Рассматривая его портретные работы, можно убедиться, что «живописное», прихотливо-эскизное обращение Трубецкого со скульптурной формой относится, как правило, прежде всего к изображению одежд. Даже в небольших статуэтках человеческие лица у Трубецкого проработаны тщательно и достаточно чётко. Таковы его работы «С. Ю. Витте с сеттером» (1901), «Гагарина с дочерью», «Натурщица Дуня» (1912) и другие. Большинству названных произведений Трубецкого свойственны большой лиризм и теплота. Последнее относится не только к портретным статуэткам, но и к целому ряду превосходных изображений животных, а также к таким типично жанровым композициям Трубецкого, как «Московский извозчик» (1898).

Трубецкой показывает свои работы на выставках «Мира искусства», «Союза русских художников», на зарубежных смотрах, в том числе и на

Международной выставке в Париже в 1900 году, где его произведения были отмечены почётной медалью.

В 1900 году Трубецкой выигрывает конкурс на создание памятника Александру III среди таких известных скульпторов, как Р. Р. Бах, В. А. Беклемишев, А. М. Опекушин, М. А. Чижов, А. Л. Обер, А. О. Томишко.

Был утверждён эскиз Трубецкого с пьедесталом Шехтеля, четырёхугольным в плане. С двух сторон постамента помещались барельефы, сюжетно объясняющие смысл и назначение монумента.

Мастер проделал колоссальную предварительную работу. Он исполнил восемь малых моделей, две в натуральную величину и две в масштабе самого памятника. Скульптор отнёсся к его созданию как к исторической миссии, выпавшей на его долю. «Как бы мог я осмелиться, — сказал он, — взяться за такой памятник, если бы не был уверен, что сделаю шедевр. Не сомневайтесь, это будет прекраснейшая статуя в мире». «Меня упрекают, — говорил он в другой раз, — что я как будто не окончил моего труда, что в нём много недоделанного. Мне думается, что это упрёк неоснователен. Всякий по-своему понимает законченность данного произведения. В памятнике нет ничего классического — это совершенно идейный памятник. Отрицательное отношение ко мне со стороны публики я склонен объяснить в значительной степени известной оригинальностью, новизной… Оно тем более понятно, что петербуржцы вообще не привыкли к новому слову в этой области искусства…» «Ставят мне в упрёк, — жаловался скульптор, — толстую лошадь. Но я должен был выбрать для памятника тяжёлую лошадь, считаясь с богатырской фигурой царя. Что касается вопроса, к чему стремился — к портретности или выражению известной идеи, — то в данном случае я, конечно, преследовал обе цели, ибо без портретности не может быть памятника, а без символа — произведения искусства. Я хотел в образе Александра III представить великую русскую мощь, и мне кажется, что вся фигура императора на моём памятнике воплощает мою основную мысль».

Л. П. Шапошникова: «В памятнике Александру III отсутствуют характерная для официального искусства идеализация, торжественная пышность и традиционность решения, что и вызвало недоумение и отрицательное отношение к этому произведению. В облике царя не только правдиво передана его личность, но отражена сущность целой эпохи. Его грузная фигура торжественна. Но под спокойствием ощущается внутренняя сила, подчёркнутая энергичным движением руки…

Трубецкой преодолел приёмы импрессионизма и добился монументальности, пластического обобщения, архитектоничности. Он шёл от изучения натуры, но отбросил всё случайное, и форма приобрела особую выразительность. Скульптор добился гармоничности, уравновешенности, чёткого и выразительного силуэта. Пропорции конной фигуры увязаны с размером пьедестала, благодаря чему был решён основной момент композиции памятника. Он пластически вошёл в архитектурное окружение и объединил его. Занял центральное положение на площади, завершив ансамбль. Памятник хорошо воспринимался со всех сторон».

Появление в 1909 году памятника Александру III в Петербурге вызвано бурю споров, дискуссий, разнотолков. «Опальный памятник», «Величие и вульгарность» — названия газетных статей красноречиво определяли оценку публики. Но много было и положительных отзывов.

Одна из газет писала: «Вообще художник может быть доволен: памятник, им сочинённый и сделанный, составляет украшение Петербурга, и чем больше с ним знакомишься, тем он кажется значительнее и лучше…»

Илья Ефимович Репин со свойственным ему темпераментом восклицает в адрес автора монумента: «Браво, браво, Трубецкой! Очаровательно! Поздравляю Россию… какая смелость, широта…»

Архитекторы С. Одновалов и М. Цимбал также отмечали, что «этот монумент блестящий и редкий в мировой истории искусства образец городской сатирической скульптуры».

Сооружение памятника подвело итог творчеству Трубецкого в России. Около пятидесяти станковых работ создал Трубецкой в России. Это был необыкновенно плодотворный период его творчества. В 1906 году Трубецкой уезжает в Париж. Он бывал с тех пор в стране лишь наездами и на очень короткие сроки.

На парижском Салоне 1906 года Трубецкой выставил выразительный портрет Огюста Родена, изображение изысканной госпожи Декори, портрет Армана Дейо, о котором Роден сказал: «великолепно». Критика констатировала, что Трубецкой принёс в Париж свой специфический жанр «portrait-statuette». Однако то был последний всплеск широкого интереса к творчеству Трубецкого. На Западе уже слышались не только благожелательные отзывы. Появились и другие высказывания в его адрес: «лёгкий, незрелый», «скульптор аристократической знати».

Когда в 1913 году Трубецкой выставил свои работы на римском Сецессионе, они уже не вызвали большого интереса. Критики писали, что Трубецкой работает в духе «устаревшего импрессионизма».

В 1914 году скульптор едет в США. Трубецкой намерен был провести в Америке несколько месяцев, но из-за войны остался до 1921 года. Художник устраивал персональные выставки в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго, Сан-Франциско. «В эти сумасшедшие годы он остаётся скульптором хорошеньких женщин», — пишет Ж. С. Гриони.

Трубецкой живёт в Голливуде, где строит обширную студию и покупает небольшой дом. Его посещают Э. Карузо, М. Пикфорд, Д. Фербенкс, Ч. Чаплин. В 1919 году по проекту Трубецкого установили памятник Данте в Сан-Франциско, а в 1920 году — памятник генералу Харрисону Грай Отису в Лос-Анджелесе.

С 1921 по 1932 год художник живёт в Париже. Здесь в 1927 году умирает жена — шведка Элин Сундстрём. Её смерть Трубецкой переживает мучительно, он едва не покончил с собой.

В 1932 году Трубецкой возвращается в Италию. Последним произведением мастера стала фигура Христа, оплакивающего человечество, которое творит зло.

12 февраля 1938 года Трубецкой скончался на вилле Кабианка.

КЕТЕ КОЛЬВИЦ (1867–1945)

Кете Кольвиц (урождённая Шмидт) родилась в Кёнигсберге 8 июля 1867 года. Первое художественное образование Кете получила у гравёра Маурера, который заставлял своих учеников рисовать с гипсов и точно копировать рисунки. В 1884 году Кольвиц поступает в Берлине в мастерскую швейцарца «офортного портретиста» Штауффер-Берна. Тот верно оценил её дарование как графика и познакомил ученицу с творчеством Макса Клингера. Произведения Клингера производят на неё глубочайшее впечатление.

С 1888 года она училась в Мюнхене, а затем снова вернулась в Берлин. В 1891 году Кете выходит замуж за доктора Карла Кольвица, друга её детства, социалиста. Карл получил место врача рабочей кассы профсоюза портных в Берлине. Мастерская Кете находилась рядом с местом работы мужа. Естественно, Кольвиц часто приходилось соприкасаться с рабочей беднотой, видеть несчастья, горе, безысходность страдающих людей.

В 1893 году происходит важное событие в жизни Кольвиц. Её потрясает публичное представление запрещённой полицией сильной социальной драмы молодого драматурга Герхарта Гауптмана «Ткачи». Вдохновлённая этой постановкой, она примерно с 1893 по 1897 год напряжённо и вдохновенно работает. В итоге Кольвиц создаёт графическую серию «Восстание ткачей».

Успех этой серии оказался неожиданно громким. Сюиту «Восстание ткачей» представили к малой золотой медали. И хотя кайзер Вильгельм наложил на это запрет, но Дрезденский гравюрный кабинет приобрёл всю серию и добился присуждения художнице медали. Признание открывало прямой путь к дальнейшим успехам. Кольвиц избирают в члены берлинского

Сецессиона. В 1907 году ей вручают стипендию Макса Клингера, дававшую художникам право работать на вилле Романо во Флоренции.

Своё следующее великое произведение, «Крестьянская война», Кольвиц создавала в период с 1903 по 1908 год. Среди большого числа рисунков и гравюр этих лет выделяются три: «Растоптанная» (1900), «Карманьола» (1901) и «Восстание» (1899). «Растоптанная» — это трагедия матери, потерявшей ребёнка, умершего от голода. Темы смерти и материнства займут в дальнейшем огромное место в творчестве Кольвиц, тем более что подрастали её сыновья Петер и Ганс.

Несмотря на большой успех, Кольвиц недовольна своими работами. Ей хочется более сильных форм воздействия. С 1910 года она начинает много работать как скульптор.

События её личной жизни, связанные с войной, обостряют сознание необходимости воздействовать на людей силами своего искусства. 1914 год — это год перелома в её жизни и творчестве. В октябре 1914 года её младший сын, одержимый идеей жертвы для отечества, отправляется добровольцем на Западный фронт в Бельгию, где и погибает через несколько дней. Личное несчастье у Кольвиц перерастает в общее чувство протеста. Слова Гёте из «Вильгельма Мейстера»: «Семена посева не должны быть перемолоты» становятся основным содержанием её лучших работ всех последующих лет. Это определяет и её многолетнюю работу над надгробным памятником сыну.

Кольвиц признавала десятилетие 1910–1920 годов кризисным временем в своём творчестве, «перерывом», переходным этапом, несмотря на то, что она исключительно много и разнообразно трудилась и в скульптуре (основная линия поисков), и в рисунке, и в литографии.

В 1928 году Кольвиц стала профессором Высшей школы изобразительных искусств в Берлине и получила мастерскую в Академии искусств. С захватом власти национал-социалистами в 1933 году она

лишилась преподавательской работы. Кольвиц уже не смогла выставляться: с выставок её вещи снимались, в музеях они были удалены в запасники.

Только в 1932 году после долгих лет работы ей удалось закончить и установить на деревенском кладбище в Роггевельде (Фландрия) надгробие погибшему на войне сыну Петеру. Первоначально художница предполагала возле простёртого тела павшего юноши поставить фигуры родителей — отца в голове, а матери — у ног сына. Но окончательное решение и проще, и красноречивее. Две фигуры стоят на коленях. Склонённая мать в широком плаще, выделяющем только голову. Отец тоже на коленях, но больше откинулся назад, крепко охватил свою грудь скрещёнными руками. Кольвиц придала свои черты матери, а мужа — Карла Кольвица — фигуре отца. Кете Кольвиц вообще часто придавала свой облик образам страдающих женщин. Она с исключительно проникновенной наблюдательностью, не щадя себя, изучала перед зеркалом самоё себя как «человеческий документ», иногда мучая себя в качестве модели. Кольвиц как человек стала образом измученной немецкой женщины из народа.

Когда национал-социалисты пришли к власти и стали ясны их военные планы, она не могла не вспоминать об ужасах войны, смерти и уничтожения. В 1938 году Кете Кольвиц начинает работу над новым и главным своим произведением — скульптурной группой «Мать с мёртвым сыном».

Эта скульптура — не только один из бесспорных шедевров Кете Кольвиц, но, как всегда у этой очень эмоциональной художницы, личное признание о пережитой тяжёлой утрате. С завершением работы над памятником сыну Петеру и его товарищам в Роггевельде чувство великого горя не оставляло художницу и понуждало её вновь и вновь обращаться к этой теме.

«Мать с мёртвым сыном» — это скульптура монументально-героического плана. Не случайно она ещё известна под названием «Пьета» — оплакивание. Так в итальянском искусстве называли сцену оплакивания Марией умершего Христа, смерть которого понималась как героическая,

отданная за спасение человечества. Героический пафос пронизывает и скульптурную группу Кольвиц. Тело мёртвого сына торжественно и безмолвно покоится рядом со склонившейся над ним матерью. Но героическое начало этого произведения смягчается такой теплотой, такой искренностью переживания, что вызывает у зрителя безмерное потрясение. В юношески нежных чертах умершего, в его исхудалой шее выражены пронзительная горечь утраты и великая любовь к людям. Его навеки запрокинутая голова словно прильнула, доверчиво погрузилась в покой и ласку материнского тела, найдя здесь вечное успокоение. Бронзовая скульптура создана до начала Второй мировой войны. Это был образ, исполненный тяжёлого предчувствия, которое, к сожалению, сбылось.

Война 1939–1945 годов принесла Кольвиц новые удары. На фронте погиб внук, бомбами была уничтожена мастерская в Берлине, где она жила и трудилась пятьдесят лет. Вторая мировая война заставила её уехать в маленький городок Морицбург под Дрезденом, где она умерла 22 апреля 1945 года, незадолго до окончания кровопролитной войны.

Её голос стал голосом всех матерей. В скульптуре её последней большой работой стала «Башня матерей», защищающих своих детей. Этой же теме посвящена и её последняя литография, изображающая мать, в отчаянном объятии охватившую группу испуганных детей (1942).

Созданные Кольвиц произведения и сегодня — активный протест против войны. Ромен Роллан нашёл проникновенные слова о её творчестве: «Произведения Кете Кольвиц — самая большая поэма Германии этого времени, отражающая испытания и горе простых и отверженных. Эта женщина с мужественным сердцем приняла их своими глазами и заключила в свои материнские объятия, с печальной и нежной жалостью. Она голос молчания народов, принесённых в жертву».

ЭРНСТ БАРЛАХ (1870–1938)

«Я считаю Барлаха одним из величайших скульпторов, которых мы, немцы, когда-либо имели», — писал Бертольд Брехт. И это справедливо,

потому что Барлах не только в совершенстве владел своим мастерством, но и относился к искусству так, как к нему относятся только великие художники, — как к «делу глубочайшей человечности, пробе на чистоту сердца и души».

Эрнст Барлах родился 2 января 1870 года на севере Германии в небольшом провинциальном городке Веделе (Голштиния) в семье уездного врача. Эрнст был старшим из четырёх сыновей в семье и не единственным профессионалом-художником в семейной хронике Барлахов. Отец рано умер, оставив довольно большую семью почти без средств. Любовь к искусству заставила Барлаха преодолеть многие трудности, чтобы поступить учиться сначала в Художественно-промышленное училище в Гамбурге (1888–1891), затем в Дрезденскую академию художеств (1891–1895).

Начинающему скульптору пришлось испытать на себе тяжесть академической профессиональной выучки. Немецкая художественная школа не зря славилась ежедневным изнурительным тренажом. Особенно трудно приходилось Эрнсту в Гамбурге. Здесь он совмещал посещение скульптурного класса с вечерней работой в мастерской преподавателя — местного скульптора Рихарда Типе.

Но и в дальнейшем Эрнст не колебался в вопросе о призвании. Он продолжает процесс обучения скульптуре — дважды в конце девяностых годов он совершает поездки в Париж (в 1895–96 и 1897 годах). Правда, первое знакомство Барлаха с Парижем не произвело на него впечатления.

«Более того, — пишет Ю. П. Маркин, — он резко отрицательно воспринял при очном знакомстве именно естественность, физиологический натурализм импрессионистического ощущения природы, против чего программно восставала его душа символиста».

1896 год Барлах в основном проводит в Фридрихроде, испытывая проблемы и творческие, и финансовые. Его выручает Карл Гарберс, предлагающий ему работу в Париже в качестве помощника по заказу гамбургского магистрата.

Год самостоятельной работы в Париже познакомил художника с европейским искусством и его проблемами, укрепил волю в решении искать собственный путь в искусстве, но в 1898–1902 годах он безуспешно пытается добиться признания в Гамбурге и Берлине.

В 1902 году Барлах заканчивает любопытное надгробие Мёллер-Ярке (1902). Это сложное, многочастное произведение, стоящее отдельно в ряду ранних его работ.

«Молодой скульптор остановился на традиционном мемориальном решении в виде архитектурной стелы, имитирующей преддверие склепа, — пишет Ю. П. Маркин, — перед которым он по традиции поместил объёмную фигуру плакальщицы — приём, найденный Кановой веком раньше… Впервые, пожалуй, самобытные черты его будущего зрелого почерка наметились столь очевидно».

Из Берлина Барлах возвращается в родной Ведель с ощущением полной неудовлетворённости шестилетней самостоятельной практикой. Скульптору уже за тридцать, а он пока не может похвастать большими успехами.

Наконец тяжёлый творческий кризис, наступивший в 1906 году, заставил его совершить двухмесячную поездку по югу России, в места, где работал в то время брат художника. Пребывание в России дало ему значительные художественные переживания, которые и определили всё его дальнейшее творчество.

Вот как оценивает этот отрезок жизни художника искусствовед Н. И. Полякова: «Здесь в России Барлах в зримом образе ощутил то, что давно волновало его душу и занимало его философски настроенный ум, — судьбу страдающего человека. В толпах разорённых крестьян, выброшенных кулаками-хозяевами на просторы русских дорог просить подаяние, Барлах углядел не столько социальную трагедию, сколько трагедию человеческого бытия: горькую жизнь покинутых и отверженных людей. Человек, как существо двойственной природы — грубо материальной, земной, и

возвышенной, духовной, — предстал Барлаху впервые безо всяких прикрас, масок и глянца европейской цивилизации, в облике русского нищего, крестьянина, пастуха. В них он увидел весь трагизм и величие человека в его извечном противостоянии между добром и злом, между грубой животностью и высоким духом. Так философски отвлечённое представление вдруг обрело редкостную конкретность. Вернувшись на родину, художник нашёл для своего нового понимания человека адекватный по силе выразительности образный язык не только в графике и скульптуре, но и в первой своей литературной драме „Мёртвый день“. Многосторонне одарённый, с этих пор он проявил себя и в изобразительном искусстве и в литературе как художник-новатор, близкий по своей творческой манере экспрессионизму».

Отклик на новую манеру Барлаха последовал быстро. «Всех переполошил только Барлах двумя терракотами русских нищих, — писал К. Шефлер в обзоре весеннего Сецессиона 1907 года. — Сильный талант… известный небольшому кругу людей. Ещё не было повода говорить о нём, ибо одно лишь трудолюбие и противоречивость поисков не позволяли пока создать что-либо зрелое. В этих фигурах сказалось потрясение художника своим материалом, человеческое переживание одновременно вылилось в художественное переживание формы. Социальная характеристика тоже присутствует здесь». В поддержку работ Барлаха выступил также известный скульптор-анималист А. Гауль.

В том же 1907 году на Немецкой национальной художественной выставке в Дюссельдорфе фигурировали «Нищенка с чашкой» и «Слепой нищий».

В дальнейшем Барлах не раз перефразировал образные и композиционные приёмы из произведений 1906–1908 годов: «Лежащий мужик» (1908) узнаётся в «Отдыхающем страннике» (1910), «Нищая на корточках» (1907) — в «Экстатирующей» (1920), «Сидящая женщина» (1907) — в «Сидящей старухе» (1933). Женский тип, найденный в России, с определённостью ощущается в некоторых собирательных образах конца

десятых—тридцатых годов: в «Зябнущей девушке» (1917), «Закутанной нищей» (1919), «Степнячке» (1921), «Плачущей» (1923), «Мёрзнущей старухе» (1937), «Годе 1937-м» (1936).

Пребывание в Италии (1909) завершило его профессиональное формирование скульптора-практика, хорошо знакомого с капризами и радостями своего трудного ремесла.

С 1910 года Барлах жил и работал в Гюстрове, здесь начался расцвет его таланта, и здесь же он испытал жестокое разочарование. «В Гюстрове великолепная деревянная пластика и каменная тоже», — объяснял скульптор одну из причин своего выбора.

За двадцать восемь лет, прожитых в Гюстрове, Барлах написал восемь драм, два романа, много прозаических эссе и очерков, создал свыше ста пятидесяти скульптур, в том числе и три своих знаменитых памятника. В Гюстрове мастер по-прежнему предпочитал проводить свободные часы в уединении с природой, на редкость гармонирующей в своём здешнем варианте с его душевным настроем. Всё это время художник почти не покидает города. Лишь из года в год Барлах совершает поездки по средневековым городам. Так, в 1924 году Барлах едет в Любек, Ратцебург, Мёльн, в 1925-м — во Франкфурт, Шпессарт, Нюрнберг, а в 1926-м — в Ноймюнстер и вторично в Любек.

Первая мировая война потрясла Барлаха. Сам он по состоянию здоровья не подлежал мобилизации. Но каждая встреча с инвалидом войны повергала его в отчаяние. «Невозможно от них отвлечься! Трёхногий бедняга надвигается на тебя с вопросом: „Каково пришлось бы тебе на моём месте?“ Мы должны оказаться состоятельными по отношению к ним, к их жестам, которые ужаснее пафоса нищеты или разбойничьего свиста…»

В стремлении оказать хоть какую-то действенную помощь людям Барлах даже поступает работать в гюстровский сиротский приют.

После того как в 1919 году Барлаха избирают членом Прусской академии художеств, его приглашают переехать в Берлин. Ему предлагают

стать профессором в академических мастерских. В 1925 году художник избирается в почётные члены Мюнхенской академии художеств.

Барлах отвергает все лестные приглашения, отказываясь покинуть полюбившийся ему Гюстров. Лишь несколько человек имеют доступ в его мастерскую, самые верные его друзья: учитель Фридрих Шульт, скульпторы Бернгард и Марта Бемер, коллекционер Курт Драгендорф.

В первую половину двадцатых годов Барлах создал ряд программных произведений, так или иначе связанных с евангельскими темами: надгробие матери, «Отдых» (1924, дерево и бронза), рельеф «Апостол» (1925, дерево), «Смерть» (или «Группа из трёх фигур», 1925, бронза), «Встреча» (1926, дерево и бронза).

В двадцатые же годы Барлах создаёт свои знаменитые памятники: для Киля (1921), Гюстрова (1927) и Магдебурга (1929).

Памятник для Киля — бронзовый ангел с мечом, стоящий на поверженной химере, олицетворяет победу Добра и Разума над тёмными, низменными силами.

«Гюстровский памятник — самый необычный из всех, — пишет О. Воронова. — В низком и затемнённом северном проходе Гюстровского собора, над ажурной кованой решёткой, окружавшей некогда купель, подвешена фигура ангела. С некоторых точек зрения она кажется свободно парящей в воздухе. Ангел Барлаха подвешен горизонтально — он не поднимается к небу, но находится в таком же состоянии реющего полёта, как птица. Да и встречает зрителя он не в центральном торжественном нефе, довершая патетичность общего убранства интерьера. Скупой свет вырывает из мрака скрещённые на груди руки, лицо, похожее на лицо художницы-антифашистки Кете Кольвиц, опущенные веки и чуть припухлый угол рта — ещё минута, и ангел заплачет».

Это уникальное произведение было встречено холодно и насторожённо. Силы набирал фашизм, который не мог примириться с гуманистической сущностью искусства Барлаха.

Любимым детищем Барлаха был памятник в Магдебурге. Вот что писал о нём сам мастер:

«Прежде чем начинать разговор о Магдебургском памятнике, я вынужден сделать самому себе упрёк в чрезмерной рассудочности и скупости художественных средств, ослабляющих общее воздействие. Внешне спокойное решение способно показаться расхолаживающим, архитектоника монумента, обусловленная местом водворения — в капелле, — сбивает с толку; трёхчастное устремление вверх по горизонтали, намеченное линией рук, а также линией голов нижних полуфигур, противоречит выражению неразрывного единства, ибо это, скорее, слияние противоположностей. Пластика, воплощающая идею неразделимого товарищества, спорит с идеей рока и гибели — недопустимое смешение неравноценных внутренне состояний, при котором драматическая напряжённость создаётся без отказа от пластической выразительности и потому не может удовлетворять людей, неспособных понимать пластику. Я сознаю, что все эти моменты лишают меня надежд на благожелательное отношение к моей работе. Но рассудочность в ней всё же чисто внешняя, ибо диктуется соображениями архитектоники, и напряжение здесь всё же присутствует.

На усеянном могилами поле возникают трое воинов, смыкающихся вокруг креста над могилой павшего. По их состоянию видно, что они намерены держаться, чего бы это им ни стоило. В центре возвышается во весь рост молодой офицер, без колебаний выдерживающий взгляд смерти, хотя он и ранен в голову; справа от него — пожилой ополченец, ближе шагнувший к порогу смерти, слева — почти мальчик, новичок в этом царстве ужаса, но и он стойко переносит испытание вопреки неопытности и юности. Извергающаяся смерть представлена в виде скелета со стальным шлемом на полуразвалившейся голове, по бокам — двое, перенёсших все испытания, едва живые собратья тех, кто ещё держится. Если всё это пытаться осмысливать символически, то можно выразиться так: Нужда, Отчаяние и

Смерть воплощены здесь как результат сознательного акта самопожертвования. Они говорят о глубине самоотречения».

В 1929 году, когда был установлен памятник в Магдебургском соборе, вокруг него сразу началась жестокая борьба. Фашисты не могли сразу же вышвырнуть его вон — для этого Барлах был слишком прославлен: к его шестидесятилетию выставки с триумфальным успехом прошли в Берлине, Эссене, Венеции, Нью-Йорке, Цюрихе, Париже.

Началась самая трудная и мрачная пора жизни. Его скульптуры выбрасывали из музеев, ему запрещали участвовать в международных выставках. «Перспективы нельзя назвать ни „средними“, ни мрачными. Они граничат почти что с безнадёжностью», — предсказал свою судьбу художник. Гюстровскому ангелу была предназначена самая зловещая для скульптора судьба — его переплавили на снаряды.

В 1938 году запретом была прервана последняя работа мастера — крещальная купель для церкви Иоанна в Хамме (Вестфалия), уже опробованная в гипсе в двух вариантах. Запретив работать Барлаху, фашисты надеялись принудить его к эмиграции. Однако скульптор отказался: «Я — немец и останусь в Германии». «По мере того как годы мои мелькают, я ощущаю себя всё более прочно, — нет, неразрывно! — соединённым с родной мне землёй. Моё место здесь, где я живу и работал до сих пор, я знаю это, и поскольку сейчас меня поносят и упрекают в чужеродности, я заявляю, что эта моя принадлежность к месту, рождённая в процессе истории и выстраданная пережитым, эта неразрывная связь с родиной гораздо прочнее, чем у всех отрицающих это моих врагов», — писал он. 24 октября 1938 года Барлах умер от инфаркта в частной клинике в Ростоке и был похоронен в городке Ратцебург.

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ АНДРЕЕВ (1873–1932)

Николай Андреевич Андреев родился 14 (26) октября 1873 года в Москве. Отец его до двадцати шести лет был крепостным крестьянином

одного из помещиков Рязанской губернии, рано ушёл в город, работал много и трудно. Детство художника прошло в тяжёлых бытовых условиях.

С восьми лет мальчик стал посещать городское училище. Уже здесь проявились его художественные склонности и талант. Юный Андреев начал рисовать и писать красками. Двенадцатилетний мальчик, одолев учёбу в городской школе, поступает в Строгановское училище. Николай оканчивает его через пять лет. Эта художественная школа готовила тогда, в сущности, не художников, а ремесленников-рисовальщиков для ситценабивных фабрик.

После окончания Строгановского училища семнадцатилетний Николай наконец поступает рисовальщиком на серпуховскую ситценабивную фабрику Цинделя. Заработок крайне нужен был и для молодого художника, и для поддержки родной семьи. Через год работы он был вызван в Москву директором Строгановского училища Ф. Ф. Львовым и занял там место преподавателя рисунка. Многолетний преподавательский стаж Андреева продолжался в этом училище — уже после его преобразования в высшую школу — до 1918 года.

Рядом с художественно-производственными задачами Андреева волнуют и замыслы монументальные. С большой смелостью для ученика он принимает участие в конкурсе на памятник Глинке в Петербурге. Андреевский проект получил первую премию, однако выполнение памятника не решились передать молодому, неизвестному мастеру, не окончившему даже высшей художественной школы.

В 1900 году Андреевым был завершён курс в Училище живописи, ваяния и зодчества. В том же году по окончании училища Николаю удалось впервые поехать за границу — в Париж на Всемирную выставку. Здесь Андреев познакомился с последним словом европейского искусства. Роден и его школа позволили ему окончательно уяснить суть скульптурного импрессионизма. Но там же усилилось и увлечение художника модерном.

По возвращении в Москву Николай продолжает преподавание рисунка и скульптуры в Строгановском училище. Андреев обучает серьёзно и строго

работать с натуры, хорошо и складно компоновать скульптурный эскиз. Он воспитывает свободу непосредственного восприятия и понимания натуры, обобщения или детализации образа, широко допускает любую манеру обработки поверхности, но вместе с тем настойчиво и сурово требует точности формы, чёткости отношения к основным задачам скульптурного построения. У него уже складывалась своя система. Андреева любили и ценили ученики.

Самая ранняя из известных и сохранившихся работ первого периода — фигура «Девушка в рубахе». Она датирована 1900 годом. Особенно хорошо чувствуется молодое, худое тело девушки-подростка под тяжёлыми складками рубахи.

В период с 1900 по 1910 год Андреев работал интенсивно. Диапазон его творчества был весьма широк: станковая и декоративная скульптура, пластика малых форм. Особенно много сил и времени было отдано разработке и осуществлению монументальных произведений. Андреев участвовал в конкурсах на памятники первопечатнику Ивану Фёдорову, Т. Г. Шевченко, Гермогену и Дионисию, К. Д. Ушинскому. Во многих конкурсах он оказывался победителем. Дважды Андреев одержал победу на двух конкурсах на памятники Гермогену и Дионисию, предназначенные для установки на Красной площади у Кремлёвской стены. Андреевым были созданы надгробные памятники К. А. Ясюнинскому, Н. Л. Тарасову, Ф. П. Гаазу.

То, что проскальзывало в отдельных портретах начала века — крепнущее мастерство художника-психолога, — с особой полнотой и силой раскрылось в работе над воплощением образа Гоголя. К конкурсу на памятник Гоголю Андреев готовился особенно тщательно. Ещё летом 1904 года, живя на Украине, он сделал массу зарисовок. В 1906 году вновь отправился туда. Проехал в Миргород, Яновщину, побывал у сестры Гоголя, вынес много новых и неожиданных для себя впечатлений, зарисовал вереницы типов. Его увлёк крестьянский украинский быт, психология, но

поразили шовинизм националистически настроенной части украинской интеллигенции и отрицание ею значения Гоголя для украинской культуры. Перед художником встал образ «отверженного» Гоголя, его душевная драма, быть может, обострившая его сарказм и горечь восприятия мира.

Такое представление о писателе сыграло большую роль в формировании у Андреева образа Гоголя. Художник внимательно изучает не только психологию творчества Гоголя, но и психопатические стороны его душевной жизни: читает специальную литературу, внимательно беседует с психиатром Баженовым. В это время он много читал и перечитывал Гоголя. Художник занимался иконографией писателя, стараясь представить себе его достоверный облик. Им были сделаны рисунки с прижизненных портретов Гоголя работы Александра Иванова и Ф. А. Моллера. Много дал для воссоздания живых черт Гоголя рисунок, сделанный Э. А. Дмитриевым-Мамонтовым.

Николаю Андреевичу в воссоздании облика Гоголя помогло непосредственное жизненное впечатление. Для изображения писателя ему позировал родной брат — Вячеслав. Именно согбенная фигура брата, устало опустившегося на скамью, зябко кутающегося в широкие полы плаща, с поникшей головой и устремлённым вниз рассеянным взором помогла скульптору увидеть «своего» Гоголя. Это образ человека, погружённого в тяжёлые размышления, измученного внутренней борьбой.

Безусловно, памятник не стал лишь увеличенным этюдом с натуры. При переходе от модели к самому монументу образ претерпевает большие изменения. Скульптор стремится к усилению драматизма образа. Форма ещё смелее обобщается, передаётся широкими плоскостями, резкими их переломами, возникает напряжённость контрастов светлого и тёмного. В окончательном варианте сильнее выявлен трагизм судьбы и творчества гениального писателя.

Как пишет Л. П. Трифонова в книге, посвящённой Андрееву: «Взаимодействие данного пластического решения с типичными явлениями в

скульптуре эпохи совсем иное, чем во многих произведениях дореволюционного творчества Андреева. Если в них это взаимодействие в большой мере определялось разработкой специально взятых приёмов того или иного стилевого направления, то в данном случае оно возникает совершенно непроизвольно, спонтанно. В самостоятельном творческом решении образа сами собой возникают черты, типичные для скульптуры данной эпохи. В конкретном, индивидуально-неповторимом проявляет себя общая закономерность. Можно найти в памятнике характерное для импрессионизма преобладание пластической массы над чётким, завершённым объёмом, сложность светотеневого построения, при котором отдельные формы сливаются и тонут. Можно найти близость к экспрессионистическим решениям с их резкостью и напряжением формы. Но нет в памятнике ни раздроблённости — недостатка, так часто отмечаемого в скульптуре импрессионизма, ни своеволия, нервозности экспрессионизма. Образ Гоголя правдив и выразителен без преувеличений и деформаций. Поза, движение, мимика просты и естественны. Форма, в которой воплощён образ, монолитна, силуэт её выразителен.

Замысел всего построения красив и поэтичен. Высокий гранитный постамент с одинокой фигурой писателя опоясывает со всех четырёх сторон непрерывный бронзовый рельеф с изображением персонажей из „Ревизора“».

Либеральные слои купечества и интеллигенции во главе с Остроуховым и либеральной печатью были за Андреева. Для этой стороны и памятник, и автор его были символом протеста против воцарившейся после 1905 года реакции. Реакционные круги по тем же причинам были против этого памятника. Они отлично чувствовали, что острый взор андреевского Гоголя обращён не только в прошлое, но и в настоящее, в то безумие реакционной вакханалии, какая наступила после подавления революции 1905 года.

Знаменитый русский художник Илья Ефимович Репин приветствовал создание памятника такими словами: «Трогательно, глубоко и

необыкновенно изящно и просто… Сколько страдания в этом мученике за грехи России».

Вторая поездка за границу в 1909 году сыграла в дальнейшем большую роль в его творческом пути. В монументальных опытах Родена Андреев находит отклик тех же экспрессионистических стремлений, которые определили характер его Гоголя. Одновременно он восхищается группами Карно на здании Оперы и Бельфордским львом Бартольди — характерными образцами неоакадемизма Второй империи. Скульптор ценит, однако, и искусство совсем иного строя. Велико было его увлечение готикой и романским искусством, незабываемой силой «химер» на соборе Парижской Богоматери.

По возвращении в Москву Андреев принялся с новым подъёмом за творческую работу. Заграничные впечатления не создали сразу большого крена в каком-либо новом направлении. Тот же импрессионизм, та же точность сходства с натурой и острота авторского глаза, но и та же несколько внешняя характеристика. Так выполнены бюсты: В. Е. Маковского, И. Е. Репина, А. И. Южина, Ф. О. Шехтеля и др. Однако художник многое меняет в методах своей работы.

В 1910 году появляется памятник доктору Гаазу — общественный дар художника Москве. Новый памятник-бюст говорит о наметившихся сдвигах. Николай Андреевич ищет здесь ещё более крепкой скульптурной формы, реализма в образе, лишённом случайности этюдного впечатления. Да и по самому своему характеру эта задача должна была толкнуть художника к обобщениям, основанным совсем не на натуре. Образ Гааза — синтетический портрет замечательного доктора-гуманиста жестокой николаевской эпохи. И вместе с тем прекрасно выполненная голова доктора живёт напряжённой и подлинной жизнью.

После памятников Гоголю и Гаазу наступает полоса некоторого творческого затишья.

С революцией у Андреева рождаются новые скульптурные замыслы монументального порядка. К первой годовщине великой пролетарской революции он строит колоссальную голову Дантона для украшения площади Революции. В этой мощной львиной голове автор с небывалой для себя силой воплотил пафос и темперамент французской буржуазной революции, её романтику. Андреевский «Дантон» — ожившая античная маска, трагическое выражение великих социальных противоречий и политических столкновений той эпохи.

Зима 1918 года ушла на новую срочную работу — над колоссальной статуей Свободы для площади перед зданием Моссовета. Андреев окончательно порывает с языком импрессионистской живописной недоговорённости, с экспрессионистическим, беспокойным жестом эпохи гоголевского памятника. Мастер ищет опоры в непревзойдённом веками сочетании реального и идеального, как оно было найдено культурой античной Греции.

Стиль статуи «Свободы» — монументальное завершение той художественной линии, которая постепенно намечалась и крепла в творчестве художника после 1910 года.

Вторая линия намечается с начала революции. Она — реакция на засилье «левых» течений эпохи военного коммунизма. Николай Андреевич, внимательный ко всем явлениям художественной жизни, стремился понять основы и этого художественного направления. Андреев признавал и использовал их конструктивные, архитектонические тенденции, но решительно противился всему деструктивному, нарушающему целость изобразительного замысла.

Под таким углом зрения следует рассматривать особенности художественных приёмов при выполнении Андреевым памятников Герцену и Огарёву перед зданием Московского университета. Компактная, слитая масса, обработанная широкими, рублеными плоскостями; форма, близкая к схеме. Начало синтетическое подчинено началу аналитическому.

Центральное положение в работе мастера в двадцатые годы занял памятник А. Н. Островскому в Москве. На сооружение памятника драматургу перед Малым театром был объявлен очень широкий конкурс. Но ни у кого в итоге не было сомнений в том, что лучший проект — андреевский.

Над памятником скульптор работал с 1923–1924 по 1928 год. Его открытие состоялось в мае 1929 года. Памятник Островскому был опытом строго реалистического решения — в том стиле, которого требовал не только образ писателя, но и внутренний путь самого скульптора. Этот стиль становится всё устойчивее, раскрывая основы творчества мастера, его генеральную линию. Форма в памятнике становится чеканно ясной, точной, но свободной. Техника виртуозна, но так обусловлена единством содержания и формы, что не бросается в глаза, не надоедает, а принимается как должное. Самый образ спокоен, холодноват и глубоко, умно продуман.

Художник в это время принимает участие и в других конкурсных соревнованиях. К тому же времени относится и большой бюст Л. Н. Толстого к толстовской выставке 1928 года.

В разнообразии творческих задач была одна художественная тема, которая захватила Андреева на долгие годы — лениниана. Работа над образом Ленина шла много лет и стала главной творческой целью всего последнего периода жизни художника. Андреев создал около ста скульптурных портретов вождя.

Умер Николай Андреевич Андреев 24 декабря 1932 года.

СЕРГЕЙ ТИМОФЕЕВИЧ КОНЁНКОВ (1874–1971)

Сергей Тимофеевич Конёнков родился 28 июня (10 июля) 1874 года в небольшой деревне Караковичи в Смоленской губернии в зажиточной крестьянской семье. Когда ему исполнилось четыре года, семья осиротела, умерла его мать, и мальчик переехал в дом своего дяди. Его первым учителем стал деревенский пасечник, от которого Сергей и перенял тягу к знаниям.

Дядя заметил способности своего племянника и отдал его в прогимназию, которая находилась в уездном городе Рославле. Там впервые и проявились способности Конёнкова к живописи. После окончания курса прогимназии Сергей прожил год в семье знакомых своего дяди, помещиков Смирновых, занимаясь вместе с их сыном с домашними учителями. После выпускных экзаменов в гимназии он поехал в Москву, где поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Однако по результатам вступительных экзаменов юноша был зачислен не на живописное, а на скульптурное отделение. Помощи ему ждать было не от кого, и, чтобы прокормиться, Конёнкову пришлось одновременно с учёбой выполнять различные заказные работы. Одной из них стало оформление фасада дома чаеторговца Перлова. Изготовленные Конёнковым эскизы были использованы и для оформления магазина хлебных изделий Филиппова.

В 1897 году вместе со скульптором П. Клодтом Конёнков совершил путешествие по Германии и Италии, посетил Париж. Во время поездки он не только много рисовал, но и лепил, стремясь освоить манеру лепки мастеров Возрождения. Находясь во Франции, Конёнков посетил мастерскую известного скульптора Родена и был покорён его экспрессивной, модернистской лепкой.

По возвращении на родину, в 1898 году, Конёнков переводит в бронзу свою первую значительную работу — «Камнебоец».

Этот образ — один из наиболее запоминающихся образов человека труда в русской скульптуре.

Выразительная композиция статуи, сильно вылепленные руки и голова дают почувствовать не только изнурительно тяжёлый труд человека, но и его не сломленную никакими лишениями внутреннюю силу. В уверенно проработанных чертах лица «Камнебойца» передано глубокое раздумье, за которым угадывается пробуждение его самосознания.

Поездка за границу имела и другие результаты. Конёнков понял, что ему недостаёт специального образования, поэтому сразу по возвращении

приехал в Петербург и поступил в Академию художеств в класс скульптуры, которым руководил известный художник В. Беклемишев.

Однако вскоре у Конёнкова возник конфликт со своим наставником, который не мог примириться с тем, что его ученик находится под влиянием Родена, и Конёнков стал работать самостоятельно. Гораздо больше ему дало общение со скульптором С. Волнухиным и художником А. Куинджи.

Ожесточённую дискуссию в Академии вызвала и выпускная работа Конёнкова — статуя «Самсон». Профессоров смущало, что модернистская трактовка библейского мотива привела к нарушению классических пропорций фигуры. Кроме того, в предложенной Конёнковым фигуре было слишком много экспрессии. Молодого скульптора поддержали только И. Репин и А. Куинджи, они высоко оценили работу Конёнкова. Репин даже опубликовал свой отзыв в печати. Благодаря их поддержке скульптор получил звание свободного художника, хотя совет Академии всё же отказал ему в обязательной заграничной командировке. А во время событий 1905 года администрация Академии даже распорядилась уничтожить эту статую, чтобы не будоражить студентов. Только в 1916 году Конёнков был избран академиком живописи.

1905 год застал Конёнкова в Москве. Скульптор принимал участие в организации боевых дружин и даже сражался на баррикадах Арбата. Это находит отклик в его творчестве. За короткий срок — в 1906 году — он создаёт целую серию портретных произведений: «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин», «Крестьянин», «Атеист», «Славянин», «Нике».

«„Нике“ — имя греческой богини победы, — пишет А. А. Каменский, — образ которой запечатлён в древних статуях. Но в данном случае Конёнков не стремился к повторению или варьированию мотивов античной скульптуры (что встретится несколько позже в большой группе его работ). Он воспользовался лишь символикой этого имени, а реальным прообразом скульптуры была, как рассказывает художник, московская ткачиха с Трёхгорки.

Перед зрителем — русская девушка, черты лица которой чрезвычайно далеки от строгих канонов академической „правильности“; нос „уточкой“, пухлые щёки, слегка вывернутые губы. Но сколько в этом простом облике пленительной, лучезарной вдохновенности! Чуть запрокинув голову, девушка устремилась вперёд в радостном, возвышенном порыве. Улыбка, светлая и нежная, трепещет на полуоткрытых губах, искрится в чистом, приветливом взоре. Движение головы, певучий ритм мягких теней, оживляющих поверхность мрамора, общая динамика композиции — всё это создаёт впечатление высокого, свободного полёта, парения…

…Конёнковская „Нике“ дышит светлой, ясной верой в будущее, к которому устремлены все её чаяния. В пору её создания взволнованные размышления о завтрашнем дне жизни, устремлённость к новым горизонтам захватывали, будоражили, наполняли трепетным, нетерпеливым ожиданием все здоровые силы русского общества».

Своими произведениями скульптор ясно сказал, на чьей стороне его симпатии, куда зовёт его совесть художника-гражданина. В последующие годы Конёнков перешёл от лепки к весьма необычным для скульптуры материалам: он, например, стал использовать дерево, инкрустируя его драгоценными камнями. В 1907 году Конёнков выставил так называемую «Лесную серию» — ряд деревянных изваяний славянских языческих богов. В них художник сочетал архаические мотивы, приёмы примитивной скульптуры и модернистскую экспрессию. В результате каждая скульптура вела как бы игру со зрителем, заставляя его отгадывать сложный ребус, кто же здесь действительно изображён.

В 1912–1913 годах Конёнков, вновь отправляется в путешествие, на этот раз в Грецию, а затем в Египет, где совершенствует свои стилизаторские приёмы и осваивает опыт античных скульпторов.

Из произведений, навеянных поездкой по Греции, выделяются «Эос», «Кора» (обе — 1912), а также «Женский торс» и «Сон» (обе — 1913). Здесь

проявляются упорные поиски крепкого, упругого объёма при полной законченности скульптурных форм и реальности самих образов.

Конёнков в русской скульптуре начала XX века вернулся к теме обнажённого женского тела. В его «толковании» это идёт к возвышенному идеалу античности. Если его «Юная» (1916) — это воплощение красоты целомудренной, ещё себя не осознавшей, то в «Женском торсе» (1913) красота предстаёт перед нами зрелой, пышно цветущей. В этот же период Конёнков создал скульптуры «Сон» (1913), «Заря» (1917).

В 1914 году Конёнков работает над «Девушкой» (с поднятыми руками). «Хвала молодости и красоте человека прозвучала в этой прекрасной скульптуре, — отмечает В. Б. Розенвассер. — Гордая своей красотой, девушка стоит, высоко подняв руки, поддерживая ими тяжёлые пряди волос. Плавные линии, мягкое „перетекание“ форм, тонко обработанная поверхность дерева и его золотистый тон — всё это хорошо передаёт нежность и возвышенную чистоту юной героини».

В 1916–1917 годах на Пресне прошли три персональные выставки художника. Они стали событием в художественной жизни того времени.

«Возвратившись в Москву, — пишет в своей автобиографии Конёнков, — я снял мастерскую на Пресне, работал много и в этой же мастерской устраивал персональные выставки. В 1916 году на моей персональной выставке было выставлено около 50-ти работ из мрамора и дерева. В этом же году я был избран в действительные члены Академии художеств…

…В 1922 году я женился на студентке юридического факультета Маргарите Ивановне Воронцовой, моей постоянной спутнице и неустанной помощнице».

По возвращении в Россию Конёнков становится одним из популярных скульпторов, а после революции 1917 года пытается найти своё место в новой действительности. Вначале ему это удаётся, и он даже принимает участие в так называемом плане монументальной пропаганды. Однако власти

насторожённо приняли его яркие экспрессивные работы, в которых чувствовалось явное влияние эстетики модернизма. По предложению Луначарского Конёнков, только что ставший профессором Вхутемаса, уезжает в Ригу сопровождающим художественной выставки.

Из Риги он вместе с выставкой в 1923 году отправился в Америку, где и остался на постоянное жительство. До 1945 года Конёнков живёт вдалеке от родины. Он работает в Америке и Италии, а основным его жанром становится скульптурный портрет.

Ему позировали знаменитые учёные Дюбуа и Ногучи, звезда Голливуда и театра Айно Клер и многие другие. Большое место в его творчестве продолжали занимать образы русских людей, его выдающихся современников И. П. Павлова, Ф. И. Шаляпина, С. В. Рахманинова.

В 1928 году в Сорренто скульптор работал над портретом А. М. Горького. Вот что писал об этой работе Сергей Тимофеевич: «Я не пытался фантазировать. Мне дорого было в точности запечатлеть облик писателя: типично русское лицо, крутой лоб мыслителя, пронизывающий взгляд, решительно сомкнутый рот, выдающиеся скулы худого лица». Разумеется, «точность», которой добивался в данном случае скульптор, заключалась не в передаче простого портретного сходства. «Горький» Конёнкова — это портрет-характер, это образ большого русского человека.

Одной из лучших и самых известных заграничных работ мастера по праву считается «Писатель Ф. М. Достоевский» (1933). Достоевский, в представлении скульптора, — могучий мыслитель, который, как никто другой, «понимал и ненавидел зло… мог проникнуться людскими страданиями. Большая заслуга — победить зло, но не менее важно вывернуть наружу и показать свету тёмную душу зла».

Как пишет В. Б. Розенвассер: «Неудивительно поэтому, что и Конёнков изобразил мучительно сгорбленную фигуру писателя и втянутую в плечи голову с высоким костистым лбом. Сходен и жест рук, правда, пальцы здесь не переплетены в „замок“, как на живописном портрете. Однако и эти руки,

тяжело сложенные, зримо „отгораживают“ Достоевского от окружающего мира, оставляя его один на один с его нелёгкими думами. А отсюда и выражение его лица, и взгляд человека, ушедшего в свои мысли».

Если для многих художников достижение сходства — венец исканий, то для Конёнкова — только начало. Повествуя о своём герое, скульптор выделяет и подчёркивает в нём какое-то одно особенно характерное и примечательное качество. Оно и оказывается центральной, сквозной темой портрета.

Вот, к примеру, скульптурный портрет «Ф. И. Шаляпин» (1930). «Хотя Шаляпин позировал мне, — вспоминает Конёнков, — я не так уж добивался портретного сходства… В своей скульптуре я изваял только голову Шаляпина, но мне бы хотелось передать зрителю и то, что отсутствует в скульптуре, — его могучую грудь, в которой клокочет огонь музыки… Я изобразил Шаляпина с сомкнутыми устами, но всем его обликом хотел передать песню».

В портрете академика И. П. Павлова (1930) развивается другая линия повествования — о мудрости человеческой, о красоте духа — смелого, чистого, дерзновенного.

«В портрете Альберта Эйнштейна удивительным образом смешались черты вдохновенной мудрости и наивного, чуть ли не детского простодушия, — пишет А. А. Каменский. — …Этот портрет в самом высоком смысле слова светоносен — искрятся широко раскрытые, „думающие“ глаза, над которыми взлетели ломкие, тонкие брови; ласковостью солнечного полдня веет от тёплой, милой улыбку и даже небрежно разметавшиеся волосы над огромным, морщинистым лбом — будто лучи, несущие потоки радостного света. Живое, безостановочное движение великой мысли и доверчиво-вопрошающее изумление перед раскрывающимися тайнами гармонии бытия запечатлелись на этом потрясающем своей проникновенной выразительностью лице, таком добром,

мягком, простом и в то же время озарённом силой и красотой пророческого ясновидения…»

По возвращении в 1945 году в Москву Конёнков был удостоен звания народного художника СССР и первым из работников искусств стал Героем Социалистического Труда. Но награды не могли повлиять на новаторский характер его скульптуры. Одновременно с такими традиционными работами, как бюсты Ленина или передовых колхозников, Конёнков создаёт образы Л. Бетховена и Н. Паганини, которые традиционно считались реформаторами в музыке.

В последние годы жизни художник вновь возвращается к монументальным композициям и восстанавливает свою раннюю работу «Самсон», которая теперь стала называться «Освобождённый человек». Последняя большая выставка мастера была устроена в Москве в начале 1965 года. Она была приурочена сразу к двум юбилеям Конёнкова — девяностолетию со дня рождения и семидесятилетию его творческой деятельности.

На выставке были представлены практически все известные произведения ваятеля. А в предисловии к каталогу выставки известный художник Павел Корин назвал Конёнкова патриархом русского искусства.

Конёнков умер 9 октября 1971 года. Сергей Тимофеевич говорил, что нет большего счастья, чем служить родному народу. Эти слова можно считать девизом всего творчества замечательного русского скульптора.

ГУСТАВ ВИГЕЛАНД (1869–1943)

Гостеприимные норвежцы, показывая город, непременно привезут вас и во Фрогнер-парк, где познакомят с творчеством Густава Вигеланда, крупнейшего норвежского скульптора XX столетия. На многих улицах и площадях Осло можно встретить героев произведений Вигеланда: композиторов Эдварда Грига и Рихарда Нурдрака, Бьёрнстьерне Бьёрнсона, поэта Хенрика Вергеллана, учёного и мецената Альфреда Нобеля и других — целую портретную галерею современников и исторических деятелей

прошлого. Но главным творением, подлинным «царством Вигеланда», конечно, стал Фрогнер-парк.

Густав Вигеланд родился 11 апреля 1869 года в семье столяра из Мандаля. Четырнадцати лет будущий скульптор пришёл в Христианию, чтобы стать резчиком по дереву. Это была традиционная ветвь народного искусства, и Вигеланд овладел ею в совершенстве.

С 1889 года Густав учится у Б. Бергслиена. В 1891 году Вигеланд уезжает в Копенгаген. В столице Дании он получает профессиональное образование у местного профессора Х. В. Биссена. В 1892–1893 годах Вигеланд живёт в Париже, а в 1895–1896 годах посещает Италию. В 1900 году молодой художник едет в Англию.

В начале творческого пути он участвует в реставрации скульптурного декора каменных фасадов Нидаросского собора в Тронхейме на севере Норвегии — замечательного памятника скандинавского Средневековья. Но молодого мастера резьбы не покидала мысль о настоящей скульптуре. Она привела его в мастерскую великого Родена. Неудивительно, что порой созданное им отмечено влиянием искусства великого Родена. Но норвежец упорно стремился найти собственный стиль. Особенно рано раскрылось дарование Вигеланда-монументалиста.

Он работает над монументальными статуями, установленными в центре Осло, у Королевского дворца. Скульптуры молодого художника органично вписались в парковый ландшафт. В одном из своих произведений Вигеланд создаёт бронзовый памятник писателя Хенрика Ибсена (1903), в другой работе славит знаменитого математика Нильса Хенрика Абеля (1905).

На высоком гранитном постаменте стремительно возносится динамичная фигура Абеля. Учёный, умерший совсем молодым, изображён в виде обнажённого гения, попирающего аллегории тьмы и невежества.

К 1921 году скульптор уже был известен не только в Норвегии, но и за её пределами. В этом году муниципалитет Осло заключил с ним своеобразный договор: столица снабжает скульптора материалами, содержит

мастерскую, а Вигеланд все свои готовые и будущие работы передаёт в собственность городу.

Заграничные путешествия Вигеланда в Париж и Берлин, Флоренцию и Лондон развили интерес молодого скульптора к монументальному творчеству. Замысел Фрогнер-парка возник у скульптора ещё в 1899 году и осуществлялся вплоть до 1943 года, года смерти Вигеланда в мрачные дни фашистской оккупации. Первоначально в самом начале века он задумывает создать городской фонтан. С течением времени идея эта усложнялась, прежде чем спустя многие годы была реализована в скульптурном ансамбле Фрогнер-парка — главном творении всей жизни Вигеланда.

Фрогнер-парк — результат поистине титанического труда его автора. На протяжении сорока лет здесь были созданы многие композиции, составляющие ныне единый комплекс садово-парковой скульптуры.

Давая оценку увиденному в парке, Н. Верзилин пишет: «Фрогнер-парк — философский парк, заставляющий размышлять посетителей. Все скульптуры созданы на одну тему, расположены в определённом логичном сочетании. Весь парк — величественная грандиозная скульптурная симфония на тему „Жизнь человеческая“. Потрясённые виденным покидают парк посетители. И вновь возвращаются к той или иной новелле из бронзы или гранита и долго стоят в задумчивости. „Что вы хотели этим сказать?“ — спросили однажды Вигеланда. — „Смотрите и делайте выводы сами“.

Каждая скульптура вызывает вопрос и заставляет работать мысль. У зрителя создаётся своё, особое восприятие волнующих произведений Вигеланда. Каждый по-своему воспринимает их: одни — пессимистически, другие — оптимистически, но никто не остаётся равнодушным. В этом особенность творчества Вигеланда. И каждый вспоминает необыкновенный парк с душевным волнением и восхищением перед величественностью мысли его творца».

У главного входа Вигеландом воздвигнуты величественные порталы из камня и металла.

«Примечательны решётки порталов, — пишет М. И. Безрукова, — их орнамент, в который органично вплетены человеческие фигуры, порой прост, строго геометричен и одновременно сложен, отличается особой утончённостью исполнения. Поэтично трактованы женские фигуры. В панелях с их изображениями художник нашёл выразительный ритм линий, начиная с оригинального обрамления фигуры, чёткого контура обнажённого тела и его своеобразной драпировки из виноградных лоз и длинных прядей женских волос. Вигеланд проектировал рисунок каждой решётки, а в их изготовлении из железа ему помогали искусные мастера-кузнецы».

Сразу от входа перед зрителем открывается широкая панорама парка. В первую очередь в глаза бросается длинный мост, который фланкируют четыре высокие гранитные колонны. Колонны-пьедесталы возносят вверх динамичные изваяния, изображающие человека в схватке с гигантским безобразным ящером, у которого тупая голова с большими слепыми глазами.

Более пятидесяти бронзовых статуй и групповых композиций установлено на гранитных парапетах моста. Здесь можно увидеть молодую девушку, очертания фигуры которой переданы спокойной, плавной линией. В той же манере исполнена и юная пара влюблённых, прильнувших друг к другу. Изображение матери с младенцем отличается выразительным и динамичным силуэтом. Все эти фигуры не производят впечатления застывших изваяний, они кажутся вполне реальными, живыми.

За мостом расположен величественный фонтан с прямоугольным бассейном. Его огромную гранитную чашу поднимают шесть гигантов.

«По углам бассейна, внешние поля которого покрыты рельефами, расставлено двадцать бронзовых групп, — пишет М. И. Безрукова. — По мере приближения к ним их фантастические очертания, напоминающие пушистые кроны молодых деревьев, преображаются в неразрывные сплетения листвы и стволов с человеческими фигурами. И, как в скульптурах на мосту, здесь тоже возникают образы детства, юности, взрослой поры и старости. Именно с воплощения идеи фонтана и началась работа Вигеланда

на его долгом пути к осуществлению со временем весьма усложнившегося первоначального замысла. Не случайно фонтан — символ жизни — акцентирован в общей композиции парка. Ваятель прославляет воду как великую силу природы. Одновременно им вводится тема бремени жизни. Она находит выражение в мужских фигурах, поддерживающих чашу. Это — простые смертные, на плечах которых все тяготы земного существования, что подчёркнуто и психологической разработкой образов».

Но идейным и композиционным центром комплекса является, конечно, «Монолит». Его создание не входило в первоначальный замысел Вигеланда. Но парк всё расширялся. И, наконец, в последний год своей жизни скульптор создал этот семнадцатиметровый обелиск из серого гранита. Он весь как бы вылеплен из человеческих тел. Поколение за поколением, мужчины, женщины, дети, опираясь на предшественников, тянутся ввысь к свету, истине, кто знает… К «Монолиту» ведёт лестница. В расположенных на её ступенях 36 скульптурных группах снова проходит перед нами весь цикл человеческой жизни. Те же темы, но уже в других поворотах, с другими фигурами-символами, с иным «сказом страстей, взлётов, падений…»

«Динамичная вертикаль колонны трансформируется в клубок находящихся в сложном движении человеческих тел, — пишет Безрукова. — Обессилевшие мужчины и женщины, которые не в состоянии продолжать борьбу, в отчаянии сползают и падают вниз; другие, цепляясь за ослабевших, карабкаются выше. Некоторые приносят себя в жертву, помогая тем, силы которых иссякли, в их экстатической устремлённости к небу. Наконец, отдельные фигуры изолированы от общего потока — их жесты и движения полны неистовости последней попытки. В монолите, символизирующем полный борьбы и столкновений цикл человеческой жизни, Вигеланд заключает идею, которая пронизывает и объединяет все скульптурные компоненты Фрогнер-парка».

Композиция «Колесо жизни» словно парит в пространстве. Семь сплетённых фигур взрослых и детей совершают вращательное движение

внутри круга. Построение группы полно скрытого смысла: форма круга наиболее соответствует символу вечного цикла человеческой жизни.

«Мастер экспрессии, Вигеланд тяготеет к изображению персонажей в остро подмеченных жизненных ситуациях и состояниях, — отмечает Безрукова. — Он заставляет их прислушиваться к голосу природы, кричать, любить и утешать друг друга, созерцать мир, но и конфликтовать в нём. Танцующие и борющиеся, карабкающиеся и кружащиеся, они активно действуют, но не всегда в согласии, как и в жизни. Порой внутренний мир его моделей чист и ясен. Так, естественной радостью светятся лица маленьких ребят, играющих с матерью. Но чаще скульптор погружает персонажи в сложные, подчас гнетущие раздумья о жизни или показывает их антагонистами».

В мрачной символике таких изображений художник проявляет особую изощрённость. Вводя мотив смерти, он в одном из рельефов представляет маленьких детей, олицетворяющих начало новой жизни, но дети эти собирают разбросанные по полю части скелетов. Натурализм находит отражение также в трактовке образов стариков, когда автор стремится с анатомической точностью зафиксировать все возрастные изъяны персонажей. Стиль Вигеланда не всегда ровен. Повествовательная манера уживается рядом с лаконичной, обобщённой. Но всегда художник демонстрирует совершенное владение материалом.

После смерти мастера его мастерскую превратили в музей. Там сегодня хранятся рабочие модели, эскизы, варианты произведений, оригиналы и гипсовые отливы памятников и портретов. Коллекция, находящаяся в бывшем ателье мастера, вместе с находящимся по соседству Фрогнер-парком — одно из самых больших собраний скульптуры в Северной Европе.

Творчество Вигеланда — яркая страница в истории всей скандинавской художественной культуры.

ШАРЛЬ ДЕСПИО (1874–1946)

«Чувство индивидуального» является отличительной особенностью творчества Шарля Деспио. Именно это свойство — видеть неповторимость каждого лица, каждой формы — сделало Деспио одним из наиболее интересных портретистов XX века.

«Среди всеобщей неуверенности, вопреки ей, наперекор нервно мятущимся ритмам XX века художник хочет утвердить нечто постоянное, что могло бы стать для него своеобразной точкой отсчёта, — пишет исследователь творчества Деспио В. В. Стародубова. — Такой постоянной величиной становится вера в нравственную красоту человека. В связи с этим меняется и форма: за основу берутся такие постоянные категории, как объём, конструкция, распределение масс, то есть нечто устойчивое, неизменное.

Всё это определило особенности творческого метода Деспио, в основе которого лежит пристальное изучение натуры, бережное и сосредоточенное отношение к ней. Интерес к внутреннему миру человека, стремление довести объём до особой уплотнённости, цельности, вывести пластическую „формулу“ каждой детали человеческого лица — вот основные черты, характеризующие творчество этого мастера».

Шарль Деспио родился 4 ноября 1874 года в Мон-де-Марсан, в Ландах. Его отец и дед были штукатурами. Семнадцати лет будущий скульптор приезжает в Париж, где в 1891 году начинает заниматься в Школе декоративных искусств у Гектора Лемера, ученика Карпо, а затем в Школе изящных искусств у Барриа.

Жизнь не особенно баловала художника. Оказавшись в Париже без всякой поддержки и, как он сам говорил, не желая «продаваться», Деспио зарабатывал себе на жизнь раскраской почтовых открыток.

С 1898 года скульптор начинает выставляться. Большую роль, по словам Деспио, в его формировании сыграли два скульптора: Роден, у которого Деспио работал помощником с 1907 по 1914 год, и Люсьен Шнегг. «В творчестве первого, — говорил мастер, — я черпал смелость смотреть на мир собственными глазами, забывая все формулы и правила». Второй,

Шнегг, с которым Деспио сблизился в эти годы, научил его «уважать цельность пластического объёма», конструктивную основу вещи. Недаром скульптор скажет впоследствии: «Прежде чем украшать стену, надо её построить». В мастерской Шнегга Шарль познакомился с Ж. Попелэ, Влериком, Алу.

В начале века молодой художник выполняет несколько детских портретов. Анализ этих произведений позволяет увидеть как эволюционирует его творчество. Если в гипсовом портрете 1904 года — «Девочки из провинции Ланды» — ещё ощущается понятная робость и скульптор идёт в некоторой степени на поводу у натуры, то через три года в бюсте «Полетты» виден значительный прогресс У Деспио исчезает дробность форм, с глубоким вниманием прослеживает художник тонкие, порой неуловимые переходы объёмов в лице девочки. Новый уровень мастерства позволяет художнику не имитировать натуру, а интерпретировать её.

«От этого лица с ясным открытым лбом, нежно очерченными скулами словно исходит мягкий спокойный свет, создаётся ощущение чистоты и простодушия, делающих индивидуальный портрет воплощением светлой безмятежности детства», — не скрывает своего восхищения В. В. Стародубова.

Появление портрета «Полетты» в парижском Салоне привлекло к себе внимание зрителей и критиков. С большой похвалой отозвался о работе молодого скульптора Роден. Уже на другой день после окончания вернисажа именитый скульптор отослал Деспио письмо, где предложил ему работать в своей мастерской. Приехав в Медон, молодой скульптор получает вскоре заказ на бюст госпожи Елисеевой, за который ему платят 1750 франков.

С этого времени начинается сотрудничество двух скульпторов. Деспио занимается переводом в мрамор многих работ Родена. Отношения двух художников были вполне дружескими, но не близкими. Деспио держался

почтительно, но умел сохранить независимость. Благодаря высокому мнению и поддержке Родена Деспио получил орден Почётного легиона.

В это время главное для Деспио определяется стремлением к глубокому, всестороннему анализу человеческого характера. В 1909 году он создаёт портрет художника Бийетта — друга своего детства. Скульптор представляет умного и интеллигентного Бийетта как человека застенчивого и деликатного. Художник кажется несколько смущённым повышенным вниманием к себе. Об этом говорят опущенная вниз голова, словно прячущиеся в тени бровей глаза. Если сравнить «Полетту» с бюстом Бийетта, то последний отличается большей глубиной и многогранностью характеристики Вместе с тем он проигрывает в другом: портрет несколько дробен, несобран по форме.

Лишь в портрете Люсьена Льевра 1918 года Деспио преодолевает эту дробность и достигает соединения глубокой психологической характеристики с цельностью и обобщённостью формы.

В. В. Стародубова пишет:

«Портрет Люсьена Льевра — один из лучших мужских портретов Деспио. Льевр поистине великолепен со своей гордо поднятой головой, иронически взлетевшей бровью, крупным галльским носом и большим породистым ртом. Всё выдаёт в нём сангвиника, довольного собой и уверенного в себе.

Портрет Бийетта наиболее интересен в фас, оба профиля там довольно близки друг другу. В портрете Льевра каждый профиль, более того, каждый новый поворот раскрывает какую-то новую грань образа, добавляет какую-то новую деталь к характеристике: правая сторона более спокойная, словно немного усталая, здесь человек изображён как бы наедине с собой; с левой же он больше напоказ, на публику — более самоуверенный, утверждающий самого себя».

Но особенно удавался Деспио портрет женский. Он исполнил целый ряд великолепных образов своих современниц, среди которых часто можно

увидеть портреты жён его друзей-художников: Леопольда Леви, Дерена, Оттона, Фриеза и других. Они сильно отличаются с точки зрения психологических характеристик, но в то же время их связывает общность душевной настроенности.

Деспио сумел почувствовать и передать глубокую внутреннюю одухотворённость французской женщины, её интеллектуальную тонкость, душевное благородство. Тонкий и проницательный художник представляет женщину как носительницу высшего духовного начала.

Очень часто художники ставили и ставят себе задачу показать героя в момент наивысшего напряжения сил, духовных потрясений. Не то у Деспио. Его не привлекают ситуации, выбивающие человека из привычного образа жизни, а наоборот. Мастер стремится познать сущность человеческой индивидуальности в минуты душевной сосредоточенности. Поэтому модели Деспио чаще всего погружены в себя, они словно прислушиваются, всматриваются в свой внутренний мир.

Не свойственно Деспио и столь характерное для художников XX столетия пренебрежение к натуре. Наоборот, он тщательно изучает каждый профиль, каждый поворот. Добиваясь предельной точности, он меняет освещение. Отсюда ощущение плотности и «наполненности» формы в его портретах — там нет «пустых мест».

Необычен для стремительного XX века и творческий метод художника. Он работает очень медленно, первоначально в глине, затем делает с глиняной модели гипсовый отлив. Далее следует новая проработка глиняной модели, и создаётся новый гипсовый отлив. Процесс повторяется порой до девяти раз!

«Это особенно выявляется при сравнении нескольких состояний одного и того же портрета, — отмечает В. В. Стародубова. — Портрет мадам Леопольд Леви изображает женщину с высокой причёской, правильными чертами лица, красивым и чётким рисунком губ. Перед нами человек со сложившимся характером, деятельный и энергичный, по всей очевидности, не особенно склонный к рефлексии.

На первый взгляд разница между двумя состояниями этого портрета еле уловима: оба бюста производят впечатление вполне законченных работ. Лишь когда их поставишь рядом, постепенно начинает проступать различие: первый словно „не в фокусе“. Во втором форма „уплотнилась“, убраны случайные мазки, чуть подобрались щёки, появился дополнительный план — это сразу же подчеркнуло объём. Рот точно лёг на своё место, роговая оболочка глаз, в первом случае решённая быстрыми живописными мазками, во втором вылеплена тончайшим рельефом, придающим взгляду определённую направленность, и действительно — портрет „взглянул“ на нас. Этот анализ можно продолжать до бесконечности, но и приведённых примеров достаточно для того, чтобы понять метод художника. Выразительные средства целиком подчинены в его работах выявлению внутреннего мира модели.

Законченные портреты Деспио отличаются красотой линий и ритмов, отточенностью силуэта. Если в начале работы над портретом — в первых состояниях — мастер стремится к предельной точности, то в последующих он предстаёт перед нами как гениальный интерпретатор. Если, например, в первом варианте он точно фиксирует рисунок бровей, то в последнем — брови осеняют глаза наподобие стройных арок — художник как бы выводит пластическую „формулу“ бровей данного лица, формулу, которую можно использовать, однако, всего лишь один раз, ибо она выражает сущность неповторимой индивидуальности. Так он ищет форму рта, рисунок глаз и т. д. Деспио каждый раз радуется и поражается красоте человеческого лица и доносит до зрителя эту радость».

Характерно, что Деспио даже когда лепит человеческую фигуру, остаётся портретистом. В таких произведениях как «Ева» (1925), «Ася» (1937) он создаёт своеобразные «портреты» человеческого тела.

Поэтому неудивительно, что наивысшие достижения мастера связаны именно с портретом. Со своими скромными, внешне предельно простыми бюстами Деспио выходит на новый уровень в развитии портрета. Раскрыв

новую существенную грань в познании человека, он поднимает новый глубокий пласт в постижении его внутреннего мира.

Деспио говорил: «Я только скульптор, я выражаю себя только через пластические средства». Вместе с другими большими мастерами, такими как Майоль и Бурдель, Деспио оказал несомненное воздействие на развитие скульптуры XX столетия. Ему удалось показать, что возможности реализма в поисках нового далеко не исчерпаны.

Умер Шарль Деспио в Париже 28 октября 1946 года.

КАРЛ МИЛЛЕС (1875–1955)

Карл Эмиль Вильгельм Андерссон (Миллес) родился 23 июня 1875 года в местечке Лагга, близ Упсала, в небольшом поместье отца. Никто не мешал ему здесь вдоволь заниматься вырезыванием из дерева фигурок различных животных и слушать сказания о народных героях прошлого.

Смена обстановки — переезд в Стокгольм в 1885 году далась мальчику непросто. К тому же вскоре умерла мать. Карл часто убегал из школы, чтобы побродить в порту, где были корабли со всех стран и континентов. Так постепенно в юноше зародилась неистребимая жажда странствий, так море прочно вошло в его жизнь и впоследствии в творчество.

Карл обрадовался, когда, отчаявшись сделать из сына почтенного буржуа, отец взял его из школы и отдал в 1892 году в обучение в столярную мастерскую. Здесь Карл оставался пять лет, одновременно посещая вечерние классы техникума резьбы по дереву и лепки.

Когда в 1897 году Миллес окончил техническую школу, его решение стать скульптором вызрело окончательно. И вместо того чтобы отправиться в Чили оформлять школы шведской гимнастики, Карл уезжает в Париж.

В столице Франции Миллес поступает в популярную частную академию Коларосси. Поскольку не хватает средств на оплату за учение и тем более на живую модель, Миллес нанимается то в мастерскую гробовщика, то официантом в ресторан, то выполняет модели для орнаментов.

Главной школой мастерства был Лувр. В музее начинающий скульптор проводил долгие часы перед статуей Ники Самофракийской. Впечатления юности самые сильные, и неудивительно, что для его зрелого творчества характерны парящие в воздухе фигуры, как бы освобождённые от земного притяжения.

Во время учёбы Миллес делает первые проекты фонтанов на мифологические мотивы. Его неожиданно смелый эскиз монументального канделябра на тему «Паоло и Франческа», по словам критиков, навеян в какой-то степени «Вратами ада» Родена. Эта работа явилась поводом для встречи Миллеса с Роденом и последовавшего длительного дружеского общения с уже знаменитым в то время мастером. Роден пришёл в восторг от оригинального по замыслу и приёмам композиции канделябра, отвергнутого жюри одной из парижских выставок. Миллес начинает работать помощником и учеником Родена в его студии в Медоне, и ранние произведения скульптора создаются под влиянием учителя.

Первое выступление Миллеса на выставке относится к 1899 году, когда одна из его работ была принята в парижский Салон.

Первое десятилетие века отмечено в творчестве Миллеса в основном достижениями в скульптурном портрете. Он создаёт портреты в основном родных и близких людей: художника Юлиуса Кронберга (1902, бронза), архитектора Фердинанда Боберга (1906, бронза), психиатра Пауля Бьера и профессора Лефлера (1904), композитора Уго Альвьена (1911), писателя Густава Стридсберга (1910), Эрика Веттергрена (1911, гранит), друга и покровителя художника первых лет доктора Видмера (1911–1913).

С 1908 года он живёт в Стокгольме, в 1909 году женится на Ольге Гранер, австрийской художнице из Граца. После 1910 года у Миллеса много заказов и он может совершить путешествия, о которых давно мечтал, — по Германии, Австрии, Греции и Италии.

Одно из первых крупных произведений — «Морской бог», показанное на Большой Балтийской выставке в 1914 году, принесло Миллесу шумный

успех и признание на родине. Он начинает получать заказы на декоративную скульптуру. В содружестве с архитектором Лильеквистом Миллес создаёт декоративные фигуры для Драматического театра в Стокгольме.

В 1909 году был объявлен конкурс на фонтан, посвящённый теме развития шведской национальной индустрии. Миллес представил проект, в котором обширная чаша бассейна с четырьмя фигурами по краям, символизирующими элементы строения вселенной, поддерживалась массивными контрфорсами. В окончательном варианте фонтан, установленный в 1926 году в Стокгольме, представляет собой огромную бронзовую чашу с рельефами, олицетворяющими покорение человеком природы и вечную борьбу человека с силами природы. Эта тема вылилась в рельефах фонтана как темпераментная битва амазонок с кентаврами.

В 1913–1917 годах Миллес исполняет из чёрного полированного гранита замечательных «Танцовщиц». Скульптор находится в поисках прекрасного, решает проблемы ритма, движения живой формы. Совсем не похожа на этих лирических, стройных в своём мерном движении, задумчивых танцовщиц «Сусанна» (1915–1916). Эта скульптура с округлыми формами, нагим и чувственным телом. «Сусанна» имела огромный успех на Международной выставке декоративных искусств в Париже в 1925 году.

В 1920 году Миллес избирается профессором Королевской академии художеств в Стокгольме. Период двадцатых—тридцатых годов в творчестве Миллеса можно определить как особенно продуктивный. В это время были созданы и осуществлены восемь проектов монументальных фонтанов. Тема фонтана постепенно становится доминирующей. Художник полностью овладевает в эти годы «симфонизмом» композиции, отличающим главнейшие его произведения, где множество фигур подчинено единой главной идее.

Этапным становится для мастера фонтан «Похищение Европы» для шведского города Хальмстад (1926). «Перед нами рассекающий волны бык с девушкой на спине, — пишет Т. Минкина. — Словно упругой дугой

выгнулась спина животного, виртуозно проработана его мускулатура, развеваются волосы Европы. Тела тритонов живут как самостоятельные объёмы, создают ощущение движения во времени. Мастерски обыграны и дугообразные струи воды, с силой вырывающиеся из раковин тритонов». Наибольшей славой овеяны два фонтана Миллеса — «Фонтан Посейдона» в Гётеборге (1930) и «Фонтан Орфея» в Стокгольме (1936). В центре обоих крупная центральная статуя, несущая основную тему фонтана. Большую роль играют окружающие фигуры или рельефы, развивающие заложенную в ней идею. Они усложняют её, открывают вторые планы, создают необходимую общую атмосферу.

В «Фонтане Посейдона» скульптор успешно реализует сложные задачи. Он добивается предельной пластической остроты, создаёт прихотливый рисунок водяных струй, обогащающий скульптурную композицию. Ваятелю удаётся показать характер морской стихии, то завораживающе ласковой, а то грозной. Из пасти рыбы, которую держит Посейдон, струи то резко вырываются, то мягко стекают из раковины, вызывая ощущение умиротворения и покоя.

В творчестве скульптора музыка всегда занимала особое место, вдохновляя его художественные образы, формируя чувство гармонии. Неудивительно, что с таким увлечением откликнулся Миллес на предложение создать «Фонтан Орфея», где он мог рассказать о власти музыки над человеком.

Миллеса пригласил архитектор Тенгбом, автор строгой колоннады концертного зала на главной торговой площади Стокгольма. Он предложил Миллесу создать скульптуру, связанную с фасадом здания. Там сегодня и высится «Фонтан Орфея» как пластическое олицетворение музыки. Фонтан расположен асимметрично перед фасадом и безусловно подчиняет себе архитектуру, а не дополняет её.

Т. Минкина отмечает мастерство скульптора: «Зрелое творчество Миллеса основано на принципе ритмических столкновений пластических

масс и окружающего пространства. Особенно ярко это видно в решении фонтана „Орфей“. Расположенный перед фасадом концертного зала на одной из площадей Стокгольма, он неожиданно вторгается в среду города. Подобно звуку, извлечённому из арфы, застыла в воздухе фигура Орфея. Скульптурная группа словно отталкивается от пронизанных величавым покоем архитектурных форм, но вместе с тем сохраняет с ними внутреннюю связь. Благодаря скульптуре Миллеса в душах людей пробуждается мелодия, как бы предваряющая ожидаемые концерты».

Приехав в конце двадцатых годов для выполнения заказа в Америку, Миллес прожил там почти два десятилетия. У него не было недостатка в заказах, а причудливость скульптурных решений Миллеса пришлась по вкусу американским заказчикам. Неудивительно, что его осыпали почестями — в 1931 году швед становится профессором Мичиганской академии художеств. Работая в США, Миллес развивал в основном те же принципы в скульптуре, которые им были найдены ранее.

«Грандиозен фонтан „Встреча вод“ (1940, Сент-Луис, штат Миссури), — замечает К. С. Кравченко. — Во множестве фигур фонтана „Встреча вод“ достигнута законченная декоративная целостность. В то же время главным действующим лицам этой праздничной сцены нельзя отказать ни в индивидуальности, ни в психологизме, что всегда свойственно работам Миллеса и что отличает его декоративные творения от других мастеров этого времени».

Тема взаимодействия и связей человека с природой продолжена Миллесом в фонтанах «Человек на единороге» (1938, Кранбрук) и «Человек на рыбе» (1938, Ворчестер), в декоративной скульптуре «Человек и природа» (1940, Нью-Йорк).

Строгое и сдержанное толкование в статуе «Астроном» получила тема человека и вселенной (1940, Кранбрук).

Внутренняя неудовлетворённость и не прекращающаяся внутренняя борьба скульптора нашли отражение в «Борьбе Иакова с ангелом» (1948).

В 1952 году около Вашингтона Миллес создаёт сложную многофигурную сюиту — фонтан с необычной темой — «Воскрешение мёртвых». По сути, это скорбное, патетическое повествование о жизни, любви и смерти, о драме человеческой души.

За год до смерти Миллес исполняет для Эскильстуна неожиданную композицию «Рука бога». Вот что говорит о ней К. С. Кравченко: «На высоком четырёхгранном постаменте изображена кисть руки. На могучей раскрытой ладони поднимается к небу фигура человека, в лице которого восторг и изумление, порыв, радость и ужас. Мы воспринимаем эту скульптуру не как „Руку бога“, а как „Руку человека“, стремящегося к покорению природы, земли, космоса, и саму фигуру, стоящую на этой руке, как символ человеческого разума, вечно дерзающего, ищущего, бросающего вызов небесам, как символ неугасающей воли к борьбе и победе».

До конца дней обладал скульптор страстным взыскательным отношением к искусству и не терял высокого мастерства ваяния. 19 сентября 1955 года Миллес скончался. В созданном им саду, в «Саду Миллеса», в часовне, охраняемой каменной скульптурной группой «Пьеты», нашёл он свой последний покой.

КСАВЕРИЙ ДУНИКОВСКИЙ (1875–1964)

Ксаверий Дуниковский родился 24 ноября 1875 года в Кракове. Его отец Мечислав Дуниковский служил кондуктором на железной дороге. Мечислав был женат на Хелене Явурек из ополячившейся чешской семьи потомственных музыкантов. Влияние пани Хелены, пианистки по образованию, на сына было огромным — скульптор всегда с почтительной нежностью вспоминал о матери. Биограф Дуниковского писал о том, что от матери «он унаследовал болезненность и музыкальность, которые проявились в его пластике».

Из Кракова семья Дуниковских перебралась в Варшаву. Здесь Ксаверия определили в начальную школу, где он с трудом воспринимал казавшиеся ему скучными точные науки. Вскоре болезнь лёгких вынудила его навсегда

покинуть стены школы. Теперь с ним занимался дядя Явурек, врач в Жирардове.

Трудно сказать, откуда взялась у будущего скульптора страсть к ваянию: «В школе у меня были самые плохие отметки по рисованию. Мой учитель рисунка Димитрович за голову схватился, узнав позднее, что я стал профессором Академии. А на самом деле это было так… я влюбился. И обязательно захотел сделать портрет любимой. Взял уголь — такую плоскую глыбу, которая лущится, и из этого куска сделал портрет в профиль — рельеф».

Вопреки воле родителей Дуниковский решил стать скульптором. В шестнадцать лет он приходит в мастерскую лучшего в те годы варшавского мастера Болеслава Сыревича. Он с увлечением берётся осваивать ремесло ваятеля. Его рвение не проходит незамеченным. Вскоре юноше доверили серьёзные реставрационные работы. Дуниковский работает в известном Лазенковском парке, устраняя различные увечья у статуй богинь, нимф и фавнов. Вскоре он выполняет портрет матери, произведший в семье сильное впечатление. После этого все споры о выборе профессии прекратились.

Помимо реставрационной мастерской Сыревича, Дуниковский посещает мастерскую Леопольда Васильковского. В обеих мастерских он учится реставрировать статуи, делать портреты, надгробия.

К числу самых ранних сохранившихся произведений относятся два терракотовых бюста 1896 года — «Портрет кузины» и «Скупец». Их отличает тяготение к натуралистической трактовке формы.

Дуниковский понимает, что для достижения настоящего мастерства необходимо продолжить учёбу. Ему повезло: «…Некий варшавский богатый мещанин после смерти жены заказал надгробие у Сыревича, а Дуниковский выполнил памятник так прекрасно, что восхищённый заказчик вручил ему значительную сумму. Это позволило ему выехать в Краков и начать занятия…»

Дуниковский учится у профессора Альфреда Дауна. За год до защиты Дуниковским диплома во главе кафедры скульптуры становится молодой профессор Константы Лящка, окончивший в Париже Школу изящных искусств, испытавший влияние импрессионизма.

Благодаря новым веяниям, Дуниковский создаёт «Портрет молодой девушки» (1898) — одну из первых работ, выполненных в импрессионистической манере.

В 1902 году состоялась первая персональная выставка Дуниковского. В начале же 1903 года на страницах одного из журналов появилась и первая обширная рецензия о творчестве молодого скульптора.

Ещё через год, будучи профессором Школы изящных искусств в Варшаве, Дуниковский путешествует по Сирии, Палестине, Италии. Он увидел произведения великих итальянских мастеров, учился у итальянских ваятелей секретам мастерства, рубил мрамор в Карраре, затем во Франции изучал пластику романских и готических соборов.

В 1908 году Дуниковский становится членом объединения польских художников «Искусство» в Кракове. В следующем году он принимает участие в конкурсе на памятник Шопену в Варшаве.

В первые годы нового века Дуниковский создаёт ряд интересных произведений, в том числе «Ева», «Беременные женщины», «Голова Адама Мицкевича».

Это десятилетие прошло в поисках, напряжённой работе и тяжёлых материальных условиях, так как Дуниковский редко получал заказы. Суровая самодисциплина обусловила его поразительную работоспособность. Он мог работать по шестнадцать часов в сутки, что требовало жёсткого режима.

В 1910 году Дуниковский возвращается в Краков. Он делает многофигурную композицию для портала костёла иезуитов в Кракове, построенного по проекту Францишека Мончиньского. Через год художник получает вторую премию на конкурсе за статую «Мадонна». В 1912 году его избирают председателем «Искусства».

В 1914 году Дуниковский уезжает в Париж. Здесь он пробыл недолго и вскоре переехал в Лондон, где присоединился к труппе Дягилева. Однако вскоре начало Первой мировой прервало гастроли дягилевской труппы. Дуниковскому как австрийскому подданному грозило интернирование. В августе скульптору удалось выехать во Францию. Он записывается добровольцем в Национальный легион. Так, будучи уже немолодым человеком он попадает на театр военных действий. Ранение выводит его из строя, и 19 ноября 1914 года он снова оказался в Париже.

Парижский период — весьма плодотворный в жизни скульптора. Блестящи его успехи в жанре портрета. Он работает в маленькой нетопленой мастерской на Монмартре, где тесно и самому скульптору, и его произведениям. Денег на материалы и натуру постоянно не хватает. Выручают друзья. Поклонник таланта Ксаверия Дуниковского, его давний друг Антуан Черпликовский, понимая стеснённое положение скульптора, одну за другой покупает его работы.

В первые годы пребывания в Париже Дуниковский выполняет «Голову доктора Любельского» (1914), врача парижской клиники. Скульптор словно отдал дань Родену, искусство которого в эти годы ощущалось пройденным этапом.

Другая работа — «Голова мексиканца Демесса» (1917–1920), выполненная несколькими годами позже, свидетельствовала об ином творческом подходе. Сохраняя прежний реалистический подход к натуре, Дуниковский обогащает его использованием элементов греческой архаической пластики.

Дуниковский создаёт серию женских скульптурных образов. Это монументализированные портреты-типы: «Американка», «Француженка», «Полька». Всё большее место в его творчестве занимают стилизация и декоративность. «Голова греческого певца», которую скульптор вылепил за несколько часов, отличается чёткими скульптурными объёмами. Это памятник непокорённому величию народа Греции.

В 1923 году Ксаверий Дуниковский возвращается в Польшу. С неудержимой силой его потянуло в родной Краков. Когда в 1925 году началась реставрация Вавельского замка, ему предложили создать серию деревянных полихромных голов для Посольского зала. Из 194 к этому времени их осталось всего 30.

Прежде чем приступить к реставрационной работе, Дуниковский изучает эпоху, собирает исторические материалы, читает описания нравов и обычаев того времени.

«Скульптор задумал эту серию как галерею портретов польских деятелей и исторических и современных, — пишет С. С. Валериус. — Создав за четыре года почти 60 портретов, из них в полихромном дереве 15, он прервал эту работу, но вновь вернулся к ней в начале 50-х годов. На этом этапе особенно ярко проявилась широта исторического мышления художника. Мы встречаемся в „Вавельской серии“ с попыткой, интереснейшей и в плане социально-историческом, философском и в плане чисто художественном. Дуниковский смело решает добавить в галерею и изображения выдающихся деятелей революционных эпох и социалистической современности, включая их в единое архитектурное пространство. Нельзя не отметить одного важного обстоятельства — автор трактует образы крупнейших деятелей культуры разных эпох с точки зрения социалистической современности. Это выражено в самом отборе моделей, в том, что скульптор подчёркивает в людях столь разных характеров активное ищущее начало, эмоциональную напряжённость мысли. Осваивая современные пластические формы в деревянной полихромной скульптуре, он, таким образом, творчески перерабатывает художественную традицию прошлого. Поражают и серия в целом и характер решения каждой из этих голов, столь необычных по приёму, — полихромных, острых по психологическим характеристикам, по эмоциональной выразительности».

«Головы» прославили скульптора, в Польше его стали называть мастером «Вавельских голов».

В 1927 году начался период блистательных зарубежных вояжей «Вавельских голов». Прага, Вена, Брюссель, Будапешт, Бухарест, Копенгаген и другие города с восторгом встречали произведения Дуниковского.

Сам мастер тем временем продолжает украшать своими творениями Краков. Он исполняет барельефы для фасада Шлёнской духовной семинарии, работает над композициями для костёла в Катовицах и в Вавже. Затем скульптор получает заказ на исполнение памятника Юзефу Дитлю — известному врачу, ректору Краковского университета и президенту Кракова в XIX веке.

«Дуниковский работает над памятником около двух лет в тесной мастерской, не имея достаточных материальных средств, — пишет Л. Дербушева. — Трёхметровая бронзовая скульптура пожилого мужчины в ректорской мантии с жезлом в руке возвышается на фоне ренессансного епископского дворца, на Плантах Краковских. Тяжёлые складки мантии медленно ниспадают, подчёркивая тяжёлую поступь Дитля. Формы монумента, весомые и торжественные, созвучны старинным зданиям, окружающим его».

В 1939 году Польшу оккупируют гитлеровцы. Дуниковский остаётся в родном городе, где в трёх ателье хранились почти все его произведения.

Как прогрессивно настроенный польский интеллигент, Дуниковский в июне 1940 года попадает в концентрационный лагерь Освенцим. Только хорошая физическая закалка и крепкое здоровье не раз спасали художника от смерти — когда он болел тифом, когда его раздетым выводили на мороз и обливали водой…

Работая в столярной мастерской, он продолжал рисовать. Дуниковский выполнил много рисунков, набросков, портретов товарищей по лагерю.

В 1945 году после освобождения Советской армией узников Освенцима Дуниковский около года лежал в больнице. Он переносил тяжёлые операции… и не переставал работать.

Когда объявили конкурс на «Памятник силезским повстанцам», Дуниковский с большой радостью принял в нём участие. С вдохновением скульптор работал над ним с 1946 по 1952 год. В 1955 году памятник установили на горе Святой Анны, в Опольской Силезии, где шли кровопролитные бои с фашистами.

«В этом ансамбле архитектура отнюдь не является подчинённым элементом, — отмечает С. С. Валериус, — но сама несёт эмоциональное образное начало. Выбрав материалом гранит, Дуниковский обращается к строгим монументальным формам, создаёт динамичную в пространстве, волнующую и выразительную архитектуру. Сила идейно-художественного воздействия достигнута тем, что архитектура воспринимается в синтезе со скульптурой, введённой Дуниковским широко, органично, смело. Вырубленные в граните, залитые свинцом контурные рельефы, почти сплошь покрывающие архитектурные объёмы входа, изображают бои повстанцев с гитлеровцами. Живой ритм и предельный лаконизм композиции, решённой в органическом единстве с пилонами, — всё это одухотворяет архитектуру, приближает к восприятию и чувствам народа. Рельефы глубоко волнуют всех, кто приходит отдать дань уважения героям силезского восстания, восстанавливая в памяти и запечатлевая на века их высокий подвиг. Даже в эти, казалось бы, повествовательные сюжеты Дуниковский вносит монументально-эпическое начало».

В это же время Дуниковский создаёт монумент «Освобождение» в честь Советской армии на площади Ольштына (1949–1953), эскизы монумента Мицкевичу для Познани, проект памятника героям Варшавы. Последняя его монументальная композиция «Памятник бойцу Первой Польской армии» открыта за два месяца до того, как этот большой ваятель нового мира ушёл из жизни.

Умер Дуниковский 26 января 1964 года.

КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ (1876–1957)

Особое место в румынском ваянии занимает творчество Константина Бранкузи (Брынкуши), широко известное за пределами его родины. Он родился 21 февраля 1876 года в глухой деревушке Хобитца в предгорьях Южных Карпат в большой крестьянской семье. Одиннадцати лет он убежал из дому в ближайший город Тыргу-Жиу. Здесь же у Пестишана Бранкузи получил и свои первые уроки искусства. Только через восемь лет, в 1894 году, Константин поступает в Школу искусств в Крайове. В этой школе он сделал большие успехи в резьбе по дереву, как резчик получил рекомендацию в Школу изящных искусств в Бухаресте. Так в 1898 году Бранкузи переезжает в столицу Румынии. В 1902 году он создаёт своё первое произведение — «Анатомическую модель» — «Экорше».

В 1904 году Константин пешком пришёл из Румынии во Францию. Здесь, а также в Индии и США и жил скульптор до самой смерти в 1957 году. Однако скульптор никогда не порывал связи с национальной культурой Румынии, с её народом, не раз приезжал на родину.

Все его этапные работы так или иначе связаны с Румынией. Так и его первая большая статуя «Молящаяся» (1907) — надгробие румынскому инженеру.

Оказавшись в Париже, молодой человек начал учиться у скульптора-академиста А. Мерсье, и Брынкуши вскоре превратился в Бранкузи. Затем некоторое время Бранкузи работает в мастерской Родена.

В своих ранних произведениях Бранкузи многое почерпнул у великого французского мастера. В частности, углубляется выдвинутый Роденом принцип характерности, в образах и самой пластике появляется тонкая динамика. В 1952 году Брынкуши писал: «Не случайно, начиная с Микеланджело, скульпторы пытались передать величие, но у них не получалось ничего, кроме гигантомании. В XIX веке положение скульптуры было на грани безысходности. Появляется Роден, и меняется всё. Благодаря ему, скульптура становится человеческой, гуманной в своих размерах и содержании. Влияние Родена было колоссальным».

В 1906 году он впервые выставляется в парижском салоне. Его самые первые произведения — это версии «Поцелуя» Родена, которые он вырезал из толщи мрамора. Уже в начальном периоде своего творчества скульптор создал произведения, ставшие классикой: нагую мужскую фигуру в мраморе, находящуюся ныне в Академии изящных искусств в Бухаресте; первые варианты «Птицы в пространстве»; множество интереснейших работ, вызывающих ассоциации с фольклором, выполнено Бранкузи из дерева.

«Уже в ранних работах Брынкуши ищет убедительного синтеза жизненных наблюдений, — пишет И. Е. Светлов. — Артистичность и строгость пластического рисунка отражают обострённую характерность, которую молодой художник открывает в людях и явлениях. Показательны в этом отношении „Голова ребёнка“ (1906) и „Портрет художника Николая Дэреску“ (1906). В первом изображении скульптор гротескно передаёт крупный лоб ребёнка, который нависает над тёмными провалами глаз и мягким овалом лица. Эти контрасты передают состояние возбуждения, неустойчивость детской натуры. Самобытен Брынкуши и в „Портрете художника Николая Дэреску“. Рассматривая его в нескольких ракурсах, видишь, как ясное построение неожиданно обостряется в своих силуэтах. Обобщённые формы Брынкуши обладают захватывающей жизненностью в каждом своём фрагменте. Он умело обыгрывает соотношение целого и деталей, подчёркиваний и пауз, настойчиво сообщая зрителю сильное эмоциональное переживание. И в этом Брынкуши безусловно экспрессивен».

Если анализировать раннее творчество Бранкузи, то «Молитву» (1907) надо признать одним из его высших достижений.

Снова слово И. Е. Светлову: «Замысел её связан с мемориальным комплексом, в который включалось портретное изображение. „Молитва“ приобрела тут смысл фигуры символической. Всё построение этой скульптуры, проникнутое живым напряжением чувств, отличается от того, что Брынкуш делал ранее. Здесь он предпринимает попытку создать крупную выразительную форму, освобождённую от всех наслоений, привнесённых в

скульптуру как натурализмом и академическим псевдоклассицизмом, так и чрезмерным живописным подчёркиванием в духе Родена. Коленопреклонённая фигура отличается в силуэте большим лаконизмом. Обнажённая конструктивность целого потрясает. Вместе с тем в склонённой голове, в жесте поднесённой к груди руки, в виртуозной моделировке поверхности господствует одухотворённая теплота и глубокая взволнованность».

Бранкузи относится к скульпторам, которые не приняли традиционного академического искусства. Но он не принял и рационалистических принципов распространённого в то время кубизма, ведущих к разложению пластического начала скульптуры. Поиски Бранкузи своеобразны, близки системе органических универсальных форм, развитой позже Генри Муром. Бранкузи призывал к строгим и сильным формам, освобождённым от всего наносного и случайного. Он ни в коей мере не стремился к индивидуальной характерности, жизненной неповторимости, добиваясь выражения первоначальной сути, приближения к прототипу.

Его больше привлекала упрощённость форм и художественная цельность примитивной скульптуры, чем её грубая выразительность. Это видно по его знаменитой работе 1909 года «Поцелуй», изваяния из камня в форме параллелепипеда, в котором сплетённые тела влюблённых высечены наподобие кубических статуй Среднего Царства фараонов. Ныне статуя установлена в Париже на надгробии Т. Рачевской, что на кладбище Монпарнас.

Бранкузи обладал «гением недосказанности», схожим с Матиссом. Памятник является для него вертикальной плитой, симметричной и неподвижной — постоянной отметкой, подобно древним стелам, и он старается как можно меньше отходить от этой основной формы. Индивидуальные черты обнимающихся влюблённых переданы ровно настолько, чтобы их можно было различить, и фигуры выглядят скорее

первозданными, чем примитивными. Это внезапное олицетворение молодости, невинное и безымянное.

В 1910 году Бранкузи сделал очередной смелый шаг в своём творчестве, приступив к созданию беспредметных работ из мрамора или металла. Первые делятся на две группы: вариации яйцевидных форм — с названиями типа «Новорождённый» или «Начало мира» и устремлёнными ввысь вертикальными «птичьими» мотивами. За приверженность этим двум основным, отличающимся такой предельной простотой, формам Бранкузи иногда называли «Мондрианом скульптуры». Это сравнение, однако, ошибочно, так как Бранкузи стремился к выражению сущности, а не отношений. Его увлекала антитеза в жизни потенциальной и кинетической энергии — самодовлеющее совершенство яйца, в котором кроется тайна всего творения.

Скульптуры Бранкузи безукоризненно изящны, почти изысканны по отточенности форм, и тем не менее они сделаны по тем же принципам, что и наивные создания безвестных резчиков по дереву или гончаров. Любовь к материалу, лаконизм и целесообразность формы, стремление к её плавности и пластической завершённости, свойственные народному искусству, характерны и для работ Бранкузи. Народный мастер, режет ли он лошадку из дерева или тюленя из моржовой кости, не нуждается в каком-то специальном изучении натуры: он знает свою натуру «наизусть». Это знание всегда присутствует в его работе, придавая убедительность самым поэтическим или даже стилизованным его созданиям. Так же работает и Бранкузи. Его скульптуры — своего рода поэтические версии натуральных форм, возникшие на основе совершенного знания натуры, полного владения ею. Они являются как бы синтезом бесчисленных наблюдений.

Маргит Погани — молодая венгерская художница позировала Бранкузи в течение нескольких месяцев. За время сеанса он успевал вылепить вполне готовый, всегда похожий и интересный этюд лица, который в конце сеанса неизбежно отправлялся в корзину с запасом глины. На следующем сеансе

работа начиналась сызнова, и её постигала та же судьба. На вопрос удивлённой модели, почему он так безжалостно отбрасывает удачные работы, каждая из которых могла бы послужить основой для окончательного портрета, скульптор отвечал. «Я хочу выучить наизусть ваши руки, как уже выучил наизусть ваше лицо».

Окончательный вариант портрета в материале был создан много времени спустя, когда Маргит Погани уже уехала из Парижа. В этом произведении художник свёл воедино впечатления от поразившего его облика большеглазой, задумчивой девушки. При безусловном портретном сходстве (сохранилась фотография М. Погани тех лет, а также её автопортрет) Бранкузи даёт обобщённый поэтический образ, главное качество которого не характерность, а благородство внутреннего строя, выраженное гармонией форм.

Мастер выполнил семнадцать вариантов «Синьориты Погани» в бронзе и других материалах, сделанных в период с 1913 по 1933 год Он также исполнил шесть версий работы «Петух» из дерева (1924–1949), семь вариантов бронзовой скульптуры «Новорождённый» (1915–1920), а «Птицы в пространстве» имеют двадцать два варианта.

«Птица в пространстве» (1928) — не абстрактный образ птицы, а воплощение самого полёта. Его бестелесность подчёркнута тщательной полировкой, дающей поверхности способность зеркального отражения и создающей тем самым новую связь между построенным пространством внутри и свободным снаружи.

Скульптор много экспериментировал, изучая возможности использования архитектурных форм. Так, большой интерес представляет созданный Брынкушем на его родине в Тыргу-Жиу ансамбль, посвящённый павшим в Первой мировой войне. Расположенный в парке на берегу реки, в тесном единении с природой, этот ансамбль один из интереснейших памятников XX века. Бранкузи выполнил его с минимальным количеством помощников. Ансамбль полон глубокого лирического и философского

смысла, искренности и веры в торжество человеческой мысли, воплощённых в гигантской золотой стреле, устремлённой в небо — сияющей на солнце «Бесконечной колонне». «Бесконечная колонна», по мысли автора, должна была служить символом непрерывного вечного движения к совершенству.

Ансамбль включает «Стол молчания» — композицию, все компоненты которой созданы из массивных каменных блоков, замечательных по пластической выразительности своих предельно простых форм. Подтекст этой композиции, предназначенной стать местом молчаливых воспоминаний о погибших, эмоционально очень выразителен.

Бранкузи принадлежит также знаменитая Леда, расположенная на диске, приводимом в движение часовым механизмом.

Когда Европа и весь мир участвовали в войне 1939 года, Бранкузи, как всегда далёкий от современной действительности, уезжает в Индию, где по предложению Махараджи Индоре подготавливает священное пространство для медитации. Для художника необязательно непосредственное участие в событиях эпохи, эпоха воплощается в его произведениях.

Формы скульптур Бранкузи при всей лаконичности вызывают ассоциации. Так, «Рыба» из полированной бронзы на подставке из выпуклого зеркала (1926) напоминает о прозрачности воды, серебристом блеске струи. Другая «Рыба» (1928) из синего мрамора с прожилками создаёт иллюзию плавного движения в морских глубинах. Мраморный «Тюлень» (1943) вызывает в памяти холод и блеск ледяной глыбы. «Птица в пространстве» (1940) сочетает в себе форму крыла ласточки и стремительную траекторию её полёта. Важно, что эта стилизация не субъективна и произвольна, а вытекает из поэтической темы, которую хочет выразить скульптор.

Бранкузи творил медленно, бесконечно шлифуя свою форму-идею, и этот метод работы притягивал, располагал к раздумью наблюдавших его.

ЭРЬЗЯ (1876–1959)

Степан Дмитриевич Нефёдов родился 27 октября (8 ноября) 1876 года в селе Баево Алатырского уезда Симбирской губернии. Сегодня это

Ардатовский район Мордовии. Нефёдов происходил из мордовского племени эрзя, ещё и в XIX столетии сохранявшем свои языческие верования. Отсюда и псевдоним скульптора.

После школы последовало обучение столярному мастерству и ремеслу стекольщика. Но он мечтал о художественном поприще. Отцу не хотелось лишаться работника, но переломить сына он не смог и, выделив из скудного семейного бюджета три рубля, отпустил Степана в Алатырь для обучения иконописи.

Так в четырнадцать лет начались скитания Степана. За десять лет он сменил не один промысел, не одну артель богомазов — иконопись была единственным доступным ему тогда художественным поприщем. Но всё-таки Степан возвратился в семью родителей, живших в то время в уездном Алатыре.

Здесь ему наконец улыбнулась удача: его декорации к любительскому спектаклю обратили на себя внимание местного купечества. Его рисунки были отправлены к директору Строгановского училища в Москве, и тот посоветовал учиться.

Так в 1901 году, почти не говоря по-русски, Степан приехал в Москву. Сначала он занимался в вечерних рисовальных классах Строгановки, подрабатывая ретушью фотографий. Ещё через год Эрьзя, выдержав экзамены по специальности, поступает в лучшую отечественную школу — Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Сначала Нефёдов учился на живописном отделении, затем перешёл на скульптурное. Его учителями были крупнейшие художники С. В. Иванов, Н. А. Касаткин, Л. О. Пастернак, А. Е. Архипов, К. А. Коровин, В. А. Серов. Однако наибольшее влияние оказали П. П. Трубецкой и С. М. Волнухин.

Так и не завершив очередной курс, в 1906 году Эрьзя отправился в Италию. Здесь Степан быстро овладел всеми необходимыми навыками работы с мрамором, причём настолько успешно, что рубил свои вещи сразу в камне, без предварительных эскизов и проектов. В редкой технике «прямого

высекания» в то время и вообще в XX столетии работали немногие мастера. Ранних мраморов Эрьзи сохранилось немного, среди них — статуя Иоанна Крестителя, сделанная для храма портового города Специя.

Первый громкий успех пришёл к скульптору в 1909 году вместе с композицией «Последняя ночь осуждённого перед казнью», показанной на VIII Международной выставке в Венеции. Полуобнажённый сидящий человек, в котором есть несомненное сходство с автором, мучительно вслушивался, всматривался в то непостижимое, что предстояло ему. После этой работы русский скульптор удостоился лестного титула «русский Роден».

Вот что писал о «Последней ночи» в своей статье Сергей Мамонтов: «…Степан Дмитриевич Эрьзя, единственный представитель России на выставке, поддержал честь русского искусства. Его статуя „Последняя ночь“ властно привлекает внимание своим трагизмом и является горячим протестом против смертной казни».

Характерными работами этого периода являются также «Автопортрет» (1908), «Кричащий Христос» (1910) и «Марта» (1912).

В «Марте» можно проследить черты многих будущих женских портретов скульптора. Грациозная головка парижской подруги Эрьзи являет собой воплощение юности, чистоты и женского обаяния.

Первый зарубежный период в творчестве Эрьзи можно смело назвать импрессионистским. Молодой мастер умело передавал средствами пластики тончайшие нюансы человеческих чувств и переживаний.

В 1910 году Эрьзя приглашают во Францию. Триумфы на выставках в Венеции, Милане, Ницце, Мюнхене не прошли бесследно. Произведения Эрьзи закуплены музеем Ниццы, частными коллекционерами. О работах русского скульптора неоднократно писала французская пресса. В 1913 году состоялась первая персональная выставка Эрьзи в одной из престижных парижских галерей.

В 1914 году скульптор вылепил свой лучший женский портрет, то, что в старину называли «шедевр мастера». В не очень юной, не очень красивой «Норвежской женщине» Эрьзя передаёт сложнейшее душевное состояние «То ли страдание, то ли счастье, — пишет А. Шатских, — передано с непревзойдённым мастерством, ни малейшего щегольства, всё просто, одухотворён каждый миллиметр поверхности, деликатная лепка восхищает богатством пластических нюансов».

Эрьзя возвратился в Россию весной 1914 года. Взрыв национального патриотизма в русском обществе, вызванный Первой мировой войной, вызвал появление у скульптора групп «Эрзянок» и «Мордовок». Необычный для художника материал — железобетон, металл соответствовал их несколько архаизированной, грубоватой почвенной мощи.

После возвращения из Франции мастер поселился у скульптора С. А. Пожильцова — владельца обширного дома на Пресне, в близком соседстве с С. Т. Конёнковым.

В книге «Мой век» Конёнков пишет:

«В это время в доме, где я снимал мастерскую, жил и работал скульптор Эрьзя. Я помню его по Училищу живописи, ваяния и зодчества. Сергей Михайлович Волнухин отзывался о Степане Эрьзе как о талантливом, подающем большие надежды ученике. Мы познакомились. Навещали друг друга. Эрьзя работал в дереве и мраморе. Он был молод. Среди публики пользовался большим успехом. Держался независимо. Резко выступал против консерватизма в искусстве. Его отличала особая стойкость характера.

…Уже в ту пору можно было заметить стремление Эрьзи к выражению средствами пластического искусства характерных национальных черт. Он облекал в плоть скульптурных образов душу своего народа. И это в нём пустило настолько глубокие корни, что он, много лет живя на чужбине, в Южной Америке, оставался национальным художником. Он пропел песнь, достойную своего прекрасного народа. Где бы он ни жил, он был верен своему идеалу. Из-под его резца даже под небом далёкой Аргентины

рождались образы, овеянные волжским ветром. „Дум высокое стремленье“ никогда не покидало этого мастера».

Увиденные конёнковские «деревяшки» подспудно отложились в художественной памяти Эрьзи.

Живя на Урале, Эрьзя много сил отдаёт организации Скульптурной академии в Екатеринбурге. Он участвует на выставках, напряжённо работает над памятником К. Марксу, обелиском «Свобода», монументом, посвящённым памяти погибших рижских коммунаров.

Одновременно Эрьзя создаёт серию прекрасных женских образов, воплощённых в уральском мраморе, отличающемся теплотой и глубокой светопроницаемостью.

«К числу лучших работ Эрьзи этого периода, — считает М. Н. Баранова, — можно отнести выполненную в 1919 году „Еву“. Статуя монолитна. Она изваяна из большого куска белого крупнозернистого мрамора с большой голубовато-серой прожилкой. Скульптор умело использовал эту его природную особенность. Светлая часть послужила для изображения тела Евы, тёмная — одновременно и постамент, и дерево, и волосы женщины, и змея. В утяжелённых массах, в пропорциях „Евы“ есть нечто языческое, напоминающее древних каменных баб-идолов. Ей присуща какая-то первобытная грация „Ева“ Эрьзи — воплощение народного, крестьянского идеала красоты. В ней заложена огромная жизненная сила. Это и женщина-труженица, и богиня плодородия, и прародительница-мать, давшая жизнь всему роду человеческому».

Екатеринбург Эрьзя покинул, не поладив, как он объяснял, с «футуристами». В 1921–1925 годах скульптор живёт сначала в Москве, потом в Новороссийске, затем в Батуми и в Баку. С декабря 1925 года Эрьзя снова поселился в Москве, в мастерской уехавшего за границу Конёнкова. Скоро в эмиграции окажется и он сам.

В 1926 году по решению наркомпроса Эрьзя с частью своих работ уезжает во Францию, где участвует на четырёх выставках в Париже, одна из которых персональная, а другая — международная.

В столице Франции уже давно бушевали иные художественные страсти, поэтому выставка «русского Родена» прошла незаметно. Из Парижа в 1927 году художник отправляется в Аргентину. Вместе с Эрьзей из Москвы уехала его молодая ученица, Юлия Кун. На протяжении нескольких лет она делила со Степаном Дмитриевичем горести и радости, а в 1932 году вернулась на родину.

Кстати, именно Юлия послужила моделью сладостно-элегической «Обнажённой» (1930). В этой работе Эрьзя полностью обуздывает своевольность древесного кряжа, который укрощается шлифовкой до возникновения гладких монолитных объёмов. Они особо впечатляют цельностью, плотностью, сгущённым блеском. Пикантное личико любимой много раз потом воспроизводилось скульптором.

По мнению А. Шатских, «салонность безжалостно захлестнула творчество российского мастера»: «Древесина квебрахо и альгарробо, растущих только в южноамериканских лесах, очень скоро стала для Эрьзи единственным материалом. Впоследствии Эрьзя часто повторял, что драгоценная красота квебрахо и альгарробо взяла его в плен, да так и не выпускала, не позволяла вернуться на родину.

Вероятно, сам художник и не осознавал, сколь горькая, безрадостная правда была в его словах. Несравненные по цвету, фактуре экзотические уроженцы действительно всецело завладели творческой волей скульптора, и уже они диктовали ему нескончаемый ряд юных красавиц с мечтательно смежёнными очами, точёными носиками, подкрашенными губками. Личико полировалось до глянца, а в обрамлявшей его картинной причёске, как бы размётанной вихрем, натуральная текстура дерева оставлялась нетронутой. Труд создания таких голов был весьма тяжёл, недаром альгарробо в переводе значит „сожги топор“, квебрахо — „руби топор“, по твёрдости стволов они

не уступают камню. Их обработка у Эрьзи была поистине ювелирной, он использовал и наросты, и наплывы, и корни деревьев, соединяя нужные куски превосходным клеем собственного изобретения.

…Кропотливая, технически изощрённая „сделанность“ парадоксальным образом усиливала сувенирную легковесность этих в общем-то внушительных по абсолютным размерам изваяний».

Но были и другие произведения. Эрьзя создал большую серию работ, условно объединённую в так называемую психологическую сюиту. Это такие образы-символы, как «Мужество» (1932), «Горе» (1933), «Сосредоточенность» (1933), «Ужас» (1933), «Отчаяние» (1936), «Тоска» (1944).

Как пишет М. Н. Баранова: «Высшим воплощением поисков скульптора — пластических и нравственно-этических — является „Моисей“ (1932). В этом произведении скульптор создаёт образ, исполненный глубокого драматизма, большой патетической силы. Динамичная композиция, беспокойный ритм пластических масс, своеобразная проработка глаз сообщают скульптуре повышенную экспрессию».

Наибольший интерес в творчестве Эрьзи представляет серия портретов выдающихся деятелей различных эпох, среди которых особенно выразительны портреты Бетховена (1929), Льва Толстого (1930), Александра Невского (1931).

Прекрасен своей романтической взволнованностью портрет знаменитого австрийского композитора. В экспрессивной моделировке лица Бетховена скульптор передаёт одухотворённую стихию движения мысли великого композитора.

В портрете Льва Толстого, первоначально названном «Философ», ярко выражены мощь интеллекта, сила творческой мысли, озаряющей лицо гения, его мятущаяся душа.

Одиноко живёт художник в двухэтажном домике на окраине Буэнос-Айреса. Хотя внешне всё благополучно — он регулярно выставляется на

аргентинских выставках, издаёт брошюру-монографию о собственном творчестве, но Степан Дмитриевич тоскует по родной земле. Это видно по таким его произведениям, как «Портрет матери», «Портрет отца», «Старик-мордвин». О новой страшной войне, о жизни на родине ему много рассказывают новый советский посол и его жена. Они и всячески поддерживают стремление Эрьзи вернуться в СССР.

Наконец в 1950 году Степан Дмитриевич возвращается, а вместе с ним зафрахтованный советским правительством корабль привёз почти все его скульптуры, которых за 23 года было изваяно более 300, а также множество чурбанов и пней квебрахо и альгарробо для будущих произведений.

Хотя скульптору шёл восьмой десяток, он по-прежнему много работал. «На фоне безликого официоза, гипсовых под мрамор героических производственников, пламенных революционеров и мудрых вождей хорошенькие головки Эрьзи, — отмечает А. Шатских, — выгодно выделялись профессиональной виртуозностью, красотой дерева, непривычной бравурной „незаконченностью“. Персональная выставка Эрьзи в Москве в 1954 году имела сногсшибательный успех у обширных слоёв советских зрителей».

Умер Степан Дмитриевич 24 ноября 1959 года и похоронен по его устному завещанию в Саранске.

ДЖЕКОБ ЭПСТЕЙН (1880–1959)

Американец Джекоб Эпстейн — портретист, долгое время, впрочем, проживший в Англии, стал там прославленным, достиг высших официальных почестей. Эпстейн обладал редким даром идти в ногу со временем. Успех его произведений не снижал его требовательности к себе и серьёзности задач, которые он перед собой ставил. Эпстейна можно отнести к числу крупнейших скульпторов-реалистов минувшего столетия. Джекоб Эпстейн родился 10 ноября 1880 года в Нью-Йорке в семье эмигрантов. Его родители, русско-польские евреи, бежали от погромов царского времени. В 1902 году молодой художник, имея некоторый опыт в журнальном рисунке и

пройдя первоначальный курс обучения у известного скульптора Дж. Г. Барнарда, отправляется в Париж, в Академию изящных искусств.

Вот что говорит сам Эпстейн о том времени:

«Моё пребывание в Школе изящных искусств дало мне многое за шесть месяцев работы над моделью, и кроме того, я каждый день полдня рисовал с работ Микеланджело и высекал в мраморе. Это была хорошая тренировка, хотя, собственно говоря, мы учились, глядя на способных учеников, а не на педагогов, для которых преподавание, казалось, было лишь синекурой.

В Академии Жюльена дело пошло лучше. Каждый платил за право входа и работал; здесь было меньше студентов и академической рутины.

Я работал усердно…

Весь период студенческой жизни в Париже я вспоминаю, оглядываясь сейчас назад, как время яростной работы. Я был полон рвения и работал как в лихорадке».

В 1905 году, не найдя себе места в Париже, Эпстейн перебирается в Лондон — без денег, без знакомств, без каких-либо серьёзных работ — с одной лишь верой в свой талант. Хозяин литературного кабачка показал его рисунки своим постоянным посетителям, они понравились, и вскоре Эпстейн вошёл в среду Нового художественного клуба естественно, как свой. О. Джон, А. Мак-Эвой становятся его друзьями, под их влиянием он всё больше начинает интересоваться портретом, который станет потом основной сферой его деятельности. Правда, первая крупная работа Эпстейна 1907 года в Англии носила монументальный характер: восемнадцать огромных статуй для вновь построенного здания Британской медицинской ассоциации на Стрэнде — одной из центральных улиц Лондона. Впоследствии эти скульптуры были разрушены, но вкус к монументальным работам остался у Эпстейна на всю жизнь. Этот крепкий, плотно сбитый человек, простоватый с виду, но с живыми проницательными глазами обладал могучим

темпераментом и несокрушимой работоспособностью. Особенно ему удавались портреты.

Эпстейн вспоминает: «Вскоре после окончания работ над скульптурами для здания Британской медицинской ассоциации на Стрэнд-стрит я почувствовал себя скульптором. Но мне захотелось после большого и стихийного творчества поработать более основательно, и с этим желанием я начал серию портретов с моделей, выполненных так точно, как только можно было сделать. Я лепил необычайно тщательно, дюйм за дюймом, создавая форму модели не для того, чтобы повторить всю конструкцию лица, но сохранить его форму для окончательной композиции. В эту работу входят многочисленные этюды с Нан, один из них сейчас находится в галерее Тейт, а также с Эфимии Лэм и с Гертруды».

Портретами Эпстейн сначала стал заниматься «для себя» — для отдыха и для упражнения. Ему позировали друзья, их жёны и дети, а также натурщицы — женщины с острохарактерным типом лица, иногда восточного склада. Впечатления от этих экзотических лиц накладывались на его увлечение египетской и негритянской скульптурой.

Расцвет портретного творчества Эпстейна начинается после Первой мировой войны. Очень быстро он становится самым прославленным английским портретистом. Среди его моделей — светские красавицы, представители знати, даже коронованные особы. Все эти портреты отличаются отточенным мастерством, свободой и динамикой формы, выразительностью светотеневой моделировки.

Живописная обработка поверхности сочетается у него с точным ощущением конструктивной логики масс. Скульптор хорошо чувствует специфику литья из бронзы и, работая в глине, умеет предвидеть эффекты, которые возникнут при окончательной обработке бюста. Но особенно характерны для Эпстейна выполненные в бронзе портреты Ориоль Росс (1932), Поль Робсон (1928), Джозеф Конрад или такие сильные, подлинно народные образы, как «Сенегальская женщина» (1921). Эпстейн передаёт

здесь нервную, напряжённую, неизменно очень живую душевную жизнь модели, используя повышенную светотеневую обработку формы, так же как и свободную и разнообразную, полную нередко необычайной динамики фактуру.

Наиболее удачными у Эпстейна оказываются портреты людей, близких ему духовно, восхищающих его силой своего интеллекта или душевных качеств. Перед нами проходит целая галерея выдающихся деятелей середины века — писателей, учёных, актёров, музыкантов. Кроме Робсона и Конрада, это — Бернард Шоу (1934), Джон Гилгуд, Рабиндранат Тагор (1926), Альберт Эйнштейн (1933), в глазах которого, скульптор увидел «сплав человечности, юмора и глубины мысли». К этой галерее примыкает и портрет И. М. Майского — тогдашнего посла СССР в Англии. Эпстейну удалось выразить напряжённую духовную жизнь своих замечательных моделей, их внутреннюю взволнованность и живые черты характера.

«Считается, что свои портреты я всегда начинаю, когда у меня уже есть сложившееся представление о характере портретируемого, — пишет в своей автобиографии скульптор. — Напротив, у меня никогда вначале нет такого представления. Человек приезжает в мастерскую, занимает отведённое ему место, и я начинаю работу. Моя цель — с самого начала ухватить конструкцию формы. С научной точностью я хладнокровно выявляю эту конструктивность, леплю костяк носа, рта, скулы, объединяя затем все части черепа. В ходе работы я присматриваюсь к выражению лица и к его изменениям, и характер модели начинает влиять на меня. В конце концов в естественном процессе наблюдения духовные и физические качества портретируемого сами себя выявляют из глины. Это процесс естественный и заранее не предусмотренный. По мере непосредственного, усиленного изучения модели приходит неуловимая отточенность форм. Поворачивая слепок во время работы, чтобы лучше уловить игру светотени, достигаешь передачи большей объёмности.

Формы скульптурного произведения меняются в зависимости от освещения, в отличие от произведения живописи или рисунка, которые при освещении лишь лучше видны.

Говорят, что скульптор, так же, как любой художник, в каждом произведении и даже в портретах изображает сам себя… Это справедливо только с одной точки зрения, каждое произведение „окрашено“ мировоззрением художника…

…Я редко встречал человека, который был бы доволен своим портретом. Взаимопонимание чрезвычайно редкая вещь, и каждый хочет выглядеть на портрете лучше. Причём мужчины даже более тщеславны, чем женщины.

Мои лучшие портреты, конечно, портреты моих друзей и тех, кого я сам просил позировать для меня. Тот, кто умеет позировать и одновременно быть поглощённым собой, — самая благодарная модель. Но совсем не те, кто воображает, что именно они вдохновляют художника».

Последние годы скульптора были посвящены грандиозным монументальным работам. «Мадонна с младенцем», колоссальная фигура Христа из алюминия для собора в Кардиффе (1954), «Св. Михаил и дьявол» в Ковентри — всё это работы огромного размаха.

В крупных, монументальных скульптурах Эпстейн, подобно Бурделю, усиливает экспрессию резкой, стремительной и угловатой динамикой жестов и складок, достигая нередко большой драматической силы, как, например, в своей «Мадонне с младенцем», где даже некоторые элементы архаизации в духе романской средневековой пластики не снижают и не нарушают живую сердечную взволнованность и человечность.

В 1940–1941 годах воздушными налётами фашистской авиации был почти полностью разрушен город Ковентри в Англии. Среди прочих был разрушен и городской собор. На месте уничтоженного собора решено было построить новый.

Архитектор Бэзил Спенс, которому был поручен проект, отказался от стилизации и решил здание вполне современно, только лёгкими намёками подчеркнув его историческое значение. Глухую стену фасада должна была украшать монументальная скульптура, воплощающая торжество человечности, духовности над силами зла. Символически эта тема выражалась в образе архангела Михаила, побеждающего дьявола. В 1955 году Спенс предложил работать над этой статуей Эпстейну. Задача была чрезвычайно ответственной. Не говоря о чисто технических трудностях (отливка колоссальной десятиметровой статуи из бронзы и укрепление её на стене здания без дополнительных опор и кронштейнов), существовали трудности, так сказать, морального порядка, поскольку к собору в Ковентри было привлечено внимание всей английской общественности. Эпстейн взялся за дело с энтузиазмом. Уже через несколько месяцев был готов окончательный эскиз, и скульптор приступил к работе над большой моделью. С особой тщательностью он вылепил лица персонажей, найдя подходящую натуру, олицетворявшую для него те духовные качества, которые требовалось выразить в скульптуре, — молодого музыканта с тонким, одухотворённым лицом и некоего землемера, человека ограниченного, грубоватого.

Сложная композиция статуи, её огромные размеры, дерзкий размах архангельских крыльев — всё это представляло значительные трудности при отливке, которая, однако, удалась отлично. Но Эпстейн не увидел своё создание в окончательном виде. Он скончался 19 августа 1959 года, а скульптура была торжественно открыта через год после его смерти.

Интересен Эпстейн и как литератор. Первый небольшой сборник мастера вышел в 1933 году. Вторая книга под названием «Давайте будем скульпторами» появилась в 1940 году, а большая «Автобиография» художника была издана в 1955 году.

Много работая над проблемами формы, скульптор в своих высказываниях подчёркивает беспомощность и бесплодность абстрактных

работ. Его беспокоит зависимое положение художника от прихоти дельцов от искусства, заботят трудности, которые ставят творчество в тупик в мире купли и продажи.

ВИЛЬГЕЛЬМ ЛЕМБРУК (1881–1919)

«Скульптура — сущность вещей, сущность природы, то, что вечно остаётся человеческим», — таков был девиз Лембрука.

Вильгельм Лембрук родился 4 января 1881 года в маленьком шахтёрском посёлке Мейдерих недалеко от Дуйсбурга. В семье было восемь детей, и самыми сильными детскими впечатлениями Вильгельма навсегда остались каждодневные заботы о куске хлеба.

Свои первые шаги к скульптуре Лембрук сделал в школе, когда в двенадцать лет начал вдруг уверенно вырезать из мела при помощи лишь лезвия карманного ножика персонажей средневековой истории. Учителям удалось убедить родителей мальчика в необходимости для него дальнейшего, специального образования. Правда, главным условием для учёбы мальчика было обязательное получение им стипендии на первом году обучения.

В 1895 году, представив на вступительном экзамене копию берлинского памятника Великому курфюрсту, созданного Андреасом Шлютером, Лембрук был принят в Художественно-промышленное училище в Дюссельдорфе.

Лембрук учился хорошо. Ему приходилось добиваться наград и стипендий, то была единственная возможность оставаться в стенах училища. Окончание училища совпало со смертью отца, уже в восемнадцать лет Вильгельму пришлось начать самостоятельную жизнь. Он берётся за любые заказы: изготовляет иллюстрации для научных изданий по ботанике и анатомии, делает проекты изделий для фабрики металлических товаров. Вильгельм готовит гипсовые копии — их покупают для перевода в бронзу владельцы магазинов, торгующих предметами искусства. Недолго Вильгельм работает помощником в скульптурной мастерской.

В 1901 году Лембрук смог поступить в Дюссельдорфскую академию художеств в класс Карла Янсана. Здесь он досконально изучил особенности каждого материала, в совершенстве овладел практически всеми скульптурными техниками, хотя импульсивной, стремительной манере Лембрука соответствовали не мрамор и дерево, а глина и гипс, как и отлитая по ним бронза. В бронзе выполнена самая совершенная работа студенческих лет — «Купальщица» (1902).

«Жизненную убедительность женскому образу придаёт подчёркивание таких „некрасивых“ деталей, как складки живота, бытовая причёска, пальцы ног, — отмечает Б. И. Асварищ. — Но прозаические детали не нарушают гармонической цельности впечатления. Общая масса объединена в единое целое плавным, ни разу не прерываемым контуром. Силуэт этой круглой скульптуры, то есть рассчитанной на различные точки зрения при круговом обходе, со всех сторон читается легко».

З. Зальцман — один из лучших знатоков творчества Лембрука, даёт такой портрет скульптора в студенческие годы: «Его страсть к учению и жажда знаний во время пребывания в Дюссельдорфе были поразительны. Всесторонне развитый, он читает запоем, как это видно по его письмам и рисункам тех лет. Он увлекается классической и новой литературой (горы перечитанных книг!), пытается сочинять стихи, полные глубокой меланхолии, играет на скрипке».

Самыми важными вехами в его творческой эволюции были встречи с искусством двух скульпторов — Константина Менье и Огюста Родена.

Рабочие Менье силой обобщения были подняты над будничной повседневностью, возвышены до пафоса, с которым скульптура изображала прежде только героев. Именно это должно было более всего привлечь молодого Лембрука. Под влиянием Менье он исполняет несколько работ — «Человек, катящий камень», «Шахтёр», «Шахтный газ».

Лембруку казалось, что крупномасштабный памятник поможет преодолеть бессодержательность искусства академизма. Однако средства,

избранные им для этого, были заведомо прямолинейными. Лапидарность языка форм, требуемая самим жанром памятника, свелась к невыразительному утяжелению масс, а героизация рабочих — к нарочитому огрублению образов. Столь же бесперспективным оказался замысел огромного памятника — «Монумент Труду» (1907–1908).

Менье позволил Лембруку расширить кругозор, но вскоре ему стало ясно, что социальная тема при всех благих намерениях сама по себе не избавляет от предписанных норм и правил.

Некоторые работы Лембрука начала века несомненно близки композициям Родена. Так, «Отчаяние» (1907) и «Мать, защищающая ребёнка» (1909) невольно заставляют вспомнить «Данаиду» и «Уголино». Лембрук и не скрывал своего восхищения творчеством великого французского скульптора. Впоследствии жена Лембрука вспоминала, что влияние Родена прервалось внезапно. Как ни парадоксально, это случилось в результате их романа.

С Анитой Кауфман, дочерью торговца, художник познакомился в годы учёбы в Дюссельдорфе. В 1908 году они поженились, и в творчестве Лембрука начала происходить серьёзная перемена — открылось иное, более глубокое и внутреннее ощущение темы человеческого образа.

С 1910 по 1914 год Лембрук живёт в Париже. Это время самое счастливое в его жизни. Он окончательно освободился от каких-либо влияний и достигает вершин мастерства.

В Париже Лембрук жил на Монпарнасе. Он был частым гостем находившегося поблизости «Кафе дю Дом». Круг парижских знакомых Лембрука весьма велик: Пикассо и Матисс, Дерен, Делоне, Леже, Модильяни. «Мы были друзьями, — писал позднее скульптор Александр Архипенко, — его ателье было в двух шагах от моего». С Константином Бранкузи Лембрука роднило необычайно серьёзное отношение к своему делу. Тот же Архипенко вспоминал: «Он был постоянно мысленно погружён

в ту или иную проблему до такой степени, что лоб его был изборожден морщинами».

Первым значительным произведением, выполненным в Париже, стала «Стоящая женская фигура».

В своей книге о скульпторе Ю. В. Бугуева и Ю. П. Маркин пишут: «Задав чуть заметное движение торсу влево и подтвердив его лёгким наклоном головы, Лембрук ушёл от упрощённой симметрии фигуры, но не разрушил для зрителя интуитивного ощущения самой симметрии. Обход его статуи доставляет наслаждение благодаря выразительности силуэта и обостряет в зрителе иллюзию, что он лицезреет статую античного времени. Движение её корпуса, скорее, провоцируется, чтобы слегка возбудить в нас рефлекс его ощущения, спокойный же хиазм ног, стянутых узлом на линии бёдер, и незыблемое положение стоп говорят об абсолютном внутреннем покое, переполняющем эту живую плоть. Фигура при отходе то окончательно цепенеет, то вновь оживляется лёгким движением; в процессе этого обхода вы постепенно оказываетесь заворожёнными музыкальным перетеканием линий тела, неспешным переходом его округлостей, объёмов груди, живота, спины, бёдер, плеч. Находясь перед „Стоящей“, воспринимаешь её как прекрасно звучащую тихую музыку, ощущаешь какую-то особую вибрацию окружающего её пространства».

«Стоящая женская фигура», как почти все женские образы Лембрука, — изображение его жены. До конца дней она оставалась его верной спутницей, надёжным помощником и терпеливой натурщицей.

Благодаря Аните сохранилось почти всё наследие скульптора — в двадцатые годы она передала его Дуйсбургу. Интересно, что сейчас музей, носящий имя Вильгельма Лембрука, расположен в прекрасном здании, построенном по проекту сына скульптора, видного архитектора Манфреда Лембрука.

Ещё до отъезда в Париж скульптор исполнил с Аниты как модели несколько традиционных, но сильных этюдов. Образ жены реально или

опосредованно отразился в центральных женских образах — в «Стоящей», «Коленопреклонённой», «Задумавшейся», «Склонённом женском торсе». Для Лембрука Анита становится постоянным отправным материалом для создания идеального женского образа.

«Стоящая женская фигура» была показана на выставке Осеннего салона 1910 года, где пусть и не затерялась среди многочисленных экспонатов, но и не стала откровением. А вот «Коленопреклонённая» в зале Салона независимых 1911 года сразу же вызвала повышенный интерес публики и критиков. Лембрук получает известность в Париже.

«В „Коленопреклонённой“ интуитивно сразу ощущаешь отзвук мизансцены Благовещения, очень специфичной по настроению в трактовке европейских мастеров XIV–XVI веков, — подчёркивают Ю. В. Бугуева и Ю. П. Маркин. — Но мастер XX века проявляет характерное своеволие в обращении с традицией: избирая сложную, пластически содержательную позу коленопреклонённого ангела, он переосмысливает его облик в образ обнажённой Девы Марии, пронзительно заостряя и тему, и содержание этого классического образа. В результате сакральная тема получает гораздо более ёмкое, очищенное от сюжетности толкование…

…Духовность образа настолько велика, что откровенная обнажённость женской фигуры не будоражит вашей чувственности. На точёном стройном теле интимные атрибуты пола воспринимаются целомудренными знаками его, не больше. Целомудрие жеста переходит в его содержательность — жеста принимающего, утверждающего неотвратимость грядущего. Тому же перерождению подвержено и загадочное лицо статуи. Подобно пламени свечи, оно при обходе не фиксируется в определённом состоянии, но меняется неузнаваемо. Лик то скорбный, то улыбающийся неизменно сохраняет при этом абсолютную загадочность, исключающую возможность внешнего контакта».

Лембрука ждут новые успехи. На знаменитой интернациональной выставке «Армори шоу», организованной в 1913 году для того, чтобы

познакомить американских зрителей с самыми передовыми достижениями европейского искусства, Лембрук — единственный немецкий скульптор. Венец парижских успехов Лембрука знаменовала персональная выставка в Галерее Лавека в июне 1914 года. Это была первая выставка немецкого художника в XX столетии в столице Франции.

Творческая парижская атмосфера стимулировала поиски Лембрука. Так, он открывает, в частности, непривычный для европейской станковой скульптуры бетон. Возникает цикл бетонных скульптур — вариации «Обернувшейся». Ему удаётся красить бетон так, что это не разрушает его структуру. Сначала Лембрук тонировал поверхность готовой отливки, а позднее окрашивал саму массу.

Благодаря свидетельствам людей, хорошо знавших мастера, можно представить его творческий метод. Фриц фон Унру вспоминал: «Я был потрясён тем, как он работал над моим бюстом… Для меня было непостижимо, что за такой короткий срок он смог создать столь законченную форму, изменяя технику, которую я наблюдал: работая, он не отводил глаз от модели, разминая кончиками пальцев крохотные кусочки глины, величиной с булавочную головку. Ими он моделировал поверхность бюста, то в одном, то в другом месте. Делал это он так деликатно, что едва было заметно. Такая манера была секретом Лембрука, своего рода волшебством: сначала появлялся как бы приблизительно намеченный эскиз головы, а затем из этого первоначального подобия возникали чёткие формы, которые он заранее и построил».

В 1913 году появляется «Восходящий юноша» — первое проявление тех тенденций, которые определят творчество Лембрука в период Первой мировой войны. Скульптура — предчувствие неотвратимо надвигающейся грозы, начала кризиса. Кульминация этого ощущения в работах «Поверженный» и «Сидящий юноша». Вместе три произведения образуют целостный триптих.

Ввиду угрозы приближающейся войны Лембрук в июле 1914 года переселяется из Парижа в Берлин. Он пытается работать, в основном заканчивая привезённые из Франции вещи. Он стремится избежать призыва в армию, в качестве санитара сопровождая поезда, перевозящие раненых. Однако в январе 1915 года его мобилизовали и в качестве военного художника отправили на Западный фронт. Но уже через три месяца Лембрук вернулся в Берлин, а вскоре из-за плохого слуха был освобождён от службы.

«Война, погибшие, страдания искалеченных людей были страшными потрясениями для Лембрука, — пишет Б. И. Асварищ. — Словно под прямым впечатлением увиденного возник „Штурмующий“ (1915–1916): оторванной от земли, потерявшей опору, бессильной в своём проклятии, посылаемом небесам, изображена мужская фигура. Эмоциональная нагрузка в ней доведена до предела, кажется, что через мгновение она рухнет, как падает сражённый, умирающий солдат. Доминирующей темой искусства Лембрука становится тема смерти, главным произведением — „Поверженный“ (1915–1916).

„Поверженный“ — символическое изображение трагедии смерти молодого, сильного тела; смерти на поле войны. В искусстве XX века „Поверженный“ занимает исключительное место как первый памятник жертвам войны, как первый антивоенный мемориал неизвестному солдату, как прообраз всех мемориалов нашего времени. В 1918 году на выставке свободного Сецессиона в Берлине Лембрук показал свою последнюю работу, которую он назвал „Мыслитель“. На смену сомнению приходит безграничное отчаяние. Для Лембрука в 1918 году мысль порождает безысходность, мыслить — значит не существовать».

В конце 1916 года Лембрук уезжает в Швейцарию. В Цюрихе он работает два года, регулярно приезжая в Берлин. Это время всё углубляющейся душевной депрессии. Её усиливает личная драма — горячее чувство к талантливой актрисе Элизабет Бергер. Им согреты нежные, трепетные образы «Головы влюблённых» (1918) и «Мать и дитя» (1918).

Незадолго перед этим в семье Лембрука появился третий ребёнок — ещё один сын, Гвидо (1917), и Анита вправе была рассчитывать, что вдали от военных будней Германии семья обретёт наконец спокойную жизнь, а сам Лембрук — нужное ему равновесие.

Однако не выдержав катастрофического разлада с действительностью, Лембрук кончает жизнь самоубийством 25 марта 1919 года, всего через два месяца после избрания в члены Прусской академии искусств.

Немецкий исследователь искусства Лембрука Вернер Хофман сказал о трагедии скульптора: «Он жил в эпоху, когда здоровое и сильное воевало, а рациональное и умное поставляло военную технику. Он противопоставлял этому вечно человеческое».

ИВАН МЕШТРОВИЧ (1883–1962)

Иван Мештрович родился 15 августа 1883 года в Славонии. В 1884 году его семья вернулась в родную деревню Отавицу (Далмация). Мештрович рос в крестьянской семье, где народные традиции были особенно крепки. Отец будущего скульптора был искусным каменщиком и резчиком и этому ремеслу научил сына. Мальчик с ранних лет проявлял интерес к художественным памятникам. Его биографы рассказывают о впечатлении, которое на него произвёл замечательный собор в Шибенике. Он запомнил на всю жизнь грубоватые выразительные фигуры Адама и Евы на северном портале храма. Юноша и сам пробует резать по дереву и высекать из камня. Его «Босниец верхом на коне» (1898) обратил на себя внимание местных жителей. Соотечественники решают помочь ему получить образование.

Начиная с 1899 года он работает у каменотёса Билинича в Сплите. Но уже в октябре 1900 года Мештрович едет в Вену — работает у скульптора Отто Кёнига, преподавателя школы прикладного искусства, и подготавливается к сдаче экзамена в Академию.

В Венскую академию он поступает в 1901 году и учится здесь в течение четырёх лет. Профессорами его были Эдмунд Хелмер, Ханс Биттерлих и архитектор Отто Вагнер. Последний имел большое влияние на

учащуюся молодёжь, в том числе и на Мештровича. Но, вероятно, не столько Академия, сколько сама культурная жизнь Вены определила творчество Мештровича.

С другой стороны, на выставках венского Сецессиона Мештрович мог познакомиться с творчеством многих европейских скульпторов, в том числе с произведениями Родена, Менье, Минне, и уже с 1903 года Мештрович сам становится членом венского Сецессиона.

Из названных скульпторов, пожалуй, Роден производит на него наиболее сильное впечатление, которое уже можно наблюдать в таких ранних произведениях Мештровича, как статуя Льва Толстого (1903), «Портрет девочки» (1904) и фонтан «Источник жизни» (1905). Об этом влиянии свидетельствует не только внешнее заимствование формы, обобщённый силуэт и желание как бы «смазать» все детали, что видно в статуе Толстого, но и стремление создать символические образы.

Дальнейшее знакомство с французским искусством происходит в Париже (1907–1909). Именно здесь скульптор вырабатывает свой стиль, создаёт произведения, которые органически связаны с культурой югославского народа.

О новых поисках хорватского скульптора говорит его статуя «Мать» (1908). В этой далматинской женщине, а национальность художник выразил типом женщины и её костюмом, воплощены народная мудрость и пережитое страдание. Как напряжённа её поза, как сосредоточенно её лицо с прикрытыми глазами! Скульптор даёт ощутить зрителю пластическую красоту облегающей фигуру одежды, с ритмично повторяющимися складками. В статуе «Мать» налицо то стремление к монументальности, которое будет характерной чертой творчества Мештровича.

Развивая тему материнства, почти одновременно с этой монументальной работой Мештрович создаёт «Портрет матери» (1909), в котором, несмотря на обобщённость форм, художник подчёркивает индивидуальные, конкретные черты. В отличие от статуи глаза в портрете

изображены открытыми, взгляд суровый, умудрённый опытом. Показаны и морщинки, свидетельствующие о печати времени. Вместе с тем в энергичной трактовке формы видна взволнованность скульптора.

И в дальнейшем скульптор создаёт целый ряд произведений, посвящённых материнству: «Вдова с ребёнком», «Взывающая Ниобея», благоговейно молящаяся Мадонна с ребёнком на руках, трагическая «Пиета».

Интерпретация общечеловеческого чувства материнства дана не как простое выражение слепой, физиологической привязанности к своему ребёнку. Это высокое духовное раскрытие явления в его этической сущности, мудрость глубокого понимания, связывающего тему материнства с общечеловеческими судьбами.

Не случайно Мештрович во время празднования своего пятидесятилетия написал: «Я прошу прощения у моей родной бессмертной матери Хорватии, у её сестры-близнеца Сербии, у моего отечества Югославии и у всех славян за то, что посвящаю своё скромное творчество: молитвы, песни и протесты не им, а всему человечеству».

В 1908 году Мештрович основал в Загребе художественное общество «Медулич».

Ещё будучи в Париже, Мештрович задумывает грандиозный монументальный памятник в честь Косовской битвы. Над этим проектом он работает с 1907 по 1912 год. Однако подобный замысел был не по силам и целому коллективу скульпторов. Он так и остался неосуществлённым. Одной из центральных фигур монумента задумывался Кралевич. Мештрович изобразил героя скачущим на коне, стремясь при этом запечатлеть непобедимую храбрость Кралевича, воспетую в народных сказаниях.

Среди произведений предвоенного периода следует выделить портрет друга Мештровича — итальянского скульптора Леонардо Биетолфи (1913) и портрет Родена (1914). Французский скульптор сидит наклонившись, и мастер даёт необычный обрез фигуры по колено. Тем самым подчёркивается движение фигуры, поза становится напряжённой. А благодаря смелой

моделировке и глубоким впадинам, Мештрович добивается того, что свет причудливо играет на лице и руках великого скульптора.

Находясь во время Первой мировой войны в Лондоне, Мештрович становится членом Югославского комитета, и теперь его деятельность направлена на освобождение словенцев и хорватов от австро-венгерского владычества и объединение их с сербами.

В период Первой мировой войны Мештрович живёт в Риме, Лондоне, Женеве и Каннах. Его творчество приобретает новую направленность. «Снятие с креста» и «Оплакивание» (1914) отмечены особой выразительностью и предельной экспрессивностью.

К концу войны скульптор вновь обратился к темам родной истории и делает рельеф «Лучники» (1917). По его замыслу он должен был войти в серию «Хорваты на Далматинском побережье».

В 1919 году Мештрович возвращается из-за границы в Загреб, избирается почётным членом Югославской академии наук и искусств в Загребе. В 1922 году он становится профессором.

В двадцатые годы Мештрович стремится создавать эпические, обобщённые образы, где в первую очередь ставит задачу глубокого раскрытия темы. Стремление к философским обобщениям находит всё более отчётливое проявление во многих произведениях скульптора.

Как глубоко верующий человек Мештрович нередко решает эти проблемы в библейских сюжетах, но и в них он как настоящий художник в первую очередь изображает человека, мыслителя и борца. Примером тому могут служить фигуры евангелистов Луки и Иоанна (1929), «Моисей» (1926).

Умение проникнуть в характер человека, раскрыть его лучше всего видно в портрете Гёте (1931–1932). Лирическим настроением подкупают другие портреты Мештровича этого периода — живописца Владимира Бецича и итальянского скульптора Леонардо Бистольфи.

Мештрович продолжал трудиться и над сооружением монументов. Так, в 1930 году скульптор создаёт в Белграде памятник благодарности Франции.

В 1934–1938 годах скульптор работает над памятником Неизвестному герою на горе Авала, около Белграда, — одним из своих самых известных произведений.

«Памятник-ансамбль начинается уже у подножия горы, откуда широкая лестница ведёт к мавзолею, — пишет И. К. Тупицын. — Поднимаясь, зритель постепенно постигает торжественность обстановки. Мештрович точно рассчитал марши лестницы, постепенно открывающие окружающий пейзаж уходящих за горизонт полей и лесов и подводящие к гранитному мавзолею на самой вершине горы. Здесь, на вершине, среди безмолвия и прозрачного воздуха возвышается установленный на пяти постепенно уменьшающихся гранитных площадках мавзолей. У самого входа в него посетителя встречают застывшие в торжественном безмолвии четыре кариатиды — женские фигуры в национальных одеждах народов Югославии, расположенные не перед мавзолеем, а внутри его. Находясь в мавзолее, рядом с могилой Неизвестного героя, они тем самым становятся символом единой семьи югославских народов, боровшихся с многочисленными врагами своей родины.

Мештрович, рассматривая это произведение как одно из наиболее значительных в своей жизни, особенно внимательно выполнял отдельные фрагменты памятника. С особой тщательностью он работал над типами лиц кариатид. Много было сделано скульптором различных портретных вариантов. Один из таких портретов, переведённый в гранит под наблюдением Мештровича талантливым учеником Ваней Радаушем, показывает, как достигалось обобщение формы при переводе в материал. Из гранитного блока высечено лишь одно лицо, на нём чёткими, лаконичными планами скульптор наметил формы глаз, носа, губ. Несмотря на то что это этюд, портрет смотрится вполне законченным скульптурным произведением».

Среди работ предвоенного периода надо отметить парные фигуры «Адама» (1939) и «Евы» (1939), выполненные в виде кариатид.

6 апреля 1941 года без объявления войны гитлеровские войска вторглись на югославскую территорию. Вскоре Мештровича арестовала полиция усташей. Но в 1942 году ему удалось уехать в Рим, а оттуда в Швейцарию, где он оставался до 1947 года.

Несмотря на слабое здоровье, мастер сразу же начинает работать. С 1942 по 1946 год Мештрович методично высекает из огромной глыбы каррарского мрамора весом в пять с половиной тонн свою «Пьету». Со времён Микеланджело скульпторы не рисковали браться за воплощение этой темы в столь огромных размерах.

«Всё построено на повышенных драматических контрастах света и тени, — отмечает Тупицын, — на резких соотношениях объёмов. Каждому действующему лицу дана глубокая характеристика. Интересно отметить, что в образе Иосифа Аримафейского Мештрович даёт свой автопортрет, стремясь этим эпизод из библейской истории связать с реальной жизнью».

Когда Мештровичу предложили занять место профессора скульптуры в Сиракузском университете, он согласился. Переехав со всей семьёй в США, он получил мастерскую, дом и возможность заниматься любимым искусством.

Из наиболее интересных работ американского периода, помимо портретных, можно назвать такие, как статуя св. Андрея для епископской церкви в Гонолулу на Гаваях, «Распятие» для лютеранской церкви Св. Троицы в Рочестере, статуя св. Антония для колледжа св. Антония в Оксфорде, декоративное оформление здания медицинских сестёр в госпитале Бельвю в Нью-Йорке, работы для университета в Вашингтоне, памятник Франциско Лопесу во Флориде и др.

Но и о родине мастер не забывает. В 1952 году Мештрович делает щедрый подарок — передаёт свой дом в Сплите со всеми находящимися в нём произведениями народной Югославии.

В своём творчестве он всё чаще обращается к сюжетам из истории своей страны, исполнив памятник легендарной героине борьбы с турками

Миле Гойсалич (1957) для местечка Полица, около Сплита, и памятник древнему сказителю народных былин и легенд Андрею Качич Миошичу (1957), установленный в Хорватии.

Более пяти лет мастер посвятил своему крупнейшему произведению — гранитному монументу Петру Негошу, где в очередной раз выразил свою любовь к родному краю. Памятник был установлен в мавзолее поэта на вершине горы Ловчен.

Даже будучи тяжело больным, мастер не прекращал работы ни на один день. Ежедневно его привозили в мастерскую. В одном из последних произведений — «Автопортрете» (1961) — перед нами старый, мудрый художник, полный живого интереса к жизни.

Иван Мештрович скончался в своей мастерской 16 января 1962 года в Саут-Бенде. После смерти останки художника были перевезены в Югославию и похоронены в мавзолее семьи Мештровича в Отавице.

Мештрович воспитал целую плеяду югославских скульпторов: Антуана Августинича, Вани Радауша, Гоги Антуана, Бориса Калина, Воина Бакича и других.

АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ АРХИПЕНКО (1887–1964)

Александр Архипенко родился в Киеве 30 мая (11 июня) 1887 года. Отец его, Порфирий Архипенко, будучи механиком, заведовал университетскими лабораториями и физическими кабинетами. Человек талантливый, автор многих мелких, с лёгкостью совершаемых изобретений, он постоянно усовершенствовал различные сложные механизмы. Эту тягу к изобретательству унаследовал и Александр.

Но наибольшее влияние на мальчика оказал его дед — Антон Архипенко. Он был художником, и Александр с детских лет перенял от него особую любовь к искусству из рассказов о великих мастерах мира, их жизни, успехах и славе. С детских лет познакомившись с искусством, Саша твёрдо решает посвятить себя ему.

В 1902 году Александр поступает в Киевскую художественную школу, где до 1905 года изучает живопись и скульптуру. В своём родном городе он получает основы художественного образования, а затем продолжает его в Москве. Здесь проходят его первые выставки. Формирование художественного мировоззрения Архипенко продолжается в Париже. Учась в Школе искусств, он штудирует старую скульптуру в музеях и одновременно показывает на выставках свои работы.

«Путь А. Архипенко, — пишет исследователь творчества скульптора Павел Ковжун, — воспитание и созревание таланта особенно интересны — уже хотя бы потому, что, помимо неустанного поиска своего самовыражения, он всегда был отважен до прагматизма. Архипенко вырос в полном смысле слова на новой художественной школе. С ранних лет он стремился завладеть материалом: уже в первых его работах проявляется натурализм, приметы стилевого лада, выходившие тогда у него из „архаики“. Устремления молодого художника показывали, что он искал язык сильный и убедительный, однако очень простой. Этот путь привёл А. Архипенко к глыбе. Он начал длительную борьбу с ней, пока не сделал её послушным субстратом, из которого умел добыть совершенно новую форму».

Уже в 1910 году, будучи ещё совсем молодым художником, Архипенко устраивает персональные выставки в Гааге и Берлине. К тому времени он оказывается в первых рядах борцов за новое искусство — принимает живое участие в парижской художественной жизни. Он примыкает к группе кубистов, где вводит в жизнь свои взгляды на искусство и творчество. Эта группа оказалась центром, генерировавшим новые революционные художественные идеи.

П. Ковжун пишет:

«Так начался значительный период в творчестве мастера, который и принёс ему мировую известность. Он тесно связан с его кубистическим методом. Ведь кубизм действительно в первую очередь — принцип строгой системы. Преобладание анализа над чувством, отмечаемое в кубизме, — это

прежде всего лишь потребность в упорядочении. Если произведение стремится к упорядоченности, ясному строю — оно приближается к синтезу, а дальше уже слово за художником. Собственно, кубизм совершил главный переворот в современном искусстве тогда, когда научил строить образ: так и метод Архипенко в скульптуре научил строить форму и подвинуть пластику к неожиданным возможностям…

…Искусство Архипенко росло энергичными волнами. Он осваивал новаторские задачи одну за другой и шёл от успеха к успеху. Он создал индивидуальный метод и преобразил его собственным восприятием Именно тогда искусство Архипенко стало на грани гениальности. Его произведения достигли вершин художественной выразительности и мастерства, как наивысшего проявления индивидуальности. „Искусство не есть то, что мы видим — но лишь то, что мы имеем в себе самих“ — так говорит мастер, раскрывая этим свой взгляд на творчество, определяя суть своего творческого деяния как энергии активной, а не пассивной. Пассивным искусством является изобразительный подход (натурализм-реализм), активным — то, что строит новые формы, новые образотворческие возможности. Эти новые формы, новые возможности создавал Архипенко, подчиняясь внутренним творческим импульсам, говорил таким пластическим языком, который обладал своими средствами выражения, утончёнными для глубочайшего общения с теми, кто воспринимал новый мир творческого видения».

Так в 1912 году Архипенко отходит от кубистов. Он чувствует, что теория кубистов ограничивает его в творчестве и обрекает на некую формалистику.

В том же году скульптор основывает в столице Франции свою собственную школу, а затем совершает большое путешествие с выставкой своих работ по главным европейским художественным центрам — по Италии, Швеции, Франции, Германии, Чехословакии. И всюду работы Архипенко, а их было больше 65, пользуются большим успехом. Это был

настоящий триумф украинского художника, привлёкшего к себе своим творчеством и смелыми исканиями всю Европу.

Не забывают о нём и на Украине: во Львове издаётся в 1922 году небольшая монография о творчестве художника, написанная М. Голубцом, а в 1923 году — большая монография со статьёй Ганса Хильдебрандта.

В начале двадцатых годов в столице Германии Архипенко вновь основывает школу, собирая вокруг себя немало учеников. Однако уже в 1923 году скульптор покидает Европу и переселяется на постоянное жительство в Америку. Школу с очень широкой художественной программой он открывает теперь в США.

В 1924 году он сконструировал так называемую подвижную живопись, известную под именем её создателя — «архипентура». Суть её в том, что при помощи сложного механизма приводились в движение узкие цветные полосы, создающие определённые композиции, меняя образы по замыслу автора. Позднее подобная скульптура получила название «мобили», а одним из самых ярких представителей её стал американец Александр Колдер-младший.

В США Архипенко устроил примерно тридцать своих выставок. Здесь Архипенко не только провёл свои последние годы (он умер в Нью-Йорке 25 февраля 1964 года), но и подвёл итог всей своей многолетней неустанной творческой работы. В последние годы его искусство достигло большой мужественности, решительности, крупных художественных форм.

Кроме скульптуры, Архипенко много занимался живописью. Цвет, тон никогда не оставляли равнодушным художника. Он первый ввёл раскрашенные плоскости в современную пластику — показал форму в цветовой интерпретации. Эта же тяга к цвету привела его к живописи. Творчество Архипенко-художника также оригинально выразительно, как и его скульптура. Большой, сильный мастер легко и бравурно чувствует и видит форму в цвете, гармонизируя её тональными аккордами.

К сожалению, нельзя назвать счастливой судьбу произведений мастера, с большим трудом всё же попавших на родину. Осенью 1935 года в собрание Львовского национального музея включили дар Архипенко — скульптуру «Ма. Раздумье» — одну их трёх композиций, объединённых под названием «Ма». Стараниями директора музея И. С. Свинцицкого позднее к ней были присоединены ещё девять полученных от автора произведений — две картины и семь рисунков.

Осенью 1936 года в музее Научного товарищества им. Т. Шевченко экспонировалась терракотовая композиция «Шевченко-пророк», переданная в коллекцию Национального музея позднее, в 1940 году.

Остальные произведения, в том числе скульптуры, бесследно исчезли в 1952 году во время беспримерной акции изъятия из музея и уничтожения многочисленного «идейно вредного, националистического» наследия. Остались одни лишь опубликованные в журнале «Мистецтво» и каталогах фотографии.

ВЕРА ИГНАТЬЕВНА МУХИНА (1889–1953)

Вера Игнатьевна Мухина была признана выдающимся мастером XX века в 1937 году, когда её скульптура из нержавеющей стали увенчала павильон Советского Союза на Международной выставке в Париже. С тех пор «Рабочий и колхозница» в глазах людей всего мира стали образом-символом Советской страны, советского народа.

С той же поры Мухину представляли не иначе как скульптором-монументалистом, хотя этот вид творчества занимал в её жизни не самое большое место. Да и творческий путь Веры Мухиной был довольно трудным. Ей приходилось постоянно опровергать навязанный ярлык «официального скульптора», что отнимало много сил и нервов.

Вера Игнатьевна Мухина родилась в Риге 19 июня (1 июля) 1889 года в состоятельной купеческой семье. Любопытно, что её мать была француженкой. Но интерес к искусству она унаследовала от отца, который был даровитым художником-любителем. Детские годы будущего скульптора

прошли в Феодосии, куда семья была вынуждена перебраться из-за тяжёлой болезни матери.

Когда Вере исполнилось три года, её мать умерла от туберкулёза, и отец увёз дочь на год за границу, в Германию. По возвращении семья вновь поселилась в Феодосии. Однако через несколько лет отец снова поменял место жительства — перебрался в Курск, где Вера и закончила гимназию.

В это время у неё уже не было сомнений в том, что она будет заниматься искусством. В 1909–1911 годах она — ученица частной студии К. Ф. Юона. В эти годы Мухина впервые проявляет интерес к скульптуре. Параллельно с занятиями живописью и рисунком у Юона и Дудина, она посещает студию скульптора-самоучки Н. А. Синицыной, находившуюся на Арбате, где за умеренную плату можно было получить место для работы, станок и глину. От Юона в конце 1911 года Мухина переходит в студию живописца И. И. Машкова.

В начале 1912 года с ней произошёл несчастный случай, в результате чего она получила серьёзную травму лица и должна была долго лечиться.

После операции опекуны, управлявшие делами семьи после смерти отца, отправили её в Париж. Там Вера завершала лечение и одновременно училась у знаменитого скульптора А. Бурделя, параллельно посещала академию «Ля Палетт», а также школу рисунка, которой руководил известный педагог Ф. Коларосси.

В 1914 году Мухина совершила поездку по Италии, после которой и поняла, что её настоящим призванием является скульптура. Вернувшись с началом Первой мировой войны в Россию, она создаёт первое своё значительное произведение — скульптурную группу «Пьета», задуманную как вариация на темы скульптур Возрождения и одновременно своеобразный реквием по погибшим.

Война в корне изменила привычный жизненный уклад. Мухина оставляет занятия скульптурой, поступает на курсы медсестёр и в 1915–1917 годах работает в госпитале.

После Октябрьской революции Мухина увлекается монументальной скульптурой и делает несколько композиций на революционные темы: «Революция» и «Пламя революции».

Однако свойственная ей экспрессивность лепки в сочетании с явным влиянием кубизма были настолько новаторскими, что мало кто в то время мог должным образом оценить работы Мухиной.

Поэтому она круто меняет сферу своей деятельности и обращается к прикладному искусству. Мухина сближается с такими авангардистскими художниками, как Л. Попова и А. Экстер. Вместе с ними она делает эскизы для нескольких постановок А. Таирова в Камерном театре, а также занимается промышленным дизайном. Вместе с Н. Ламановой она разрабатывает этикетки, книжные обложки, эскизы тканей и ювелирных украшений. Созданная по эскизам Мухиной коллекция одежды была удостоена Гран-при на Парижской выставке 1925 года.

«Если теперь мы оглянемся назад и постараемся ещё раз с кинематографической быстротой обозреть и спрессовать десятилетие жизни Мухиной, — пишет П. К. Суздалев, — прошедшее после Парижа и Италии, то перед нами возникнет необычайно сложный и бурный период формирования личности и творческих поисков незаурядного художника новой эпохи, художника-женщины, формирующейся в огне революции и труде, в неудержимом стремлении вперёд и мучительном преодолении сопротивления старого мира. Стремительно-порывистое движение вперёд, в неизведанное, вопреки силам сопротивления, навстречу ветру и буре — это сущность духовной жизни Мухиной пройденного десятилетия, пафос её творческой натуры.

Она считала годы после Парижа периодом непрерывного формирования, но в этом формировании обозначилось главное, устойчивое, что затем получит новое развитие. Это прежде всего выбор образного человеческого содержания как цели творчества и поиски современной формы выражения этого содержания; осознанное и прочувствованное влечение к

большим монументальным по своему внутреннему масштабу образам эпохи. Кроме этого, интерес к декоративному творчеству во всех видах искусства, в том числе и в скульптуре. Возникают основные пластические идеи, разработка которых захватывает её творческое воображение. Одна из них, главная идея, — идея бурного движения вперёд, движения-огня, движения-вихря, отбрасывающего назад всё ему сопротивляющееся. От рисунков-эскизов фантастических фонтанов („Женская фигура с кувшином“) и „пламенных“ костюмов к драме С. Бенелли „Ужин шуток“, от предельной динамичности „Стрелка из лука“ она приходит к проектам памятников „Освобождённому Труду“ и „Пламя Революции“, где эта пластическая идея обретает скульптурное бытие, форму, пусть ещё не вполне найденную и разрешённую, но образно наполненную. Одновременно её занимает идея внешне сдержанного, но полного напряжения возвышенного образа в портретном памятнике и в станковом портрете. Она благодарна „всякому изму, который учит“, который помогает сознательно искать большую, крепкую и острую форму. В её экспериментах, пробах и поисках были ошибки, издержки, но они в совокупности принесли ей больше пользы, чем вреда; она накопила значительно больше, чем потеряла. И всё же середина 20-х годов застаёт её как бы на перекрёстке разных дорог».

Мухина ищет новые идеи, новые темы, новые средства самовыражения. Теперь её не устраивает кубистическое обобщение формы, её динамическая острота. Её не покидает ощущение, что «объём можно так сделать, что он будет лежать, и так, что будет стоять и даже лететь». Поиски оптимального объёма ведутся ею на путях приближения к живой реальной форме. Так рождается «Юлия».

Снова слово Суздалеву: «„Юлия“, как назвала свою статую Мухина, строится по спирали: все шаровидные объёмы — голова, грудь, живот, бёдра, икры ног, — всё, вырастая друг из друга, развёртывается по мере обхода фигуры и снова закручивается спиралью, рождая ощущение цельной, наполненной живой плотью формы женского тела. Отдельные объёмы и вся

статуя целиком решительно заполняет занятое ею пространство, как бы вытесняя его, упруго отталкивая от себя воздух „Юлия“ — не балерина, мощь её упругих, сознательно утяжелённых форм свойственна женщине физического труда; это физически зрелое тело работницы или крестьянки, но при всей тяжести форм в пропорциях и движении развитой фигуры есть цельность, гармония и женская грация».

К одной из юбилейных выставок Мухина решила выполнить скульптуру крестьянки. Работала она на родине мужа в деревне Борисово у его отца — Алексея Андреевича Замкова.

«Моя „Баба“, — говорит Мухина, — твёрдо стоит на земле, незыблемо, как вколочена. Сложенные руки давали крепкий внутренний объём. Я делала свою „Бабу“ без натуры, только руки вылепила с Алексея Андреевича. У всех Замковых такие руки, с короткими, толстыми мускулами.

Ноги вылепила с одной бабёнки, размер, конечно, утрирован, чтобы получить эту вколоченность, незыблемость. Лицо — без натуры, из головы. Работала всё лето, с утра до вечера».

На выставке «Крестьянка» сразу же привлекла внимание. Но если одни зрители были в восторге, то другие лишь недоуменно пожимали плечами.

16 февраля 1927 года Вера Игнатьевна увидела в газете «Известия» статью Луначарского «Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября»: «На первом месте, по общему мнению, поставлена „Крестьянка“ Мухиной. В статуе поражает, прежде всего, её простая, но вместо с тем глубоко жизненная монументальность». Это был первый широкий успех Мухиной. «Крестьянку» взяли в Третьяковскую галерею. Наряду с первой премией в тысячу рублей, это было полное признание художника.

В конце двадцатых годов Мухина входит в группу художников, которые разрабатывают дизайн советских выставок в различных странах Европы.

Однако налаженная жизнь Мухиной резко ломается в 1930 году, когда по ложному обвинению арестовывают её мужа, известного врача А. Замкова. После суда его высылают в Воронеж, и Мухина вместе с десятилетним сыном переезжает вслед за мужем. Там она провела четыре года и вернулась в Москву лишь после вмешательства М. Горького. Позднее Мухина создала эскиз надгробного памятника М. Пешкову.

Вернувшись в Москву, Мухина вновь стала заниматься оформлением советских выставок за рубежом. Она создаёт архитектурное оформление советского павильона на Всемирной выставке в Париже. Это и была знаменитая скульптура «Рабочий и колхозница», которая стала первым монументальным проектом Мухиной. Композиция Мухиной потрясла Европу и была признана шедевром искусства XX века.

Автором архитектурного проекта павильона СССР на Международной выставке 1937 года являлся архитектор Б. М. Иофан. Ему же принадлежала идея создания павильона как синтеза архитектуры и скульптуры.

После одобрения архитектурной части проекта был объявлен конкурс на выполнение скульптурной композиции. В нём приняли участие В. А. Андреев, М. Г. Манизер, В. И. Мухина и И. Д. Шадр.

Конкурсный проект Мухиной по композиции выгодно отличался от эскизов Иофана и от проекта Андреева и Манизера более сильно подчёркнутыми горизонталями, усиливавшими впечатление движения. Позднее вице-президент Академии художеств СССР В. С. Кеменов рассказывал:

«Задача создать скульптуру и поставить её на павильон Иофана была необыкновенно трудной. Сам архитектурный облик этого павильона, сделанного уступами, подготовлял то движение, которое должно выплеснуться в скульптуре. Но павильон этот, как и другие павильоны выставки, был расположен на берегу реки, недалеко от Эйфелевой башни. И эта гигантская мощная вертикаль Эйфелевой башни, особенно сильная в её

нижней части, попадающая в поле зрения, ставила задачу перед художником перекрыть впечатление этой сильной вертикали.

Надо было искать выход, переводя проблему в плоскость несопоставимости. И Вера Игнатьевна приняла решение — искать такое движение скульптуры, которое строилось бы на горизонтали. Только так можно было добиться выразительности этой скульптуры — об этом рассказывала сама Вера Игнатьевна».

Проект Мухиной также отличался от других предложений органической связью с архитектурой павильона и выявлением специфики каркасной конструкции будущей статуи и новых возможностей необычного материала — стали.

Инженерам пришлось поломать голову над постройкой этой двадцатипятиметровой металлической статуи с оболочкой из листовой нержавеющей стали. Выполнение подобной конструкции было делом совершенно новым, не имеющим примеров в истории техники.

Уже в октябре 1936 года отдел металлоконструкций строительства Дворца Советов получил задание разработать конструкцию скульптурной группы «Рабочий и колхозница».

Времени для перевода конкурсного проекта в трёхметровую или шестиметровую модель для последующего увеличения не оставалось. Тогда профессор П. Н. Львов предложил Мухиной сделать полутораметровые фигуры и взялся увеличить их сразу в 15 раз.

Титанический труд коллектива скульпторов, инженеров и рабочих увенчался успехом. Статуя была закончена в рекордно короткий срок — три месяца.

Бригада советских рабочих в Париже трудилась днём и ночью. Монтаж стальной группы и сборку она осуществила за одиннадцать дней вместо тринадцати. 1 мая серп и молот в руках рабочего и колхозницы вознеслись над Парижем.

Во время монтажа был неприятный момент. О нём Мухина написала в письме к Н. Г. Зеленской: «Вначале, когда одели только женский торс (он был первый), статуя обещала быть очень маленькой… у меня тревожно забилось сердце, не промахнулись ли в размерах. Сокращение громадное. Но по мере навески она стала так расти, что все вздохнули свободно».

Павильон СССР вызвал восхищение парижан новизной и высокой художественностью. «На берегах Сены два молодых советских гиганта в неукротимом порыве возносят серп и молот, и мы слышим, как из их груди льётся героический гимн, который зовёт народы к свободе, к единству и приведёт их к победе», — так написал Ромен Роллан. Он наиболее ярко выразил впечатление, которое произвёл советский павильон на зрителей.

Писатель Луи Арагон на одном из вечеров-встреч с французскими писателями и художниками, друзьями СССР, подошёл к Вере Игнатьевне и сказал: «Мадам, вы нас спасли». Выставленные внутри павильона живопись и скульптура не вызвали восторга у передовой французской интеллигенции, желавшей видеть в советском искусстве только самое высокое и совершенное.

Известный французский график Франс Мазерель выразил своё восхищение с трибуны: «Ваша скульптура, — говорил он, — ударила нас, французских художников, как обухом по голове. Мы иногда целыми вечерами говорим о ней». Мазерель считал, что «в современной мировой скульптуре эту работу нужно считать исключительной», что это «замечательное достижение». Отмечал он и некоторые недочёты:

«Кое-какие ненужные детали местами нарушают гармонию основных линий. Это, однако, не мешает тому, чтобы в целом скульптура оставляла впечатление величия, силы и смелости, которые вполне соответствуют созидательному творчеству Советского Союза… Лично меня в этом произведении радует больше всего то ощущение силы, здоровья, молодости, которое создаёт такой замечательный противовес чахоточной скульптуре западноевропейских эстетов.

Обе головы — рабочего и колхозницы — являются произведениями, особенно хорошо завершёнными, и представляют громадную ценность с точки зрения монументальной скульптуры».

Скульптура имела огромный успех, газеты печатали фотографии статуи, она копировалась во множестве сувениров — чернильницы, пудреницы, платки, жетоны и многие другие памятные вещицы несли в себе её изображение; республиканская Испания выпустила почтовые марки с изображением статуи.

Увы, редкостный талант монументалиста, которым Мухина была наделена от природы, остался практически невостребованным. Правда, в 1939 году ей было заказано оформление строящегося Москворецкого моста. Но после того как она представила комиссии эскизы четырёх групп, её обвинили в подражании Бурделю и приняли лишь одну группу «Хлеб», которая, впрочем, так и не была поставлена на мосту.

Начиная с конца тридцатых годов и до конца жизни Мухина работает преимущественно как скульптор-портретист. В годы войны она создаёт галерею портретов воинов-орденоносцев, а также бюст академика А. Крылова, ныне украшающий его надгробие.

После войны она выполняет два крупных официальных заказа: создаёт памятник Горькому в Москве и статую Чайковского. Однако обе эти работы отличаются нарочито академическим характером исполнения и скорее свидетельствуют о том, что художник намеренно уходит от современной действительности.

Это время было наиболее спокойным для Мухиной. Она была избрана членом Академии художеств, неоднократно удостаивалась Сталинской премии. Однако, несмотря на высокое общественное положение, она была замкнутым и духовно одиноким человеком. До конца жизни Мухина так и не могла смириться с тем, что в её скульптурах видели не произведения искусства, а средства наглядной агитации.

ОСИП ЦАДКИН (1890–1967)

Осип Цадкин родился 14 июля 1890 года в Смоленске. Отец его был профессором классических языков в смоленской семинарии. Мать — Софи Лестер — происходила из шотландской семьи кораблестроителей, утвердившейся в России при Петре I. Детство и отрочество Цадкина прошло на Витебщине и Смоленщине. Именно здесь он научился любить природу. Здесь сложилось его поэтическое мироощущение.

В октябре 1905 года, когда ему исполняется пятнадцать лет, Цадкин отправляется в первое большое путешествие. Осип добирается до Риги, потом морем до Роттердама, затем в Гулль, а оттуда в Сандерленд к брату матери Джону Лестеру. Весной дядя отводит его в художественную школу. Увы, там Цадкин чувствует себя одиноким и несчастным. «Я не хотел подражать. В школе у меня не было ни любви, ни любопытства к учению», — вспоминает скульптор впоследствии.

Большое впечатление на Осипа произвело посещение в Лондоне Британского музея. Он восхищается классической и китайской скульптурой, статуями острова Пасхи. Каникулы Осип проводит на родине в Витебске. Режет из дерева, вырубает из гранита. Осенью Цадкин возвращается в Лондон с целью изучить всё о работе с различными материалами. В следующие каникулы в Витебске он знакомится с Марком Шагалом. В октябре 1909 года Цадкин решает ехать в Париж, ибо «там становятся художниками».

В Париж он прибывает с рекомендательным письмом в Эколь де Бозар, однако уже через год покидает школу. Его воодушевляет моральный климат Монпарнаса. Весной 1911 года он впервые выставляет пять скульптур в Салоне независимых. В том же Салоне свои скульптуры представляют Архипенко и Лембрук. Вскоре они подружатся.

Скульптор живёт в знаменитом круглом трёхэтажном доме на окраине города под названием «Ла Рюш» («Улей»). В «Улье» живут Шагал, Архипенко, Леже, Модильяни. В кафе и бистро на Монпарнасе Цадкин узнаёт Бранкузи, Пикассо, Делоне, Гийома Аполлинера и Мари Лорансен,

Сандрара, Макса Жакоба, Сутина и других. Он устанавливает контакт с кубистами и, не участвуя в этом движении, осваивает многие приёмы, которые позволяют ему сделать свой язык более синтетичным, пластику — конструктивнее.

Вот что пишет о том времени сам мастер: «Одиночество и беззащитность в первую очередь и те трудные условия, в которых я жил в ту пору, пробудили во мне, незаметно для меня самого, того самого „мастера по дереву“, о котором я говорил выше. Я вернулся к работе с деревом и обрёл в работе покой, и с этим покоем в душе я вырезал моего „Пророка“ и „Ню“ — обнажённую женскую фигуру из грушевого дерева, а затем и другие фигуры — целое поселение. Несколько других молодых скульпторов работали так же независимо, как и я, особенно Годье-Бржеска, Франсуа д'Орлеан, отказавшийся от военной службы и уехавший в Лондон, куда он меня приглашал на выставки „Молодая скульптура“ чаще всего ради обмена мнениями между скульпторами; венгр Чаки, а также Липшиц и Вийон, создавший в это время своего „Коня“ и бюст Бодлера, и, конечно, прибывший из Румынии Бранкузи. Из Италии до нас доходили фотографии странных голов, которые лепил Медардо Росси, живший в Париже во времена импрессионистов… Моё поселение из деревянных скульптур разрасталось, и я снова стал работать с мрамором и гранитом, однако ни одна вещь из того, что я делал, не была заранее продумана, заимствована или искусно выделана. Меня не прельщала работа с живой натурой, поэтому я ничего не создал в этом жанре (за исключением бюста художника Анненкова). Те, кто в двадцатые годы писал, что я „нашёл“ самого себя, вызывают у меня сегодня улыбку. Я должен признаться, что я никогда самого себя не находил, и, вероятнее всего, именно постоянные поиски пробудили во мне одержимость, которая никогда меня не покидала и которую легко обнаружить в каждой из моих деревянных или каменных работ. Когда я рассматриваю свои скульптуры, признаваемые „кубистскими“, их суровость и даже монашеский дух кажутся мне весьма странными. Я

думаю по временам, что это не я сам, а кто-то другой во мне создал эти фигуры; в них ощущается усердие прилежного ученика, стремящегося к тому, чтобы его работа походила на работу его учителя. Этот так называемый „кубистский“ период длился недолго, так как я себя в нём не чувствовал естественно, не видел для себя будущего, не мог себя по-настоящему выразить».

Начинается Первая мировая война. В 1915 году Цадкин мобилизован в армию и отправлен под Эперне служить при русском госпитале. Вследствие газовой атаки немцев он долго и тяжело болеет. В начале 1917 года его демобилизуют, и он возвращается в Париж. В 1918 году Цадкин близко сходится с Модильяни, который в это время тоже занимается скульптурой. В кафе «Ротонда» он встречается с Ильёй Эренбургом и Максимилианом Волошиным, здесь же завязывается знакомство с бельгийскими и голландскими художниками, которые приглашают его выставить свою скульптуру в Брюсселе, галерее «Кентавр». Его работы имеют успех, часть из них покупают бельгийские любители современного искусства.

В 1920 году Цадкин женится на художнице Валентине Пракс. В том же году состоялась первая большая выставка в мастерской на улице Русселе. Становится понятным, что ваяние в творчестве Цадкина преобладает над лепкой. Скульптор использует самые различные материалы: мрамор, гранит, лаву, грушевое дерево, дуб, полированную медь, бронзу, обожжённую глину. Форма архитектонична, подчинена структуре материала, строго ритмизована. Уже тогда появляется искусное разделение на плоскости вогнутые и выпуклые, подчёркивающие ценность световых акцентов.

Некоторая резкость, угловатость форм скульптур первого десятилетия сменяются гибкостью кривых, гармонией ритмических масс. «Музыканты» (1924) завершили эту эволюцию. Теперь монументальный объём организуется единой извилистой кривой, закручивающейся от фигуры читающего партитуру до играющего на виолончели. Черты лица выявлены лишь арабеской, лёгкой гравюрой, покрывающей поверхности.

В 1928 году Цадкин с женой снимают большую мастерскую на улице Ассас, где он создаёт многие из своих крупных работ, в том числе «Ниобею», «Дискобола», «Деметру» и другие. Однако его всё больше начинает привлекать жизнь в тиши французской деревни. Вначале он приобретает небольшой домик в деревушке Кайлюс, а в 1934 году перебирается в деревню Арк (департамент Ло), где приобретает большой заброшенный дом.

Каждый год всё новые произведения представляет скульптор на выставках в Париже, Бельгии, Нидерландах, Берлине и Лондоне, Филадельфии, Чикаго, Нью-Йорке, Токио, Венеции. Цадкин выполняет некоторые работы и в архитектуре, в частности барельеф для выставки декоративного искусства, для гостиницы «Майен» в Париже и дома архитектора А. Бломма в Брюсселе, садовые статуи в Суссексе и Ментоне, барельефы мэрии в Пуасси и кинотеатра «Метрополь» в Брюсселе.

Особое место занимает Большая ретроспективная выставка Цадкина, состоявшаяся в 1933 году в Музее изящных искусств в Брюсселе. Эта выставка позволила самому художнику оценить итоги своего двадцатипятилетнего труда.

Как пишет Ирина Азизян в своей статье о Цадкине: «139 скульптур и 47 гуашей от „Героической головы“ (1908), созданной в Смоленске, до „Орфея“ (1928) и „Арлекина“ (1932) подразделяются на тематические циклы, которые можно проследить на протяжении всего творчества. Скульптора привлекает портрет и человеческая фигура, библейские и мифологические мотивы. Музыка и поэзия вдохновляют его на поиск эмоционально-поэтических пластических образов.

Монументализм, геометрическая чёткость, строгость и сдержанность изваяний первого десятилетия, не только носящих отпечаток кубизма, но и похожих по их конструктивной силе, массивности и соблюдению законов фронтальности на негритянскую скульптуру, скульптуру древних ольмеков или тотемы Океании, уступают более чувственной лепке формы, её подчёркнутому лиризму. Тонкое прочерчивание гладких, выпуклых и

вогнутых поверхностей делает материал трепетным, увеличивает его эмоциональное воздействие. Цадкин, не колеблясь, комбинирует мрамор и известняк, алебастр и хрусталь, дуб и перламутр, камень, цветное стекло и свинец. Часто использует в дереве золочение, раскраску, лакирование, полировку, инкрустацию, тем самым удовлетворяя свою неистовую, истинно барочную потребность в цвете, не исчерпываемую в работе на бумаге гуашью и акварелью.

Библию он интерпретирует как житие человека и человечества. „Пьета“ в раскрашенном дереве представляет горе старой женщины, которая потеряла своего ребёнка, ни один жест не проявляет наружу её боль. Застывшая, с измождёнными чертами, она сохраняет достоинство и в несчастье. „Пьета“ в бронзе более патетична. Драматические контрасты света рождают образ отчаяния. Экспрессионизм Цадкина достигает здесь кульминации».

В Музее современного искусства находится одна из самых известных работ Цадкина — трёхметровая фигура Орфея, датированная 1928 годом. Сделана она из гипса, но по фактуре, по обработке напоминает дерево. Окутанный в свободную драпировку, Орфей стоит, прижимая к себе лиру. Волосы, складки одежды переданы орнаментально, а формы сознательно упрощены. Влияние кубизма особенно проявляется в трактовке лица. Его видишь одновременно как бы с двух точек зрения — в фас и в профиль. Скульптор чувствует текучесть массы и гармонию струящихся линий.

«„Орфей“, — отмечает Азизян, — не играет на лире, он сам лира. Он открыт, расщеплён, расчленён, чтобы вибрировать. Всё проходит сквозь него. У него нет сердца. Его сердце заменено лирой. Когда он трогает её струны, он трогает пространство, где было его сердце. Он играет безнадёжно, трагично, воплощая одновременно силу и утрату любви».

Цадкин предчувствует «приближение грозы». В январе 1934 года Цадкин пишет своему другу А. Риддеру: «Мы, интеллектуалы, в таком положении, что не избежим трагедии. Мы чувствуем хрупкую структуру

социальных граней более, чем другие». Искусство Цадкина наполняется с этого времени тревогой, мукой. И потому кульминацией предвоенного творчества стали проекты четырёх монументов: Рембо, Лотреамону, Аполлинеру, Жарри. Здесь экспрессия разрушает статичность монументального объёма. Активность, даже агрессивность пластики выражают не только тревожную взволнованность скульптора, но высокий дух сопротивления человеческим терзаниям, антигуманным тенденциям, развивающимся в мире.

В августе 1941 года скульптор спешно покидает Францию перед угрозой быть уничтоженным в концентрационном лагере. В Нью-Йорке Цадкин продолжает работать. Но горестное чувство сквозит в произведениях, созданных в изгнании. Композиция «Заключённый» (1943) — прямая аллегория Франции за решёткой, потерявшей свободу, но не надежду. Символом чувств, обуревавших художника, стал его «Воющий Арлекин». Персонаж искусства комедии, олицетворяющий ностальгию и печаль одиночества, кричит о боли художника перед трагедией мира, потрясённого войной. «В моём одиночестве, — вспоминает скульптор, — я выл, как Арлекин, и никто не слышал меня. Мой крик тоски нашёл выражение в этой скульптуре, которую я никогда не хотел от себя удалить, ибо она для меня ключ, который может открыть двери воспоминаниям».

В конце войны скульптор возвращается во Францию. Разрушенная страна, разрушенная Европа, разрушенный голландский город Роттердам.

Уже больше полувека стоит на набережной Левенхавен в Роттердаме «Разрушенный город» — самое душераздирающее свидетельство нашей эпохи об ужасах Второй мировой войны.

Более четырёхсот скульптур, несколько тысяч рисунков, гуашей, акварелей, гравюр и картонов для гобеленов создал Осип Цадкин за шесть десятилетий творческой жизни. Но «Разрушенный город», без сомнения, — кульминация творчества скульптора.

На его строгом гранитном цоколе надпись: май, 1940 год — дата незабываемого убийства Роттердама, трагического дня 14 мая, в течение которого нацистские бомбардировщики уничтожили его центр, разрушив 11 тысяч домов и оставив 78 тысяч человек без крова. Статуя Цадкина стала патетическим образом мученичества, которому подвергся город, неумолимым приговором преступлению перед историей. В статье для роттердамского журнала скульптор рассказывает о происхождении монумента. «Проезжая через Роттердам (в 1946 году. — *Прим. авт.*), я видел через окно моего купе странное, невероятное зрелище. Перед вокзалом простиралась бесконечная, необозримая пустыня. Это было, как если бы я видел какой-то фильм, снятый на следующий день после катастрофы, который я всеми силами пытался забыть в течение последних лет. Развалины церкви чёрные от пожарищ, как зуб доисторического животного, выходящего из вулкана. То, что я увидел, лишило меня покоя, я не переставал говорить об этом, как будто я на себе лично ощущал это огромное разрушение… В Париже я не имел ещё мастерской, но у меня был угол, где я принялся однажды утром лепить из красной глины фигуру 60 сантиметров высотой, которая была первым отзвуком того, что я пережил перед зрелищем руин Роттердама. Человеческая фигура выражала ужас и бунт, поднимая руки к небу в страшном крике, который вырывался из её смертельно раненного разрушенного тела. Что такое этот памятник и что хочет, что должен он выразить? Он хочет вместить бесчеловечную боль, которая покарала город. Крик ужаса перед чудовищной жестокостью палачей, задуманный, чтобы заставить людей искупить зло, которое было совершено. Это также урок для будущего, для завтрашнего дня тех, кто моложе нас».

Первый вариант «Разрушенного города» был представлен в 1947 году в Мюнхене и Берлине на выставке «Французская скульптура от Родена до наших дней». Торжественное открытие монумента в Роттердаме состоялось 15 мая 1953 года. В письме к ближайшему другу А. Риддеру скульптор пишет: «Статуя Роттердама стала реальностью… Статуя — моя гордость, это

единственная действительно современная скульптура, и она украшает общественное место. Это делает меня счастливым».

Мировая художественная критика весьма высоко оценила статую Роттердама. Льюис Мамфорд писал о монументе: «Голова и туловище отброшены назад, лицо искажено болью, раздирающий крик рвётся изо рта, руки гигантские, кисти умоляют, вся фигура в судороге смертельно раненного, и однако она неотразимо живая. Обгоревший ствол дополняет этот образ осквернённой жизни. Зияющая дыра, вызванная взрывом, открывается в середине бюста, выражая мучительную агонию Роттердама. Это образ, столь же ужасный в своей экспрессии, как Герника Пикассо, но он задуман с силой, которая провозглашает о возрождении Роттердама».

Тревога за судьбы человека и человечества не оставляет художника и в послевоенное время. Барочные тенденции, экспрессия форм продолжают звучать в скульптуре. Добрую часть времени Цадкин отдаёт преподаванию в Гранд-Шомье. Посещает места, где жил Ван Гог. Это вдохновляет его на целую серию образов художника, которого он ощущает очень близким своей душе: «Портрет Ван Гога», «Ван Гог, шагающий через поля», «Ван Гог рисующий», «Два брата Ван Гога».

С помощью нескольких друзей Цадкин устанавливает памятник близ кладбища, где покоится живописец. Ван Гог стоит посреди зелёной лужайки почти вровень с прохожими. На голове его нахлобучена шапка, через плечо перекинут ящик с красками, за спиной — холсты, натянутые на подрамники. Их Ван Гог всегда брал с собой, когда шёл «на натуру». Замысел скульптора предельно ясен. Он хочет показать Ван Гога не как героя или исключительную личность, возносящуюся над толпой, а как странника, шагающего по земле в вечных поисках натуры. Ван Гог движется прямо навстречу солнцу как завоеватель света.

Творчество Цадкина вобрало всю страстную любовь к природе, человеку и лучшим его творениям — музыке, литературе, поэзии. Это был

художник глубочайшей культуры. Творчество скульптора полно страстного переживания за судьбу человека.

Умер Цадкин 25 ноября 1967 года в Париже.

ЖАК ЛИПШИЦ (1891–1973)

Жак Липшиц входит в плеяду мастеров парижской школы, объединившей и французов, и уроженцев многих других стран мира, чьё творчество сложилось в интернациональной атмосфере мировой столицы на протяжении 1910-х годов и выявило свою художественную зрелость после Первой мировой войны.

Жак Липшиц родился 22 августа 1891 года в городке Друскеники Гродненской губернии. Он поступил в Виленскую рисовальную школу, собираясь стать архитектором. Когда Жаку исполнилось восемнадцать лет, он едет в Париж. Здесь у него пробуждается интерес к скульптуре. Стремясь получить солидное академическое образование, он поступает в Национальную школу изящных искусств. Липшиц учится у Жана-Антуана Инжальбера, последователя мастеров реалистической скульптуры второй половины XIX века, Ж.-Б. Карпо и Ж. Далу. Позднее Жак посещает занятия в академиях Жюльена и Колароссси, муниципальном коллеже на бульваре Монпарнас. Однако решающее творческое влияние на Липшица оказывают художники-кубисты, прежде всего Пикассо и Брак.

В 1912 году Липшиц возвращается в Россию, где проходит военную службу. В 1913 году он снова приезжает в Париж. С этого времени начинается самостоятельный творческий путь скульптора. Молодой художник снимает мастерскую на тогдашней окраине Парижа в небезызвестном «Улье» (Ля Рюш), питомнике будущих знаменитостей XX века. Большая дружба связывает его с итальянским художником и скульптором — Амедео Модильяни. Последний пишет двойной портрет «Жак Липшиц с женой» (1916–17). Скульптура Модильяни вместе с живописью кубистов становится вдохновляющим истоком искусства Липшица 1915–1925 годов.

«Кубистическая живопись, как известно, стремилась передать объёмность, трёхмерность реальных объектов на двухмерном холсте — ранняя скульптура Липшица и представляет собой словно обретшие фактическое третье измерение кубистические полотна, — пишет А. Шатских. — Пластические работы художника, с их строгостью и чёткостью линий, большими геометризованными плоскостями, гранящими условные, обобщённые изображения, обладают устойчивостью, монолитностью, утяжелённой компактностью — они все будто сделаны из камня или иного твёрдого материала. Главным же художественным средством выразительности в этих изваяниях становится подчёркнутая конструктивность, логическая структура вертикальных и горизонтальных членений, обнаруживающая родство в построении архитектурных и скульптурных форм („Голова“, 1915–1916; „Гитарист“, 1918; „Матрос с гитарой“).

Генетическая связь с кубистической живописью проявляется ещё и в том, что в рельефы и барельефы Липшиц вводит цвет, полихромную раскраску — они поистине становятся „вышедшими“ в реальное пространство кубистическими „натюрмортами“, „скрипками“, „музыкальными инструментами“ („Натюрморт с гитарой“, 1919; „Музыкальные инструменты“, 1924).

Резкие изменения происходят в творчестве Липшица в середине 1920-х годов, — победоносное вторжение лирического чувства, эмоциональности в образный характер его работ трансформирует пластический язык скульптора. На смену жёстким линиям, стереометрическим объёмам, выстраивающим монолитную центрическую композицию, приходят движение, пространственная свобода, прихотливость линий и силуэтов — податливую массу, взбухающую, текучую, органически живую, „прорывает“ воздух, образуя в ней „бреши“. Проёмы и „дыры“ — наиболее бросающаяся в глаза пластическая особенность этих бронзовых вещей Липшица, которая даёт им

общее наименование: ажурная скульптура („Голова женщины“, 1930; „Возвращение блудного сына“, 1931, и др.)».

В 1935 году скульптор совершает поездку в Советский Союз. Здесь Липшиц исполняет две работы — заказной портрет Ф. Э. Дзержинского (сегодня он находится в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) и один из вариантов скульптуры «Радость жизни». Как человека его поражает размах строительства в СССР, а как художника — значимость пластики в создании архитектурно-скульптурного синтеза.

Липшиц был близок с архитекторами и входил в группу «Эспри Нуво». С её организатором, Ле Корбюзье, его связывали не только творческие, но и тесные дружеские отношения. Для него, мастера парижской школы, проблема синтеза архитектуры и скульптуры была одной из сложных и интересных творческих задач.

Международная выставка 1937 года Париже была отмечена в первую очередь мухинской статуей «Рабочий и колхозница». Там же монументально-декоративная композиция Липшица «Прометей» украшала «Дворец открытий и изобретений».

Вообще тема битвы Прометея с хищным орлом стала сквозной для искусства скульптора. Один из вариантов «Прометея» Липшиц исполнил в 1942–44 годах для здания бразильского Министерства национального образования и здравоохранения в Рио-де-Жанейро.

Ещё с конца тридцатых годов в пластике художника начинают нарастать новые тенденции: «ажурная скульптура» постепенно уступает место мощным барочным произведениям, со свойственным им динамикой, экспрессивной игрой светотени, напряжённостью объёмов и масс.

После фашистской оккупации Франции Липшиц, как и многие другие деятели культуры, эмигрирует в 1941 году в США. Здесь он живёт и после войны.

В Америке рождается одна из самых трагических скульптур Липшица — бронзовая группа «Мать и дитя» (1941–1945). Её образный пафос несомненно рождён ужасом Второй мировой войны.

Тема женщины с ребёнком — Мадонны, Богоматери — вечная тема искусства. У Липшица она приобретает драматическое звучание: женский торс с мучительно запрокинутой головой распят в отчаянном жесте раскинутых рук матери, обречённо защищающей дитя от страшного неба, заслоняющей его своим телом от всех выстрелов…

Это произведение скульптора среди прочих экспонировалось в Москве на Национальной выставке «Американская живопись и скульптура» в 1959 году.

В послевоенные годы Липшиц продолжает разрабатывать пластическую тему единоборства Прометея с орлом, выполнив второй вариант «Прометея, удушающего орла» (1944–1953). Он также создаёт монументальную фигуру Богоматери для собора во французском городке Асси (департамент Верхняя Савойя).

В Европу скульптор возвращается незадолго до смерти. Жак Липшиц скончался 26 мая 1973 года на острове Капри.

ВЯЙНЁ ААЛТОНЕН (1894–1966)

Вяйнё Ааltонен с детства был глухонемым. Может быть потому, что он так рано потерял слух, Вяйнё более жадно всматривался в жизнь и её языком заставлял говорить суровые финские камни.

Вяйнё Валдемар Ааltонен родился 8 марта 1894 года. Свои детские годы скульптор провёл неподалёку от Турку в Хирвенсало. Окончив народную школу и работая в каменоломнях, Вяйнё узнал секреты обработки гранита — материала, в котором впоследствии часто воплощал свои замыслы. В Турку в старейшей в стране художественной школе Ааltонен в течение нескольких лет занимался под руководством опытного педагога, известного финского пейзажиста Виктора Вестерхольма.

Получив в 1915 году диплом живописца, Аалтонен и в дальнейшем продолжал писать картины, отдавая предпочтение пейзажам родных мест, изображениям окружающих его близких людей. Но уже с самого начала своего творческого пути у Вяйнё преобладал интерес к скульптуре, искусству, которому он отдался самозабвенно. И сегодня мир больше знает Аалтонена-ваятеля, нежели Аалтонена-живописца.

Конкретное знакомство Вяйнё с профессией скульптора состоялось в мастерской двоюродного брата Аарре Аалтонена. У него Вяйнё работал в качестве помощника. Быстро накапливая опыт и знания, он сумел овладеть спецификой скульптурного языка, освоить богатство пластических приёмов. В 1916 году в Турку произведения Аалтонена впервые появились на выставке. Тогда один из его учителей — Аксель Хаартман, отмечая у него исключительное чувство формы, заметил: «Без сомнения, Аалтонен — скульптурный талант, и это нельзя не принимать во внимание».

В первой половине двадцатых годов Аалтонен уже создал произведения, которые прославили молодого скульптора далеко за пределами его родной страны. Например, на Всемирной выставке в Париже в 1937 году Гран-при была отмечена бронзовая статуя финского бегуна, неоднократного олимпийского чемпиона Пааво Нурми (1924–1925).

«…В образе П. Нурми, прославленного спортсмена, своего современника, ему удаётся наиболее полно передать дух античной пластики в её стремлении к совершенству человеческого тела, — пишет М. И. Безрукова. — Прямоугольный гранитный постамент легко и уверенно несёт бегущую фигуру чемпиона. Его атлетическое сложение привлекает спортивной красотой и физическим здоровьем. Каждая из точек зрения, возникающая при круговом обзоре статуи, так естественно слившейся с окружающим пространством, неизменно рождает образ молодости, силы, ловкости и энергии, позволяет ощутить свободный порыв, стремительное движение вперёд. Именно с середины двадцатых годов Аалтонен заявляет о себе как мастер разносторонне одарённый и неустанно ищущий

пластическую выразительность, индивидуальность в трактовке образов. Важно заметить, что все эти искания уже на раннем этапе творчества были объединены неизменным стремлением художника к формам монументального искусства. Статуя Нурми, которой суждено было побывать на выставках во многих странах, получила высокую оценку специалистов и принесла заслуженную славу автору, стала его первой творческой удачей. В связи с этим произведением критика отмечала живой дух древнегреческой скульптуры, воплощённый у Аалтонена в „индивидуальной и величественной форме“. Со статуей Нурми Аалтонену пришло признание „крупнейшего скульптора Северной Европы“, шведская критика назвала его „замечательным ваятелем современности“, а соотечественники украсили статуями Нурми города Хельсинки и Турку».

Важнейшим стал в творческом становлении Аалтонена период с середины двадцатых до середины тридцатых годов. Аалтонен работает над памятниками Киви — классика финской литературы. Эта работа утвердила Аалтонена как выдающегося монументалиста, безукоризненно владеющего спецификой разных материалов, будь то суровый гранит, нежный мрамор, бронза или дерево. Как монументалист он очень ярко проявил способность представлять свои образы в пространстве, в пейзаже или в архитектурной среде. В разное время в Финляндии по проекту скульптора воздвигнуто три памятника Киви — в Тампере, Хельсинки и Турку.

Сходные черты, хотя и в несколько меньшей мере присущи бронзовым статуям, созданным в конце двадцатых годов и установленным в Тампере: «Дева Суоми», «Кузнец», «Охотник» и «Сборщик налогов».

Несмотря на лирическую окраску, художник в своих рельефах создаёт мужественные образы: девушка и юноша в «Качелях», мать с ребёнком в «Песне моего сердца».

В статуях «Девы Суоми» — прославленной эмблемы финского павильона на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке (1927–1929), «Марьятты» — героини «Калевалы» (1934), в скульптурной композиции —

«Труд и Будущее» (1930–1932) поражает умелое сочетание проникновенного лиризма с физической мощью. Аалтонен создаёт галерею глубоко поэтичных и одухотворённых женских образов.

Аалтонен — художник, который непрерывно — десятилетиями — ищет новые, более совершенные, порой оригинальные решения. Постоянный поиск нередко приводит его к композиционным открытиям в формах монументального творчества. Таков памятник, посвящённый трёхсотлетию со времени основания в Северной Америке первой шведско-финской колонии, который исполнил Аалтонен в 1938 году.

В 1950 году скульптор создаёт Монумент Кооперации. На трёх небольших усечённых пирамидах над зеркальным пространством бассейна на пятиметровую высоту величественно поднимается каменный прямоугольник. Предельно скуп изобразительный язык. Нет ни одной лишней детали, и во всём соблюдены такт и мера.

При кажущейся внешней статичности образы монумента полны внутренней динамики. Безусловно, оживляют общую сдержанность скульптурной композиции аккомпанирующие ей спокойные струи фонтанов. Аалтонен достигает удивительной гармонии таких различных элементов природы, как камень, вода и живые растения. Благодаря умелой руке мастера, в одном из живописных уголков парка в Тампере создан великолепный художественный ансамбль.

Творческое наследие финского мастера значительно. За свой долгий пятидесятилетний творческий путь им созданы произведения в самых различных областях. С одной стороны произведения монументальной, декоративно-парковой скульптуры, с другой — мелкая пластика и керамика, медали, а также произведения живописи, рисунки и эскизы театральных декораций и костюмов.

Как пишет исследователь творчества финского мастера М. И. Безрукова: «Дарование Аалтонена-живописца оставило очень чёткий отпечаток на мышлении Аалтонена-ваятеля. Это сказалось в том, что

Аалтонен-скульптор разрабатывает порой тему не только в рисунке, но и в живописи, ища наиболее ясного и выразительного решения. Это сказалось также в том, что в скульптуре Аалтонен обращался часто к цветному материалу. Он любит коричневую и зелёную бронзу, чёрный, розовый и серый гранит, использует мрамор разных оттенков. И в этой сфере творчества цвет он считает важным средством эмоциональной окраски образов. Такова одна из оригинальных черт самобытного таланта Аалтонена».

Аалтонен-портретист стремился в первую очередь изображать духовно близких ему людей. При этом скульптор глубоко погружается во внутренний мир человека, пытаясь показать суть его характера. Аалтонен создал много удачных образов современников. Назовём лишь несколько из них: скульптура писательницы Марии Йотуни (1919), портреты матери (1936) и художницы Хелены Шерфбек (1943), бронзовый бюст художника Ялмари Руококоски (1937) и две работы, посвящённые знаменитому композитору Яну Сибелиусу, в мраморе и диорите (1935 и 1963).

Конечно, женские и мужские образы трактуются по-разному. Женские портреты лиричнее и покоряют, как правило, более тонким восприятием жизни. В мужских преобладает решительность, активность и мужественная красота. Но при всех различиях скульптор стремится передать в первую очередь напряжённое усилие мысли, творческий потенциал личности, её внутреннюю духовную жизнь. Как и для всего творчества Аалтонена выразительность пластического языка портретной скульптуры достигается присущей ему особой немногословной манерой исполнения.

Ещё в двадцатые годы Аалтонен искал образы, в которых могла быть воплощена тема мира. Эти образы прошли в его творчестве постепенную, но серьёзную эволюцию. В начале пятидесятых годов Аалтонен приходит к наиболее значительному выражению идеи, которой живёт всё передовое человечество, — монументу «Мир».

Зимой 1954 года в Финляндии состоялся Национальный конгресс сторонников мира. На этом конгрессе Аалтонену вручили Золотую медаль Всемирного Совета Мира. Столь высокой награды Аалтонен удостоен за статую «Мир» — наиболее яркое монументальное произведение скульптора.

«Звучащая призывом к миру фронтальная композиция, — пишет Безрукова, — высечена им из красного гранита и установлена в городе Лахти в память павших воинов. Исполинская фигура женщины с простёртыми к солнцу руками, без внешней экспрессии, всей массой своего объёма, удвоенного свободно ниспадающими складками тяжёлой одежды, торжественно встаёт на фоне высокого неба. Исполненная величия и спокойной мощи, она венчает внушительный холм, доминируя над широким простором. Её силуэт ясно обозначен в пространстве.

Статуя, волнующая своей эмоциональной содержательностью и подлинным монументализмом, со временем стала эмблемой миролюбия финского народа».

Очень близкое по характеру и в то же время неповторимо своеобразное произведение монументально-декоративной скульптуры осуществляет Аалтонен и в Хельсинки в 1960 году. Появление композиции «Рука рабочего» представляется глубоко закономерным для творчества ваятеля.

Последняя, незаконченная, работа Аалтонена датирована 1966 годом — это «Гранитный мальчик» — небольшая монолитная статуя, уверенной рукой мастера высеченная из розового гранита.

Долгое время скульптор работает в столице Финляндии. Он выбрал ателье, расположенное в великолепной роще на берегу залива, в живописном предместье Хельсинки в Кулосаари. Однако до конца своих дней Аалтонен (он умер 30 мая 1966 года) остался верен родному городу и завещал похоронить себя в Турку.

Осенью 1967 года в Турку был открыт задуманный ещё при жизни Аалтонена музей его творчества, воздвигнутый по проекту сына художника — Матти и жены сына — Ирмы.

ГЕНРИ МУР (1898–1986)

Генри Спенсер Мур родился 30 июля 1898 года в Каслфорде в графстве Йоркшир. Отец Генри работал управляющим на одной из шахт. Пример отца, который всегда много работал и полагался только на себя, несомненно оказал влияние на Генри Мура. Генри был предпоследним ребёнком в большой и дружной семье, старшие сёстры его любили и много возились с ним. Его мать, как и отец, была человеком с твёрдым характером, много трудилась, но отличалась добротой и чувством юмора. Когда кончались деньги, она брала бельё в стирку, да и вообще не гнушалась никакой работой, чтобы обеспечить семье самое необходимое. Позднее Мур говорил, что потребность заняться скульптурой возникла у него вполне естественно, а вот понимание того, что необходимо много и напряжённо работать, он получил ещё в детстве от своих родителей.

Четверо из шести выживших Муров, включая Генри, стали учителями. Генри поступил в среднюю школу в Каслфорде. Там ему встретился удивительный молодой педагог Элис Гостик, которая помогла развить ещё незрелый талант художника. Свидетельством бесконечной благодарности за оказанную помощь является регулярная переписка скульптора с его бывшей учительницей до самой её смерти.

До Первой мировой войны он короткое время работал преподавателем в обычной школе. Во время войны Мур участвовал в битве при Камбре в 1917 году. Он был отравлен газами и пролежал два месяца в госпитале в Англии.

Может быть, именно отвращение к войне сказалось позднее в его творчестве. Мужское начало, агрессивность, движение в любой форме не являются естественным элементом экспрессивной системы Мура. Созданные им впоследствии «Воин со щитом» (1953–1954) и «Сражённый воин» (1956–1957) оказались наименее убедительными во всём его творчестве.

Тогда же, после окончания войны, Генри сделал свой жизненный выбор и, не откладывая в долгий ящик, осенью 1919 года поступил в художественный колледж в Лидсе.

В 1921 году Мур получает стипендию для обучения в Королевском колледже искусства в Лондоне. Уже в те годы Мур пробовал сам рубить камень. Не пренебрегал он и рисунком, который не менее эффективно, хотя и по-другому, выверяет, насколько точно художник воспринимает форму.

Мур знал работы Бранкузи, Модильяни, Годье-Бржески и был к тому же поклонником двух английских скульпторов: Джекоба Эпстайна и Эрика Джилла.

В конце 1924 года Королевский колледж дал Муру стипендию для путешествия в Италию. Работы мастеров эпохи Ренессанса оказали на Генри большое влияние. В 1925 году, вернувшись из поездки, он начинает преподавать на скульптурном отделении Королевского колледжа искусства. В 1928 году состоялась его первая персональная выставка, вызвавшая разнообразные критические отклики. Вскоре Мур получил первый публичный заказ на фигуру для фасада здания нового управления лондонской подземки.

В июле 1929 года он женится на Ирине Радецкой. Его жена родилась в Киеве в 1907 году, училась в балетной школе в Москве. В 1917 году произошли исторические события, которые потрясли не только Россию, но и весь мир. Отец Ирины был убит, мать свою она потеряла. В 1919 году Ирина покинула Россию и воссоединилась с матерью, оказавшейся к этому времени в Лондоне.

Новая семья поначалу жила в Хемпстеде. Здесь, в северной части Лондона, по традиции жили художники и интеллектуалы социалистического толка. Из английских художников и писателей стоит отметить Бона Никольсона, Барбару Хепворт, Айвона Хитченса, Пола Нэша, Роланда Пенроуза и Герберта Рида. В ближайшее время именно им предстояло оказать мощное влияние на развитие английского искусства.

Генри особенно выделял Эпстайна. Он восхищался его стойкостью и мужеством скульптора, заказные работы которого в то время вызывали насмешку и ненависть. В свою очередь Эпстайн также высоко ценил творчество Мура. Именно он стал первым, кто начал собирать его работы, когда молодой скульптор ещё не выставлялся.

В конце 1924 года Королевский колледж дал Муру стипендию для путешествия в Италию. Характерно, что тогда Генри даже искусство Донателло считал началом вырождения скульптуры: «Донателло был формовщиком, и мне представляется, что именно формовка лишила западную скульптуру зрелости». Но непосредственное соприкосновение скульптора с искусством Ренессанса потрясло Мура. Его убеждения — «смесь» примитивизма и модернизма — были подвергнуты сомнению. Этот внутренний конфликт Мура так и остался неразрешённым.

Лондонская выставка Мура в 1930 году в Галерее Лестер вызвала неоднозначные отклики со стороны критики. Некоторые из более просвещённых приветствовали её, но очень многие буквально злобствовали и даже требовали отстранить Мура от преподавания: «Работы Мура — это угроза, от которой мы должны защитить студентов Королевского колледжа».

Исследователь творчества скульптора Джайлз Оти пишет: «Существует мнение, что ранние работы Мура испытали на себе эмоциональное влияние скульптуры ацтеков. Жёсткость и простота формы в ацтекских скульптурах была открытием для него. Натурализм как таковой никогда не привлекал Мура, и тем не менее в своих работах он никогда не упускал из виду „тему“. Все последующие скульптурные открытия Мура служили скорее экспрессивным, чем формальным целям, своеобразному усилению и очищению эмоционального заряда. Мур никогда сознательно не пропагандировал идею автономии искусства — на Западе это называют „искусством для искусства“. Другими словами, скульптура Мура никогда не стремилась уйти от общего эстетического опыта, как это делает западный

авангардизм в основной своей массе. Наоборот, Мур исходил из идеи этического видения, которое реализовал средствами новой эстетики».

Его величественная скульптура 1936 года «Две формы» — это потомок «Поцелуя» Бранкузи во втором поколении. Более абстрактные и изящные по своим очертаниям, они тем не менее — «личности», хотя даже образами их можно назвать только условно. От этой семейной группы Мура веет такой же таинственностью, отчуждённостью, как от монолитов Стоунхенджа, произведших на скульптора неизгладимое впечатление.

Мур глубоко любил пейзажи Англии. Пасторальный идеализм является центральным элементом мироощущения романтизма, которым проникнуто всё английское искусство, начиная с Гейнсборо, Самуэля Пальмера, Констебла и Тёрнера.

Но такое явление, как пейзажная скульптура в прямом смысле слова, невозможно. Точно также как не существует импрессионистичной скульптуры. Однако Мур сумел использовать и пейзаж и небо в качестве дополнительных выразительных элементов. Его уникальный сквозной прорыв формы позволил исследовать не только внешние, но и внутренние поверхности, что дало возможность привязать скульптуру к окружающей среде. Иначе говоря, благодаря прорыву формы Мур значительно увеличил скульптурный объём, а тем самым и степень потенциального интереса к скульптуре — и одновременно добился того, что и пейзаж и небо присутствуют не только вокруг его фигур, но и пронизывают их. Мур заранее продумал, как и где должны стоять его работы «Полулежащая фигура» (1938) и «Лежащая фигура» (1939). Свой скульптурный архетип «мать-земля» Мур неразрывно связал с землёй благодаря очень простому приёму: земля видна сквозь фигуру.

Начиная с матери, женщины занимали особое место в жизни скульптора. Для Мура понятия «женщина», «материнство» являются святыми. Неудивительно, что лучшие работы скульптора посвящены женщинам. Такова его работа «Полулежащая фигура» (1938).

Мур хочет пробудить в зрителе интенсивное чувство уникальности объекта, сотворённого магией человеческой руки. «Полулежащая фигура», как и другие статуи Мура, возникла не из разглядывания натурщиков, а из созерцания камней. Скульптор хотел что-то «извлечь» из камня — и не сокрушающей силой резца, а силой «вчувствования», угадывания «желаний» самого камня. Если в нём проступал намёк на человеческую фигуру — прекрасно, но и в ней должна сохраниться природа валуна, его изначальная тяжесть. Мур намеревался не сотворить женскую фигуру из камня, а разглядеть её в камне.

«Полулежащая фигура», как и большинство произведений Мура, воплощает образ неких органических тел, и их органику, телесность, округлость, массивность. Скульптура Мура отличается мощной пластической энергией.

«В предвоенные годы, — отмечает Джайлз Оти, — Мур в основном занимался тем, что рубил камень и резал дерево. Война временно сократила объём его работы, что частично вызвано нехваткой материала. Однако её восполнила колоссальная серия рисунков, сделанных с тех, кто прятался по ночам от бомбёжки в лондонском метро. Ещё одна большая серия рисунков, относящаяся к первым военным годам, посвящена шахтёрам. Мур подчёркивает, какой огромный вклад внесли шахтёры в дело победы над Германией. В 1941–1942 годах Мур не занимался скульптурой. Но вот в 1943 году он получает необычный заказ — сделать „Мадонну с младенцем“ для церкви Святого Матфея в Нортгемптоне. В период, когда абстракционизм и сюрреализм по-прежнему царили в искусстве, скульптор берётся за откровенно фигуративную работу. Успех этой вещи оказал влияние на характер и направление зрелого послевоенного творчества Генри Мура, а также заставил замолчать некоторых критиков, усомнившихся в способности Мура работать в такой манере. Спокойствие и величавость фигуры предвещают преобладание этих качеств в массивных бронзах, созданных Муром позднее».

В послевоенные годы в произведениях скульптора появляются новые мотивы — например, задрапированные фигуры. Его огромные лежащие женские торсы, в которых нашли отражение формы окружающего пейзажа — округлые холмы, долины, склоны, часто расколоты на отдельные элементы, как бы следуя историческим колебаниям самой земли.

Вторая половина жизни скульптора была отмечена растущей международной известностью. В последние годы Мур всё больше полагался на своих помощников, хотя буквально до конца жизни каждый день работал над новыми проектами в своей мастерской.

Генри Мур считал: «Простота примитивного искусства происходит от сильного и непосредственного чувства. Примитивная скульптура и сегодня полна смысла, как и в день, когда она была создана. Наиболее важная особенность, общая для всех примитивных искусств, — их активная витальность. Скульптура не была для них академической деятельностью, но способом выражения своих убеждений, надежд и страхов».

Мур своей скульптурой как бы вносит в иллюзорное пространство города с исключённой из него естественной природой символ её вечного присутствия. И недаром деревья, вода, естественная каменистая почва, оставленные возле его скульптур, так органично вписываются в пространство города.

В иллюзорном пространстве современного города небоскрёбов может существовать декоративная скульптура либо чрезвычайно острых экспрессивных средств выражения, либо повышенной объёмной выразительности, как у Мура. Её экспрессия, мощная энергия обеспечивают ей значение своеобразного модуля — средства связи человека с городским пространством.

АНТУН АВГУСТИНЧИЧ (1900–1979)

Августинчич родился 4 мая 1900 года в крестьянской семье. Мальчик быстро проявил интерес к искусству, занимаясь рисунком и лепкой. После

окончания гимназии в 1918 году он поступает в Высшую художественную школу в Загребе.

Первыми учителями Антуна в Высшей художественной школе Загреба стали скульпторы Роберт Франгеш-Миханович и Рудольф Валдец. То были опытные и разносторонние мастера, в творчестве которых реалистическая трактовка натуры сочеталась с определённым воздействием пластической манеры импрессионизма. В 1922 году Высшую художественная школу преобразовали в Академию художеств, а профессором-руководителем скульптурной мастерской становится знаменитый скульптор Иван Мештрович. Под его началом Антун занимается два года.

Зарекомендовав себя талантливым и многообещающим выпускником, Августинчич получает стипендию французского правительства, дающую право продолжить художественное совершенствование в Париже. С 1924 по 1926 год он учится в Школе декоративного искусства и в Академии изящных искусств, где педагогом был восьмидесятилетний Жан-Антуан Инжальбер. Но больше всего привлекало Антуана творчество Бурделя.

Ко времени пребывания в Париже относится и начало самостоятельных выступлений Августинчича на выставках. В Салоне французских художников (1925) и в Салоне «Независимых» (1926) он выставляет портреты. Кроме того, участвует в конкурсе на оформление интерьера одного из лондонских магазинов одежды и получает вторую премию. Возвратившись в Загреб в 1926 году, он представляет здесь свои графические листы. Вместе с ним выступили ещё четыре хорватских художника — В. Грдан, О. Муядзич, О. Постружник, И. Табакович. Вместе с Августинчичем они в недалёком будущем войдут в общество «Земля». В 1927 году состоялась первая персональная выставка молодого скульптора в Сплите.

Для мастеров объединения «Земля» было характерно программное обращение к реализму, к простоте и народности образов. Помимо традиционной обнажённой натуры и портретов, они часто обращались к

изображению людей из народа, представляя их в труде и повседневных занятиях. Указанные черты проявились в таких произведениях Августинчича из бронзы, как «На отдыхе» (1929) и «Пряха» (1935).

Не оставляет вместе с тем Августинчич и работу над портретами. В портретных работах тридцатых годов скульптор, не забывая о главных задачах этого жанра — сходстве с натурой, психологической выразительности, видит в них также и пластический объём, который обладает своей архитектоникой и требует подхода, свойственного для монумента.

Уже в конце двадцатых годов Августинчич приобретает известность как монументалист. В 1928 году он создаёт памятник павшим шумадинцам в городе Крагуеваце, в 1929-м — Петру Кочичу в Баня-Луке.

Памятник в центре города Крагуевац представляет собой довольно сложную композицию, включающую женскую фигуру с мемориальным венком в руке, стоящую на высокой каменной призме постамента, и ряд групп у его основания.

В 1934 году он получает первую премию за памятник гражданам города Ниша, которые погибли во время войны.

«Общая композиция, как и в предыдущем монументе, двухчастна, — пишет Л. С. Алёшина. — На высоком постаменте — конная статуя одного из сербских правителей. Внизу, в выемках постамента — бронзовые горельефы, изображающие жаркие схватки с иноземными угнетателями. В этих рельефах уже ярко выявились такие характерные свойства пластики Августинчича, как динамизм и эмоциональная экспрессия. Фигуры сражающихся даны в бурном движении. На их лицах — яростное напряжение боя. Размашисты жесты, беспокойны позы. Чтобы добиться наибольшего драматизма и энергии, мастер применяет очень высокий рельеф, почти отделяющийся от фона. Движения фигур, расположенных на углах постамента, вырываются за пределы его плоскости, усиливая бурный пафос сцен. Образы борющихся

трактованы с полнокровной реальностью, с некоторым укрупнением пластики форм».

В 1936–1938 годах скульптор работает над бронзовой статуей «Горняк» для Международной организации труда в Женеве. Фигура решена очень смело. Горняк перед каменной глыбой дан в сильном движении, напряжённая сила человека читается в общем динамичном силуэте.

В 1937–1938 годах Августинчич становится победителем целого ряда интернациональных конкурсов, получая на них премии. Это конкурсы на памятник силезским повстанцам для города Катовице в Польше, на монумент национальному герою Албании Скандербегу, на памятник аргентинскому герою Хосе Хусто Уркиссе в Буэнос-Айресе. Все эти проекты Августинчич выполнил в сотрудничестве с архитектором Драго Галичем, соратником скульптора по группе «Земля».

Все перечисленные проекты объединены темой конной статуи. Другая общая черта — все эти памятники остались лишь в проектах и макетах.

Мотив всадника можно также видеть и в проекте мемориала для Косова поля (1936). Две конные статуи работы Августинчича были поставлены в 1937 году на мосту через реку Вардар в столице Македонии Скопье.

К концу тридцатых годов Августинчич, пожалуй, самый авторитетный скульптор молодого поколения, получивший признание и у себя на родине и за рубежом. В 1940 году Югославская академия наук и искусств избирает его своим членом-корреспондентом. В том же году он приглашён в Загреб преподавать в Академии художеств, ректором которой стал тогда же его учитель Иван Мештрович.

Однако демократические взгляды художника привели к тому, что, как только в апреле 1941 года Югославия была захвачена фашистской Германией, его арестовало гестапо. Августинчича вывезли в австрийский город Грац и бросили в тюрьму. Лишь с помощью друзей ему удалось освободиться.

Августинчич сразу же включается в борьбу с оккупантами. Его избирают заместителем председателя Антифашистского веча народного освобождения. Но он продолжает и творить. Скульптор лепит с натуры портрет руководителя народно-освободительной борьбы Иосипа Броз Тито. Позднее он исполнит целый ряд портретных и монументальных образов Тито.

С весны 1944 года почти год Августинчич живёт в Москве, где работает над группой «Перенос раненого партизана». Эту скульптуру он дарит Всеславянскому комитету. В широком шаге бойцов, в их наклонённых фигурах скульптор выразил одновременно и большое усилие воинов и вместе с тем показал их мужество и упорство.

Сразу же после освобождения страны в 1945 году он начинает работать над монументальным мемориалом. Августинчич работает очень быстро, с большим увлечением. Уже в 1947 году у села Ватина на месте форсирования Дуная Советской армией и частями Народно-освободительной армии Югославии состоялось открытие памятника. Это монументальное сооружение высотой 35 метров, увенчанное статуей Победы, выполнено из далматинского камня. Динамизм форм, который всегда так хорошо удаётся передать Августинчичу, в этой скульптуре как нельзя лучше соответствует теме стремительного форсирования Дуная. В быстром движении дана статуя Победы с гордым и грозным лицом, с развевающимися от сильного движения волосами. Её движение как бы подхватывают бойцы, находящиеся внизу, тоже устремляющиеся вперёд. Динамично решены и рельефы, передающие эпизоды борьбы советских солдат и югославских партизан с фашистами.

Этот монумент принёс Августинчичу всенародное признание. В 1947 году скульптор избирается действительным членом Югославской академии наук и искусств в Загребе и председателем Союза художников Югославии.

В это же время Августинчич становится профессором Академии художеств в Загребе. Он получает возможность руководить молодёжью в скульптурной мастерской.

Л. С. Алёшина пишет:

«В этих условиях он особенно ясно осознаёт свою ответственность в деле сохранения и развития традиционных пластических ценностей, ощущает необходимость действовать собственным примером. Сочетание всех этих причин и импульсов порождает серию обнажённых моделей. Прекрасное женское тело становится символом вечно живого искусства, вечно цветущей и возрождающейся жизни на земле.

Почти все „Обнажённые“ — торсы. Мастер создаёт несколько вариантов их, разнящихся между собой поворотом, уровнем обреза, материалом. Он словно стремится испытать себя во всех техниках, установить для себя и для своих учеников законы обращения с материалом пластики.

В мраморе он добивается нежности фактуры, плавности контурной линии, мягкости переходов объёмных форм. Он не шлифует и не полирует камень, поверхность его словно окутана мерцающей светотеневой дымкой. Поэзия цветущего, полного жизни тела особенно впечатляет в горельефном мраморном „Торсе“ 1953 года благодаря сопоставлению живой, словно дышащей плоти с фоном необработанного аморфного камня.

В бронзовых „Торсах“ (1950 и 1952) мастер решает поверхность иначе. Как бы боясь, что сияние и блеск металла охладят пульсацию жизни, он не заглаживает фактуру, а оставляет на ней своеобразные натёки, борозды, нашлёпки — как бы непосредственные следы работы пальцев. Но интересно, что в гипсовых вариантах, которые, казалось бы, должны точно соответствовать глиняному оригиналу, с одной стороны, и бронзовой отливке — с другой, этих следов даже меньше. Бронза в подобных работах получает теплоту и трепетность кожи».

Одна из наиболее известных работ Августинчича — «Обнажённая из Бриони», или «Стыд» (1948 — бронза, 1952 — мрамор). В этой женской фигуре художник демонстрирует великолепное мастерство, хотя сюжетная мотивировка и вносит налёт салонности.

В 1952 году Августинчич начинает работу над одним из лучших своих произведений — монументом «Мир» перед зданием ООН в Нью-Йорке. «Он обращается в нём к иносказанию, к аллегории, в противовес повествовательности ряда созданных им ранее художественных образов, — отмечает С. С. Валериус. — Скульптуру отличает необычность замысла и художественных приёмов аллегорического решения вообще и в особенности темы „Мир“. И это при том, что отдельные компоненты на первый взгляд кажутся воспринятыми из широко известных произведений мирового ваяния. Композиция изображает всадницу на коне. Конь, идущий упругим шагом, — весь олицетворение силы, огромного, сдержанного напряжения. В одной руке женщины — глобус, в другой, протянутой вперёд, — оливковая ветвь. Плащ, развевающийся на ветру за её спиной напряжёнными горизонтальными складками, усиливает ощущение неотвратимости победного движения. Мастерство скульптора в том, что при таком динамическом напряжении вся композиция ощущается, тем не менее, стоящей на постаменте незыблемо. В данном случае скульптор выразил присущую его работам романтичность образной структуры, творчески переработав классическую традицию. Тем самым современная идейно-художественная концепция получила неожиданное решение. Этот сложный комплекс рождён художественным замыслом, широким и величественным, внутренне патетическим, при всём внешнем спокойствии. Открытая аллегоричность женской фигуры на рвущемся вперёд коне, несущей древний символ мира — оливковую ветвь, создаёт необычайный образ. Для выражения идеи, более всего волнующей современное человечество, Августинчич творчески переработал традицию искусства, которое создало образы наивысшей гармонии и внутренней уравновешенности человека. Обращение к ней для воплощения аллегории мира можно понять. Созданный скульптором образ выражает величие и гуманизм идеи мира. Августинчич щедро использует многообразие приёмов пластического выражения — от

повествовательности и тонкого психологического проникновения до широких иносказаний».

После открытия монумента «Мир» в 1954 году скульптор получает приглашение поработать в Эфиопии. Здесь Августинчич создаёт следующие памятники: жертвам фашизма в Аддис-Абебе, эфиопскому партизану для города Холлета, Маконнену в Харэре, Моше Пьяде в Сисаке.

В 1963 году начинается командировка мастера в Египет. По заказу египетского правительства он выполняет эскизы и проекты памятника Революции для Порт-Саида.

Последние годы творчества Августинчича-монументалиста связаны в основном с работой над значительными по размерам архитектурно-скульптурными ансамблями. В югославской монументальной скульптуре того времени получают самое широкое распространение архитектурно-пространственные решения, связанные с активным использованием природной среды. Эта тенденция нашла отражение и в работах Августинчича, о чём, в частности, свидетельствует памятник в честь погибших в боях с фашистами жителей Боснийской Крайны — северной области Боснии. Монумент расположен близ боснийского города Баня-Лука. Работа над памятником велась более двенадцати лет, а открытие состоялось в 1961 году.

Мастер создал монумент как высеченный в скале каменный мавзолей в форме своеобразного утёса, по обеим длинным сторонам которого художник расположил полосы рельефного фриза со сценами народно-освободительной борьбы.

Но наиболее яркое отражение новые черты в творчестве Августинчича нашли в его последней крупной работе — памятнике крестьянскому восстанию под руководством Матии Губеца.

«Это большое по размерам и сложное по композиции произведение, — пишет Алёшина. — Оно включает в себя круглую скульптуру, необычные по конфигурации рельефы, архитектурные формы. Активную роль играет

цветовое начало — золотистая бронза, белый камень. Немаловажное значение имеет и разнообразие фактурных качеств. Неразрывным элементом образного и эмоционального воздействия монумента мыслится и природное окружение…

Изогнутая по дуге белая стена из дикого камня составляет своеобразный фон для другой стены — бронзовых рельефов. Конфигурация их необычна — нечто вроде распахнутых крыльев. Центральная „междукрыльная“ часть занята ещё одной белокаменной стеной, перед которой установлена громадная бронзовая фигура Матии Губеца более шести метров высотой. На краю полуовальной площадки, в центре которой стоит статуя, расположилась ещё одна бронзовая фигура, уже в натуральную величину, — народный герой, шут, балагур и поэт Петрица Керемпух. Вся эта сложная разноплановая композиция размещена на вершине пологого холма. Сюда ведёт подъездная дорога, подымаются пешеходные тропинки и лесенки. Все они как бы повторяют в расширенном виде общие очертания памятника, организуя потоки посетителей, фиксируя их внимание на его главном — изобразительном начале».

Открытие памятника состоялось в 1973 году. В том же году произошло открытие Галереи Антуна Августинчича в его родном селе Кланец. Через шесть лет, 10 мая 1979 года, Антун Августинчич скончался в Загребе.

МАРИНО МАРИНИ (1901–1980)

Марино Марини, один из крупнейших скульпторов современной Италии, родился 27 февраля 1901 года в небольшом тосканском городе Пистойя. В 1918 году Марини приезжает во Флоренцию. В 1922 году он поступает в Академию художеств. В период учёбы Марино одинаково увлекается живописью, скульптурой, сценографией и даже архитектурой. Но постепенно скульптура становится главным занятием.

В 1919 и 1927 годах Марини посещает Париж. Произведения Родена и Майоля, увиденные им в столице Франции, во многом определили язык искусства молодого скульптора и выбор тем. Марини, естественно, получил

и самое широкое представление о новейших тенденциях в европейской скульптуре.

В 1929 году Марини получил место преподавателя в художественной школе города Монца, на севере страны, недалеко от Милана. Скульптор начинает принимать активное участие в выставках, в основном в миланских выставках «Новенченто» («Двадцатый век»). Кроме того, Марини — активный участник Римских квадриеннале, где и появляются в 1935 году сразу три его произведения — «Икар» (1933), «Ныряльщик» (1934) и «Боксёр» (1935).

Об этих работах один из исследователей творчества Марини в то время писал: «Здесь впервые появляется застывшее движение, экстаз. Научился этому Марини у древних… Но и пластическое решение полностью изменилось: теперь контуры строги, сухи, акцентируют углы, вместо того чтобы следовать закруглениям больших плоскостей. Что касается формы, то она жестка, лишена чувственной привлекательности и явно тяготеет к лаконизму. Язык мужествен и немного грубоват, он стремится к синтезу, желает выйти за границы простого натурализма».

Все последующие предвоенные годы скульптор много и плодотворно занимается своим любимым ремеслом, зарабатывая на жизнь преподаванием. Уже в тридцатые годы творчество Марини привлекает к себе внимание художественной общественности. Целый ряд работ скульптора отмечается национальными и международными премиями, он получает хорошую прессу. В 1941 году Марини, ставшего уже известным и признанным мастером, приглашают преподавать в Миланскую академию Брера. Приняв предложение, он переезжает в северную столицу Италии, центр художественной жизни тех лет.

До войны скульптор много путешествует. Марини бывает в Париже, Цюрихе, ездит в Германию, Грецию, но жить предпочитает в Италии. Однако в годы войны Марини вынужден покинуть родину — слишком невыносимой

становится атмосфера в фашистской Италии, почти невозможными условия работы. Он эмигрирует в Швейцарию, в Цюрих (1942–1946).

В годы войны Марини продолжает работать. Он создаёт скульптуры «Повешенный» (1942) и «Архангел» (1943), ставшие своеобразным реквиемом художника-гуманиста жертвам зла и насилия. «Повешенный» с застывшими на лице следами физических мук, «Архангел», чей измождённый облик напоминает образы заключённых концлагерей, перерастают в ёмкие символы нравственно и физически попранного человечества.

После войны Марини возвращается в Милан. Он продолжает преподавательскую деятельность. В пятидесятые годы к Марини наконец приходит настоящая слава. С большим успехом проходят персональные выставки скульптора в крупнейших городах Европы и Америки. В 1952 году художник удостаивается Гран-при скульптуры на Венецианском биеннале. Марини принимают в почётные члены многих художественных академий. Многие крупнейшие европейские и американские музеи и частные коллекционеры стремятся приобрести его произведения.

«Однако столь широкое признание, необычайная популярность никак не повлияли ни на характер, ни на образ жизни мастера. Как настоящий тосканец, он сдержан, ироничен, живёт замкнуто: двери его загородного дома с мастерской открыты лишь для немногих близких друзей. Марини держится в стороне от бурных дебатов вокруг реализма и абстракционизма, которые велись в первое послевоенное десятилетие в Италии, не подписывает манифестов.

Тем не менее такая позиция не должна создавать впечатление, что скульптор творил в „башне из слоновой кости“ и что его не интересовал окружающий мир с его сложными проблемами. Всю свою долгую жизнь, а Марини умер в 1980 году, он без остатка отдал искусству, оставив огромное наследие, включающее в себя не только скульптурные произведения, но также живопись и графику. И это наследие свидетельствует о том, сколь

глубоко и интенсивно переживал он современность, отражая её в своём творчестве», — отмечает в своей статье К. Мискарян.

Уже в довоенные годы Марини находит свои любимые темы — это всадник, помоны и жонглёры. Выбор достаточно традиционный. Казалось бы, по логике вещей он должен был окончательно отгородить мастера от окружающей его жизни, сосредоточить внимание на решении чисто пластических задач.

Но Марини не стал холодным и рафинированным стилизатором. Искусство скульптора всецело обращено к настоящему. Марини волновала современность, её проблемы, судьба человека в XX веке.

Обращаясь к образу всадника, Марини одновременно и продолжает традицию, и вступает с ней в полемику. Скульптор смело бросает вызов академистам — всадники Марини антимонументальны и антигероичны. Одновременно скульптор полемизирует и с антитрадиционалистами, считавшими эту тему безнадёжно устаревшей и исчерпавшей себя.

Можно заметить, как с каждой новой скульптурой многочисленных всадников у Марини постепенно нарастает драматизм образа. От решения чисто формальных задач скульптор постепенно переходит к волнующему рассказу о трагической судьбе человека в современную эпоху. Он развенчивает гуманистический миф о человеке как «мере всех вещей», как герое.

Женское обнажённое тело — одна из любимых и постоянных тем мастера. Неисчерпаемое пластическое богатство, таящееся в женских формах, — постоянный источник вдохновения для скульптора. Марини создал ещё до своих знаменитых помон удивительно поэтичные, наполненные теплом, наделённые дыханием жизни женские образы: «Спящая», «Маленькая обнажённая» (обе — 1929), «Сидящая купальщица» (1935).

Скульптор словно пытается вдохнуть в свои женские образы мощную силу земли. Его цель — превратить аморфную массу в пульсирующий

источник энергии. Именно поэтому Марини привлекает тема Помоны — богини плодородия, а не Венеры — богини красоты.

К образу Помоны Марини обращается уже в середине тридцатых годов. Много и плодотворно скульптор работает над этой темой в сороковые годы. «Помона» 1941 года, по-видимому, воплощает женский идеал скульптора: полнокровные, налитые формы, мощная, едва сдерживаемая энергия, которой дышит буквально каждый миллиметр скульптурной поверхности.

Тему помон в пятидесятые годы продолжают «Танцовщицы», внёсшие в этот женский образ динамику, напряжение.

Эволюцию от гармонии к драматизму можно проследить в жонглёрах. Этот образ у Марини — поэтическое воплощение человеческой свободы и свободы художника. Впервые в его творчестве жонглёр появляется в живописи сразу после возвращения скульптора из его первой поездки в Париж. Несомненно, сказалось влияние темы цирка Пикассо и целого ряда других мастеров. Вскоре эта тема органично переходит в скульптуру. Для одного из известнейших ранних жонглёров 1938 года характерны лаконичные, но классически округлые формы, пластическая определённость масс. В то же время здесь присутствует жёсткая архитектоника, динамика, которая выражается напряжённостью позы, в движении поднятой руки и согнутой ноги. В статуе в полной мере проявляется способность мастера органично сплавлять самые разные художественные принципы — этрусского искусства, античности, готики и, наконец, роденовской скульптуры, создавая при этом нечто принципиально новое. Этому образу присуще то особое состояние, столь характерное для произведений Марини в тридцатые годы: поэтическое оцепенение, промежуточное состояние между сном и мечтательным забытьём.

И вот наконец Марини создаёт жонглёра 1946 года — один из самых трагических образов во всём творчестве скульптора. Как пишет К. Мискарян: «Все мышцы ослаблены, изуродованное, безрукое тело безвольно обвисло,

напоминая тело повешенного. Обтекаемые формы, плавный абрис фигуры усиливают трагизм образа. Каждый раз поражает способность Марини лаконичными средствами, традиционными в своей основе и, казалось бы, никаких новых открытий в себе не таящими, выразить очень многое, создать взволнованный и эмоциональный пластический рассказ. И опять, как и в помонах, реальность решительно вторгается в поэзию, чтобы исказить спокойствие и задумчивые черты лиц жонглёров, свести конвульсией и судорогами гибкие тренированные мышцы их тел. И здесь скульптор упрощает, огрубляет и примитивизирует скульптурный язык, „стирает“ лица жонглёров, превращает их в ритуальные фигурки, примитивные игрушки. И постепенно вырисовывается образ всё того же знакомого антигероя, который с такой трагической силой был воплощён Марини во всадниках».

Мастер всегда придавал большое значение обработке поверхности скульптуры: «Беда, если поверхность не подчиняется общей идее. Замысел останется осуществлённым лишь наполовину, если она не вибрирует… Фактура — это природа, чувственность». Особенно возрастает её роль в зрелом и позднем творчестве. Энергичная проработка поверхности, раскраска наряду с динамизацией композиции придавали экспрессионистический характер поздним произведениям Марини.

Помоны, акробаты и жонглёры Марини не просто стали в пятидесятые годы символами эпохи, носителями узнаваемых признаков времени. Они словно «столкнули» прошлое и настоящее, гуманистический идеал и жёсткую реальность XX века. Диалог прошлого и настоящего перерастает в этих темах в трагический монолог.

Марини отличало тяготение к символическому мышлению. Тем удивительнее, что итальянский скульптор — один из самых выдающихся портретистов прошедшего столетия. Портреты сороковых годов стали, без сомнения, лучшими в творчестве Марини. В образах Массимо Кампильи (1942), Артуро Този (1943), Карло Карра (1944), Эмилио Иези (1947) ему удалось найти равновесие между портретным сходством, передачей

внутреннего мира и той степенью обобщённости, которая действительно вводит эти портреты в «пространство человечества», по словам самого мастера.

«В поздние годы Марини, — отмечает К. Мискарян, — всё чаще обращается к образу Художника, человека творческой профессии. Его привлекают в творце интенсивность и глубина духовной жизни, эмоциональная неустойчивость и чуткость, способность реагировать на противоречивую и драматическую реальность нашего времени. Герои Марини активны, динамичны, они буквально излучают энергию. В портретах Игоря Стравинского (1950), Марка Шагала (1962), Миса ван дер Роэ (1967) не осталось и следа от отрешённости и замкнутости портретов 40-х годов. Форма здесь, как и во всадниках, „размыкается“, теряя свою компактность и чёткую определённость контура, она сложна и беспокойна, ритм лепки создаёт нервные, вибрирующие светотеневые блики на поверхности. Портрет Игоря Стравинского вобрал в себя лучшие качества позднего портретного творчества итальянского скульптора. Марини очень наблюдателен, он как бы „ощупывает“, изучает человека, прежде чем создать его портрет».

Марини так вспоминает свою первую встречу с композитором: «Это было в Нью-Йорке в 50-е годы. Стравинский пришёл на мою выставку в галерею Букхольца. Маленького роста, молчаливый, он внимательно рассматривал скульптуры, потом начал трогать их. Я спросил, кто это, мне ответили — Стравинский. Именно во время этой встречи зародился портрет. Большой художник, великая музыка. И сам он — беспокойный, чувствительный, нервный, живой. Весь его внутренний мир отражается на лице».

Уже будучи прославленным мастером, Марини как-то признался: «Я постоянно выхожу на улицу, чтобы соотнести то, что я делаю, с людьми, с жизнью. А когда возвращаюсь в мастерскую, то моя работа мне перестаёт нравиться и я уничтожаю её. Мне кажется, что она не обладает той жизненностью, как то, что меня окружает на улице».

Именно в этом и видел смысл своего творчества замечательный скульптор XX столетия — создать яркий образ своего современника в нашем сложном, быстро изменяющемся мире.

Умер Марини 6 августа 1980 года в Виареджо.

ФРИЦ КРЕМЕР (1906–1993)

Фриц Кремер родился в Арнсберге 22 октября 1906 года.

«Моя жизнь скульптора, — пишет Кремер, — началась в городке Эссене (Рур), где в 1921 году я поступил в четырёхлетнее обучение к мраморщику. Так завершилась пора моей юности, которая, если не считать самого её начала, была из-за несчастливого стечения семейных обстоятельств крайне безрадостной. Ещё раньше, после смерти матери (мой отец, обойщик и декоратор, умер, когда мне исполнился один год), я покинул родительский дом, где мне было невмоготу — я задыхался в удушливой мещанской атмосфере. Для меня началась новая жизнь, прекрасная и поучительная, хотя и суровая…

…Пятнадцатилетний ученик мраморщика, я был свидетелем событий, становившихся всё более бурными. Я начинал чувствовать: в обществе, в котором я живу, многое уже не ладится…»

В 1922 году Кремер поступил на вечерние курсы эссенского художественного училища — Фольквангшуле, и это окончательно определило будущую судьбу скульптора. Первым его педагогом был Энзелинг, но своим настоящим учителем и другом Фриц Кремер считает Вилла Ламмерта, о котором вспоминает с большой любовью и благодарностью.

Окончив в 1926 году училище, он должен был три года работать, чтобы накопить необходимые для переезда в Берлин триста марок. Там его ждала удача — он успешно сдал экзамены в Высшую школу изобразительного искусства. Так Кремер оказался в мастерской профессора Вильгельма Герателя. Последний был именно таким учителем, о котором в сложных

исторических условиях двадцатых — начала тридцатых годов мог только мечтать ученик кремеровского склада.

Для Кремера это были годы напряжённой работы и тяжких раздумий: «…мы шли, — вспоминает об этом времени мастер, — …сквозь преисподнюю нацизма, всегда насторожённо, не теряя почвы под ногами, бескомпромиссные в поисках истинной ценности искусства и непоколебимые в уверенности победы здравого смысла над варварством».

Начинающий скульптор упорно ищет свой путь в искусстве. Большое впечатление произвёл на Кремера приезд в 1930 году Майоля. В 1934 году он едет в Париж, где посещает музеи, выставки, мастерские художников. Громадное впечатление на него произвели произведения Родена, Майоля и Деспио.

Когда в феврале 1933 года Кете Кольвиц и Генрих Манн были исключены нацистскими чиновниками из состава прусской Академии, Кремер стал инициатором демонстрации протеста. Это был дерзкий поступок, чреватый очень серьёзными последствиями.

Только благодаря вмешательству Герстеля, сумевшего отвести угрозу исключения молодого скульптора за этот смелый политический шаг, Кремер мог продолжать своё художественное образование. Чтобы уберечь ученика, Герстель выхлопотал для него длительную заграничную учебную командировку. В 1934 году Кремер едет в Париж. Вернувшись в Берлин, Кремер продолжает совершенствовать своё мастерство, официально закончив Высшую школу, получает право работать в творческой мастерской у Герстеля. Первые шаги самостоятельного творчества выпали на 1935–1936 годы.

«Скорбящие женщины» («Гестапо», 1936) — назвал Кремер свою первую большую работу — бронзовый рельеф. Тема материнства, образ скорбной матери вместе с темой страдающего и гибнущего юноши солдата занимают главное место в творческих замыслах скульптора в период с 1936 по 1943 год.

Выгодно отличает это произведение Кремера выразительность образов, исполненных печали и внутреннего достоинства, простота пластических приёмов, отсутствие какой бы то ни было внешней аффектации.

Кремер никак не ожидал, что «Скорбящим женщинам» присудят государственную премию. Премия давала скульптору право на творческую командировку в Рим. Работа на вилле Массимо в 1937–1938 годах дала Кремеру возможность изучать в подлинниках памятники античности, Возрождения, барокко и в конечном итоге сыграла важную роль в творческом формировании скульптора.

Выполненный в 1937 году портрет танцовщицы Марианны Фогельзанг уже свидетельствует об усложнении пластических задач.

В 1940 году Кремера призвали в армию. В форме артиллерийского солдата-завоевателя ступил он на священную землю античной культуры — Грецию. Фрица угнетал и подавлял позор. Однако скоро пришло радостное известие из Берлина. Друзья художники сумели выхлопотать для Кремера право освобождения от военной службы. Как талантливый молодой художник он получил от Академии возможность ещё год совершенствовать своё мастерство в Риме.

Однако возвратившись в Германию, Кремер был принуждён вернуться и в армию. Его отправили в Югославию, где он добровольно сдался в плен.

Только в 1946 году Кремер смог наконец вернуться к своей работе скульптора. Он приехал в Вену к своей жене Ханне Бергер, жившей тогда у родителей. Его первым монументальным памятником была фигура «Борца за свободу» (1946–1947) для австрийского сектора бывшего концентрационного лагеря Освенцим. Вслед за первым памятником в 1948 году мастер приступает к работе над двумя другими: «Памяти казнённых членов ЦК Компартии Австрии», «Памятник жертвам фашизма» в Вене.

Вена принесла скульптору европейскую известность. Кремер — профессор Венской академии художеств — не только имеет творческую мастерскую и ведёт напряжённую преподавательскую работу, но получает

серию заказов на памятники для Австрии и Германии, для Франции и других европейских стран. Однако не все довольны его работой. Некоторых раздражает гневный пафос и суровая правда его искусства.

Кремер решает переехать в конце 1950 года в Германскую Демократическую Республику. Здесь он с радостью откликнулся на конкурс, объявленный в 1951 году правительством ГДР, на создание памятника героям Бухенвальда.

Все исследователи творчества Кремера, да и сам скульптор почти единодушно признают преемственную связь этого пластического решения со знаменитой скульптурной группой Родена «Граждане Кале». Однако отличие кремеровской группы заключено не только в идейно-смысловой наполненности образа, но и в ином понимании принципа построения пластической группы.

«Разворачиваясь в круговом обходе перед зрителем, — замечает исследователь творчества немецкого мастера Н. И. Полякова, — группа Кремера причудливо меняет форму, заключающую в себе каждый раз новое идейно-образное наполнение и, подобно чередующимся кадрам кино, передаёт динамизм действия, его многозначность. Такая повествовательность возникает из самой пластической организации группы, а не из отдельных её элементов — фигур, образующих монумент, то единое, но многозначное целое, которое логически последовательно раскрывается зрителю при круговом обходе. Таким образом, не раскрытие роденовских отдельных ярких драматических характеров, выраженных средствами пластики, а выявление самой пластики скульптурно-пространственной массы всей группы, принимающей всё новый и новый идейно-образный смысл, — таково принципиальное отличие кремеровского построения группы от группы Родена.

Группа Кремера отличается не только чёткой формальной художественной цельностью, ясностью и единством силуэта, согласием и стройностью ритма. Её пространственное построение сознательно

рассчитано на множественность аспектов восприятия, раскрывающих событие в развитии, в многозначности живого процесса. Так Кремер подошёл к разрешению проблемы, которая его волновала ещё в тридцатые годы, — проблемы расширения изобразительных возможностей статического искусства скульптуры. Ваятель преодолел ограниченность не за счёт усиления литературно-драматического начала, не нарушением, а соблюдением законов пластики. С любой стороны все фигуры группы Бухенвальда образуют единый чёткий силуэт, единую пространственную массу, где нет ни зияющих пустот, ни излишней плотности, где объёмная форма сливается с пространством в естественное гармоническое единство».

В работе над памятником впервые по-настоящему раскрылись индивидуальные возможности творческого метода Кремера. Особенность его метода состояла в том, что скульптор не пользуется натурными зарисовками или лепкой с натурщиков. Все персонажи — одиннадцать фигур бухенвальдского памятника — это образы, созданные творческим воображением художника на основании огромного исторического материала о Бухенвальде.

В бухенвальдском монументе скульптор проводит идею об интернациональном характере борьбы с фашизмом. В облике одиннадцати героев он передаёт национальные черты. Здесь и француз — «Борец в берете», и группа русских — «Борец со знаменем», «Человек с винтовкой», и юноша с чертами лица, похожими на итальянца. Все они, сплочённые общей целью, выражают единство в схватке с фашизмом.

Завершив в 1958 году работу над бухенвальдским ансамблем, Кремер обратился к следующему большому произведению — антифашистскому памятнику заключённым концентрационного лагеря Равенсбрюк.

Как пишет В. В. Стародубова: «Композиция Кремера установлена на развилке дороги, ведущей от Фюрстенберга к Равенсбрюку, у входа в мемориал. Как трагический пролог возвещает она входящему о том, что предстоит ему увидеть на территории лагеря, эмоционально подготавливает

восприятие посетителя, создавая суровый психологический настрой. По своей тональности, по экспрессии образов группа Кремера резче, напряжённее остальных фигур мемориала и вынесение её за пределы комплекса говорит о художественном такте авторов проекта. Поставленная у входа в лагерь, на пустынной поляне, поросшей травой, она потрясает внезапностью своего появления среди мирного пейзажа. Три бронзовые узницы с мёртвым ребёнком на носилках неумолимо надвигаются на входящего, мрачный силуэт траурной процессии чётко выделяется на фоне неба. Кажется, что Кремер заставил скорбеть саму пластику — в линиях контура заключены мрачное величие, суровая печаль; вскинутая вверх рука одной из скорбящих словно воплощение горестного стенания».

И в дальнейшем Кремер часто обращался к антифашистской теме, создав в 1960–1968 годах памятник для немецкого сектора в Маутхаузене «О Германия, скорбная мать!», памятник бойцам интернациональных бригад.

Из других монументальных работ надо отметить памятник, посвящённый великому учёному — «Галилей» («А всё-таки она вертится!»). Над ним Кремер работал в 1968–1972 годах.

Яркую характеристику памятнику даёт В. В. Стародубова: «Великий Галилей изображён стоящим на коленях. Это необычно. Но чем длительней наш контакт с произведением, тем яснее мы ощущаем, что перед нами великий человек. В его образе — энергия мысли и мощная воля. Это титан, мудрость которого, сознание своей значимости позволяют ему быть и лукавым и насмешливым. Композиция лаконична и проста, она читается с первого взгляда: взметнувшаяся, как заклятие, вверх рука — это призыв к современникам, это обращение через века к грядущим поколениям».

Скульптор вспоминает: «Он стоит на коленях, но он не побеждён», — так сказал Константин Симонов о «Галилее», увидев его у меня в мастерской. Я благодарен ему за эти слова. С одной стороны, они освободили меня от сомнений формального порядка относительно позы стоящего на коленях

Галилея, а с другой — вызвали ещё целый ряд соображений идейного характера.

Благодаря замечанию Симонова Галилей, принуждённый стоять на коленях, отрекающийся, получил новое идейное измерение, которое показалось мне продолжением основной мысли брехтовской пьесы «Жизнь Галилея», и не важно, сам ли Галилей прошептал знаменитые слова или народ придумал: «И всё-таки она вертится!». Кроме того, слова Симонова утвердили меня в моём намерении выявить в фигуре Галилея не мнимое предательство науки, которое всегда объясняется различными причинами, а обратить его в предостережение: «Люди, будьте бдительны!».

Фриц Кремер умер в Берлине 1 сентября 1993 года.

ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ ВУЧЕТИЧ (1908–1974)

Евгений Викторович Вучетич родился 15 (28) декабря 1908 года в Екатеринославе.

В восемнадцать лет Евгений поступает в Ростовскую художественную школу, которую оканчивает в 1930 году. После этого он продолжает учёбу на скульптурном отделении Всероссийской академии художеств в Ленинграде (1931–1933).

Одной из первых работ молодого художника стал бронзовый портрет легендарного русского богатыря Ивана Поддубного. За статуи «Партизан» (1937) и «Ворошилов на коне» Вучетич получает золотую медаль Всемирной выставки в Париже 1937 года.

Уже произведения довоенного периода — скульптурно-декоративные оформительские работы, композиции, портреты свидетельствуют о больших творческих возможностях Вучетича.

Война, казалось, прервала деятельность скульптора. Вступив в народное ополчение, Вучетич до 1942 года воевал против фашистских захватчиков. Тяжело контуженный, он попадает в госпиталь. Затем его зачисляют в Студию военных художников им. М. Б. Грекова.

Жестокие бои, участником которых был Вучетич, люди, с которыми он делил трудности фронтовой жизни и опасность смерти, не могли не отразиться на его дальнейшем творчестве. Военной тематике посвятил он многие годы своего творчества.

Ещё будучи художником Студии им. Грекова, он делает в мраморе ряд портретов советских полководцев, маршалов Я. Н. Федоренко, И. Т. Пересыпкина, генерал-полковника Ф. И. Голикова (1944), в которых намечается особый подход к созданию героического портрета. Наиболее удачен в этом ряду бронзовый портрет генерал-полковника авиации С. И. Руденко (1945), где отдельные детали больше подчинены целому. В нём подчёркнуты активность, волевая устремлённость человека, есть попытка передать характер обстановки, в которой он действует. Эти черты последовательно как определённая система характеристики проявляются в бюсте генерала армии И. Д. Черняховского (бронза, 1945).

Рано обращается Вучетич к созданию монументов героям войны. Он создаёт памятник генералу М. Г. Ефремову (1943–1946), попавшему в окружение и сражавшемуся вместе со своими солдатами до последнего патрона. Скульптор находит редкую в монументальной скульптуре многофигурную композицию, передающую момент напряжённого боя в кольце врагов.

С 1946 по 1949 год Вучетич вместе с архитектором Я. Белопольским работает над сооружением большого мемориального ансамбля в Берлине, посвящённого советским воинам, павшим в последних боях с фашизмом.

Памятник стал образцом синтеза, где архитектурные и скульптурные формы, а также окружающая природная среда подчинены единому идейному замыслу.

При сооружении памятника мастерски использовались различные материалы — гранит, бронза, смальтовая мозаика. Каждый материал внёс яркие краски, свою интонацию в создание художественного образа.

Композиция настоящего памятника постепенно развивается в пространстве. Богатство идейно-образного содержания ансамбля раскрывается по мере движения посетителя. Авторы гениально организуют не только пространственное восприятие памятника, но и определяют настрой зрителя.

Образно говоря, была создана в камне и бронзе своего рода симфония, в которой траурные ноты, выражающие глубокую скорбь, не заглушают жизнеутверждающего звучания темы победы над фашизмом.

В пролётах гранитных арок, как в торжественной раме, фигура женщины. Женщина присела на камень, опершись на него рукой и склонив голову. Горе её глубоко! Эта скульптура — собирательный тип женщины-матери, вынесшей на своих плечах все тяготы войны. Миллионы матерей проводили своих сыновей на ратные подвиги и не дождались их возвращения домой. Мать-Родина скорбит о своих погибших детях. Фоном статуи служат ели и тонкие берёзки со склонёнными кронами, широкая аллея пирамидальных тополей, которая ведёт к террасе главного входа.

Олицетворением победы, мужества и гуманизма советских солдат стал этот берлинский монумент «Воина-освободителя». Высоко на ступенчатом постаменте из белого камня стоит эта статуя. Спокойно смотрит вперёд молодой советский солдат. Поворот головы, широко развёрнутые могучие плечи, натруженная рука, уверенно лежащая на рукояти меча, создают впечатление несокрушимой воли.

Мечом свободы и справедливости разрублен символ фашизма — свастика. Её обломки — под ногами советского воина. Маленькая девочка доверчиво прильнула к широкой груди молодого солдата. Её нежное, хрупкое, полуобнажённое тельце контрастирует с походной гимнастёркой, грубыми сапогами и наброшенной на плечи плащ-палаткой.

Ребёнок олицетворяет собой будущее человечества, спасённого от ужаса и позора фашистского рабства Советской армией. Величественный

монумент вместе с курганом и бронзовой статуей достигает тридцатиметровой высоты.

В пятидесятые годы Вучетич продолжил работать над портретами. Теперь он обращается в основном к людям мирного труда.

«Портрет, — пишет Вучетич в своей книге „Художник и жизнь“, — особая область искусства. В портрете, на мой взгляд, художник обязан отразить знаменательные социальные явления своего времени через портретную психологическую характеристику конкретного человека. Но ведь все люди очень разные, обладают совершенно различными внешними чертами, различными взглядами на жизнь…

Одни из них могут быть положительными, другие — отрицательными, третьи — какими-то безликими, не влияющими на развитие жизни. И тем не менее у всех этих разных людей есть нечто общее, что их объединяет. И будь то положительная личность или отрицательная, она является личностью конкретного времени, своей эпохи, на челе которой, если так можно выразиться, время ставит свою незримую печать, причём делает это независимо от самого человека. Я имею в виду ту печать времени, которая позволяет в творчестве подлинных художников отличить один портрет от другого, если они созданы даже в разные эпохи, или объединить их, если они принадлежат одному времени. Поэтому с самого начала моей творческой деятельности я никогда не увлекался просто внешними чертами человека, какими бы они интересными ни были».

В лучших портретах мастера — скульптора Ж. Кишфалуди-Штробла, писателей Шолохова и Белинского — сам композиционный приём и характер лепки выявляют неповторимую индивидуальность модели.

«Когда смотришь на портрет Белинского, то кажется, что он выполнен одним движением резца, — пишет Ф. Ф. Шахмагонов. — Человек горит внутренним жарким огнём, его испепеляет пламя идеи — такие люди смело и не дрогнув душой всходили на костёр, не прося пощады. Всё лишнее, все мелочи убраны, как они были убраны из жизни Белинского. Одна-

единственная страсть владела им: увидеть через преграды десятилетий будущее своей России, очищенной от деспотической власти недоумков, от варварства, мрачного наследия деспотизма и теократии, от мздоимства, от взяточничества, от жестокости и безграмотности… В его глазах надежда и ужас. Ещё не вполне ясна ему судьба его народа, множество опасностей подстерегает его народ, он смотрит через десятилетия, обагрённые кровью лучших людей Отчизны».

Высеченная в мраморе большая композиция «Степан Разин» (1959) раскрывает ещё одну сторону творчества Вучетича, поражающего размахом, интенсивной деятельностью почти во всех видах и жанрах скульптуры.

«Он сидит на камне; оружие его не обнажено — оружие обнажится у многотысячной его армии по одному его движению, — пишет Ф. Ф. Шахмагонов. — Он сидит в глубокой задумчивости, мысль — вот его оружие. Куда идти, а что же дальше — как бы себя он вопрошает. Поднимаясь по каменным тропам, он сорвал неприхотливый степной цветок — бессмертник. И забыл о нём, но не выронил его всё же из руки. Рука сурового воина — и нежный цветок цепкого бессмертника».

В 1957 году Вучетич в бронзе создаёт станковую композицию «Перекуём мечи на орала». В этом произведении своеобразно развивает тему воина-освободителя. Как пишет Р. Я. Аболина: «Подхватив идею развернувшейся в это время борьбы за мир, возглавляемой Советским Союзом, скульптор воплощает её в активной пластической композиции, раскрывающей это понятие в очищенном от чрезмерной конкретности виде. Он изображает обнажённого атлета, мощным усилием согнувшего и кующего молотом лезвие меча, в котором уже узнаётся орудие мирного труда. Чёткая схема композиции, открытое движение, напряжение фигуры со вздувшимися буграми мускулов подчёркивают целеустремлённость этого действия, переводят конкретный эпизод в план всеобщего и придают ему символическое значение».

Эта скульптура была поставлена у здания Организации Объединённых Наций в Нью-Йорке и удостоилась Гран-при на Брюссельской выставке. В 1967 году на Мамаевом кургане в Волгограде открывается грандиозный памятник-монумент, включающий в себя целый комплекс архитектурных и скульптурных сооружений. Вновь Вучетич работает совместно с архитектором Я. Белопольским.

Сам мастер в дни открытия памятника, в октябре 1967 года, писал:

«Памятник героям Сталинградской битвы — это памятник величайшего исторического события. Это памятник массе героев. И потому мы искали масштабные, особо монументальные решения и формы, которые, на наш взгляд, позволяли бы наиболее полно передать размах массового героизма. Ведь совершенно ясно, что понятие героизма народа несоизмеримо более широкое, нежели понятие героизма отдельной личности. Поэтому такое содержание не могло быть воплощено в обычном типе памятников, представляющих однофигурную или многофигурную композицию на постаменте. Именно памятник-ансамбль, как высшая форма монументального искусства, открывал пути к раскрытию смысла и значения Сталинградской битвы, многопланово, разносторонне воплотив конкретные художественные образы в различных видах скульптуры, в её синтезе с архитектурой, природой.

Так родилась композиция „Стоять насмерть“, в которой мы стремились дать обобщённый образ героя Сталинграда. Так возник образ стены-руины, где мы хотели, как бы сквозь дымку времени, показать возникающие в памяти эпизоды сражения, клятву советских воинов и наступление наших войск. Так решалось содержание шести двухфигурных композиций на площади Героев или нанесённые сильно врезанной линией рисунки, посвящённые борьбе и торжеству сталинградцев, на подпорной стене в конце этой площади.

Высокие цели борьбы вели наших воинов на подвиги. Каждый день гибли герои, и каждый день давал примеры нового самопожертвования.

Вечным сном заснули в братских могилах воины, породнившиеся в битве. Они и сейчас рядом, как и в бою. Их имена сияют на приспущенных пурпурных мозаичных знамёнах в зале Воинской славы на площади Скорби.

Тему неутешного материнского горя должна была воплотить 12-метровая аллегорическая скульптурная композиция на другом конце площади.

Воины сложили свои головы во имя торжества жизни, во имя победы над силами зла, насилия и смерти. В этом был смысл самопожертвования и подвигов. Это составляет и основное содержание памятника, которое мы попытались воплотить в венчающем курган главном монументе — „Родина-мать зовёт!“.

Высоко подняв меч, она призывает к борьбе: победа на Волге — это ещё не окончательная победа над фашизмом, впереди были годы войны. Родина звала воинов изгнать фашистских захватчиков с советской земли, освободить народы Европы от гитлеровского ига. Монумент, как и весь памятник-ансамбль, выполнен в бетоне. Сам материал подчёркивает суровый характер борьбы и подвига советского народа».

Скульптор полон грандиозных замыслов, но реализовать их ему уже не удаётся: 12 апреля 1974 года Вучетич скончался.

ДЖАКОМО МАНЦУ (1908–1991)

«Я родился в Бергамо в 1908 году с потребностью есть, пить и стать скульптором. Потом, когда я немного подрос, потребности не изменились», — полушутя-полусерьёзно рассказывал Джакомо Манцу Джону Ревалду, своему биографу, известному писателю-искусствоведу.

Братья и сёстры стали первыми его моделями. Он лепил и рисовал ещё до поступления в школу. Однако в семье было двенадцать детей, и в одиннадцать лет Джакомо вынужден был оставить начальную школу. Он стал учеником в мастерской позолотчика. Затем Джакомо работал подмастерьем у штукатура-лепщика. В свободное время мальчик рисует,

лепит, занимается живописью, посещает вечернюю школу прикладного искусства.

В 1927 году Манцу покидает Бергамо, чтобы восемнадцать месяцев провести в армии. Он служит в Вероне и находит возможность посещать местную академию Чеконьяни, где с упоением штудирует слепки с античной скульптуры.

В Вероне его воображение поразили рельефы портала церкви Сан-Дзено Маджоре. Теперь рельеф на всю жизнь станет для него излюбленной формой выражения сокровенных мыслей и чувств.

Творческая биография Манцу начинается в Милане. Сюда Джакомо перебирается в 1929 году, сразу после окончания военной службы и короткой поездки в Париж в конце 1928 года. Двадцатидневная поездка в столицу Франции почти ничего ему не дала: не удалось устроиться работать и посетить Майоля, он не смог увидеть скульптуру Родена, современных художников. Всё кончилось голодным обмороком, объяснением в полиции, высылкой на родину.

В Милане он начинает работать в угнетающей бедности без какой бы то ни было поддержки. Благодаря содействию архитектора Мучио, получает первый самостоятельный заказ на убранство капеллы католического университета. Это дало ему возможность располагать пустым гаражом в качестве мастерской.

В 1930 году Манцу принимает участие в выставке миланских художников в Галерее дель Милионе и обращает на себя внимание критики. Его ранним произведениям присуща острая и несколько ироническая наблюдательность («Голкипер», 1931), а иногда изысканная стилизация («Благовещение»).

В 1932 году к Манцу приходит настоящий успех. Он завоёвывает признание. Ему даже посвящена выпущенная в Милане монография. Но именно в этот период Джакомо переживает состояние, близкое к кризису. Он и сам не может объяснить, почему пришло разочарование в тех работах,

которые создали ему популярность. Под предлогом невозможности для него жизни в большом и слишком шумном Милане он возвращается в Бергамо.

В 1934 году Манцу едет в Рим, чтобы изучать в музеях древней столицы греческую скульптуру. Шествие кардиналов на одном из торжественных богослужений в соборе Святого Петра «застряло» в памяти, дало толчок воображению. Тогда Манцу делает первые рисунки на тему «Кардиналы». С того времени до конца шестидесятых годов эта тема становится одной из постоянных. Художник разрабатывает её и в социально-историческом и в образно-пластическом плане.

В 1938 году он создаёт «Давида». Своим «Давидом» скульптор бросает вызов итальянскому «неоклассицизму» фашистской диктатуры Муссолини. Ему отвратительна мрачная, пустопорожняя гигантомания. «Давид» у Манцу — худенький мальчик, присевший на корточки, чтобы поднять с земли камень для пращи. Но в напряжённом повороте головы, взгляде, направленном на подступающего врага, чувствуется грозная решимость.

Драматические противоречия современной действительности, грозные испытания мировой войны находят отзвук у Манцу в его серии рельефов «Распятие».

В годы Второй мировой войны скульптор становится членом Сопротивления, вступив в группу художников-антифашистов. Через Ренато Гуттузо, члена этой же группы, были установлены связи с Коммунистической партией Италии, находившейся в подполье. Художники начинают видеть в искусстве средство освободительной борьбы.

Военные и послевоенные годы — период наступившей творческой зрелости Манцу-портретиста. Его портреты приобретают всё большую психологическую остроту. Таков очень жизненный и по-современному психологически острый портрет Альфонсины Пасторио (1944), «Портрет девушки» (1946). И особо надо отметить серию портретов Инге, ставшей другом и женой мастера.

Во второй половине сороковых годов Манцу обращается к нескольким тематическим циклам. Один из них — «Танцовщицы». Здесь Манцу создаёт языком скульптуры музыкальную сюиту, раскрывающую поэзию жизни, радость бытия прекрасного человеческого тела.

«„Кардиналы“ в эстетической биографии Джакомо Манцу играют роль того необходимого звена, которое связывает разные стадии созревания его творческой личности, — считает лауреат Нобелевской премии, поэт, публицист Сальваторе Квазимодо. — Эти геометрические фигуры решают ту же пространственную задачу, что и изображения „Врат“: мы видим здесь тот же разящий свет, те же кривые, гипотенузы, параллели, которыми Манцу всегда оперирует в своих поисках объёма.

В „Кардинале“ 1954 года, ещё фрагментарном, и в следующем, созданном в 1955 году, где строгие линии ризы даны более чётко, уже содержится смелая идея гладкого эллипса. Она найдёт своё полное воплощение в „Кардинале“ 1960 года, следующем той же излюбленной Манцу линии бесконечности, о какой мы уже говорили в связи с „Бюстом Инге“. Тут у Джакомо Манцу снова происходит поворот мысли, который можно охарактеризовать не только как высочайший взлёт интеллекта, но и как критику нравов. От кривой, составлявшей идею „Кардинала“ 1960 года, от световой клетки, в которой предстают прелаты Вселенского собора, собравшиеся возле Врат собора Святого Петра, он приходит к вертикальности „Кардинала“ 1964 года».

Особое место в творчестве Манцу занимает огромная по масштабам работа над «Вратами смерти» для собора Св. Петра в Риме. Она позволила художнику выйти за пределы камерного станкового искусства, но отняла у него без малого восемнадцать лет творческой жизни.

В марте 1948 года жюри подвело итоги объявленного 1 июля 1947 года конкурса. Манцу вышел во второй тур, где и победил. Однако официальное приглашение приступить к работе он получил только 25 января 1952 года.

Антифашистское прошлое скульптора весьма озадачивало кардиналов Ватикана. Не были тайной и его антиклерикальные высказывания.

«Скульптор шёл к воплощению этого замысла целеустремлённо, настойчиво, — пишет Ю. Бычков. — Первоначальная тема конкурса „Триумф святых и мучеников церкви“ не давала выхода овладевшим сознанием и сердцем художника мыслям и чувствам. Манцу не раз был близок к отчаянию. Он готов был прекратить работу. В 1957 году Пия XII сменил папа Иоанн XXIII, привлёкший к себе всеобщее внимание энцикликой в защиту мира. Новый папа заказал Манцу свой портрет. Во время одного из сеансов на вопрос Иоанна XXIII, почему так затянулось создание заказанных Ватиканом дверей, Манцу попросил разрешения изменить тему на ту, которая ему близка — тему смерти. Манцу напомнил папе, что раньше эти двери назывались „Вратами смерти“ и служили для погребальных церемоний. Иоанн XXIII дал согласие. Скульптор с увлечением принялся уточнять композицию рельефов „Врат смерти“. С ноября 1961-го по март 1964-го шла работа над рельефами в их настоящем размере. Это были два больших верхних рельефа и восемь малых нижней половины „Врат“».

Одна из сложностей состояла в том, что Манцу приходилось считаться со стилем центральных врат, воздвигнутых несколько веков тому назад в Филарете. Следовало учитывать и большие масштабы самих врат (7,6х3,6 метра). К тому же врата открывались не прямо на огромное пространство соборной площади, а выходили в монументальную, но всё же ограниченную по размерам интерьера галерею-притвор.

Поскольку «Врата смерти» посвящены теме смерти как неизбежной стороне жизни, то наряду с воплощением смерти в библейских и евангельских сказаниях Манцу обращается к теме смерти сегодняшнего реального — земного мира.

В верхней части левой и правой створок врат изображены в наиболее крупном масштабе «Снятие с креста» и «Успение Марии». Затем несколько

ниже — ярус из четырёх рельефов. Они посвящены теме смерти, как она воплощена в эпизодах, почерпнутых в Священном Писании, житиях святых. Слева — это первая смерть, первое убийство в истории человечества — «Каин, убивающий Авеля». В следующем рельефе — «Смерть Иосифа». Третий рельеф посвящён смерти св. Стефана, побиваемого камнями за свою веру. Последняя композиция в этом ряду изображает смерть папы Григория VII.

Здесь «Смерть св. Стефана» — эмоциональный камертон всей группы рельефов. Именно этот рельеф прежде всего имел в виду Гуттузо, написавший: «Творчество Манцу связано с жизнью тысячами нитей. Вот пример… Был убит ни в чём не повинный мальчик… Оплакиваем мальчика, сына нашего коллеги и друга, жертву безумной жестокости. Читаем газеты и мысленно видим камни, пучки железных прутьев и кожаные перчатки, снабжённые железными гвоздями. Невольно возникает мысль, это те же самые гвозди, которые Манцу поместил на шлемах воинов, совершающих распятие, те же самые камни, которые Манцу вложил в руки убийц св. Стефана, — вечные знаки убийства и тупой нетерпимости к разуму, к добру».

Третий ярус из четырёх рельефов — «Смерть насильственная», «Смерть папы Иоанна XXIII», «Смерть в пространстве», «Смерть на земле» — уже открыто трактует тему смерти, как смерти в нашем земном миру. Завершается серия нижних четырёх рельефов «Смертью на земле» — младенец с беспомощным отчаянием взирает на внезапную смерть матери, судорожно застывшей в безнадёжной и отчаянной борьбе со смертью.

В нижней части ворот можно видеть аллегорические, имеющие своё каноническое значение изображения животных.

По мнению Н. М. Леняшиной: «Впечатление, производимое „Вратами смерти“, захватывает подобно впечатлению от прекрасной трагической музыки, которая через повседневную суету, каждодневные проблемы вдруг обрушивает на нас свои звуки. Перед их красотой, величием, пронзительной

страстностью мы оказываемся не защищёнными ни нашей уверенностью в себе (она вдруг оказывается поколебленной), ни нашими невзгодами и слабостями (они кажутся мелкими). Это свойство великих произведений, разрушая все действительные и мнимые преграды, обращаться к самому сокровенному, о чём мы даже не задумываемся, не ощущаем в себе, но что, оказывается, существует, отзываясь, подчас помимо нашей воли, на эту красоту и человечность».

Словно в противовес трагическому лиризму «Врат смерти» вскоре Манцу создаёт произведения, воспевающие радости жизни. Снова можно увидеть в исполнении мастера выразительные одухотворённые лица, которые, правда, стали посерьёзнее и позадумчивее. Опять Манцу обращается и к извечной и излюбленной теме скульптуры — к прекрасному обнажённому телу. Такова работа Манцу «Любовники» (1966).

«Их неровная многослойная поверхность, утверждение вечности, — пишет Квазимодо, — эксцентрическое парение в воздухе, словно земное притяжение для них не существует, — самое удачное из всех пространственных решений Манцу. Руки, ноги, лица влюблённых словно покрыты слоем лавы: можно подумать, что их извлекли на свет божий во время раскопок Помпеи и что это — наполненные, сотканные из плоти и крови сколки фигур. Джакомо Манцу — не из тех, кто считает, что изваяние подобно полому сосуду, что оно — оболочка для пустоты. Сплетение одежд и тел выражает любовное томление в самом естественном, а посему в самом высоком смысле, как движение — самоутверждение поколений». Одним из последних крупных произведений мастера стали врата Собора Св. Лаврентия в Роттердаме, посвящённые теме войны и мира, завершённые в 1969 году.

Умер Джакомо Манцу 17 января 1991 года.

ЙОЗЕФ БОЙС (1921–1986)

«Йозеф Бойс — пожалуй, самый влиятельный немецкий художник после Второй мировой войны, причём влияние его выходит за пределы ФРГ; можно сказать, что его идеи, произведения, акции, сооружения

господствовали на культурной сцене, — пишет Х. Штахельхаус. — Это была фигура крупная, чарующая, его манера говорить, провозглашать, играть роль производила на многих современников впечатление чуть ли не наркотическое. Его идея о „расширенном понимании искусства“, достигшая кульминации в так называемой „социальной пластике“, вызвала у многих растерянность. Для них он, в лучшем случае, был шаман, в худшем — гуру и шарлатан…

…Чем больше изучаешь Бойса, тем больше открываешь в его деятельности новых сторон, а это позволяет глубже в неё вникать и анализировать. Ещё при жизни Бойса не было недостатка в исследованиях его творчества, но овладеть им во всём его объёме и почти необозримом многообразии сейчас лишь предстоит. Это крайне трудная работа, то и дело ставящая в тупик. Конечно, зрителю, который решается осторожно вступить на чаще всего тёмную и запутанную тропу, ведущую к Бойсу, нужно запастись немалым терпением, чуткостью и терпимостью. „Хорошо бывает описать то, что видишь“, — сказал однажды Бойс. Таким образом, приобщаешься к тому, что имеет в виду художник. Хорошо также догадываться о вещах. Тогда что-то приходит в движение. Лишь в крайнем случае стоит прибегать к такому средству, как интерпретация. В самом деле, многое из того, что делал Бойс, не поддаётся рациональному пониманию. Тем большую роль играет для него интуиция — он называет её высшей формой „рацио“. Речь идёт главным образом о том, чтобы создавать „антиобразы“ — образы таинственного, могучего внутреннего мира».

Йозеф Бойс родился в Крефельде 12 мая 1921 года. Ещё школьником Йозеф интересовался естественными науками. После окончания школы он поступает на подготовительное отделение медицинского факультета, намереваясь стать детским врачом.

Йозеф рано начинает интересоваться серьёзной литературой. Он читает Гёте, Гёльдерлина, Новалиса, Гамсуна. Из художников он выделяет Эдварда Мунка, а из композиторов его внимание привлекли Эрик Сатье, Рихард

Штраус и Вагнер. Большое влияние на выбор творческого пути оказали философские работы Серена Кьеркегора, Мориса Метерлинка, Парацельса, Леонардо. Начиная с 1941 года он всерьёз увлёкся антропософской философией, которая с каждым годом всё более и более оказывается в центре его творчества.

Однако решающей для Бойса оказалась встреча с творчеством Вильгельма Лембрука. Бойс обнаружил репродукции скульптур Лембрука в каталоге, который ему удалось спасти во время очередного сожжения книг, устроенного нацистами в 1938 году во дворе Клевской гимназии.

Именно скульптуры Лембрука навели его на мысль: «Скульптура… Со скульптурой можно что-то делать. Всё есть скульптура, как бы кричал мне этот образ. И я увидел в этом образе факел, увидел пламя, и я услышал: сохрани это пламя!» Именно под влиянием Лембрука он стал заниматься пластикой. Позднее, когда его спрашивали, мог ли определить его решение какой-нибудь другой скульптор, Бойс неизменно отвечал: «Нет, ибо необыкновенное творчество Вильгельма Лембрука затрагивает самый нерв понятия пластики».

Бойс имел в виду, что Лембрук и в своих скульптурах выразил что-то глубоко внутреннее. Его скульптуры, собственно, нельзя воспринять визуально. «Его можно воспринимать лишь интуицией, когда совсем другие органы чувств открывают человеку свои врата, и это прежде всего слышимое, чувствуемое, желаемое, иначе говоря, в скульптуре обнаруживаются категории, которых в ней никогда прежде не было».

Начинается Вторая мировая война. Бойс получает в Познани специальность радиста и одновременно посещает в тамошнем университете лекции по естественным наукам.

В 1943 году его пикирующий бомбардировщик сбивают над Крымом. Пилот погиб, а Бойс, выпрыгнув из машины с парашютом, потерял сознание. Его спасли кочевавшие там татары. Они занесли его в свою палатку, где боролись за его жизнь восемь суток. Татары смазывали тяжёлые раны

животным жиром, а затем заворачивали в войлок, чтобы согреть. Подоспевшая немецкая поисковая группа доставила его в военный госпиталь. Позднее Бойс получил ещё несколько тяжёлых ранений. После лечения он опять отправился на фронт. Завершил Бойс войну в Голландии.

Пережитое отразилось позднее в творчестве Бойса: жир и войлок превращаются в главные материалы его пластического творчества. Фетровая шляпа, которую Бойс постоянно носит, тоже результат его падения в Крыму. После тяжёлого повреждения черепа — волосы его обгорели до самых корней, а кожа головы стала крайне чувствительной — скульптор вынужден был постоянно прикрывать голову. Сначала он носил шерстяную шапочку, а затем переходит к фетровой шляпе лондонской фирмы «Стетсон».

Если Лембрук оказался идейным учителем Бойса, то Эвальд Матаре из Дюссельдорфской академии искусств стал его настоящим учителем. Начинающий мастер многому научился у Матаре. Например, умению передавать самое существенное в характерных формах животных.

В конце сороковых — начале пятидесятых годов Бойс ищет возможности другой пластики. Он почти одновременно в 1952 году создаёт глубоко задушевную и в то же время подчёркнуто-условную «Пиету» в виде пробитого рельефа и «Царицу пчёл», с её крайне новой формой пластической выразительности. Тогда же возникает и первая скульптура из жира, а потом появляется и крест, выражающий в творчестве Бойса новый художественный опыт. При этом Бойса прежде всего интересует символика креста, причём он понимает крест как знак идейного столкновения между христианством и материализмом.

В пятидесятые и шестидесятые годы творчество Бойса оставалось известно лишь кругу приближённых. Но положение быстро меняется благодаря растущему интересу средств массовой информации и особому таланту самого Бойса дружески общаться с журналистами. Нельзя было не заметить необычность этого художника, его ригоризм и радикализм да просто его неповторимость. Бойс стал культурно-политическим и

общественно-политическим фактором в Федеративной Республике Германии, причём его влияние распространилось на весь мир.

Несомненно, этому влиянию способствовало и движение «Флюксус», где Бойс принимает активное участие. Это движение стремилось сломать границы между искусством и жизнью, отбросить традиционное понимание искусства и установить новое духовное единство между художниками и публикой.

Но, став в 1961 году профессором Дюссельдорфской академии искусств, Бойс постепенно теряет связь с «Флюксусом». И это естественно — человек, подобный ему, должен был проделывать свой путь один, потому что он был всегда более вызывающ, чем другие. Своей «социальной пластикой», воплощавшей «расширенное понимание искусства», Бойс поднимал изобразительное искусство на новый уровень действенности. К «социальной пластике» его вела работа над образом человека.

В 1965 году в дюссельдорфской галерее Шмела Бойс устроил необычную акцию под названием: «Как объясняют картины мёртвому зайцу». Вот как описывает это событие Х. Штахельхаус: «Зритель мог наблюдать это лишь через витрину. Бойс сидел в галерее на стуле, облив себе голову мёдом и наклеив на него настоящую золотую фольгу. В руках он держал мёртвого зайца. Спустя какое-то время он вставал, шёл с зайцем в руках по небольшому галерейному залу, подносил его вплотную к картинам, которые висели на стене. Казалось, будто он говорит с мёртвым зайцем. Затем он проносил животное над лежавшей среди галереи засохшей ёлкой, вновь садился с мёртвым зайцем в руках на стул и начинал стучать ногой с железной пластиной на подошве по полу. Вся эта акция с мёртвым зайцем была исполнена неописуемой нежности и огромной сосредоточенности».

Два иконографически важных исходных пункта в творчестве скульптора — мёд и заяц. В его творческом кредо они играют такую же роль, как войлок, жир, энергия. Мёд для него связан с мышлением. Если пчёлы

производят мёд, то человек должен производить идеи. Бойс сопоставляет обе способности, чтобы, по его словам, «снова оживить мертвенность мысли».

Подобные мысли выражает мастер в таких работах, как «Пчелиная царица», «Из жизни пчёл», «Пчелиное ложе».

В «Насосе для мёда в рабочем состоянии», представленном на выставке «Документа 6» в Касселе (1977), Бойс добивается необычной трансформации этой темы. Благодаря электромоторам мёд двигался через систему плексигласовых шлангов, протянутых от подвального помещения до крыши музея «Фридерицианум». По замыслу художника это означало символ кругооборота жизни, текущей энергии.

«Этот пластический процесс, разыгрываемый пчёлами, Бойс перенёс в свою художническую философию, — пишет Штахельхаус. — Соответственно пластика для него органически формируется изнутри. Камень же для него, напротив, идентичен скульптуре, то есть ваянию. Пластика для него — кость, образованная прохождением жидкости и затвердевшая. Всё, что позднее затвердевает в человеческом организме, так объясняет Бойс, первоначально исходит из жидкостного процесса и может быть к нему возведено. Отсюда его лозунг: „Эмбриология“, — что означает постепенное затвердение того, что образовалось на основе всеобщего эволюционного принципа движения».

Что же касается значения зайца в творчестве Бойса, то оно также подчёркнуто в целой серии произведений и акций. Существует, например, «Могила зайца» и включение мёртвого зайца в различные постановки, такие как «Шеф» (1964), «Евразия» (1966). Из расплавленного подобия короны царя Ивана Грозного Бойс на выставке «Документа 7» сформовал зайца. Бойс сам себя называл зайцем. Для него это животное отмечено сильным отношением к женскому полу, к родам. Для него важно, что заяц любит зарываться в землю, — он в значительной мере воплощается в эту землю, что человек может радикально осуществить лишь своей мыслью, соприкоснувшись с материей.

Бойс сам был пластикой, которая выставлялась для примера, — так, уже его рождение было первой выставкой пластики Йозефа Бойса; недаром в составленной им самим хронике жизни и творчества написано: «1921, Клеве — выставка перетянутой жгутом раны — обрезанной пуповины».

Таким образом, нельзя не видеть антропософского значения «социальной пластики». Сам Бойс любил повторять: всё, что он делал и что говорил, служило этой цели. Поэтому скульптор вступает в дискуссии об экономике, праве, капитале, демократии. Он же участвует в движении «зелёных», «Организации за прямую демократию путём народного голосования», в «Свободном интернациональном университете». Последний он создал в 1971 году в качестве «Центрального органа расширенного понимания искусства». И конечно же отдельно стоит процесс, который Бойс вёл во многих инстанциях в 1972 году по поводу своего увольнения с должности профессора Государственной академии искусств в Дюссельдорфе. Художник одержал победу. Но Бойс вместе с отвергнутыми претендентами на обучение занял секретариат академии, требуя отменить правило «Nunnerus clausus», после чего министр по делам науки досрочно уволил его за нарушение установленного порядка.

Невероятная активность Бойса в течение всей жизни представляется чудом. У него были больные ноги, удалена селезёнка и одна почка, поражены лёгкие. В 1975 году художник пережил тяжёлый инфаркт. Вдобавок в последние годы его мучило редкое заболевание лёгочной ткани. «Король сидит в ране» — так он однажды выразился. Бойс был убеждён, что существует связь между страданием и творческой способностью, что страдание даёт некую духовную высоту.

Умер Йозеф Бойс 23 января 1986 года.

ЭРНСТ ИОСИФОВИЧ НЕИЗВЕСТНЫЙ (1925)

Неизвестный родился в Свердловске 9 апреля 1925 года. Мать назвала его Эриком. И лишь в 1941 году перед самой войной, получая паспорт, он записал своё полное имя — Эрнст. Дед его был купцом, отец — белым

офицером, адъютантом у Антонова. Позднее он был детским врачом, отоларингологом, работал и как хирург.

Когда пришли красные, то должны были расстрелять деда и отца. Но бабка вспомнила, что дед тайно печатал в своей типографии коммунистические брошюры. Тогда она нашла эти документы и предъявила большевикам. Никого не расстреляли.

Его мать — баронесса Белла Дижур, чистокровная еврейка, но христианка, в середине девяностых ещё была жива и публиковала свои стихи в одной из нью-йоркских газет.

Эрнст ещё мальчиком имел репутацию отъявленного хулигана. «У меня буйный, необузданный темперамент, — вспоминает Неизвестный. — Когда я был мальчишкой, меня не звали драться стенка на стенку — но звали, когда били наших. Я бежал, схватив цепь или дубину, а однажды и вовсе пистолет, — бежал убивать, я был свиреп как испанский идальго. Мне удалось перевести мою уголовную, блатную сущность и энергию в интеллектуальное русло».

Приписав себе лишний год, уже в семнадцать лет, Эрнст закончил военное училище — ускоренный выпуск. Там, на войне, лейтенант Неизвестный получил расстрельный приговор трибунала, заменённый штрафбатом. И там, на Великой Отечественной, он получил несколько боевых наград и ранений. Одно из них было тяжелейшим: три межпозвоночных диска выбито, семь ушиваний диафрагмы, полное ушивание лёгких, открытый пневмоторакс… Спас Неизвестного гениальный русский врач, имени которого он так и не узнал, — это было в полевом госпитале. После войны бывший офицер три года ходил на костылях, с перебитым позвоночником. Три года он кололся морфием, борясь со страшными болями, стал заикаться.

Потом Неизвестный учился в Академии художеств в Риге и в московском Институте имени Сурикова. Параллельно с этими занятиями Неизвестный слушал лекции на философском факультете МГУ.

Получив диплом в 1954 году, он уже через год становится членом Союза художников СССР, а чуть позже — лауреатом VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве за скульптуру «Нет ядерной войне!». Уже в то время проявилось его тяготение к «большому стилю» — подчёркнутая пафосность и яркая мифологичность каждой скульптуры. Он всегда стремился к созданию собственной модели мира.

В 1957 году Неизвестный исполняет статую, ставшую вскоре известной — «Мёртвый солдат». Это лежащая фигура с почти истлевшим лицом, огромным отверстием в груди и закостеневшей, вытянутой вперёд и всё ещё судорожно сжатой в кулак рукой — человека, последним жестом ещё символизирующего борьбу, движение вперёд.

Далее он создаёт образы, резко отличные от привычной станковой скульптуры тех лет, — «Самоубийца» (1958), «Адам» (1962–1963), «Усилие» (1962), «Механический человек» (1961–1962), «Двухголовый гигант с яйцом» (1963), фигура сидящей женщины с человеческим зародышем в утробе (1961).

В 1962 году на выставке, посвящённой тридцатилетию МОСХа, Неизвестный совершенно сознательно согласился быть экскурсоводом Н. С. Хрущёва. В своём праве на первенство в искусстве он не сомневался. А смелости ему всегда хватало. Однако результат встречи не оправдал его надежды. Правда, в сознании многих именно Неизвестный остался главным борцом с рутиной в искусстве.

Несколько лет его не выставляли. Но после снятия Хрущёва временная опала закончилась: Неизвестный начал выезжать за границу и получать серьёзные государственные заказы. Он создал, например, в 1966 году декоративный рельеф «Прометей» для пионерского лагеря «Артек» длиной 150 метров. Правда, никаких премий ему не присуждали. Тем не менее его известность в Европе и США постепенно росла, его работы начали закупать коллекционеры. Да и выставки, которые проводились в небольших залах научно-исследовательских институтов, становились событием.

«Возвращаясь же к произведениям 60-х годов, хочется сказать ещё о двух из них, — пишет Н. В. Воронов. — Это, во-первых, „Орфей“ (1962–1964). Песня одиночества. Мускулистый человек на коленях, прижавший одну согнутую в локте руку к запрокинутой голове в жесте какого-то невыразимого горя, безысходности и тоски, а другой разрывающего себе грудь. Тема человеческого страдания, отчаяния здесь выражена с какой-то почти невозможной силой. Деформация, утрированность, преувеличения — всё здесь работает на образ, и разорванная грудь кровавым криком вопит об одиночестве, о невозможности существования в этом подземелье жизни без веры, без любви, без надежды. Мне представляется, что это одна из самых сильных вещей Неизвестного 60-х годов, может быть, менее философская, обращённая больше к нашему чувству, к непосредственному восприятию. Наверное, менее диалогическая по сравнению с другими произведениями, более близкая к привычному представлению о реализме, но тем не менее одна из самых выразительных.

И вторая — „Пророк“ (1962–1966). Это своего рода пластическая иллюстрация к собственным мыслям Неизвестного, высказанным в те же годы. Он писал: „Самым любимым моим произведением остаётся стихотворение Пушкина 'Пророк' , а самым лучшим скульптором, которого я знаю, пожалуй, шестикрылый серафим из того же стихотворения“».

В 1971 году Неизвестный победил на конкурсе проектов памятника в честь открытия Асуанской плотины в Египте — с монументом «Дружба народов», высотой 87 метров. Другими крупными работами в первой половине семидесятых стали — восьмиметровый монумент «Сердце Христа» для монастыря в Польше (1973–1975) и декоративный рельеф для Московского института электроники и технологии в 970 метров (1974). 1974 год стал своеобразным рубежом в его творчестве: скульптор создал памятник на могиле Хрущёва, ставший его последней крупной работой, установленной на родине до эмиграции.

«Этот надгробный памятник, — отмечает Н. В. Воронов, — быстро стал популярным, ибо в концентрированной художественной форме передавал суть деятельности и воззрений Хрущёва. На небольшом возвышении в несколько необычной мощной мраморной раме стояла удивительно похожая бронзовая позолоченная голова Никиты Сергеевича, причём вылепленная просто и человечно, отнюдь не с тем налётом „вождизма“, к которому мы привыкли на многочисленных памятниках великим людям, стоящим чуть ли не в каждом городе. Особый смысл в окружающих эту голову мраморных блоках. Своеобразная рама была выполнена так, что одна её половина была белой, а другая — чёрной…»

Скульптор не хотел эмигрировать. Но ему не давали работы в СССР, не пускали работать на Запад. С начала шестидесятых годов и до своего отъезда скульптор создал более 850 скульптур — это циклы «Странные рождения», «Кентавры», «Строительство человека», «Распятия», «Маски» и другие.

На свои скульптуры Неизвестный тратил почти все деньги, которые он зарабатывал, работая каменщиком или восстанавливая и реставрируя рельефы разрушенного храма Христа Спасителя, находящиеся в Донском монастыре.

Из его 850 скульптур у него закупили только 4! Против него возбуждались уголовные дела, его обвиняли в валютных махинациях, в шпионаже. Более того, Неизвестного постоянно встречали на улице странные люди и избивали, ломали рёбра, пальцы, нос. 67 раз подавал Неизвестный заявление, чтоб его отпустили на Запад строить с Нимейером. Не пускали. И тогда он решает вообще уехать из России — 10 марта 1976 года скульптор покинул родину.

Когда Неизвестный оказался в Европе, канцлер Крайский выдал ему австрийский паспорт, правительство отдало одну из лучших в стране студий. Но скульптор перебирается из Австрии в Швейцарию к Паулю Сахару, одному из богатейших людей мира. Тот купил скульптору казарму в Базеле под новую студию. Его жена Майя Сахар, тоже скульптор, боготворила

Неизвестного. Она отдала ему свою студию со всеми инструментами, со всей библиотекой.

«К этим людям, — говорит Неизвестный, — шли на поклон Пикассо и Генри Мур. Встретиться с Паулем Сахаром — это было всё равно, что повидаться с господом Богом. А святым Петром, открывшим райскую дверь, оказался Слава Ростропович. Слава Ростропович даже написал книгу „Спасибо, Пауль“ — про то, как Пауль вывел в люди многих из сегодняшних великих. И вот я оказался перед лицом карьерного господа Бога. Но я взял и уехал, по своим соображениям. Я не выдержал жизни в доме богатого человека…

…В 1976 году я приехал в Америку, и буквально на следующий день состоялось открытие в Кеннеди-центре моей работы — бюста Шостаковича. Были большие статьи и телепередачи. Меня взялись опекать Алекс Либерман и Энди Уорхол. С Уорхолом я очень дружил. Ему принадлежит фраза: „Хрущёв — средний политик эпохи Эрнста Неизвестного“.

Замечательный друг Слава Ростропович, получивший за долгие годы огромный пакет социальных связей, щедрой рукой все их передал мне. Президентов, королей, крупнейших критиков, художников, политиков. Подключившись к этой светской жизни, я очень скоро понял: это не для меня. Ты приходишь на „парти“, тебе вручают двадцать визитных карточек, ты обязан откликнуться. Общение нарастает в геометрической прогрессии. Одинокая профессия скульптора не выдерживает таких нагрузок. Я сжёг визитные карточки. Перестал общаться. В социальном плане это откинуло меня в самый низ».

Но Неизвестный добился того, что знаменитости, с которыми его познакомил Ростропович, стали приходить к нему в мастерскую как к скульптору.

До дома Неизвестного ехать от Манхэттена часа два-три. Сначала через весь Лонг-Айленд, а потом добираться на пароме. Через десять минут плавания появляется берег чистенького, ухоженного острова Шелтер,

населённого ушедшими на покой миллионерами, важными молодыми людьми с дорогими манерами — и знаменитым русским скульптором. Художнику принадлежит участок площадью в один гектар и половина озера. Дом построен по проекту самого Неизвестного и соответствует его духу. К нему пристроена студия, высокий цилиндрический зал с галереей.

Когда мастер уезжал из России, жену Дину Мухину и дочь Ольгу с ним не пустили. В октябре 1995 года Неизвестный снова женился. Аня — русская, давно эмигрировала. По профессии — испанистка.

Сам Неизвестный преподавал в Гамбурге, в Гарварде, в Колумбийском университете и в Нью-Йоркском — искусство, анатомию, философию, синтез искусств. Мог стать постоянным профессором, но не захотел. Ему очень нравилось преподавать, но мешала рутинная бумажная работа. А ещё отчёты, заседания… Всё это отнимало слишком много драгоценного времени.

Как всегда, скульптор очень много работает в мастерской. Хотя за последние годы перенёс две операции на сердце. Один раз он даже пережил клиническую смерть. Его снова спас русский доктор — Саша Шахнович.

«…Я много трачу, — говорит Неизвестный, — материал, отливка, помощники — идёт омертвление огромных денег. В мой парк вложено несколько миллионов долларов — если считать одну отливку. А когда не работаю, богатею: деньги не расходуются, а дают дивиденды.

По правилам, 12 экземпляров скульптуры имеют статус оригинала. Я раньше и отливал по 12. А теперь стараюсь давать минимальные тиражи — ну два, ну три экземпляра. Это повысит не стоимость, нет, но ценность работ. И это создаёт мне перспективу жизни, есть для чего жить — для работы. А если происходит затоваривание, психологически очень трудно работать.

На Западе же я понял, что свободу творчества дают деньги, это кровь творчества; нужно вкладывать очень много денег, чтобы создавать скульптуры».

Наряду с крупными работами Неизвестный создаёт произведения, относящиеся к мелкой пластике, а также многочисленные графические

циклы. Важной составляющей творчества художника всегда была и книжная графика. Ещё в конце шестидесятых годов он создал цикл иллюстраций к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Они увидели свет в серии «Литературные памятники».

Последнее десятилетие Неизвестный занимался оформлением самого популярного произведения в мире — Библии. В его иллюстрациях к «Экклезиасту» выражен сложный и противоречивый мир современного человека. Здесь нашли отражение традиции Босха и Гойи, гротескно видевших окружающую действительность и не находивших в ней светлых начал.

Мелкая пластика невольно привела Неизвестного к совершенно новому направлению в его творчестве: он стал заниматься созданием ювелирных изделий. Отработанная в мелкой пластике особая утончённость движений помогла скульптору творить необычайно изящные произведения, причём он тяготеет не к украшениям, а к предметам интерьера. Тем самым он как бы продолжает основную линию творчества, направленную на познание человека и самого себя.

В 1995 году Неизвестный стал лауреатом Государственной премии России, был восстановлен в Союзе художников, получил российское гражданство. В девяностые годы скульптор не раз приезжал на историческую родину по делам. В 1995 году он открыл в Магадане памятник жертвам сталинских репрессий — семнадцатиметровую железобетонную «Маску скорби». Большую часть расходов Неизвестный взял на себя, отдав на сооружение памятника 800 тысяч долларов из своих гонораров.

В художественной галерее «Дом Нащокина» состоялась первая персональная экспозиция скульптуры, живописи и рисунка Неизвестного, проводимая в России после его эмиграции. На ней были отражены основные этапы творческого пути художника с 1966 по 1993 год.

Однако вернуться в Россию навсегда мастер не может. Его творчество связано с огромной материальной базой. Это машины, литьё, студия, заводы.

Начинать всё снова после семидесяти — это невозможно даже ему, обладающему каким-то секретом творческого долголетия.

И всё же, чем вызвана в столь солидном возрасте такая неуёмная жажда творчества? «Абсолютным безумием и работоспособностью», — отвечает маэстро.

И ещё… «Великих художников-атеистов не было. Дело в том, что нужно обладать некоторой скромностью. Не нужно себя считать исключительным, оторванным от полёта уток, от изменения звёзд, от приливов и отливов.

Единственное существо, которое вдруг возомнило, — это человек. Это не значит, что ты назначен Богом! Это глупости, Бог никого не назначает. Он принимает».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Азизян И. Поиски истин. 1990.

Акимова Л. И., Дмитриева Н. А. Античное искусство. М., 1988.

Александрова Л. Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. СПб., 1980.

Алёшина Л. С. Антун Августинчич. М., 1988.

Алёшина Л.С, Яворская Н. В. Искусство Югославии. М., 1966.

Алпатов М. В., Ростовцев Н. Н., сост. Искусство. Т. 1–2. М., 1987–1988.

Андреева М. В., Дмитриева О. Б. Художники и скульпторы Италии XVI–XVIII веков. СПб., 1963.

Андросов С. О. Андреа Верроккьо. СПб., 1984.

Андросов С. О. Донателло. М., 1986.

Аникин В. В. Памятник гренадерам, павшим под Плевной. М., 1986.

Аране Н. М., Мытарева К. В., Персианова О. М., Шапиро Ю. Г. 50 кратких биографий мастеров западноевропейского искусства. СПб., 1968.

Арган Д. К. История итальянского искусства. Т. 1–2. М., 1990.

Арнасон Г. Г. Скульптура Гудона. М., 1982.

Архипов Н. И., Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. СПб.— М.,1964.

Асваріщ Б. И. Вильгельм Лембрук. М., 1987.

Бакушинский А. В. Скульптор Николай Андреевич Андреев. М., 1939.

Баранова М. Н. Степан Дмитриевич Эрьзя. Саранск, 1987.

Безрукова М. И. Вяйнё Аалтонен. М., 1981.

Безрукова М. И. Густав Вигеланн. Юный художник. 1993.

Белов Г. Д. Геракл в борьбе со львом. СПб., 1960.

Бетхер-Остренко И. Ю., Лисаевич И. И. Скульптура Ленинграда. М. — СПб., 1965.

Борисова З. Г. Лувр. Париж. Скульптура. М., 1984.

Борисовская Н. А., авт. — сост. Сто памятных дат. 1986. М., 1985.

Борисовская Н. А., авт. — сост. Сто памятных дат. 1987. М., 1986.

Борисовская Н. А., авт. — сост. Сто памятных дат. 1989. М., 1988.

Борисовская Н. А., авт. — сост. Сто памятных дат. 1990 М., 1989.

Борисовская Н. А., авт. — сост. Сто памятных дат. 1991. М., 1990.

Бритова Н. Пракситель. М., 1958.

Бродский Б. И. Романтические ведуты. М., 1966.

Бродский Б. И., Варшавский А. С. Века, скульпторы, памятники. М., 1962.

Бугуева Ю. В., Маркин Ю. П. Вильгельм Лембрук. М., 1989.

Быков В. Е., Каптерева Т. П. Искусство Франции 17 века. М., 1969.

Бычков Ю. А., Крауц Т. И. С веком наравне. Т. 5. М., 1986.

Вагнер Л. А. …Вхожу, ваятель, в твою мастерскую. М., 1976.

Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1, М., 1956.

Валериус С. С. Скульптура нового мира. М., 1970.

Варшавский А. С. Пелика с ласточкой. М., 1971.

Волынский Л. Н. Семь дней. М., 1960.

Воронихина Л. Н. Лондон. СПб., 1969.

Воронихина Л. Н., Зернов Б. А., Лившиц Н. А. Искусство XVIII века. М., 1966.

Воронов Н. В. Люди, события, памятники. М., 1984.

Воронов Н. В. Эрнст Неизвестный. М., 1991.

Гомбрих Э. История искусства. М., 1998.

Горяинов В. В. Падуя. Виченца. Верона. М., 1978.

Гофман И. Д. Иван Петрович Мартос. СПб., 1970.

Губер А. Микеланджело. М., 1953.

Губер А. А., Гращенков В. Н., ред. Мастера искусств об искусстве. Т. 2, М.,1966.

Губер А. А., Гращенков В. Н., Маца И. Л., Фёдорова-Давыдова А. А., ред. Мастера искусств об искусстве. Т. 3–5, М., 1967–1969.

Губова А. П. Скопас. М., 1959.

Дидро Д. Салоны. М., 1989.

Долгополов И. В. Мастера и шедевры. Т. 1. М., 1986.

Дюрант В. Жизнь Греции. М.,1997.

Евдокимова В. Статуя «Мир» Антонио Кановы. Юный художник. 1986.

Ермонская В. В. Основы понимания скульптуры. М., 1964.

Зарецкая З. В. Фальконе. СПб., 1970.

Каганович А. Иван Петрович Мартос. М., 1960.

Калитина Н. Н. Встречи с искусством Франции. СПб.—М., 1963.

Калитина Н. Н. Музеи Парижа. М., 1986.

Калитина Н. Н. Французский портрет XIX века. СПб., 1986.

Калмыков В., Саравьянов А. Д., сост. Сто памятных дат. 1975. М., 1974.

Калмыков В., Саравьянов А. Д., сост. Сто памятных дат. 1976. М., 1975.

Каменский А. А. Анна Голубкина. Личность. Эпоха. Скульптура. М., 1990.

Каменский А. А. Конёнков. М., 1962.

Кантор А. М., общ. ред. Малая история искусств. М., 1977.

Каптерева Т. П. Искусство Испании. М., 1989.

Кашуро М. Пьер Пюже. Мастер Милона Кротонского. Юный художник. 1989–10.

Кашуро М. Паоло Трубецкой. Юный художник. 1991–2.

Клодт Г. А. Лепил и отливал Клодт. М., 1989.

Ковжун П. Александр Архипенко. Творчество. 1989–10.

Кожина Е. Ф. Искусство Франции XVIII века. СПб., 1971.

Колпинский Ю. Д., ред. Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М., 1975.

Комаровский Г. Е. Пять тысяч будд Энку. М., 1968.

Конёнков С. Т. Встречи. Воспоминания. Воспоминания современников о скульпторе. М., 1980.

Костеневич А. Г. Французское искусство XIX — начало XX века в Эрмитаже. СПб., 1984.

Костюшина З., сост. Навечно в памяти народной. М., 1975.

Кравченко К. С. Карл Миллес. М., 1965.

Кузнецова Э. В. М. М. Антокольский. СПб., 1986.

Кузьмина М. Т., сост. Юному художнику. М., 1962.

Кушнеровская Г. С., сост. Титан, М.,1977.

Латт Л. Я. Маццуола. СПб., 1964.

Лазарева О. П. Русский скульптор Федот Шубин. М., 1965.

Левина И. М. Искусство Испании XVI–XVII веков. М., 1965.

Леняшина Н. М. Джакомо Манцу. СПб., 1985.

Леонов А. И., ред. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников XVIII века. М., 1952.

Либман М. Я. Якопо делла Кверча. М., 1960.

Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. М., 1991.

Лукьянов С. И. Жизнь А. С. Голубкиной. М., 1965.

Майер Г. Р., сост. Государственные музеи Берлина. ГДР. М., 1983.

Малинковская О. Бертель Торвальдсен. Юный художник. 1993–10.

Маркин Ю. П. Эрнст Барлах. М., 1976.

Матвеева А. Б. Роден. М., 1962.

Мелентьева Е. А. Донателло. Повесть о мастере из Флоренции. СПб., 1978.

Минкина Т. Карл Миллес. Юный художник. 1984–8.

Мурина Е. Б., сост. Панорама искусств 4. М., 1981.

Мурина Е. Б. Александр Матвеев. М., 1979.

Нардини Б. Встречи с Микеланджело. М., 1986.

Никитюк О. Д. Кордова. Гранада. Севилья. М., 1972.

Никитюк О. Д. Константин Менье. М., 1984.

Овчинникова М., Фадеева Л. Марк Матвеевич Антокольский. М., 1959.

Островский М. А., сост. Сто памятных дат. 1969. М., 1968.

Островский М. А., сост. Сто памятных дат. 1971. М., 1970.

Островский М. А., сост. Сто памятных дат. 1973. М., 1972.

Оти Д. Генри Мур. Творчество. 1989–5.

Петинова Е. Ф. Федос Щедрин. СПб., 1977.

Петрусевич Н. Б. Статуя Вольтера. Работы Гудона. СПб., 1964.

Петров В. Н. П. К. Клодт. СПб., 1985.

Петров В. Н. Козловский. СПб., 1983.

Петрочук О. Якопо делла Кверча. Творчество. 1988–8.

Полякова Н. И. Фриц Кремер. М., 1972.

Раскин А. Г. Триумфальные арки Ленинграда. СПб., 1977.

Роден О. Мысли об искусстве. М., 2000.

Розенвассер В. Б. Сергей Тимофеевич Конёнков. М., 1973.

Романенко Е. В., сост. Скульптура в городе. М., 1990.

Ромм А. Г. Огюст Роден. СПб., 1946.

Ромм А. Г. Федос Фёдорович Щедрин. М. — СПб., 1948.

Ротенберг Е. И. Микеланджело Буонарроти. М., 1977.

Саравьянов А. Д., сост. Сто памятных дат. 1979. М., 1978.

Саравьянов А. Д., сост. Сто памятных дат. 1980. М., 1979.

Саравьянов А. Д., сост. Сто памятных дат. 1984. М., 1983.

Саравьянов А. Д., сост. Сто памятных дат. 1985. М., 1985.

Сененко М. С. Вена. М., 1970.

Светлов И. Е. Современная румынская скульптура. М., 1974.

Синицын Ю. Юный художник. 1990–5.

Соколов Г. Мирон. Поликлет. М., 1961.

Соколов Г. И. Искусство Древней Греции. М., 1980.

Суслов И. М. А. М. Опекушин. Жизнь и творчество. Ярославль. 1968.

Стародубова В. В. Эмиль-Антуан Бурдель. М., 1970.

Стародубова В. В. Фриц Кремер. М., 1986.

Степанов Г. П., Щедрина Г. К. Дрезден. СПб., 1976.

Суздалев П. К. Вера Игнатьевна Мухина. М., 1981.

Терновец Б. Н. Э. Бурдель. М., 1935.

Трифонова Л. П. Николай Андреевич Андреев. СПб., 1987.

Тупицын И. К. Иван Мештрович. М., 1967.

Уразова Л. Н. Ксаверий Дуниковский. М., 1986.

Федоренко П. Т. Краски времени. М., 1972.

Фрер А. Беседы с Майолем. СПб., 1982.

Хайт В. Л. Искусство Бразилии. История и современность. М., 1989.

Чегодаев А. Д. Искусство США, М., 1960.

Челлини Дж. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. М., 1958.

Чубова А. П. Скопас. М., 1959.

Чубова А. П. Фидий. М. — СПб., 1960.

Шапошникова Л. Федот Шубин. Художник. 1990–9.

Шахмагонов Ф. Ф. Евгений Вучетич. М., 1970.

Шкирич И. А., ред. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1987.

Шмидт И. А. Беседы о скульптуре. М., 1963.

Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. М., 1953.

Шмидт И. М. Степан Степанович Пименов. М., 1951.

Штахельхпус Х. О Йозефе Бойсе. Творчество. 1988–10.

Яковлева Н. А. Федот Иванович Шубин. СПб., 1984.

Борьба за реалистическое искусство в зарубежных странах. М., 1975.

Выставка произведений Джакомо Манцу. М., 1966.

Всеобщая теория искусств. М., 1963.

Из бронзы и мрамора. СПб., 1965.

Имя твоё бессмертно. М., 1975.

Искусство 17 века. М., 1988.

История русского искусства. Т. I–II, М., 1960.

Лоренцо Бернини. Воспоминания современников. М., 1965.

Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. СПб., 1983.