

ОЛЕГ ЯХОНТ

ТОМ II



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ РЕСТАВРАЦИИ

# ОЛЕГ ЯХОНТ

СТРАНИЦЫ НАУЧНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

О МИКЕЛАНДЖЕЛО, РОДЕНЕ, ПАОЛО ТРУБЕЦКОМ, БОРИСЕ КОРОЛЕВЕ  
И О РЕСТАВРАЦИИ, ХРАНЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА  
ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

ТОМ ВТОРОЙ

**Яхонт Олег Васильевич**  
Страницы научного и художественного творчества

Научное издание  
Утверждено и рекомендовано к печати  
ученым советом  
Федерального государственного бюджетного  
научно-исследовательского учреждения  
«Государственный научно-исследовательский  
институт реставрации»

Яхонт О.В. Страницы научного и художественного творчества / отв. науч. ред. М.М. Красин. – М.: Издательство СканРус, 2024. – 384 с., ил.

О.В. Яхонт – академик, действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный реставратор города Москвы, профессор, кандидат искусствоведения, художник-реставратор высшей квалификации, автор ряда книг и около 200 статей по истории, теории и практике реставрации, атрибуции, истории искусства. Данная книга – сборник творческих работ и части основных публикаций, посвященных истории и сохранению отечественного и мирового культурного наследия.

Книга адресована музейным работникам, специалистам по истории культуры, искусствоведом, реставраторам, учащимся высших и средних художественных учебных заведений и всем любителям искусства.

© О.В. Яхонт, 2024, текст, ил.

© ФГБНИУ «ГОСНИИР», 2024

© Издательство СканРус, 2024, макет

## Содержание

Предисловие	6
«Пьета Ронданини» Микеланджело	9
Памятники Огюста Родена	41
Размышления о Паоло Трубецком	99
Скульптура в жизни Бориса Королева	159
Реставрация каменной скульптуры как метод научного исследования	217
Деятельность местных и итальянских мастеров середины XV века в Москве	233
К пятидесятилетию реставрации резного белокаменного креста XV века из села Толмачи (проблемы границ и конечного результата в реставрации)	261
Из истории становления системы охраны и реставрации памятников искусства и культуры в России в 1917 – 1920-х годах	273
Вопросы методологии реставрации в документах 1920-х годов	297
К 150-летию Игоря Эммануиловича Грабаря	307
История и пути развития консервационно-реставрационной деятельности на современном этапе	325
Вопросы восполнения и реконструкции памятников искусства и истории	331
Копирование в реставрации: история и современное состояние вопроса	345
Некоторые важнейшие задачи реставрации произведений искусства	357
Стереотипы в реставрации. Практика и теория	364
Фактура произведений изобразительного искусства и проблемы реставрации	378

Второй том представляет собой сборник, в котором собраны статьи разных лет по темам различного направления, как чисто искусствоведческие, так и посвященные вопросам охраны памятников, консервации, реставрации, хранения и атрибуции произведений искусства. К некоторым рассмотренным проблемам интерес проявился еще в 1960-е годы, в студенческое время. Они продолжали волновать и в дальнейшем, обрастая новыми знаниями и фактами, что нередко вынуждало меня трансформировать ранее принятую оценку. Причинами стали как публикация неизвестных или секретных материалов, открытых в архивах в 1990-е годы, так и новые исследовательские данные, почерпнутые из многочисленных отечественных и зарубежных научных работ. К примеру, к ним относятся новые сведения по истории нашего государства в начале XX века, связанные с государственными переворотами 1917 года и отражением этих событий в деле охраны и реставрации памятников истории и культуры. Новые данные и их интерпретация отразились в ряде статей, рассматривающих отдельные проблемы творчества скульпторов Микеланджело, Родена, Паоло Трубецкого, Бориса Королева.

Случилось так, что у меня рано возник интерес к искусству скульптуры. В детстве я увлеченно лепил, самостоятельно научился отливать сделанное в гипсе. При этом я с удовольствием рисовал и писал красками – акварелью и маслом. Но скульптура, как особый вид искусства, внешне (кажущийся) наиболее близким к реальным формам человека, интриговал своей тайностью. Понять это искусство, почувствовать, раскрыть содержание каждого произведения, его глубину, разнообразие и богатство, как оно создавалось различными скульпторами, какими методами и приемами, – все это увлекало с детских лет и до сих пор остается для меня наиважнейшей проблемой. Также для меня интересны биографии художников, тем более выдающихся скульпторов, их поиски, размышления, все, что связано с их творчеством.

Это не значит, что меня не интересуют графика (рисунки, офорт, гравюра) и живопись. У меня есть любимые произведения в этих видах искусства, которые, в меру возможностей и событий в жизни, я смог, к счастью, воочию видеть и ими восхищаться. Некоторые из них для меня остаются высочайшим чудом. Лицезреть эти шедевры, изучать в каждом из них штрих или мазок, выявлять следы поисков автора, где-то неожиданную незавершенность или намеренную недосказанность и многое другое – за этим

можно проводить много времени, стремясь глубже понять и почувствовать произведение. Нередко, восхищенный, глубоко потрясенный, я с трудом уходил от живописной или графической работы, представленной на выставке. Трудно словами передать тот восторг, который получаешь от удивительных рисунков разных и гениальных художников: Рафаэля и Рембрандта, Тьеполо и Дега, Репина и Врубеля. Меня глубоко потрясают виденные живописные работы: «Афинская школа» Рафаэля в Ватикане и «Бар в “Фоли-Бержер”» Эдуара Мане в Лондоне, «Портрет папы Иннокентия X» Веласкеса в Риме и поздний «Автопортрет» Рембрандта в Вашингтоне и многие другие шедевры разных художников. Чаще не удается передать словами впечатления об этих чудесных и удивительных произведениях теми выражениями, которые бы хоть частично соответствовали моему восприятию, безграничному восторгу.

В сборнике статьи размещены в свободной последовательности. Начинается он статьями, посвященными рассмотрению отдельных проблем творчества нескольких, на мой взгляд, выдающихся скульпторов, интерес к которым занимает меня многие годы. Следом идут статьи разных лет, рассматривающие проблемы консервации, хранения, реставрации и атрибуции. Их целью является привлечение внимания к тем вопросам, которые до сих пор не утратили своей актуальности. В них приводятся примеры из собственного опыта автора или коллег. К ним, например, относится необходимость проведения консервации и реставрации выдающегося памятника XV века – белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия 1464 года с главной (Фрололаврской) башни Московского Кремля. Выполненные мной и коллегами из различных областей науки комплексные исследования дали мне возможность осуществить обоснованную реконструкцию первоначального вида памятника. Также удалось, помимо реконструкции этого памятника в натуральном размере, определить его историю, время и характер предшествовавших разрушений, восстановлений и обоснованно предположить круг (возможно, имена) создателей. Хотя я неоднократно писал об этом памятнике, но малые тиражи публикаций не всегда доносили сведения даже до современных специалистов (о чем я узнавал при ряде контактов). Поэтому приходится возвращаться к данному вопросу (с некоторыми дополнениями и уточнениями) в надежде, что задача завершения его реставрации когда-то будет окончательно и положительно решена. К сожалению, на протяжении четверти века, не-

смотря на практические работы по исследованию, реставрации и реконструкции этого шедевра древнего искусства, мне не удалось преодолеть сопротивление равнодушных хранителей и администраторов. В результате произошла утрата модели реконструкции скульптурной иконы Святого Георгия 1464 года, выполненной в размер оригинала и положительно утвержденной Реставрационным советом Музеев Московского Кремля.

Помимо сообщения этой, важной для меня задачи, в сборнике рассматриваются другие проблемы, поднимаемые в течение второй половины XX и в начале XXI века. Они касались вопросов обоснованности консервации и реставрации, их цели и границ. Излагаемый материал часто строится на собственных результатах как на одном из вариантов научного решения этих проблем. Рассматриваются также работы коллег, их подходы и варианты.

Одна из актуальнейших тем, о которой мне пришлось говорить неоднократно, – профессиональная подготовка музейных хранителей-консерваторов. Именно от них в значительной степени зависят реальное профессиональное сохранение произведений искусства и памятников прошлого, возможность предохранения их от неоправданных неоднократных консерваций и реставраций, от чего происходит определенная утрата их подлинности. В некоторых статьях, написанных в разное время, повторно затрагиваются отдельные проблемы. Автор посчитал необходимым сохранить эти повторы, так как они были актуальны для решения конкретной задачи. В моих статьях затронуты и другие вопросы, которые в свое время волновали не только меня, но и коллег и, на мой взгляд, не утратили актуальности до сих пор.



Скульптурная мраморная композиция, вошедшая в историю искусства под названием «Пьета Ронданини», была последним произведением Микеланджело Буонарроти (1475–1564), над которым он работал за несколько дней до смерти.

Впервые я увидел это произведение, экспонируемое в Милане в Музее Каstellо Сфорцеско, в сентябре 1975 года. Впечатление было значительным, многоплановым и трудно передаваемым. Скульптура стояла в центре большого зала, будучи отделенной от общего пространства специально сооруженной сзади нее стеной в форме алтарной абсиды, выложенной большими квадрами камня. Она была ярко освещена. Я обошел ее несколько раз. Каждый аспект осмотра раскрывал новое и неожиданное. Что это произведение Микеланджело – выдающееся и сильное по эмоциональному воздействию, я почувствовал тогда в реальности, хотя знал о нем со студенческих лет. В тот момент я был счастлив, что смог его увидеть.

В студенческие годы, на семинаре, посвященном творчеству Микеланджело, руководимым профессором Виктором Никитичем Лазаревым, я сделал доклад. Его название определили скульптурные работы Микеланджело, созданные на тему «Пьета – Оплакивание». Считалось, что скульптор изваял четыре произведения. Для написания доклада я воспользовался доступными публикациями, а также превосходными копиями – слепками со скульптур Микеланджело, хранящимися в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Они хорошо передают форму, фактуру и размеры подлинных произведений.

Первой скульптурой, изваянной Микеланджело на тему «Пьета», была та, что ныне находится в соборе Святого Петра в Риме. Она была выполнена в 1498–1499 годах по заказу французского кардинала Жанна Билэра де Лагранга. Микеланджело создал довольно редкую для итальянского искусства того времени композицию: тело мертвого Христа покоится на коленях Богоматери. Данное решение композиции принято объяснять традициями северо-европейских художников, откуда был заказчик.

Микеланджело

Пьета Ронданини. 1555–1564

Мрамор

Милан. Каstellо Сфорцеско

В те же дни 1975 года мне посчастливилось увидеть в соборе Святого Петра и эту скульптуру. Она находится на значительном отдалении от зрителя, за большим стеклом. Такое неудобное для рассмотрения условие определилось тем, что за три года до этого, в мае 1972 года, скульптура была подвергнута варварскому нападению фанатика и значительному повреждению лица и руки Богоматери. После реставрации произведение постоянно хранится при соответствующей защите, а ее гипсовая копия, на основании которой была осуществлена реставрация, экспонируется в залах музея Ватикана. Аналогичная гипсовая копия, выполненная в начале XX века, экспонируется в ГМИИ имени А. С. Пушкина в Москве.

Микеланджело изобразил Богоматерь молодой, что, по его мнению (записанному с его слов учеником Асканио Кондивини), доказывает всем «вечную чистоту матери, оставшуюся навсегда невинною девою» (12, с. 14). Прекрасное лицо Богоматери застыло в оцепенении при взгляде на бездыханное тело сына. Его фигура прекрасна, подобна античному Адонису. Только стигматы на теле отличают его от античного образа. Богоматерь в скорбном молчании переживает страшную утрату, ранее начертанную судьбой. На лице нет традиционного для северных художников отчаяния, душераздирающего крика. Лишь жест левой руки выдает немой вопрос. Ее скорбь глубока и безгранична. Мы сопresentуем при страшном материнском горе, при котором наступает полное оцепенение, жуткая всепоглощающая тишина, звенящая в голове с ужасающей силой воздействия. Пересекающиеся и сложные в переплетении складки одеяния Богоматери, контрастирующие с безжизненным прекрасным телом сына, пластически передают ее внутренние переживания. Личная трагедия Богоматери воспринимается зрителем как общечеловеческое горе.

Скульптура выполнена с удивительной продуманностью и завершенностью, как общей формы, так и деталей. Пирамидальность построения органично соединилась с цельностью, слитностью ее частей. Произведение отличается тонкостью обработки всей поверхности и завершенностью. Мрамор статуи полностью отполирован до зеркального состояния, что хорошо просматривается даже при отдаленном экспонировании. Лишь авторская сигнатура на перевязи Богоматери: «MICHEAL.A[N]GELVS. BONAROTVS.FLOREN[TINVS].FACEB[AT]» («Микеланджело Буонарроти флорентиец исполнил») несколько нарушает пластику произведения.



Микеланджело  
Пьета. 1498–1499  
Мрамор  
Рим. Собор Святого Петра

Микеланджело изваял эту работу будучи молодым – ему тогда было 25 лет. В композиции «Пьета» он продолжил развитие пластических поисков периода кватроченто, создав глубокое по содержанию и драматизму произведение скульптуры. Оно восхитило многих и получило высокую оценку, широкое признание среди современников. А. Кондивичи отмечал, что «он приобрел себе им большую известность и славу. Все понимали, что этот мастер не только превосходил всех своих современников и предшественников, но мог соперничать с древними мастерами» (12, с. 14). Скульптура и до нашего времени продолжает вызывать восторги и поклонение зрителей.

Следующее произведение на тему «Пьета» Микеланджело начал создавать через 50 лет. К этому времени он был свидетелем, нередко участником политических и общественных событий, в том числе войн, происходив-



Микеланджело  
Пьета Бандини. 1550–1555  
Мрамор  
Флоренция. Собор Санта Мария дель Фьоре

ших во Флоренции, Риме и других городах Италии. Считая себя лишь скульптором, был вынужден выполнять фрески, картины, рисунки, проектировать и руководить различными архитектурными сооружениями, восхищая всех своей гениальностью. Но с конца 1530-х годов, полностью загруженный официальными работами по реконструкции Капитолийского холма Рима, сооружением собора Святого Петра, фресками в Капелле Паололина и другими заказами, практически перестал ваять скульптуры. В то же время к этому периоду жизни Микеланджело его творчество, любые создаваемые им произведения постоянно привлекали повышенное внимание современников – как правителей Флоренции и наместников Ватикана, так и любителей искусства, художников, друзей и недругов.

Последние два десятилетия жизни Микеланджело стали для него тяжелыми и трудными. Здоровье его ухуд-

шилось. И раньше (в 1527 году) он жаловался близкому человеку: «У меня большие обязательства, и я стар и слаб, так что, проработав день, мне нужно отдыхать четыре» (11, с. 207). На закате жизни ему все давалось труднее. К тому времени значительно изменилась общественная ситуация. Наступил период Контрреформации, усилились жестокие гонения на инакомыслящих. Его фреску «Страшный суд» в Сикстинской капелле многие требовали уничтожить или переписать. Даже копия «Пьеты» (собора Святого Петра в Риме), оригинал которой восхищал всех пятьдесят лет назад, будучи установленной в одной из церквей во Флоренции, вызвала негодование клерикалов.

Ему становилось все труднее в этом мире нарастающего насилия и лжи. Ему жизнь становилась особенно тяжелой и невыносимой, так как он чувствовал себя одиноким, потеряв близких по духу и воззрению людей: Томмазо дель Кавальери, Витторию Колонну, Себастьяно дель Пьомбо, Луиджи дель Риччо и др. Он пережил многих. На его глазах умирали сверстники, окружавшие его люди, ученики и помощники. Теперь Микеланджело стал остро ощущать не только одиночество, но и приближение смерти. В сонете 1550 года звучит просьба: «Скорее бы смерть, пока не изнемог!» (11, с. 557). Позднее, в 1555 году, мысли о смерти, ее неизбежности, все чаще звучали в его письмах, сонетах, беседах с окружающими. В одном письме он пишет: «...во мне уже не рождается ни одна мысль, на которой не лежала бы печать смерти» (11, с. 371). В сонете того же года он вторит:

*Уж чужа смерть, хоть и не зная срока,  
Я вижу: жизнь все убывает шаг,  
Но телу еще жалко плотских благ,  
Душе же смерть желаннее порока.*

*Мир – в слепоте: постыдного урока  
Из власти зла не извлекает зрак,  
Надежды нет, и все объемлет мрак,  
И ложь царит, и правда прячет око.*

*Когда ж, Господь, наступит то, чего  
Ждут верные Тебе? Ослабевает  
В отсрочках вера, душу давит гнет;*

*На что нам свет спасенья Твоего,  
Раз смерть быстрее и навсегда являет  
Нас в срамоте, в которой застает? (11, с. 579).*

Его ученик Джорджо Вазари вспоминал, что, когда он посетил Микеланджело, при нем неожиданно упала зажженная свеча. Наблюдая за ней, скульптор сказал: «Я так стар, что смерть часто хватает меня за плач и зовет с собой; настанет день, и я упаду, как этот светильник, и погаснет свет жизни» (3, с. 433).

Таким настроением Микеланджело объясняется вновь его обращение к теме «Пьета» – «Оплакивание Христа». В последние годы она становится одной из главных в творчестве скульптора. Хотя еще ранее – в 1540-е годы – по просьбе Виттории Колонны он создал и подарил ей рисунок, этому посвященный. Он практически определил начало поиска этой композиции (ныне предполагаемая копия рисунка хранится в собрании И. Гарднер в Бостоне). Несколько позднее, в конце 1540-х – 1550-е годы, уже с целью создания скульптуры он продолжил разработку этой идеи в серии графических и пластических (в воске) эскизов. В настоящее время трудно полностью представить поиски Микеланджело. Известно, что незадолго до смерти он уничтожил почти все хранившиеся в мастерской подготовительные рисунки, эскизы и восковые модели скульптур (как он это делал ранее после окончания росписи Сикстинской капеллы). Дж. Вазари записал: «...мне известно, что незадолго до смерти он сжег немало своих рисунков, набросков и картонов, чтобы никто не видал его упорных трудов и опытов, чтобы являлся он людям только в совершенных своих обнаружениях» (3, с. 420). К счастью, благодаря общему признанию Микеланджело не только как гения скульптуры и живописи, но и как выдающегося рисовальщика, о ряде несохранившихся его произведений в этом жанре специалисты ныне судят по копиям, исполненным его учениками и последователями (19).

Будучи занятым в дневные часы на строительстве собора Святого Петра (работы, которые на склоне лет он считал своим покаянием перед Богом), Микеланджело вновь стал ваять по ночам. Как отметил Дж. Вазари, «от... скромного образа жизни всегда он был бодр и нуждался в недолгом сне, очень часто вставал он ночью, страдая бессонницей, и брался за резец, сделав себе картонный шлем, в макушку которого вставлялась зажженная свеча, освещавшая его работу, так что руки оставались свободными» (3, с. 427). Ночное времяпровождение он объяснял тем, что «упражнения резцом сохраняет здоровье в его теле» (3, с. 377).

Принято считать, что Микеланджело начал работать над большой мраморной композицией (высотой 226 см),



Танцующий фавн  
Мрамор  
Римская копия  
с греческого оригинала  
Флоренция  
Галерея Уффици



Микеланджело  
Вакх. 1496–1497  
Мрамор  
Флоренция  
Национальный музей  
Барджелло

именуемой «Пьета Бандини» (по имени будущего владельца), в конце 1540-х годов. Ныне она хранится во Флоренции в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре. А. Кондиви записал, что Микеланджело «любил читать и изучать Священное Писание Ветхого и Нового Завета, а также сочинения Джироламо Савонаролы, к которому он всегда питал большую любовь и пламенный голос которого у него навсегда остался в памяти» (12, с. 59). Возможно, выбирая тему скульптурной композиции, он вспомнил последние слова проповедника: «Господь милосерд, Спаситель мой милостив... только Господь мое прибежище. Он не презрит творение Свое. Не изгонит от Себя подобие Свое. К Тебе, премилосердый Господи, прибегаю я с тоской и скорбью моею, Ты единственная моя надежда, Ты один – мое прибежище» (5, т. II, с. 279).

А. Кондиви писал, что задуманную скульптуру (будущую «Пьету Бандини») Микеланджело имел «намерение подарить... какой-нибудь церкви и под нею у престола велел себя похоронить». Он «каждый день создавал... из мрамора, для своего удовольствия группу, состоящую из четырех фигур выше человеческого роста и представляющую» Христа, Никодима, Богородицу и Марию (12, с. 47–48). В сложной пирамидальной композиции Христос, снятый с креста, с трудом удерживается стоящим сзади Никодимом. Огром-

ная, мощная фигура Христа (в сложном S-образном контрапосте) опрокидывается на хрупкую Богородицу, согнувшуюся под его тяжестью. Видно, с каким невероятным трудом мать стремится удержать от падения тело дорогого ей сына. И в тот же момент в порыве материнской любви она прощально прижалась к его лицу.

Мы воочию сопереживаем трагедию происходящего. Состояние сострадания высечено на лице склонившегося Никодима, черты которого напоминают самого Микеланджело. Скульптор пластически и композиционно объединяет три лица – Христа, Богородицы и Никодима, усиливая тем самым глубину трагической близости. Их лица являются духовным центром всего произведения. Отстраненная, слева стоящая, фигура Марии контрастно усиливает ужас переживаемого действия.

Скульптурная композиция решена как приставленная к стене, или как горельеф. Она имеет основную смысловую фасадную точку восприятия с небольшим обходом справа налево (в три четверти). Произведение не закончено: оно изваяно в основных крупных формах лишь шпунтом, закольником, троянками разного профиля, местами пройдено скальпелями. В то же время торс, руки и правая нога Христа, почти вся фигура Марии отшлифованы и от-

полированы. Скульптура осталась в процессе создания, о чем будет сказано в дальнейшем.

Это произведение значительно отличается от созданной ранее «Пьеты», изваянной более полусотни лет назад. Видно различие в композиционно-пространственном построении, в системе формообразования, в характере ваяния, в раскрытии самой темы. Известно, что для Микеланджело с начала его обучения и творчества как скульптора образцами были античные произведения, находящиеся в коллекции Медичи, в саду «Казино Медичео» во Флоренции. Ими же были навеяны тематически, композиционно и по уровню завершенности его первые работы в мраморе. Наиболее известной и сохранившейся античной скульптурой из коллекции Медичи является статуя «Танцующий Фавн». Как и многие античные скульптуры, она предполагает круговой обзор, отличается полной завершенностью и тщательной полировкой поверхности. Аналогичное решение можно видеть в первых работах Микеланджело, предполагающих круговой обзор. У них гладкая фактура поверхности: они тщательно и полностью отполированы. Среди них скульптуры, выполненные в Болонье, а также «Давид» и особенно статуя «Вахх» (1496–1497). Статуи «Пьета» (собора Святого Петра) и «Мадонна с младенцем» (в Брюгге) так же полностью завершены и тщательно отполированы в подражание античному искусству и в соответствии со вкусами того времени.

Изваянная через 50 лет «Пьета Бандини» отличается иным характером скульптурного решения. Объясняется это той эволюцией, теми изменениями в формотворчестве Микеланджело, которые произошли вскоре после исполнения первой римской «Пьеты». Кардинальное значение, на наш взгляд, в его творчестве сыграли как реставрации античных скульптур в Риме, так и ряд произошедших событий (17, с. 299–307; 18, с. 302–307). Реставрационная деятельность для Микеланджело не была вновь – он ранее занимался ею во Флоренции. С его именем связывают восстановление некоторых древних памятников, находящихся ныне в Галерее Уффици во Флоренции. К ним относится «Танцующий Фавн», в котором (после соединения отбитых фрагментов) он восполнил кисти рук с кастаньетами и, возможно, голову (8, с. 53). Некоторые современные исследователи на основании изучения рисунка с изображением катафалка Микеланджело приписали ему воссоздание головы «Красного Марсия» (20, р. 9). Предполагается, что в этих реставрационных работах своими советами ему помогал поэт и гума-



Агесандр, Полидор, Афинодор из Родоса  
Лаокоон Бельведерский. 50 г. до н. э.  
Мрамор  
Рим. Музеи Ватикана

нист Аньоло Полициано (1454–1494), прививший глубокое уважение и почитание античного искусства и культуры.

В Риме 14 января 1506 года при раскопках руин вблизи базилики Сан-Пьетро-ин-Винколи была обнаружена античная мраморная композиция «Лаокоон и его сыновья, удушаемые змеями». Об этой скульптуре оставил восторженные записи Плиний Старший, видевший ее за 1400 лет до этих событий. Он писал: «Это произведение надо поставить выше всех памятников живописи и скульптуры. Самого Лаокоона и его сыновей и удивительные извивы змей сделали с общего решения из одного камня величайшие художники Агесандр, Полидор и Афинодор родосцы»

(14, с. 79–80). Находка статуи была воспринята всеми как великая удача. По распоряжению папы Юлия II на место раскопок были направлены Микеланджело и архитектор Джулиано да Сангало. Скульптура была приобретена и перевезена в Бельведер папского дворца (7, с. 212). Микеланджело, получившему к тому времени широкое признание созданием скульптур «Пьета», «Вах», «Давид», папа приказал выполнить реставрацию «Лаокоона», «Аполлона», «Торса» и других античных статуй папского собрания (найденных ранее и получивших позднее наименование по месту хранения — «Бельведерские») (21, с. 99, 108).

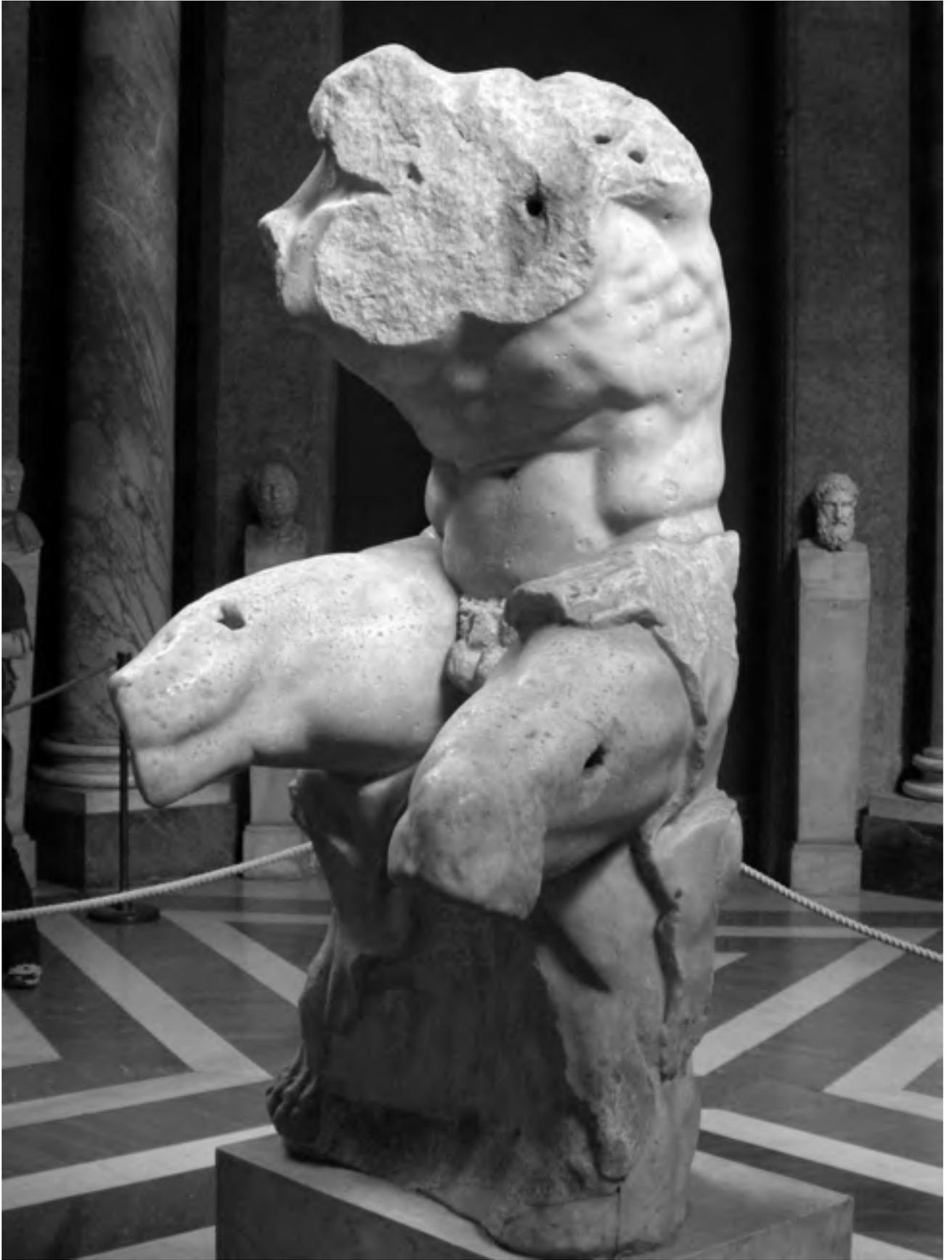
К удивлению многих современников, Микеланджело отказался восполнять голову, руки и ноги античному «Торсу», отполировать его поверхность, удалять образовавшуюся патину. Он, восхищенный красотой и пластическим решением древнего памятника, посчитал, что античную скульптуру необходимо сохранять в том виде, в котором она была обнаружена, — без каких-либо дополнений и реставраций. Существует предание, что, когда однажды Микеланджело любовался «Торсом Бельведерским» и, как скульптор, ощущал объемы и углубления, ощущая фактуру его поверхности, его окликнул проходивший со своей свитой один из кардиналов. Заметивший их скульптор произнес: «Художник, создавший этот торс, знал больше, чем сама природа, и великое несчастье, что это произведение так плохо сохранилось». Для Микеланджело античные скульптуры были творческой школой, профессиональные знания и опыт которой он боготворил и постоянно стремился усвоить. Он восстановил скульптуру «Лаокоона Бельведерского»: соединил ее фрагменты, восполнил утраченные правые руки Лаокоону и его сыновьям. Как и в «Торсе Бельведерском», он сохранил в этом произведении первоначальную обработку поверхности — ее фактуру. Восстановленные скульптуры были помещены в нишах папского Бельведера, а «Торс» — в его центре, на специальном постаменте.

В первоначальном (найденном) виде «Торс Бельведерский» дошел до нашего времени. Хотя позднее были предложены различные модели его реконструкции, которые приписываются скульпторам Джамболонье, Дж. Л. Бернини, П. Пюже, С. Риччи, Дж. Флакسمану и другим художникам, но никто не осмелился в нарушение мнения Микеланджело восполнить античный оригинал. Любопытно, что «Торс Бельведерский» нередко стали называть «Торсом Микеланджело» (23, р. 31).

Необходимо напомнить, что с юных лет Микеланджело «во всем, что делал, был гораздо подвижнее остальных и схватывал все с большой живостью» (3, с. 310). Он постоянно учился, стремясь к совершенствованию своего искусства. Первоначально он не был обучен ваянию в камне. Его учителем был скульптор Бертольдо ди Джованни (1420–1491), работавший в молодости под руководством Донателло, изготавливая скульптуры и декоративные предметы в основном из бронзы. Как пишет Дж. Вазари, «хоть никогда Микеланджело в руках не держал ни мрамора, ни резца», он смог впервые самостоятельно извлекать в мраморе прекрасную голову «Фавна» (3, с. 308). Это поразило Лоренцо Медичи, увидевшего в нем заложенный гениальный дар. Сам же Микеланджело на это ответил Дж. Вазари (шутливо и не без основания): «Джорджо, все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного нашего Ареццо, а из молока своей кормилицы [жены каменщика] извлек я резец и молот, которыми создаю свои статуи» (3, с. 303).

Для творческого человека огромное значение, если не решающее, имеет внутренняя установка. Для многих людей неожиданно встречающиеся явления, казалось бы, случайные события, какие-то предметы, не представляют интереса, не имеют никакого значения, считаются чем-то второстепенным, проходящим. Для него же они приобретают определенную, нередко главную роль в развитии его таланта и способностей. На наш взгляд, для дальнейшего совершенствования формотворчества Микеланджело огромное значение сыграло то, что ранее, в 1497 и 1506 годах, и позднее он провел длительное время в Карраре, заготавливая мрамор для своих скульптур («Пьеты» собора Святого Петра, надгробия папы Юлия II и других работ). Произшедшие тогда прямые и непосредственные контакты с каменщиками — мастерами по ваянию из мрамора, опыт которых передавался из поколения в поколение со времен Античности, бесспорно, отразились на углублении и профессиональном расширении знаний и опыта по ваянию в мраморе, что отразилось в дальнейшем его творческом развитии.

Аполлоний сын Нестора из Афин  
Торс Бельведерский. I в. до н. э.  
Мрамор  
Рим. Музеи Ватикана



В то же время, рассматривая искусство Микеланджело на протяжении жизненного пути, невольно утверждает мысль о природной заложенности его гениальности. Две первые им созданные скульптуры – «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров» – практически, являются своеобразным эпитафием его будущего творчества.

Несколько отвлекаясь от темы изложения, хотелось поделиться воспоминанием. Мне в жизни повезло в 1990 году в Музее Буонарроти во Флоренции не только видеть, но и касаться руками этих двух произведений юного Микеланджело. Смотрительницы – две милые девушки – не мешали редким посетителям. Они сидели на стульчиках при входе в музей, грызли семечки и мило щебетали. Мы (я и молодой скульптор из Великобритании) с самозабвением ходили по залам, осматривали экспонаты, «бродили» руками по объемам и поверхности скульптур и рельефов, ощущая их живую фактуру. Нам некому было делать замечания, и мы получали радость от касаний шедевров великого Микеланджело. Мы словно его чувствовали. Оба рельефа находились на втором этаже. Они висели на стене небольшого зала, а рядом на полу лежал большой глиняный торс «Речного божества». Рельеф «Битва кентавров» (размер – 84,5 × 94,5 см), давно знакомый по гипсовому слепку ГМИИ имени А. С. Пушкина и напоминающий стенки эллинистических саркофагов, всегда удивлял гениальными творческими способностями пятнадцатилетнего скульптора. Пробегая пальцами по взбугрившимся закрученным и разнофактурным объемам фигур, ощущаешь темперамент, энергию юного таланта. В противоположность этому браваурному и тяжелому «на глаз» произведению рельеф «Мадонна у лестницы» (размер – 55,5 × 40 см) изящный, точнее, выточен из тонкой пластины розовато-золотистого мрамора. Низкий, изящный рельеф, незначительная глубина которого ощущается лишь пальцами, изумительно красив и выразителен. Я держал его в руках, гладил с обеих сторон, восхищаясь тем, как в нем тонко и точным рисунком передан образ Богородицы и ее сына. Было трудно от него оторваться. Ни один слепок, ни одна фотография не могут передать того пластического восторга, который ощущаешь, пробегаешь и лаская пальцами его поверхность, словно через это касание ощущаешь прикосновение рук юного, но уже великого ваятеля. В сравнении с ними лежащий торс, хотя и руинированный, контрастировал и подавлял мощностью своей пластики. Мы ходили по другим залам, но на прощание зашли еще раз к этим рельефам. Лишь опасность



Микеланджело  
Мадонна у лестницы. 1489–1492  
Мрамор  
Флоренция. Музей Буонарроти

опоздания на поезд (прощаясь с Флоренцией) вынудило нас покинуть музей.

Названные рельефы, созданные юным Микеланджело, были тем зерном, в котором на раннем этапе зародились, а позднее проросли его будущие творческие достижения. В них определились главные направления предстоящих тем и пластических достижений. С одной

стороны, образ Богоматери в рельефе «Мадонна у лестницы» монументальный в основе, изображает ее в раздумье, как бы в предвидении своей судьбы и сына. И сын на ее руках находится в сложном контрапосте (как бы предчувствуя свою судьбу) – излюбленный в дальнейшем творчестве Микеланджело пластический прием изображения внутренней борьбы и страдания героев. Сама сцена происходит в тишине, без громких бурь, что характерно для его скульптур с изображением Богоматери. Уже много позднее, полное монументальное развитие этого образа им было осуществлено в статуе «Мадонна Медичи» (Капелла Медичи). С другой стороны, в рельефе «Битва кентавров» [ил. 9], выполненном в юности в манере античных скульпторов, предопределено создание им множества обнаженных фигур в сложном контрапосте, напряженно борющихся и сопротивляющихся судьбе. И, что важно указать, в этих первых работах он определил для себя новое понимание поверхности скульптуры не как инертной гладкой и отполированной, а живой, пластичной, по-своему живописной и пульсирующей разнообразной подвижной фактурой, обогащая тем самым его восприятие.

Как было ранее сказано, огромное влияние на Микеланджело еще с раннего возраста оказывали А. Полициано и гуманисты кружка Козимо Медичи. С этого времени создаваемые образы (в том числе библейские и исторические) скульптор стал уподоблять античным богам и героям, которых видел в древних статуях коллекции Медичи, а позднее – собрания Ватикана. Образы его произведений физически далеки от реальных. Он их воплотил во фресках Сикстинской капеллы (на ее своде и в «Страшном суде») и Капеллы Паолина и почти во всех скульптурах, начиная от «Апостола Матфея», статуй Капеллы Медичи и вплоть до «Пьеты Бандини». Это были мощные мускулистые фигуры, мужские или женские, находящиеся в нечеловеческом физическом и эмоциональном напряжении. Через них Микеланджело утверждал свое миропонимание, свое духовное видение. Естественно, поэтому для него огромное значение имело изучение античных скульптур, в том числе «Торса Бельведерского», а также «Лаокоона Бельведерского», которого он называл «Чудом искусства» (19, с. 99).

Анализируя скульптуры, изваянные Микеланджело в дальнейшем, приходится констатировать, что названные факторы, как и реставрационные работы с античными памятниками («Лаокооном Бельведерским», «Торсом Бельведерским») и другие нам неведомые события (которые можно



Микеланджело  
Битва кентавров. 1492  
Мрамор  
Флоренция. Музей Буонарроти

лишь предполагать), с этого времени определили значительную эволюцию в его формотворчестве. Композиции многих его работ, выполненных им в дальнейшем, стали создаваться подобно античной статуе «Лаокоона Бельведерского», как приставленные к стене скульптуры или рельефы. Он стал часто использовать для передачи духовного и физического напряжения, повышенного внутреннего эмоционального состояния своих персонажей контрапост, композиционный прием, выразительность которого интуитивно почувствована им в начале творчества (что видно в фигурке Христа рельефа «Мадонна на лестнице» и в положениях некоторых борющихся в «Битве кентавров»). Этот прием позднее он увидел в произведениях античного искусства – скульптурах «Лаокоон Бельведерский» и в так называемом «Пасквино». Последняя – частично сохранившаяся древнеримская копия скульптуры «Менелай с телом Патрокла», найденная и выставленная в Риме в 1501 году. Тогда же в 1506 году он использовал контрапост в изваянной им скульптуре «Апостол Матфей», а позднее – в статуях надгробия папы Юлия II, Капеллы Медичи и ряде других. Перенимая этот и другие приемы античных скульпторов, он часто его употреблял в композиционном построении.

Вследствие этого Микеланджело практически отказался от принятой круговой обработки блока мрамора. Он стал применять метод ваяния с лицевой – фронтальной плоскости, углубляясь шпунтом, закольником, троянками и скарпелями при выявлении объема создаваемой скульптуры. Этот метод литературно был изложен его учеником и скульптором Бенвенуто Челлини. Он записал, что для создания скульптуры «...лучший способ, который когда-либо видели, – это тот, которым пользовался великий Микеланьоло... – словно... хочет создать фигуру в рельефе...». Он подробно изложил метод Микеланджело: «Ежели ты желаешь хорошо выполнить какую-либо фигуру из мрамора, то в соответствии с наставлениями ремесла добрый мастер должен сделать сначала маленькую модель, но не меньше двух ладоней; в модели, проявив изрядную выдумку, он окончательно определит позу и поймет, должна фигура быть одетой или же обнаженной. Потом следует делать ее уже большой, точно такую, какою она должна получиться в мраморе» [в мраморном блоке]. Б. Челлини указывал, что Микеланджело «далеко не бывал удовлетворен созданием одних лишь маленьких моделей и после них с великим смирением брался за модели большие, в точности такие, какими они должны выйти в мраморе. Это мы видели собственными глазами в са크ристии Сан-Лоренцо. А после того, как мастер полностью удовлетворился вышесказанной моделью, надлежит ему взять уголь и изобразить главный вид своей статуи в хорошем рисунке [на лицевой – фронтальной плоскости блока мрамора]... после того, как нарисован главный вид, то следует с той стороны [лицевой – фронтальной стороны мраморного блока] начинать снимать мрамор железными орудиями, словно мастер хочет создать фигуру в рельефе, и таким вот манером она постепенно начнет проявляться. И железные орудия, которые должны ее выявить, лучше всего несколько тонких закольников... И таким названным закольником следует понемногу приближаться к тому, что называется предпоследней «кожей» статуи, в половину пальца или меньше того. А потом берется скарпель с насечкой в середине [троянка], и этой скарпелью названная работа доводится» [до заданной формы] (16, с. 596–597).

В сонете (созданном, возможно, в 1546 году) Микеланджело образно изложил метод своего ваяния:

*Когда замыслит дивный ум создать*

*Невиданные облики – сначала*

*Он лепит из простого материала,*

*Чтоб камню жизнь затем двойную дать.*

*И на бумаге образ начертать,*

*Как ловко бы рука ни рисовала,*

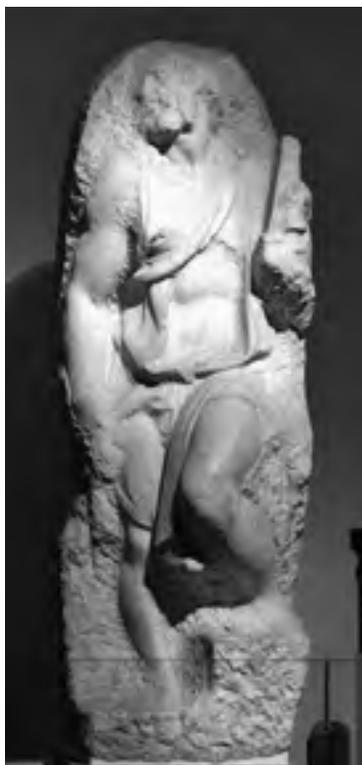
*Потребно проб и опытов немало,*

*Чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать* (11, с. 575).

О том, как ваял в мраморе Микеланджело, оставил воспоминания один французский путешественник. Он посетил мастерскую скульптора в 1550 году. Микеланджело тогда было уже 75 лет. Возможно, путешественник видел процесс работы над «Пьетой Бандини». Путешественник записал: «Хотя он не был очень сильным, однако за четверть часа он отрубил от очень тяжелой глыбы мрамора больше, чем три молодых каменотеса могли бы это сделать в три или четыре раза дольше. Никто не сможет этому поверить, пока не увидит своими собственными глазами. И он набрасывался на работу с такой энергией и огнем, что я думал, она разлетится вдребезги. Одним ударом он откалывал куски в три-четыре пальца толщиной и так точно в намеченном месте, что, если он еще немного удалил бы мрамора, он рисковал бы испортить всю работу» (10, с. 164).

Чтобы лучше представить процесс ваяния Микеланджело, необходимо обратиться к образному описанию (возможно, со слов скульптора), записанному его учеником, но живописцем – Дж. Вазари: «Способ этот заключается в следующем: делая фигуру из воска или из более твердого материала, он клал ее в сосуд с водой, так как вода по природе своей имеет ровную поверхность; фигура понемногу поднималась над ее уровнем, открывались сначала верхние части, а более глубокие, т. е. нижние, части фигуры еще были скрыты под водой, и наконец, вся она выступала наружу. Таким же способом следует высекать резцом мраморные фигуры, сначала обнажая части более выдающиеся вперед и постепенно переходя к частям более глубоким...» (3, с. 423–424).

Необходимо заметить, что сказанное со слов Микеланджело (а он был и поэтом) – не прямая инструкция к действию, как ее излагает Дж. Вазари и как понимают цитирующие искусствоведы, а образное описание процесса высекания из мрамора (как освобождения от воды) создаваемой скульптуры. Прямое исполнение записи Дж. Вазари нереально. Невозможно представить, чтобы Микеланджело, в небольшой мастерской (в которой он ваял и жил), мог иметь огромные ванны с водой и помещать глиняные модели скульптур размером более двух метров, и притом чтобы они каким-то образом поднимались из воды. Судя по воспоминаниям, Микеланджело благодаря природному дару



Микеланджело  
Святой Матфей. 1505–1506  
Мрамор  
Флоренция  
Галерея Академии  
изящных искусств

представлял создаваемую скульптуру в объеме конкретного блока мрамора и постепенно, в процессе ваяния, выявлял ее форму.

Успешность метода Микеланджело признавали тогда немногие. Его ученик и скульптор Б. Челлини, применявший его в личной практике, отмечал реальную важность метода ваяния скульптуры из мраморного блока с лицевой фронтальной плоскости – «как рельефа». Он утверждал: «И это тот подлинный способ, который употреблял великий Микеланьолю. Те же, которым угодно было работать иначе, принимались откалывать мрамор то в одном, то в другом месте, стремились округлить фигуру и думали этим выгадать время. На самом же деле у них все получилось гораздо позже, чем нужно, и хуже, потому что им приходилось затем, когда становились очевидными великие ошибки, накладывать на свои фигуры заплатки и не всегда накладные куски могли исправить эти великие ошибки, что видно во многих фигурах тех мастеров, которые действовали без названного послушания и терпения» (16, с. 598).

Профессиональные скульпторы, имеющие большую практику в ваянии из камня, считают, что метод Микеланджело успешно могут применять лишь те, кто обладает уникальной способностью пространственного – глубинного видения. Объясняется это тем, что многие люди воспринимают находящиеся перед ними предметы в двух измерениях – в высоту и ширину, как на экранной плоскости. Для скульптора необходимо уметь видеть и чувствовать

в третьем измерении – в глубину. Не обладающие этим даром скульпторы для того, чтобы увидеть этот предмет в глубину, представить его размер в этом измерении, заходят сбоку. Отсутствие названных способностей у ряда скульпторов аналогично невладению некоторыми музыкантами абсолютным музыкальным слухом. Нечто подобное происходит с теми, кто является дальтоником – человеком, не различающим многие цвета. Как ни странно, но дальтоники есть среди художников и искусствоведов. Мне приходилось с ними встречаться. Но, несмотря на это, многие из них смогли, в меру возможностей, приспособиться и заниматься своим делом. Так и скульпторы, лишенные названного дара, в процессе лепки или ваяния обходят создаваемую работу по кругу, промеряют глубину ее формы специальными инструментами (линейками, угольниками, иными измерительными приборами), устанавливая тем самым необходимые размеры.

Но, как отмечают профессионалы, лишь скульпторы, обладающие глубинным видением, успешно применяют метод Микеланджело при лепке и ваянии скульптур. Дж. Вазари записал любимое выражение Микеланджело: «Циркуль – в глазах, не в руке, ибо руки работают, а глаз оценивает» (3, с. 421). Микеланджело, обладая способностью уникального глазомера, ваял в мраморном блоке человеческие фигуры с большой точностью и соблюдением их формы и пропорций не только в высоту и ширину, но и в глубину. Этот метод ваяния, им избранный, был основополагающим в его творчестве.

Необходимо отметить следующее изменение в работах Микеланджело. После знакомства с «Торсом Бельведерским», «Лаокооном» и другими античными скульптурами он почти полностью отказался от традиционной завершающей полировки всей поверхности своих работ. Он стал применять разнообразную фактурную обработку. В первых работах он неукоснительно соблюдал требования по завершающей полировке произведения. Так закончены рельеф «Мадонна у лестницы» (1489–1492, Музей Буонарроти, Флоренция), скульптуры «Ангел с подсвечником», «Святой Петроний», «Святой Прокл» (1494–1495, Болонья, базилика Сан-Доменико), «Вакх» (1496–1497, Флоренция, Национальный музей Барджелло), «Пьета» (1498–1499, собор Святого Петра), «Мадонна с младенцем» (1498–1501, Брюгге, собор). Неожиданным исключением было завершение в раннем рельефе «Битва кентавров» (1492, Музей Буонарроти, Флоренция), в котором была сохранена первоначальная обработка по периметру за-



Агесандр, Полидор, Афинодор из Родоса  
Лаокоон Бельведерский. 50 г. до н. э.  
Мрамор  
Рим. Музеи Ватикана  
фрагмент

кольником и в углублениях – троянкой. Столь неожиданное свободное владение разнообразной фактурой на поверхности скульптуры, примененное юным ваятелем, удивляло в поздние годы и самого Микеланджело. Как вспоминал его ученик А. Кондиви, Микеланджело каждый раз, увидев этот рельеф, «говорил, что сознает ошибку, которую он сделал, не отдавшись всецело скульптуре: чего бы он смог достигнуть, можно судить по этому произведению» (12, с. 7).

Отказ у Микеланджело от полной полировки поверхности скульптуры, использование декоративных качеств мрамора разнообразной обработкой различными инструментами (шпунтом, закольником, троянками и скарпелями) определились после находки скульптурной композиции «Лаокоон Бельведерский». Эта статуя, возможно, и «Аполлон Бельведерский» первоначально не были полированы. Об отсутствии первоначальной полировки скульптуры «Лаокоон Бельведерский» стало известно лишь в начале XX века. Найденный Людвигом Поллаком в 1903 году подлинный фрагмент первоначальной правой руки этого произведения многих удивил: в нем отсутствовали шлифовка и полировка. На нем сохранились следы изваяния закольником и широкой скарпелью, при этом весьма грубо и фактурно. В процессе дальнейших исследований

и реставрации стало известно, что вся скульптура «Лаокоон Бельведерский» первоначально была изваяна такими же приемами и инструментами, имела такую же фактуру, как и ее найденный фрагмент (присоединенный к ней в середине XX века). Дополнительным подтверждением данного вывода стала находка в 1957 году скульптурной мраморной композиции в так называемом гроте Тиберия в Сперлонге. Найденные произведения имели сигнатуры скульпторов, аналогичные подписям на статуе «Лаокоон Бельведерский», что означало общее авторство обеих композиций. Скульптуры в Сперлонге были созданы так же брутально и фактурно, в них почти отсутствовала полировка. К слову сказать, именно то, что статуя «Лаокоон Бельведерский» первоначально не имела полной полировки поверхности, а сложную фактурную обработку, соответствующую найденному фрагменту руки этой статуи и композициям из Сперлонги, подтверждает ее подлинность, отвергаемую некоторыми искусствоведами.

Причины полной полировки на античных скульптурах «Лаокоон Бельведерский», «Аполлон Бельведерский» и на некоторых других объясняются следующими событиями. В 1527 году в процессе оккупации Рима германскими войсками Карла I город был разграблен. Было уничтожено и разрушено большое число древних памятников и произведений искусства. В 1532 году для восстановления папских дворцов в Рим были вызваны многие архитекторы и художники, в том числе Микеланджело. Среди других поручений ему было предложено выполнить реставрации античных скульптур папского собрания. Занятый иными делами, Микеланджело порекомендовал вместо себя молодого скульптора Джованни Анджело Монторсоли, работы которого он видел и оценил. Дж. А. Монторсоли, в соответствии с требованиями заказчика, восстановил скульптуры, при этом (как писал Дж. Вазари) «приделал... Аполлону отсутствующую у него левую руку, Лаокоону же правую...» (4, т. 5, с. 8). Помимо этого, Дж. А. Монторсоли, в соответствии со вкусом того времени и требованиями заказчика, переработал формы этих статуй, подверг их значительной шлифовке и полировке. В результате скульптуры приобрели несвойственные им изящество и манерность, «вылощенность фактуры» (6, с. 243).

Но в работах Микеланджело (как нами отмечалось ранее) после его знакомства с «Лаокооном Бельведерским» в 1506 году стало явно отмечаться изменение в характере обработки поверхности мраморных скульптур: отказ от

традиционной полной их полировки. С этого времени он начал активно использовать различные скульптурные приемы с целью создания на поверхности произведения различной фактуры, усиливая этим декоративным приемом заложенное в нем содержание. Он сопоставляет сохраненную первоначальную поверхность мраморного блока – «камня дикого и жестокого» (по выражению Микеланджело), выломанного в карьере, с разнообразной фактурой, создаваемой им при обработке различными инструментами. Так, первоначально выбитые шпунтом глубокие отколы и рытвины на поверхности камня зрительно подчеркивают сопротивление материала ваятелю. Это впечатление дополняется параллельными и пересекающимися бороздами, вырубленными закольниками (разного диаметра). Основная (особенно важная) часть поверхности статуи или рельефа моделировалась троянками различного профиля, графические борозды от которых усиливают визуально-осязаемое восприятие глубины и «нарастания» создаваемых Микеланджело пластических форм. Обработанная троянками поверхность скульптуры или рельефа с параллельными и пересекающимися линейными врезками напоминает его выразительный перовой рисунок, а при отдалении создает впечатление обволакивания произведения дымкой: сфумато. Подобно тому, как Микеланджело достигал в своих рисунках, им нанесенные троянками линии своими направлениями, глубиной врезки или «ослаблением», ритмическими повторениями и иными приемами усилили необычайное пластическое богатство скульптурного объема. Взгляд зрителя, двигаясь за врезанными троянками линиями, как бы воочию наблюдает процесс формирования произведения. В процессе последующей обработки нанесенные следы скампеллей подчеркивают местами объемы рельефа, достигая тем самым новых, неожиданных эффектов. Микеланджело, используя эти и другие приемы, сочетая их между собой и дополняя различного вида шлифовками и полировками, добивался удивительной фактурной выразительности в своих произведениях. Таким образом, отказавшись от сплошной однообразной полировки поверхности скульптур и используя различного вида фактуру, он раскрывал богатые декоративные возможности мрамора. Помимо этого, используя разную в каждом произведении фактуру, он не только обогащал художественно-декоративные качества скульптур, но и значительно усиливал заложенное в них содержание.

Так, в результате обработки только шпунтом и закольниками Микеланджело добился в статуе «Апостол Матфей» впечатления колоссального напряжения его фигуры, запечатленной в контрапостном развороте и сопротивлявшейся косной материи камня, из которой она как бы вырывается (выламывается). Подобных и иных, не менее значительных и разнообразных, впечатлений он достигает в созданных статуях «Рабов» (хранящихся в Академии изящных искусств во Флоренции). Их фигуры, находящиеся в сложном контрапосте, с нечеловеческим усилием как бы взламывают мраморные блоки, в которые они заключены. Если бы их поверхность подверглась традиционной завершающей гладкой, лощеной полировке, они бы утратили заложенное в них значительное эмоциональное воздействие. Для этого достаточно сопоставить эти скульптуры «Рабов» из Флоренции с отполированными, ранее им созданными, статуями «Рабов» (из Лувра), уступающими им по силе выразительности и воздействия.

Необходимо отметить следующее важное значение «Рабов» Академии Флоренции для истории мировой пластики. Их созданием Микеланджело наметил (и, возможно, определил) начало нового формотворчества в этом виде искусства. В этих работах он отказался от классического понимания и решения скульптурной формы, как метода натурального копирования в глине, бронзе, мраморе (при некотором преобразовании) фигуры человека и животного. В его работах форма стала определяться массой, преувеличенным объемом и весом, при подчеркивании этих качеств рубленой (рыхлой) фактурой поверхности скульптуры. Если в статуе «Апостол Матфей» это качество первоначально намечалось, то впоследствии этот метод, его решение определилось намеренно в «Рабах» Академии. В конце жизни эти приемы продолжились в последних статуях «Пьета».

Отход Микеланджело от сплошной однообразной полировки всей поверхности скульптуры или рельефа можно объяснить и тем, что творчески он был не только скульптором, но и живописцем. Используя различную фактурную обработку поверхности скульптуры в разных частях, он дополнительно усиливал живописные впечатления от произведения, значительно обогащая его восприятие.

Лучшим подтверждением сказанных слов служит «Тондо Питти» (Музей Барджелло во Флоренции). Помню, когда я увидел мраморный оригинал этого гениального произведения, был потрясен и очарован его красотой и пластикой. Для меня он стал высочайшим чудом в скульптуре. Все

гипсовые слепки с него, как и многие книжные иллюстрации, не передают той пластической выразительности, того художественно-декоративного богатства, которую представляет собой скульптурный объем и фактура самого мраморного рельефа. При сохранении во второстепенных местах следов шпунта и закольника Микеланджело троянками разного профиля формирует (как бы обволакивает дымкой) объемы лица Богоматери и ее сына. Он тонко гравировал их форму удивительным рисунком параллельных и пересекающихся линий («как бывает при штриховке рисунка» – по замечанию Б. Челлини) (15, с. 598). Он по-разному варьировал глубину врезки и частоту штрихов, наносимых троянками, тем самым усиливал и обогащал пластику рельефа. При близком и внимательном рассмотрении лица Богоматери невольно восхищаешься гениальностью использования скульптором различных троянок (по ширине и частоте «зубов»), варьирования им направления и глубины их врезки, применения различных методов ваяния лба, глаз, щек, губ, с которыми по фактуре тонко контрастируют ее одежды. В этом произведении нет и миллиметра инертной (мертвенной) части (характерной для традиционно отполированных скульптур). Подобное можно сказать и о статуе «Мадонна Медичи» (в Капелле Медичи). Эта скульптура, почти целиком обработанная троянками разного профиля, словно окутана неясной дымкой на фоне архитектурного пространства Капеллы Медичи, полного контрастов резко выступающих и зрительно тяжелых, напряженных объемов – то полированных, то грубо обработанных шпунтами и закольниками. Богоматерь с юным сыном Христом представляются чудным видением для присутствующих – как надежда на лучшее. Это наиболее глубоко и остро ощущается в ансамбле Капеллы Медичи, где формы голов «Дня» и «Вечера», грубо изваянные закольниками и троянками, как и отполированные фигуры «Ночи» и «Вечера», вносят значительное драматическое (трагическое) смысловое содержание. Для выполнения столь художественно и технически сложной фактуры, создающей необычайно богатые и разнообразные эффекты, необходимы были

Микеланджело

Мадонна с младенцем и юным Иоанном Крестителем

(Мадонна Питти) – Тондо Питти. 1503

Мрамор

Флоренция. Национальный Музей Барджелло

Фрагмент





высокое мастерство, твердость руки и уникальный глазомер, в чем Микеланджело был недостижим для многих ему contemporaries скульпторов и подражателей в последующие времена. Даже в работах его учеников нет той чистоты рисунка, напора, силы, гибкости решения, выразительности, чувства ритма и многих других качеств, характерных для произведений Микеланджело.

Новые методы ваяния, примененные Микеланджело, были оценены не сразу. Многие из современников считали такую фактуру случайностью, определяя их незавершенностью по причине различных житейских проблем. Они даже дали этому определение – non-finito. Лишь через столетие, в XVII веке, скульптор Джованни Лоренцо Бернини и некоторые скульпторы барокко оценили и использовали в своем творчестве какие-то технические приемы его работы с мрамором, достигая определенной выразительности фактуры в своих скульптурах. Позднее, на переломе XIX и XX веков, в процессе эволюции и изменений художественных стилей и стилистических исканий, отдельные скульпторы оценили, стали заимствовать и внедрять в свою практику опыт, методы и формальные приемы Микеланджело, обогащая современную пластику различными фактурными экспериментами. В дальнейшем часть скульпторов основное внимание сосредоточили только на выполнении различной фактуры на случайных предметах из разных материалов – мраморе, граните, бронзе, дереве и т. д., выдавая это за новаторство в современном искусстве.

Анализируя фактуру поверхности скульптур Микеланджело, следы от примененных инструментов, их контрастность, сочетание, глубину врезки закольщика или троянки и многие другие качества ваяния, невольно мы ощущаем энергию скульптора, силу удара его киянки или молотка, переживаемые им чувства, эмоциональное состояние во время работы, а нередко – отношение к создаемому произведению. Это как почерк пишущего человека или рисующего художника. Зритель интуитивно понимает замысел скульптора, а специалист сможет отличить оригинальную работу Микеланджело от имитации, подделки (нередко принимаемых частью специалистов за оригинал).

Микеланджело

Мадонна с младенцем (Мадонна Медичи). 1521–1534

Мрамор

Флоренция. Сан Лоренцо

Характер обработки поверхности скульптур Микеланджело, их фактура, качество и состояние определили среди специалистов многолетние дискуссии о проблеме завершенности его произведений, их случайности незаконченности или преднамеренного решения. Как уже было сказано, эту проблему обозначили как *non-finito*. На наш взгляд, при определении характера завершенности его произведений необходимо сопоставлять как факты жизни скульптора, так и результаты анализа самой работы, ее содержания, стремиться понять художественно-пластический замысел, цель автора, вид, характер фактуры и другие качества произведения. Некоторые исследователи (на основании воспоминаний современников) связывают незаконченность работ Микеланджело только неудовлетворенностью, его неуверенностью в характере завершения. Возможно, в этом есть доля правды. Но я уверен, что характер ваяния отмеченных ранее скульптур «Тондо Питти» и «Мадонны Медичи», их фактура, на основании которых некоторые специалисты считают их незавершенными, были задуманы Микеланджело в том решении, в каком мы их созерцаем. Иное можно сказать о скульптуре «Апостол Матфей». По воспоминаниям современников известно, что работа над этой скульптурой была прервана ввиду срочного вызова Микеланджело папой Юлием II в Рим. В последующее время Микеланджело, в соответствии с договором (что известно по сохранившимся документам), должен был ее завершить. Но он этого не сделал. Данный факт можно объяснить лишь тем, что позднее автор осознал первоначально выполненный им вид этой скульптуры полностью содержательным и окончательно завершенным. То же можно сказать о четырех статуях «Рабов», ныне экспонируемых в Академии изящных искусств во Флоренции.

Отвечая на вопрос *non-finito*, необходимо признать, что Микеланджело, как никто другой, уже на начальном этапе работы над блоком мрамора с помощью шпунта, закольника и троянок достигал такого уровня выразительности в созданном образе, такой полноты воплощения замысла, что дальнейшая традиционная работа – шлифовка и полировка – становилась не только ненужной, но и вредной, разрушая заложенный авторский замысел. Традиционно принятая полировка только снижала выразительность скульптуры. Вследствие этого Микеланджело сам начинал и осуществлял первоначальный процесс ваяния в блоке мрамора. И это несмотря на многовековые традиции (да и в наше время), когда первоначальную обработку

и ваяние в мраморном блоке многие скульпторы поручали помощникам-мраморщикам.

Необходимо отметить, что так называемые «незавершенные» скульптуры Микеланджело воздействуют на зрителя сильнее и глубже, чем «законченные». Они невольно заставляют его домысливать и дочувствовать замысел автора. Видимо, скульптор сам осознавал значительную силу воздействия незавершенности, ее многозначность, содержательность, превосходящую впечатления от полностью исполненных работ с мельчайше отделанными деталями и отполированными. Незавершенная скульптура, как недосказанность текста, привлекает больше внимания зрителя, интригует его, вынуждает творчески представить, домыслить авторскую задачу. Именно поэтому со временем Микеланджело стал чаще прибегать к *non-finito*, что стало соответствовать его мировоззрению. Несколько столетий данное качество его произведений многими достойно не осознавалось, так как их оценивали традиционно, под углом принятых академических требований. Лишь во второй половине XIX века художники-импрессионисты, а в скульптуре – О. Роден и П. Трубеткой раскрыли и осознали колоссальные потенциалы, заложенные в незавершенности произведения. Но, к сожалению, как всегда происходит, это вскоре переродилось в стандартные приемы: произведение намеренно перестали завершать, а случайный этюд представляли окончательной работой.

Как было сказано ранее, Микеланджело, вырубая в мраморном блоке задуманную им скульптуру, сразу выявлял главный пластический замысел произведения, добиваясь его огромной выразительности. Иногда, по требованию заказчика, под его наблюдением помощники осуществляли традиционное завершение – шлифовку и полировку поверхности статуи. Вследствие этого ряд искусствоведов, ссылаясь на указания в некоторых письменных источниках об их участии, оспаривают авторство отдельных его произведений. До наших дней не утихают дискуссии об авторстве Микеланджело в изготовлении некоторых скульптур надгробия папы Юлия II или Капеллы Медичи, о роли в них его помощников и учеников. Убедительнее, на наш взгляд, будет решение таких проблем при критическом исследовании и анализе как архивных документов, так и тех произведений Микеланджело, авторство которых оспаривается. И все же, приходится согласиться с тем, что, по прошествии пяти веков, всегда останутся какие-то дискуссионные вопросы о его творчестве, об атрибуции неко-

торых работ. Но при этом необходимо жестко исключать из его наследия фальшивые работы, которые необъективно связывают с его творчеством. К таким относятся приписываемые ему мраморный рельеф «Аполлон и Марсий», хранящийся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне, ряд других работ и «Пьета из Палестрины», о которой будет сказано далее.

Художественное качество мраморных скульптур, созданных Микеланджело при успешном использовании глубинного метода видения и ваяния в процессе необычайно энергичной работы с камнем, отличает его произведения от подделок. Такой фальшивой скульптурой, долго приписываемой Микеланджело, является мраморная композиция, называемая «Пьета из Палестрины» (Академия изящных искусств во Флоренции). Она изготовлена из античного архитектурного фрагмента (судя по клейму на одной из ее сторон) и по размерам больше мраморных скульптур, изваянных Микеланджело в последние годы. Высота ее – 253 см. Ее гипсовый слепок-копия (ранее считавшимся повторением оригинала Микеланджело) экспонируется в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина со времени его основания, рядом с копиями «Пьеты Бандини» и «Пьеты» из Рима.

В скульптуре «Пьета из Палестрины» изображена сцена, где тело мертвого Христа поддерживают две фигуры, стоящие сзади и слева от него. На первый взгляд композиция скульптуры напоминает графические эскизы Микеланджело. В то же время в ней вызывают неприятное впечатление диспропорции в фигурах и разновеликое соотношение между ними. Мощный, подобный Геркулесу, торс Христа, превосходящий размерами изображение во фреске «Страшного суда», как бы опирается на согнутые худые и укороченные ноги. При рассмотрении композиции несколько слева явно просматривается несоответствие пропорций огромного тела Христа и уродливо коротких для него тощих ног. Можно предположить, что это произошло вследствие отсутствия у исполнителя скульптуры важной для него способности глубинного видения – умения увидеть создаваемое произведение в третьем измерении. В данной скульптуре необходимо было выполнить ноги Христа пропорционально фигуре, правильно разместить их в глубину камня. Фигура Христа тщательно проработана, почти завершена троянкой и скаргелью, местами отшлифована. В контрастно уменьшенных фигурах предстоящих, предварительно намеченных закольником и шпунтом, также явно видны

нарушения в пропорциях. Данные негативные качества скульптуры недопустимы для произведений Микеланджело. Он не делал подобных ошибок, обладая не только превосходным знанием анатомии и пропорций человеческих фигур, но и, главное, способностью пространственно (в глубину), видеть и ваять создаваемые статуи. Этой способности не было у автора рассматриваемой скульптуры. Можно предположить, что этот скульптор стремился применить известный метод Микеланджело, используя графический эскиз Микеланджело. Он, используя какой-то его эскиз, выполнил (как положено) предварительный рисунок композиции на фасадной плоскости блока мрамора. Но в дальнейшем, в процессе ваяния, не смог профессионально осуществить задуманное. Он уродливо исказил фигуру Христа в объеме, согнул и сильно укоротил ноги. В результате, помимо сказанного, как заметил Лутц Хойзингер, «тяжеловесность фигур и квадратный абрис группы едва ли возможны для созданий мастера» – Микеланджело (15, с. 79).

Необходимо отметить разницу в характере ваяния скульптуры «Пьета из Палестрины» и тех, которые создавал Микеланджело. При сравнении композиций «Пьета из Палестрины» и «Пьета Бандини» (а также далее рассматриваемой «Пьеты Ронданини») прослеживается различие применяемых методов работы закольником, шпунтом и троянками. Для подлинных скульптур Микеланджело характерны следы от мощного погружения закольника и шпунта в мрамор, значительные его выборки, чувствуется точность и мощь удара, редкая уверенность в работе с камнем (о чем писали современники – Б. Челлини и французский путешественник). В «Пьете из Палестрины» (даже в гипсовом слепке) явно видны следы мелких хаотичных обиваний камня, которые напоминают осторожные неуверенные ковирания в мраморном блоке.

Сомнение в подлинности скульптуры «Пьета из Палестрины» дополняется историей – провенансом. Об этом произведении стало известно лишь в 1736 году, когда его обнаружили в местечке Палестрина в приходской церкви Барберини. Тогда же ее посчитали оригинальной работой позднего Микеланджело. Чей-то субъективный вывод тогда оказался решающим, хотя в течение почти сотни лет об этой значительной по размеру скульптуре не было никаких упоминаний современников, отсутствовали указания в описях имущества Микеланджело, не было сведений в каких-то других документах. И это при том, что в последние десятилетия жизни Микеланджело к его творчеству, к соз-



Неизвестный скульптор  
 Пьета из Палестрины. 1555  
 Мрамор  
 Флоренция. Галерея Академии

даваемым им произведениям не только многие коллекционеры и художники, но в первую очередь главы Ватикана и правители Флоренции проявляли повышенный интерес. Его творческая деятельность находилась под постоянным общественным вниманием. В своих воспоминаниях его ученик Дж. Вазари признался, что по его инициативе за домом Микеланджело была установлена слежка. Дж. Вазари записал: «Еще почти за год до его смерти Вазари тайком принимал меры к тому, чтобы герцог Козимо Медичи че-

рез своего посла мессера Аверардо Серристоры убедил папу, ввиду дряхлости Микеланджело, установить наблюдение за его прислужниками и посетителями и, в случае внезапной кончины, обычно постигающей стариков, составить опись и наложить арест на все вещи, рисунки, картоны, модели, деньги и все его имущество, чтобы передать на постройку собора все относящееся к ней, и точно так же поступить со всем относящимся к сакристии, библиотеке и фасаду Сан-Лоренцо, и чтобы ничего не выносили из дому, как это часто случается. Эти, не лишённые оснований, распоряжения и были выполнены» (1, с. 418).

Приведенные аргументы, анализ самой скульптуры «Пьета из Палестрины» дают основание считать ее фальсификацией в стиле Микеланджело, возможно, конца XVII – начала XVIII века. В основе ее мог быть неизвестный рисунок Микеланджело, сохранившийся к тому времени. К слову сказать, благодаря составленной после смерти Микеланджело описи вещей его мастерской стало известно о ряде работ, ныне неизвестных: о небольших скульптурах «Святой Петр» и «Христос, несущий крест», двух картонах и нескольких рисунках. В то же время в описи эта, значительная по размерам, скульптура не упоминалась.

Мне удалось в 1975 году увидеть оригинал скульптуры «Пьета из Палестрины» во Флоренции в Академии изящных искусств, стоящий рядом с работами Микеланджело – «Давидом» и «Рабами». Их соседство, визуальное сравнение между собой, ранее указанные и иные слабые художественные качества «Пьеты из Палестрины» окончательно убедили меня в правоте своего прежнего отрицательного заключения. И, несмотря на сопровождающую этикетку и запись в каталоге, я окончательно утвердился в ошибочности приписывания «Пьеты из Палестрины» к оригиналам Микеланджело.

В искусствоведческих кругах в нашей стране и за рубежом еще с XIX и до конца XX века существуют разные мнения об атрибуции этой скульптуры. Ряд известных искусствоведов (Г. Вельфлин, А. Бертини, К. Кларк, А. Вентури, В. Мариани, Л. Берти, Л. Гольдшайдер, М. Алпатов, М. Либман, Е. Ротенберг и другие) в свое время признавали эту скульптуру оригинальным произведением Микеланджело. Отвергали ее подлинность не менее выдающиеся ученые – Г. Тоде, Б. Беренсон, Е. Штейнманн, А. Попп, Г. фон Айнем, Р. Виттковер, К. Тольнаи, А. Губер, Л. Хойзингер, А. Парронки, А. Форчеллино, К. Лушинат, У. Балдини и другие. В последние десятилетия во многих искус-



ствоведческих работах «Пьета из Палестрины» выведена из числа произведений Микеланджело. Иногда указываются имена предполагаемых скульпторов (2, с. 98). В ГМИИ имени А. С. Пушкина недавно появилась под слепком этой скульптуры этикетка с указанием, что она является произведением «Школы Микеланджело». На наш взгляд, этот вывод сомнителен.

Возвращаясь к исследованию мраморной композиции «Пьета Бандини», необходимо указать на ранее отмеченную ее незаконченность, а также контрастирующую разницу в пластическом решении левой и правой части поверхности скульптуры [ил. 14]. Голова Христа, фигуры Богородицы и Никодима изваяны в крупных формах лишь шпунтом, закольником и троянками разного профиля. Торс Христа, его руки, правая нога (левая отсутствует) и фигура Марии (находящейся слева) отшлифованы и значительно отполированы.

Причину такого состояния скульптуры в своих воспоминаниях объяснил Дж. Вазари. Он писал, что Микеланджело был очень самокритичен и поэтому многие его работы «остались неоконченными. Таких много. Он часто говорил, что если бы захотел быть вполне удовлетворенным своими работами, то многих из них не выставил бы; может быть ни одной. Так возростали его мастерство и требования к искусству, что если, сняв покров со статуи, он находил в ней малейшую ошибку, то бросал ее и принимался за другой кусок мрамора, рассчитывая на лучший результат» (3, с. 402).

Как свидетельствуют документы и воспоминания Дж. Вазари, в процессе ваяния «Пьеты Бандини» и при поисках лучшего ее композиционного решения Микеланджело столкнулся с непредвиденными проблемами: мрамор, из которого ваялась скульптура, был не из карьера Каррары, а из другого места. Камень оказался более твердым и неоднородным, с множеством внутренних трещин, жестких включений пирита. Современные научные исследования этого мраморного блока подтвердили старое заключение. В процессе ваяния негативные свойства мрамора усложнили работу и, по словам Микеланджело (как записал Ваза-

ри), «еще раньше он ее возненавидел, так много было ему труда и возни с появившейся здесь трещиной, а когда терпение у него лопнуло, он ее разломал, хотел и совсем разбить» (3, с. 402–403). Возможно, это произошло тогда, когда левую «ногу Христа... по-новому переделывал Микеланджело» (3, с. 433). Видимо тогда эта нога откололась. Впоследствии она находилась у его ученика Даниеле да Вольтерры (судя по посмертной описи его мастерской), а со временем была утрачена.

К счастью, скульптор Тиберιο Кальканьи, зная, что любитель искусства Франческо Бандини мечтал иметь какую-нибудь работу Микеланджело, сообщил ему о случившемся. От Микеланджело скульптура поступила к Ф. Бандини с условием, что Т. Кальканьи на основании имевшейся ее авторской модели отреставрирует мраморную композицию и завершит ее. «Сейчас же ее перенесли, и потом Тиберию ее поправлял и доделал какие-то из ее кусков, но все же она осталась неоконченной, вследствие смерти Бандини, Микеланджело и Тиберию» (3, с. 403).

Т. Кальканьи, помимо соединения части отбитых фрагментов, успел лишь начать завершение скульптуры: отшлифовал и частично отполировал фигуру Христа (торс, руки и правую ногу), значительно – левую фигуру (Марии). Результаты работы Т. Кальканьи оказались неудачными. Переделанная и значительно отшлифованная и отполированная фигура Марии зрительно уменьшилась (при сопоставлении с восковой моделью, хранящейся в Музее Микеланджело во Флоренции) и стилистически стала отличаться, как бы отдалилась от композиции. В процессе поновления, выполненного Т. Кальканьи, части тела и правая нога Христа в определенной мере утратили подвижность формы и пластическое богатство, характерные для скульптур Микеланджело.

Несмотря на эти «реставрационные» искажения, сама скульптура «Пьета Бандини» в значительной мере сохранила замысел автора и восхищает не только пластической выразительностью, общим решением, но и глубиной и многоплановостью передачи огромной человеческой драмы. Трагическое соединение прекрасных голов Христа и Богородицы, которая в прощальном порыве прильнула, прижалась своей фигурой к телу сына, передают тяжесть ее горя, стремление спасти и хотя бы удержать его от падения. При длительном созерцании, восприятию этого произведения с разных позиций достигается сильное, глубокое сопереживание, равное душевному потрясению. Поникшая фигура Никодима, его

Микеланджело

Пьета Бандини. 1550–1555

Мрамор

Флоренция. Собор Санта Мария дель Фьоре

Фрагмент

лик, повторяющий образ Микеланджело, отражают личное сострадание старого скульптора, осознающего неизбежность смерти. Этому вторят его стихи:

*Как иногда ваяешь в твердом камне  
В чужом обличе собственный портрет,  
Так Смерти мрачный след  
Ношу я часто, словно стал я Ею* (11, с. 567).

*И радостны, и скорбию убиты  
Всправедные души, что за них  
Ты принял смерть, чтоб для сынов земных  
Врата Эдема были б вновь открыты* (11, с. 581).

Ряд исследователей творчества Микеланджело сомневаются в том, что только технические трудности стали причиной его гнева и желания уничтожить создаваемую скульптуру. С этим можно согласиться. Возможно, его не удовлетворяло не только решение композиции, но и возникшее сомнение в созданном им образе Христа.

Смерть Т. Кальканьи, успешного ограничиться лишь воссоединением отбитых фрагментов скульптуры «Пьета Бандини» и частичной ее шлифовкой и полировкой, спасла значительную часть композиции от ремесленной завершенности. В 1774 году, по настоянию Козимо III, эта скульптура была продана во Флоренцию, а позднее, в 1933 году, ее поместили в первой капелле справа у северной стены собора Санта-Мария-дель-Фьоре (где мне посчастливилось ее увидеть в 1975 году).

Видимо, в эти годы Микеланджело смирился с неизбежностью смерти, находя в ней свое оправдание. Дж. Вазари вспоминал, что при заданном ему вопросе о предстоящей смерти он произнес следующие слова: «Если жизнь нам нравится, то, поскольку смерть есть дело рук того же мастера, она не должна нам не нравиться» (10, с. 28).

В дальнейшем, как отмечал Дж. Вазари, Микеланджело «нужно было еще добыть мрамора, дав ему возможность работать резцом каждый день; из этого нового куска он высек еще набросок «Скорби о Христе», отличающийся от предыдущего своими меньшими размерами» (3, с. 403). Это была «Пьета Ронданини», названная по дворцу, где скульптура потом долго хранилась. Высота этого произведения 195 сантиметров. Многие ученые считают, что начата работа над ней в 1555 году.

Скульптура «Пьета Ронданини», о которой было упомянуто в начале статьи, ныне находится в Милане в Ка-

стелло Сфорцеско. Она представляет собой вертикальную мраморную композицию, изображающую две соединенные фигуры: мертвого Христа и Богоматери. Богоматерь стоит сзади тела сына и, прижимая его к себе, удерживает от падения. Над скульптурой Микеланджело продолжал работать до 12 февраля 1564 года – за шесть дней до смерти. Произведение осталось в незавершенном состоянии.

Ввиду незавершенности скульптуры ее композиция сразу не совсем понятна. Она в значительной мере обработана шпунтом, закольником, местами троянками разного профиля и скарпелями. Контрастно выделяются отшлифованные и отполированные, почти полностью завершенные части – правая рука и ноги Христа. Изваяны троянкой часть левой ноги Богоматери, а также фрагмент ее лица на головном уборе (лоб и левый глаз). Это соотношение разных по характеру ваяния частей скульптуры свидетельствует о наличии в ней следов двух обработок, о результатах поиска взаимно исключающих вариантов композиций.

К первому варианту, предположительно, относятся завершенные и отполированные фрагменты – часть правой руки, ноги Христа, часть левой ноги Богоматери, а также ее лица на головном уборе. На основании их расположения, можно представить, что в первом варианте скульптуры фигура Христа была сильно наклонена влево. Отполированный фрагмент его повисшей правой руки, значительно отстающий влево от торса, дает право предположить, что в первом варианте фигура Христа была весьма крупной и мощной, возможно более значительной, чем в «Пьете Бандини».

К счастью, несмотря на массовое уничтожение самим Микеланджело (перед смертью) своих рисунков и моделей, сохранился эскиз на листе, находящийся в Оксфорде, Эшмолиен-музее. В крайнем левом эскизе (из пяти) изображена композиция из двух вертикальных фигур: Богоматерь с усилием удерживает под мышки мертвое, достаточно мощное тело Христа. Его фигура сильно склонена влево. Верхняя часть туловища и голова Богоматери, с трудом удерживающей тело сына, повернуты в противоположную сторону – вправо. Видимо, в соответствии с размером и формой мраморного блока, Микеланджело первоначально предположил изваять композицию лишь из двух фигур, главных в трагедии. Продолжая композиционно-пластические поиски, начатые при ваянии «Пьеты Бандини», он повторил в новой скульптуре использованные ранее размеры и положение фигуры Христа, изобразив ее в том же слож-

Микеланджело  
 Эскиз к композиции  
 «Пьета». 1550-е  
 Итальянский картон  
 Оксфорд, Эшмолиен-музей  
 Фрагмент



ном S-образном контрапосте. Но в новом варианте скульптуры («Пьета Ронданини») торс Христа изваян зеркально (влево) по отношению к предшествующей композиции («Пьета Бандини»). В первом варианте «Пьеты Ронданини» фигура Богоматери, в соответствии с первоначальным замыслом и с мощной фигурой Христа, была изваяна достаточно крупной по размеру. Богоматерь, с огромным напряжением удерживая от падения тело сына, откинулась вправо. От этого варианта часть ее лица сохранилась на нынешнем головном уборе. Уровень исполнения правой руки и ног Христа (вплоть до полной полировки их поверхности) предполагает, что по завершении первого варианта скульптуры мощная фигура Христа была полностью закончена – изваяна, отшлифована и отполирована. Фигура Богоматери, судя по сохранившемуся фрагменту лица и части ее левой ноги, возможно, была близка к завершению. Сохранившаяся часть ее первоначальной фигуры была изваяна троянками, скарпелями, но не до конца отшлифована и не отполирована. На основании этого можно прийти к заключению, что Микеланджело почти завершил первоначально задуманную композицию.

Но неожиданно он практически уничтожил ранее созданное произведение. Используя прежнюю скульптуру как материал для дальнейших поисков, Микеланджело начал в ней ваять новый вариант композиции. Закольником и шпунтом он значительно переделал ее верхнюю часть: срубил голову Христа, верхнюю часть торса, левую руку и часть правой. Таким образом, он обозначил новый вариант в крупных формах (по которому местами прошелся троянкой). Хотя смерть помешала скульптору полностью завершить работу, все же в какой-то мере можно предположить и определить дальнейшее направление его поисков.

Главное отличие вновь созданного варианта скульптуры от предшествующего в изменении, ином представлении образов Христа и Богоматери. Это отразилось на решении композиции и фигур. Они утратили значительность, мощь и колоссальность размеров и, одновременно, приобрели вертикальное положение.

Таким образом, ранее изваянные и завершенные части скульптуры, изображающие голову Христа, его мощный торс, подобный античному Геркулесу, и левая рука, были срублены. Некоторые исследователи отбитую часть

скульптуры – голову Христа – «идентифицируют с фрагментом, хранящимся в Галерее Боргезе в Риме» (11, с. 23). Также были уничтожены части произведения, первоначально изображающие голову Богоматери и верхнюю половину ее фигуры. Из бывшего изображения верхней части фигуры Богоматери были изъяны закольниками и троянками голова Христа, его изможденный торс и руки. В результате фигуры Христа и Богоматери, слившись вместе, приобрели вертикальное положение. Голова Богоматери, изваянная заново, повернута вперед, чем значительно приблизилась к голове сына, а левая рука крепко прижала его к себе. Новая композиция теперь частично напоминает второй (справа) графический эскиз того же рисунка Микеланджело.

В результате скульптура приобрела следующий вид. При ее осмотре (слегка справа) видно, как Богоматерь, стоящая на некотором возвышении, под тяжестью удерживаемого ею мертвого тела Христа, значительно наклонилась вперед. Она сильно прижала тело сына к себе. Худая безжизненная фигура Христа, с упавшей на грудь головой, с согнутыми и повисшими ногами, как бы скользит вниз. Также видны фрагменты прежнего варианта скульптуры: на тюрбане Богоматери – ее прежнего лица, а слева – отполированная часть правой руки Христа.

При осмотре с предполагаемой фронтальной позиции удерживаемая Богоматерью изможденная фигура мертвого Христа сползает вниз и, кажется, совсем упадет. Голова, торс и откиннутые назад руки Христа, которыми он, кажется, обнимает Богоматерь, грубо намечены закольниками и троянками. Слева от торса Христа видна – от предшествующей композиции, – часть его правой отполированной, практически завершенной, руки, отсеченной от фигуры.

При смене позиции осмотра скульптуры влево явно видно, как истощенное, потерявшее форму, казалось, бесплотное тело Христа прижато к Богоматери, сливаясь с ним. Его руки (намеченные закольником) откинута в объятии назад и растворяются в ее фигуре. Вся композиция, наклоненная вперед, имеет серповидную форму, в результате чего фигуры как бы парят в воздухе. Это впечатление подчеркивается краем ткани, сзади полукружьем обволакивающей фигуру Христа. Мы словно присутствуем на Вознесении Христа и Богоматери. Лишь фрагмент прежней композиции – часть правой отполированной и отсеченной руки Христа – неприятно торчит перед его торсом.

Помимо сказанного, главное, идейно важное изменение, определяющее разницу между двумя вариантами скульптуры «Пьета Ронданини», произошло в воплощении (понимании автором) фигуры Христа. В первом варианте, как и в «Пьете Бандини», мощный торс Христа напоминал огромными формами фигуры античных статуй – Зевса, Геркулеса, Антея. Ранее в творчестве Микеланджело ему предшествовало изображение Христа во фреске «Страшный суд», где его колоссальная и мощная фигура олицетворяла собой высшие внеземные силы. Он уподобил образ Христа античному богу Зевсу, бессмертному и безграничному во власти. Во всем своем творчестве, во многих работах Микеланджело стремился создавать фигуры евангельских святых мощными и значительными, подобными образам античных скульптур. К этому он стремился и в последних фресках – в «Страшном суде» Сикстинской капеллы и в живописи Капеллы Паолина. Их физически огромные фигуры подобны изображениям героев античных мифов, а сами композиции напоминают сцены битвы гигантов из древней мифологии. Фигура Христа в «Страшном суде», необычайно гротескно преувеличенная (даже при сравнении со знаменитыми античными статуями Зевса), пугает своим гневным видом и нагнала страх на окружающих его святых. Даже его мать – Богоматерь, находящаяся рядом, от ужаса сжалась всем телом, боясь взглянуть на него. К слову сказать, мы словно присутствуем не в суде, который предполагает не только наказание, но и оправдание и защиту невинных, а на страшной всеобщей казни. Безмерно гипертрофированная фигура Христа, лишь напоминающая свое человеческое происхождение, превращена автором в безграничного палача, что (на мой взгляд) недопустимо для христианского мировоззрения. Именно поэтому, у многих зрителей в прошлом и в настоящее время, несмотря на значительное художественное воздействие самой фрески, ее содержание оставляет в душе глубокое сомнение или спорное впечатление.

Микеланджело, продолжая развивать образы и пластические идеи античных статуй «Лаокоона Бельведерского», «Торса Бельведерского» и других древних шедевров, стремился к достижению больших высот в собственном творчестве. Он, в определенной мере подражая «Лаокоону», задумал изобразить погибшего Христа в «Пьете Бандини» и «Пьете Ронданини» в ассоциативно близкой ситуации и композиции. «Лаокоон» античных скульпторов и Христос, задуманный Микеланджело, изображены

Микеланджело  
Пьета Ронданини. 1555–1564  
Мрамор  
Милан. Каstellо Сфорцеско





в момент гибели или после нее (в кульминационный момент). Их мощные фигуры в напряженном контрапосте передают их трагическое состояние, подчеркивают драматизм происходящего события. По-своему развивая тему гибели героя, заложенную в «Лаокооне Бельведерском», Микеланджело стремился создать произведение не менее значительное по идейному, художественному и психологическому воздействию и, возможно, хотел превзойти почитаемое им «чудо искусства» (19, с. 99).

Но в последние дни жизни Микеланджело что-то неожиданное произошло в восприятии им самим созданного произведения. Мы можем предположить, что после завершения первого варианта «Пьеты Ронданини» в какой-то момент в его мировоззрении произошло душевное и психологическое прозрение, внутренний переворот – катарсис, который непосредственно отразился на судьбе произведения. Судя по последующим действиям, Микеланджело вдруг осознал, что причинами неудач, как «Пьеты Бандини», так и новой композиции «Пьета Ронданини», было неверное понимание и решение образа Христа. Созданная им в этих скульптурах физически мощная фигура Христа, подобная античному Геркулесу или Зевсу, не соответствовала передаче той евангельской страшной трагедии, которую хотел изобразить скульптор. В процессе замысла и ваяния «Пьеты Бандини» он мыслил в признанных им многие годы традициях античного искусства. Стремясь достичь желаемого, он упрямо переделывал композицию, пытался ее улучшить, но при этом сохраняя мощную «античную» фигуру Христа. Не удовлетворенный результатами, столкнувшись с техническими трудностями, плохим качеством мрамора и осознавая тщетность своих действий, он разбил скульптуру. Но даже после этого он продолжал ценить «Пьету Бандини», согласившись на ее реставрацию и завершение учеником. Видимо, он еще предполагал причину неудачи в решении самой композиции.

Необходимо напомнить, что скульптор в поздние годы стал свидетелем многих противоречивых и страшных явлений, войн и подлости, высокого признания его творчества и бешеной зависти, мести противников,

Микеланджело  
Пьета Ронданини. 1555–1564  
Мрамор  
Милан. Каstellо Сфорцеско



Микеланджело  
Пьета Ронданини. 1550–1555  
Мрамор  
Милан. Каstellо Сфорцеско  
Фрагмент

а также страшных гонений на близких ему людей и смерти многих из них. «В этом предательском мире, среди стольких невзгод» (по словам Микеланджело – 11, с. 378), он тяжело осознавал одиночество и ожидал смерть как избавление от физических и душевных мук. В последнем произведении, понимаемом им как надгробие на своей могиле и как свидетельство раскаяния перед Богом, он стремился найти новое, нетрадиционное воплощение темы «Оплакивания». Прежний «античный» образ Христа не соответствовал ни христианским традициям, ни последним внутренним переживаниям скульптора. Христос Евангелия не был подобен мощному Геркулесу. В земной жизни он был таким же человеком, как окружавшие его люди, что привлекало многих и самого Микеланджело на склоне лет. Сила Христа не в физической мощи и внешней красоте, подобной античным богам и героям – Зевсу, Геркулесу, Аполлону, Адонису. Их образам скульптор преклонялся всю жизнь и в соответствии с ними он ранее изображал Христа, каким он его создал в римской композиции «Пьеты» или в статуе, находящейся в соборе Санта-Мария-сопра-Минерва (в Риме).

Видимо, на старости лет, пройдя через многие невзгоды и утраты, Микеланджело все более осознавал, что сила Христа в мощи его духа при физической человеческой слабости. Именно слабым телом Христос вынес сверхчеловеческие физические и моральные муки. Его предали близкие ему ученики. Его истязали допросами, глумлениями и пытками. Измученный физическими и моральными страданиями, униженный, оскорбленный, одинокий, телесно истощенный, он был проклят и отправлен на казнь своим народом. Будучи первоначально «обыкновенным» человеком, Христос своими нечеловеческими мучениями, своими страданиями и ужасной казнью стремился спасти погрязший в грехах и мерзости род человеческий. Его образ не мог быть уподоблен античному герою или всесильному, непобедимому и бессмертному античному богу.

Поэтому первый вариант «Пьеты Ронданини» уже не мог отвечать духовному замыслу Микеланджело. И в какой-то момент у него произошло прозрение, катарсис – он вдруг осознал причину своих неудач. Возможно, осознание противоречивости создаваемого первоначально образа привело Микеланджело подсознательно к неожиданному для всех (вначале) разрушению скульптуры «Пьета Бандини» и осознанно (потом) – к практическому уничтожению первого варианта «Пьеты Ронданини».

Микеланджело осознал, что Христос должен быть воплощен физически слабым, изможденным человеком. В результате скульптор пошел на кардинальное решение: срубает изображение мощного торса античного героя, превращая его в худое, истощенное, измученное тело. Он отказывается от излюбленного им контрапоста, создав хрупкое, вытянутое вертикально, тело Христа. Следом он изменяет и фигуру Богоматери. И в этом глубоко трагическом евангельском образе Христа и Богоматери, соединенных в безграничном горе, Микеланджело отказался от дорогих ему античных традиций и нашел решение своего последнего произведения. В кратчайшие сроки (скорее всего, в один день или ночь) он значительно переработал прежнюю композицию.

Пришедшее решение, этот внутренний душевный перелом и последующий процесс изменения скульптуры оказали сильное воздействие на состояние самого скульптора. Видимо, неожиданное уничтожение первого варианта скульптуры произошло у Микеланджело незадолго до смерти. Об этом можно судить по воспоминаниям свидетелей его последних дней (2, с. 73; 11, с. 24; 22, V. 2. P. 9, 53).

По их свидетельству, Микеланджело последний раз работал над статуей 12 февраля 1564 года. Вероятно, именно тогда он значительно переработал скульптуру, ее форму и композицию. Фигура Христа и стоящей за ним Богоматери были значительно изменены и утратили привычную внешнюю красоту и законченность. Лишь фрагмент отполированной правой руки и ноги Христа, как след прошлого и укор содеянному, напоминали об его отречении от идеально создаваемых прежних образов. Судя по воспоминаниям, Микеланджело после этого не находил себе места. Видимо, он был потрясен результатами своей переработки статуи. Не закончив скульптуру, он прекратил ее ваять. В дальнейшем, измученный внутренними душевными переживаниями от случившегося, в сомнениях и мучительных раздумьях, он одиноко в непогоду, под ветром и ледяным дождем бродил по улицам Рима. Он сильно простудился. Ученику Тиберио Кальканьи с трудом удалось вернуть учителя домой. По просьбе Микеланджело был вызван его другой ученик Даниеле да Вольтерра. Ему, будучи больным, Микеланджело продиктовал последнее письмо для племянника Леонардо во Флоренцию с просьбой приехать в Рим. Хотя он плохо себя чувствовал, два дня отказывался ложиться в постель и грелся перед камином. Но, обессиленный, за три дня до смерти Микелан-

джело лег в постель и в присутствии Томмазо Кавальери, Диомеде Леоне и Даниеле да Вальтерры умер 18 февраля 1564 года.

На основании воспоминаний современников можно судить, что именно 12 февраля (ночью или днем) Микеланджело значительно изменил скульптуру, и при этом за короткое время – за несколько часов. На это он был способен даже в последние годы, обладая значительным творческим и профессиональным умением и опытом. Доказательством служат отзывы современников и французского путешественника, который писал, что Микеланджело «хотя... был не очень сильным, однако за четверть часа он отрубил от очень тяжелой глыбы мрамора больше, чем три молодых каменотеса могли бы это сделать в три или четыре раза дольше» (10, с. 164). К этому могу добавить, что я, имея собственный опыт вааяния из мрамора (24), неоднократно наблюдал способность мраморщиков в несколько часов создать первоначальный объем скульптуры, обрубая значительный блок камня закольником и шпунтом. Именно этими инструментами Микеланджело наметил новый вариант формы «Пьеты Ронданини», на которой остались их следы, создавая задуманную новую форму скульптуры. Уверен, что Микеланджело переделал скульптуру в один прием – именно 12 февраля. В дальнейшем, как уже было сказано, потрясенный результатами ее переделки, Микеланджело прервал работу и стал бродить по Риму, несмотря на непогоду. Именно потрясением от полученного результата можно объяснить прекращение вааяния и то, что он не стал завершать скульптуру. Подавленный им содеянным, он прекратил работу. Он даже не успел (и не смог) уничтожить до конца оставшуюся часть правой полированной руки Христа. Главное – то, что он не в состоянии был закончить ваание скульптуры. Видимо, не хватило моральных, а вследствие и физических сил. Он не смог завершить то, что им было неожиданно намечено в новом решении образов Христа и Богоматери и всей композиции «Пьета Ронданини».

Важно отметить, что Микеланджело пришел в последние дни жизни к рождению нового произведения, соответствующего его новому видению трагической темы «Оплакивания», его новому пониманию и представлению этой душевной драмы. В новом, втором варианте скульптуры «Пьета Ронданини» изображен телесно истощенный мертвый Христос, перенесший ради людей все страшные муки и ими забытый. Даже, будучи мертвым, он, кажется, инстинктивно стремится обнять свою мать, как по-

следнюю и единственную защиту. Богоматерь, обнимая его, стремится удержать дорогое изможденное тело сына. Она также всеми покинута и забыта, оставшись одна со своим страшным горем. Одинокие в своем безграничном несчастье, мать и ее мертвый сын находятся в страшной тишине полного забвения и человеческого равнодушия. Вспоминаются строки почитаемого им Данте, записанные Микеланджело на одном его рисунке: «Не думают, какую куплен кровью...» (13, с. 344).

Микеланджело создал глубоко драматическую и сложную по содержанию композицию, стремясь многопланово передать трагедию погибшего Христа и оставшейся одинокой Богоматери. В этой мраморной скульптурной композиции он создал образ всеобщего человеческого горя, глубоко проникая в душу смотрящего. Этот ужас, воплощенный в мраморе, переживаемый Микеланджело в последние годы, дни его душевного одиночества и глубоких терзаний, стал последним скульптурным завещанием. По трагичности, сложности, глубине и многозначности передачи душевных переживаний, кажется, невозможно найти в мировом искусстве равного мраморной скульптуре «Пьета Ронданини» – последнему произведению Микеланджело.

В то же время кажется, что воедино слившиеся вертикальные фигуры Христа и Богоматери подобны последней свече в беспросветном ужасном и холодном мире, который они стремятся осветить людям и тем самым заставляют нас надеяться на лучшее.

Одновременно при внимательном рассмотрении скульптуры, сопоставлении ее завершенных и отполированных частей – ног Христа и его теряющего четкие формы верха фигуры и головы, а также головы и фигуры Богоматери – создается зрительное впечатление их постепенного исчезновения, утраты, растворения, их Вознесения. Это впечатление взлета, рожденное незавершенностью произведения (*non-finito*), явно подчеркивается с левой стороны скульптуры серповидной формой ткани, обволакивающей фигуры. Мы словно присутствуем на Преображении Христа и Богоматери из человечески телесного состояния в Божественное.

«Пьета Ронданини» – это не столько незавершенная скульптура, прерванная в процессе созидания, а скорее запечатленный поиск нового пути решения в передаче духовного: того высшего состояния, к которому стремятся люди в поисках совершенства – на пути к Богу. Эту его устремленность мы слышим в строках его сонетов:

*Земного бытия окончен срок.  
Проплыл по морю бури и печали,  
Мой челн к последней пристани причалил –  
Час грозного возмездья недалек.*

*Искусство – мой кумир и мой пророк –  
Открыло мне неизреченность дали.*

*Бессильна живопись, да и вааянье,  
Когда душа устремлена лишь к Богу  
И на кресте распятому объятью.*

*О дне последнем мыслю непрестанно,  
Хоть в камне силюсь вечное раскрыть,  
Но смерть и творчество несовместимы (13, с. 314–315).*

Микеланджело в последний год жизни отказался от прежних ренессансных воззрений, видения мира через образы античного искусства. В скульптуре «Пьета Ронданини» пришел к поиску воплощения духовного, бестелесного, внеформенного, растворяющегося в пространстве, как во вместилище Высшего Духа. Он, видимо, хотел создать пластическое решение скульптуры в новом, ином ее понимании. «По словам Бернини, Микеланджело сказал на смертном одре, что он раскаивается в двух вещах: он не сделал для спасения своей души все то, что он обязан был сделать, и, во-вторых, он должен умереть тогда, когда он только начал читать по слогам в своей профессии» (10, с. 36).

Рождается символическое представление, как будто Микеланджело в конце жизни смог открыть тайную дверь в новые возможности искусства вааяния, но Бог, позволив ему это как избранному, забрал его и свою тайну. Возможно, Всевышний тем самым сомневался в преданности и постоянстве человечества высшим духовным обязательствам, предполагая, что оно сможет низвести искусство до того низменного мерзкого состояния, свидетелями которого мы ныне являемся.

Необходимо указать на параллельную эволюцию в рисунках Микеланджело – его восприятия и воссоздания формы, – проходившую примерно в те же годы, когда он работал над своими последними скульптурами (21). В начале творчества он выполнял рисунки реалистично (иногда – натуралистично): жестко графически – пером, чернилами, итальянским карандашом. Если первые сохранившиеся рисунки носили учебный характер, то, выполненные

в последующие десятилетия творческой деятельности, они являлись подготовительным материалом для создания скульптур, картин, фресок и архитектурных проектов в форме эскизов, натуральных этюдов, картонов. Рисунки исполнялись документально четко линейно параллельными и пересекающимися линиями, обрисовывая и как бы жестко прощупывая форму, объемы человеческих фигур, тканей и декоративных рельефов.

В последние два десятилетия жизни Микеланджело возрос интерес к его рисункам. Они получили широкое признание среди коллекционеров, за ними охотились, их просили у автора. Микеланджело, помимо рабочих материалов, стал специально (для подарков) создавать станковые рисунки. Как и в скульптуре, он изменил манеру их исполнения. Взамен ранее принятой им системы изображения в четких определенных контурах с дополнением жесткими пересекающимися штрихами, он стал обрисовывать объемы фигур параллельными, несколько произвольными, как бы свободно повторяющимися и бегущими линиями – тем самым как бы прощупывая и намечая им общую форму. В последние же годы он стал дополнять их растушевкой. Рисунки стали менее четкими, напоминая сфумато, в чем-то имитируя живопись. Именно поэтому ряд его рисунков («Леда», «Венера и купидон» и др.) им самим и его учениками были претворены в живописные произведения. Но в его архитектурных эскизах и проектах он сохранял графическую четкость пером и карандашом, иногда используя циркуль и линейку – с целью точного воспроизведения будущего архитектурного сооружения или его частей.

При подведении итогов проведенного исследования творчества Микеланджело неожиданно рождается, казалось бы, парадоксальная мысль о художественной символичности его последней скульптуры «Пьета Ронданини». Отполированные, практически полностью завершённые части правой руки и ноги Христа в этой скульптуре идентичны по выполнению аналогичных частей в скульптуре «Пьета» собора Святого Петра в Риме, созданной в начале его творчества. Верхние части фигур Христа и Богородицы, изваянные в конце жизни, характерны его позднему решению скульптурной формы. Таким образом, «Пьета Ронданини» невольно стала художественным отображением эволюции его творчества – от начала и до завершения: скульптурным символом, им оставленным перед уходом в иной мир (25).

### Список литературы

1. Первоначальный вариант этой статьи написан под впечатлением увиденной статуи Микеланджело «Пьета Ронданини» в Милане (Италия) в 1975 году (используя ранее написанный студенческий доклад). Фрагментарно он был опубликован в журнале «Художник» в 1978 году, № 11, с. 29.
2. Балдини У. Микеланджело-скульптор. М.: Планета, 1979.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М.-Л.: Academia, 1933.
4. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Искусство, 1971.
5. Виллари П. Джироламо Савонарола и его время. Т. 1 и 11. Репринт с изд. 1913. Л.: Ладомир, 1995.
6. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. М.: Искусство, 1972.
7. Искусство итальянского Ренессанса. *Konemann*, 1994.
8. Клейн В. О задачах музея слепков. М., 1916.
9. Микеланджело. Жизнь. Творчество. Суждения современников / сост. В.Н. Гращенков. М.: Искусство, 1965.
10. Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников / сост. В.Н. Гращенков. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1983.
11. Микеланджело. Письма. Поэзия. СПб.: Азбука, 2002.
12. Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви / пер. М. Павлиновой. СПб., 1914.
13. Микеланджело Буонарроти. Неизмеримы гения деяния. Стихотворения. М.: ТОО «Летопись», 1997.
14. Плиний об искусстве. Одесса. Б. г.
15. Хойзингер Л. Микеланджело. М.: Слово, 1996.
16. Челлини Б. Жизнеописание. Сонеты. Трактаты. СПб.: Азбука-классика, 2003.
17. Яхонт О.В. О подлинности музейных произведений и так называемых категориях ценности в реставрации. Исследования в консервации культурного наследия. Материалы Международной научно-методической конференции, посвященной 50-летию юбилею ГОСНИИР. М., 2008. С. 299–307.
18. Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. Избранные статьи. М., СканРус. 2010. С. 302–307.
19. Führer Durch die Vatikanische Skulpturen-Sammlung. Rom, 1925.
20. Parronchi A. Michelangelo: The sculptor. NY, 1968.
21. Popper T. Michelangelo. 1475–1564. The Graphic Work. Taschen, 2007.
22. Vasari, Giorgio. Der literarische Nachlass: 3 vols. Munich: Georg Müller, 1923–1940.
23. Wünsche R. Der Torso. Ruhm und Rätsel. München, 1998.
24. Документальным доказательством этого служит диплом «Мастер камня», выданный мне в 1990 году Европейским центром консервации и охраны памятников.
25. При окончании правки, дополнения и редактировании этой статьи меня заинтересовал вопрос, почему меня и моих учителей, в первую очередь В.Н. Гращенкова, на склоне лет вновь стали волновать последние годы жизни Микеланджело, его творчество, поэзия, размышления. Видимо, Микеланджело был прав, написав однажды: «Тот, кто не знает, что такое старость, должен терпеть и ждать ее прихода, ибо раньше он испытать этого не может» (9, с. 307). Виктор Николаевич Гращенков – мой учитель и часто добрый и благожелательный советчик, незадолго до смерти, чувствуя нарастающую слабость, цитировал некоторым своим ученикам слова Микеланджело: «Если жизнь нам нравится, то, поскольку смерть есть дело рук того же мастера, она не должна нам не нравиться» (8, с. 28). Вероятно, эти слова великого художника и мыслителя рожают надежду и нас должны душевно укреплять.



Огюст Роден

В этой работе я рассматриваю в основном одну сторону творчества выдающегося французского скульптора Франсуа Огюста Родена (1840–1917) – его проекты и осуществленные памятники (исследованные в хронологическом порядке).

Выявить и представить полный список всех проектированных и созданных Роденом памятников, а тем более их изображений, мне не удалось. Объясняется недостаточностью сведений в литературе об этой стороне его творчества. В то же время известно, что он, обладая огромной работоспособностью, целеустремленностью и честолюбием, старался участвовать в различных конкурсах, при этом не только во Франции, но и в других странах Европы и обеих Америк. Судя по публикациям, не все его модели сохранились, тем более их изображения. О некоторых, как о проекте памятника Байрону для Лондона, известно лишь по письму за 1877 год. Из списка памятников вне Франции известно его участие в проектировании трех монументов для Южной Америки: генералу Линчу в Чили, президенту Аргентины Сармьенто в Буэнос-Айресе и Бенджамену Викуниа Макене в Сантьяго-де-Чили. Сохранилась модель первого из названных памятников. Второй указанный памятник был установлен. Третий проект лишь упоминается в письме, обозначенном 25 апреля 1891 года. В нем сообщается просьба оплатить изготовленную в 1886 году модель памятника со скульптурой и рельефами. Немецкий поэт Райнер Мария Рильке, бывший секретарем Родена и написавший большой очерк о творчестве скульптора, отметил: «Много памятников Родена было приобретено Америкой» (1, с. 95). Но он не указал их название и количество. Это жаль, так как Роден не только сообщал Р. М. Рильке факты своего творчества, но и редактировал, практически уточнял содержание его текстов (2). Известно, что скульптор, будучи человеком амбициозным, в беседах любил нередко прибегать к романтизации своей биографии, гиперболизации некоторых ее фактов. Поэтому приходится рассматривать лишь те проекты и завершённые памятники Родена, которые известны по публикациям.

Эволюция творчества скульптора рассматривается в связи с процессом развития европейского искусства, частью которого и под воздействием которого оно развивалось. Роден был сыном своего времени, поэтому в его произведениях можно отметить какие-то качества, характерные для работ его коллег. Важно выявить то, что он привнес в искусство впервые. Известно, что в начале своей скульптурной деятельности он, будучи пратисьеном

(исполнителем чужих работ), почти двадцать лет тяжким трудом зарабатывал себе на хлеб, воплощая своими руками замыслы ведущих мэтров – подобно многим несостоявшимся коллегам. Но это дало ему возможность изучить, освоить методы и требования современного ему формотворчества. Он работал в мастерских декоративного искусства на скульптора-декоратора Легрена, у известного скульптора А.-Э. Каррье-Беллеза, на Севрской мануфактуре и т. д.

Когда анализируются скульптурные монументы, естественно, интересуется, насколько они отвечают принятым к ним требованиям и принципам построения, сформировавшимся в течение многих столетий, начиная с античного времени. Одной из главных задач при создании монументального скульптурного памятника принято считать воплощение в нем значительной духовной (часто – политической) идеи. Но, как заметил немецкий скульптор-классицист и теоретик Адольф фон Гильдебранд, часто художественную несостоятельность «стараясь возместить содержанием, глубоким смыслом и т. п.» (3, с. 5). По его словам, любое произведение искусства, в первую очередь скульптурный монумент, должен быть архитектурно построен, подчинен определенному ритмическому строю: «Архитектоническое построение есть то, что создает из художнического исследования природы высшее художественное произведение... то, что мы обозначили как подражательное, представляет собой мир форм, заимствованных непосредственно от природы, и, лишь переработанные архитектурно, эти формы становятся вполне художественным произведением. Лишь тут пластика и живопись вступают в общую всем искусствам сферу, переходя из мира простого натурализма в мир истинного искусства» (3, с. 4).

При этом нужно иметь в виду и то, что (по словам Виктор Гюго) «каждая эпоха имеет свои понятия». Или, как резюмировал выдающийся историк искусства Генрих Вельфлин: «Дело в различии самых элементарных творческих приемов. Каждой новой форме художественного видения соответствует новое содержание и глубокое несходство... происходит именно от того, что они принадлежат разным стадиям оптического видения. Тихая торжественность или, наоборот, патетическое движение выражены в каждом стиле по-своему» (4, с. 17).

На каждом этапе истории на решение монументального памятника могут повлиять и другие факторы, важные для этого времени. К ним могут относиться не только сменившиеся мировоззрение и вкус людей: с одной стороны,

авторов сооружения, а с другой – его заказчика или зрителя. Изменения могут зависеть и от смены технических возможностей, в том числе и от применения иных или более современных материалов и методов, их использования и характера обработки. Все это также приводит к изменению стиля, как в архитектуре, так и во взаимосвязанных с ней в других пластических и изобразительных искусствах. К примеру: эволюция стилей от искусства Древнего Рима до готики, а затем и Нового времени также взаимосвязана со сменой применяемых материалов, технологических и художественных решений, а вследствие этого – с эволюцией эстетических требований к создаваемым произведениям, их восприятию.

Со времен культуры Древнего мира утвердился принцип (признанный до настоящего времени), что памятник, в том числе скульптурный, должен представлять собой овещенный символ, знак: ранее – бога, позднее – правителя или человека, своими делами достигшего права быть торжественно увековеченным в бронзе или мраморе для поклонений и памяти потомков. Уже тогда утвердилось, что скульптурный памятник должен соответствовать ряду важнейших критериев: быть выразительным, неповторимым по силуэту, обобщенным по форме, логично построенным, четко читаемым, запоминающимся и т. д.

Специальное внимание к памятникам Родена, критический анализ всех его монументальных работ в искусствоведческой литературе мне не удалось найти (5). Возможно, это объясняется тем, что, как подметил искусствовед А. Ромм, «огромная литература о Родене по большей части носит апологетический характер и ни к одному мастеру искусства буржуазная критика нашего времени не относилась с таким преклонением» (6, с. 27). Но все же воздействие его творчества не только как скульптора-станковиста, но и как автора монументальных работ в дальнейшем оказалось значительным для всего мирового искусства.

Творчество Родена укладывается в очень большой промежуток времени. Хотя всю свою творческую жизнь он был реалистом (нередко с использованием натуралистических решений), в стилевом отношении его искусство принято рассматривать в начале как творчество романтика, а в конце – символиста со стилевыми признаками модерна. Его творчество в основном связано с Парижем. Начиная с XVII века эта столица Франции была признана центром мирового искусства. Но прекрасные монументы, украшавшие ее площади при Людовике XIV и Людовике XV,

были уничтожены в конце XVIII века, во время Французской революции. В XIX веке при императоре Наполеоне I площади Парижа вновь стали наполняться монументальными сооружениями. Значительное число их резко возросло при Наполеоне III, подстегнутое безудержным ростом в стране патриотизма и национализма. Этому процессу активно содействовала реконструкция Парижа, осуществленная префектом Ж. Э. Османом. В середине XIX века (1853–1869) были снесены старые городские кварталы, вместо которых проложены новые широкие проспекты, площади, бульвары, сады и скверы.

Для их украшения стало создаваться и устанавливаться большое число памятников известным и ныне забытым генералам, чиновникам и иным «великим деятелям страны». Как отмечали современники, эти сооружения множились, как грибы после дождя. Их количество становилось столь значительным, что, возможно, подобное происходило только в Древнем Риме. В то же время эти памятники удручали своим однообразием композиций – инертно стоящих (в основном) и сидящих (изредка) торжественных фигур в современных мундирах и сюртуках, с тщательно и натуралистично исполненными орденами, позументами, пуговицами и т. п. В целях разнообразия и украшения этих сооружений их дополняли символическими, нередко полуобнаженными фигурами нимф, гениев, пышным лавровым и цветочным декором. Монументы королям и военным дополнялись пушками, знаменами и иной военной амуницией. Нередко пьедесталы памятников писателям и поэтам (работы Л.-Э. Барриа, А. Фальгьера, Р. Верле, А. Мерсье, А.-Э. Каррье-Беллеза и др.) были окружены шеренгами бронзовых или мраморных героев их произведений и милых прелестных читательниц с раскрытыми книжками.

Иногда скульпторы свои памятники дополняли фигурами или декорациями, заимствованными из открытого тогда искусства Древнего Египта, Рима или Средневековья: сфинксами, львами, грифонами, химерами и т. п. Необходимо указать, что в изобразительном искусстве и архитектуре XIX века художники стали безудержно и бессистемно копировать забытое и открываемое наследие прошлых веков. Тенденция заимствования, подражания, компилятивность происходили не на уровне случайности, а идеологически и художественно были обоснованы традиционными требованиями «работать по образцам». Истоки «работы по образцам» можно увидеть еще в XVI веке в Академии Свя-



Р. Верле  
Памятник Ги де Мопассану  
Мрамор  
Париж



Л.Э. Барриас  
Памятник Виктору Гюго. 1902  
Бронза, камень  
Париж (уничтожен в 1942 году)

того Луки во Флоренции. Эти требования с XVII века стали неукоснительными при обучении во Французской академии и утвердились, при подражании ей, во всех подобных европейских художественных учреждениях – в Великобритании, Германии, Австрии, России и т. д. Им следовали не только в учебных целях, но и при оценке результатов самостоятельного творчества – во вновь создаваемых произведениях архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. Отбор обязательных «образцов» постепенно эволюционировал, дополнялся примерами из вновь открытых шедевров искусства Древней Греции, Египта, Востока. Традиции компилятивности, подражательности, активного внедрения образцов из иных стилевых культур привели в середине XIX века к утрате целостного видения в искусстве и архитектуре, в том числе в монументальной пластике.

Будущий скульптор Франсуа Огюст Роден происходил из бедной семьи с крестьянскими корнями, проживающей в Латинском квартале Парижа. С раннего детства он постоянно стремился рисовать везде, где удастся: на стенах домов, на мостовой, на любом клочке бумаги, даже на упаковке от продуктов. Он мечтал стать художником. Родители благодаря поддержке сестры согласились на его посе-

щение бесплатной, так называемой Малой Школы математики и рисунка, в которой обучались мастерству в разных областях художественного ремесла. Там выдающийся педагог Лекок де Буабодран отметил в юном Родене творческие способности. После ее окончания, несмотря на трехлетние попытки поступить в Большую школу, готовившую профессиональных художников, он вынужден был лишь оставаться подмастерьем, осуществлявшим в материале (гипсе, камне, мраморе) чужие проекты – лепнину, рельефы, скульптуры для украшения новых домов реконструируемых Парижа и Брюсселя.

В последующем, продолжавшемся почти двадцать лет, периоде при низко оплачиваемом труде он постигал основные навыки скульптурного ремесла, приемы и методы лепки и валяния. В этот период для молодого, но амбициозного мастера-поденщика стал важным событием, по оценке самого Родена, совет, полученный от профессионального лепщика. Он вспоминал: «В науку лепки меня посвятил некто Констан, который работал в той же мастерской, где я делал свои первые шаги в скульптуре. Однажды, глядя как я леплю из глины капитель, украшенную листвой, он сказал: “Роден, ты не так берешься за дело. Все твои листья

располагаются в одной плоскости. Поэтому они кажутся неживыми. Сделай так, чтобы их концы устремлены были на тебя, только тогда возникает ощущение глубины”.

Я последовал его совету и был поражен полученным результатом.

“Запомни хорошенько мои слова, – продолжал Констан, – когда ты будешь лепить, не смотри никогда на форму как на некую плоскость, но всегда как на объем, обладающий глубиной. Воспринимай поверхность только как завершение объема, как некую часть его, обращенную к тебе. Только так ты одолеешь науку лепки”.

Этот принцип оказался для меня необычайно плодотворным.

Я использовал его при исполнении скульптур: отдельные участки тела перестали быть для меня более или менее плоскими поверхностями, я представлял их себе завершением внутренних объемов. Под малейшим рельефом торса я стремился дать почувствовать мускул или кость, развивающиеся в глубину, под кожей. Правда моих фигур была таким образом не поверхностной, а как бы выростала из глубины, как сама жизнь» (7, с. 46–47).

Этим советом Констан подсказал молодому Родену важнейшее правило видения скульптуры, как трехмерного объема, которое у профессионального лепщика и ваятеля должно было стать главным профессиональным чувством, как абсолютный слух у музыканта. Возможно, с этого времени он стал целенаправленно осмысливать свою деятельность как скульптора, искать свой индивидуальный путь, изучая наследие прошлого, посещая музеи. Осознавая недостаточность своего образования, он посещал библиотеки, читал книги по искусству, истории, классическую литературу. Он полюбил поэзию Данте, Гюго, Бодлера, учился на произведениях античных ваятелей, на работах Микеланджело, Клодиона, Гудона, Рюда.

Будучи мотивированным к достижению успехов в собственном творчестве, помимо исполнения каждодневных изнурительных работ, он стал делать попытки создать собственные работы. Среди них наиболее удачными были портрет отца (1860), священника Эймара (1863) и так называемая «Маска человека со сломанным носом» (1864). Уже в первых работах, в противовес начальному академическому обучению, определилось его стремление к реалистическому воплощению человека в скульптуре. Одну из работ – «Маску человека со сломанным носом» – он попытался представить на выставку, но получил отказ.



О. Роден  
Человек со сломанным носом. 1864  
Бронза

В настоящее время трудно судить о первоначальном виде этих скульптур, так как позднее сам автор, а также его помощники (пратисьены), копируя их, могли их достаточно переработать.

Реалистическая, близкая к натуралистической, направленность всего его творчества определялась не столько утверждавшимся этим стилем в европейском искусстве. На мой взгляд, в основе ее было недостаточное профессиональное обучение, отсутствие длительной академической выучки, «отшлифовки» в Высшей школе. Его реализм исходил, особенно на начальном этапе творчества, из скованности перед натурой, вследствие чего в нем было наивное стремление дотошно ее копировать. Эта его особенность сохранялась, в разной степени, и в дальнейшие годы.

Выпускники Высшей школы, в сравнении с ним, уверенно следовали академическим требованиям идеализации и формализации натуры, хотя тем самым ее обедняли и создавали однообразные по стилю скульптуры. Сохранявшаяся до конца жизни преданность Родена натуре, зависимость от нее, стремление ей подражать и следовать, в противоположность академистам, были важнейшими источниками, постоянно обогащавшими его творчество и наполнявшими новым содержанием. Необходимо отметить, что в начале художественных поисков молодой Роден выбрал для подражания достойные образцы: для портрета отца и Эймара – римские оригиналы, для «Человека со сломанным носом» – портрет Микеланджело, тогда числившийся автопортретом (позднее определенным как работа Даниеле да Вольтерры). Для Родена с молодых лет маяками были произведения скульптуры античного времени и Возрождения. Он их изучал в Лувре, со временем – в других музеях Франции, Италии и стран Европы.

Первой попыткой Родена в создании монументального произведения принято считать проект памятника погибшим в проигранной франко-прусской войне 1870–1871 годов. Хотя он в ней не участвовал (из-за плохого зрения), но (работая в Бельгии в мастерской А.-Э. Каррье-Беллеза), как и многие французы, трагически воспринял ее результаты. Его проект, названный «Призыв к оружию», сохранился. В нем автор постарался заявить о новом решении скульптурного монумента. В дальнейшем Роден, высоко ценя этот проект, сохранил его, а позднее неоднократно тиражировал в нескольких размерах (величинах).

Проект представляет собой композицию из двух реалистически изображенных фигур: опрокидывающегося назад раненого или убитого обнаженного воина и стремительно летящей над ним крылатой женской фигуры. Издали силуэт этой композиции напоминает изображение взорванной бомбы: взлетающая клокочущая масса разрывается вверху в разные стороны, захватывая окружающее пространство. Воин представлен в момент атаки: его левая нога выдвинута вперед – навстречу врагу. Но, будучи сраженным, он падает назад в повороте контрапоста, судорожно опираясь левой рукой на застрявший в земле меч. При этом его голова, повернутая вверх, лицом обращено к мчавшейся над ним женской фигуре. Крылатая женская фигура, названная Роденом «Марсельезой», в противоположность сраженному и медленно падающему воину, выражает безграничную бешеную энергию: она несется



О. Роден  
Портрет отца. 1863  
Бронза

и кричит, точнее – неистово вопит. Ее руки, судорожно сжатые в кулаки, раскинуты в стороны и готовы уничтожить, снести встречного врага. От неистового стремления в бой ее левое крыло наполовину согнулось. Лицо «Марсельезы» искажено от напряжения и подобно маске Медузы. Ее сильно открытый рот передает дикий крик, в котором словно слышатся призывы и отчаянные требования к общенациональному сопротивлению и возмездию. Мы словно слышим слова Виктора Гюго из его стихотворения «Возмездие»:

*Пора вставать! Настало завтра.  
Бушует поляя вода.  
Плевать на их картечь и ядра!  
Довольно, граждане, стыда!*



О. Роден  
Призыв к оружию. 1879  
Бронза

Композиция скульптурной группы построена в противопоставлении фигуры воина и «Марсельезы» не только в состоянии их движений, но и в их направленности. Ноги воина застыли во встречном движении под углом влево, его тело, падающее назад, – вправо, как бы огибает композицию. Фигура летящей «Марсельезы», раскинувшей в стороны руки, несется противоположно – вперед. Ее сжатые в кулаки руки, выброшенные в стороны, крылья и ноги энергично агрессивно «протыкают» и как бы захватывают пространство. Таким образом, скульптура не только воспринимается в продолжительном времени, но и активно включается в окружающую среду. Вспоминаются реализованные в этом проекте рекомендации Констанана, данные Родену. Позднее он, в какой-то мере повторяя их, сформулировал в своем «Завещании» для молодых скульпторов: «Когда вы лепите, никогда не мыслите в поверхности, а только в глубину. Пусть ваш рассудок воспринимает каждую поверхность как оболочку объема, выталкивающего ее изнутри. Представляйте себе все формы как бы обращенные к вам. Всякая жизнь возникает внутри себя, но затем развивается, раскрывается изнутри вовне. Равным образом и в хорошей скульптуре всегда угадываешь сильный внутренний импульс» (1, с. 14).

В этой композиции Роден положением летящей фигуры, рук, крыльев, всех ее частей, целенаправленно «захватывая» окружающее пространство, включает его в сферу своего воздействия. Вследствие этого зритель, увлеченный направлением фигуры падающего воина, вынужден обходить композицию справа. При обходе композиции невольно осознается, что скульптор воплощает новое ее видение – через восприятие во времени. В результате справа открывается новое положение фигуры воина – кажется, что он как бы останавливается от падения и, вытаскивая из земли меч, готовится броситься вперед, вслед за летящей «Марсельезой». При продолжавшемся обходе рождаются новые иллюзии кажущегося движения воина вперед, вслед за стремительно летящей «Марсельезой». Таким образом, создается несколько точек обозрения скульптуры, видение различных ее аспектов, заложенных автором.

Обходя композицию вокруг, зритель невольно возвращается к фасадной точке зрения, находясь под впечатлением клокочущей пластики скульптуры. Роден при создании этой композиции как проекта памятника использовал эскизную энергичную форму воплощения. Таким образом, подвижной фактурой поверхности скульптуры – следами

экспрессивной лепки – скульптор усилил эмоциональное восприятие, заложенное в композиции.

При строго критическом взгляде явно прослеживаются заимствования Родена: с одной стороны, летящей женской фигуры («Марсельезы») со знаменитого рельефа Ф. Рюда, находящегося на парижской Триумфальной арке (архитектора Ж.-Ф. Шальгрена), а с другой – фигуры раненого воина в положении контрапоста, зеркально повторяющего скульптуру «Раба» Микеланджело (из Лувра). Об этом Роден невольно признавался, когда позднее вспоминал: «Нас участвовало в нем не менее шестидесяти скульпторов. Но, несмотря на все мои усилия, несмотря на жизнь, которую, как мне кажется, мне удалось вдохнуть в мою группу «Призыв к оружию», я не был принят. Глубоко восхищаясь Делакура, зная наизусть его знаменитое письмо о конкурсах, я часто спрашивал себя, зачем я пошел на эту каторгу. Ведь не мог же я бороться с Барриа и Мерсье, тем более что моя группа, безусловно, должна казаться жюри неистовой и исступленной. Со времени «Марсельезы» Рюда, которая буквально кричала, почти не было аналогичных статуй. Премию, как вы знаете, получил Барриа» (1, с. 33).

Казалось, откровенное заимствование летящей фигуры «Марсельезы» (как ее называл сам скульптор) с рельефа работы Ф. Рюда, находящегося на парижской Триумфальной арке, должно было бы обеднить значимость работы Родена. Но он, взяв за основу мотив прославленного рельефа, решил его по-своему. У Ф. Рюда воссоздана прекрасная богиня, которая летит торжественно, красиво, ясно и четко. У Родена реалистично (чуть ли не натуралистично) изображена неистовая, бешеная плебейка, с искаженным лицом, жаждущая мести, которая несетя вперед, уподобляясь взрыву. Роден, стремясь в этой модели памятника «возродить энергию маршала Нея» (определение самого скульптора по поводу другой работы Ж. Рюда), разрушал установившиеся традиции. Его с пафосом построенная композиция с агрессивным реалистическим решением формы и пластики, естественно, была неприемлема для академических коллег и заказчиков Родена. Поэтому они утвердили традиционную академическую композицию Л.-Э. Барриа, изображающую торжественно стоящую идеальную и «прекрасную» фигуру Франции со знаменем в руках и с лежащим погибшим солдатом у ее ног – скульптуру, тщательно и академически сделанную, в соответствии с принятыми правилами.

Для того времени этот проект Родена был явно новаторским. В его творчестве – это эпитафия, символ и программа будущих исканий в построении композиции, использовании пространства и времени, решении фактуры и др. И это несмотря на то, что в нем внешне отмечаются заимствования у других выдающихся предшественников. В своем проекте Роден стремился по-новому увидеть монументальный памятник не как привычно спокойное по форме, стабильное сооружение, а как эмоциональное воплощение в бронзе идеи борьбы и сопротивления, решенное в реалистической форме. Духовно воспитанный на поэзии и прозе В. Гюго, он воплощал с тем же пафосом главную идею монумента. Роден создал композицию, наполненную неукротимой энергией и, одновременно, через навязанный обход вокруг памятника включил в восприятие зрителя и время как дополнительный художественный аспект. При оценке этого проекта, необходимо отметить неповторимость его силуэта, с определенных позиций напоминающего перевернутую пирамиду и в то же время подвижную форму, стремящуюся захватить окружающее пространство. Все это указывает на стремление автора расширить пластические рамки монументального городского памятника, реалистически решенного в скульптурной форме.

Известно, что через несколько десятилетий, когда Роден стал широко признанным скульптором, этот его проект был утвержден в 1916 году для памятника в Вердене. Памятник был выполнен помощниками, увеличившими проект до заданного размера. Они дотошно повторили не только саму композицию, но эскизный характер решения формы, соответствующего произошедшей эволюции восприятия скульптуры.

После двадцатилетних мытарств и поисков заработка, батрачества на других скульпторов, неоднократного отказа принятия на выставку «Маски человека со сломанным носом» Роден решает изменить свою жизнь. В течение полутора лет он упорно создает скульптуру, названную им «Бронзовый век». Будучи немолодым скульптором, он решил доказать своим коллегам, что, даже не пройдя обучения в Высшей школе, должен считаться профессиональным скульптором. Для этого он традиционно лепит обнаженного натурщика. По своим задачам это была стандартная учебная работа, изображающая натурщика в академической постановке: стоящим и опирающимся левой рукой на палку (позже палку он удалил). Роден профессионально и реалистично его вылепил. Для него было важно, чтобы



О. Роден  
Бронзовый век. 1877  
(отлит в 1878)

его работу приняли в Салон. Это стало своеобразным экзаменом на признание быть равным другим скульпторам. На выставке «Художественного кружка» в Брюсселе в 1877 году скульптура, вначале названная автором «Побежденный», получила одобрение. Но в Париже произошел скандал. Ее отказались выставлять в Салоне, предъявив Родену обвинение в том, что он представил не творческую работу, а механический слепок с натурщика. Выяснилось, что он вылепил фигуру модели не только с дотошной реальностью, но и точно повторил его размеры. Это была ошибка, кото-

рая не допускалось тогда в скульптуре. Ошибка произошла, возможно, вследствие его незнания академических требований. В Академии было принято, что во избежание использования механического слепка с натурщика созданная скульптура обязательно должна быть размерами значительно больше его или меньше.

Предполагается (и не без основания), что произошедший скандал возник вследствие предчувствия академистами нового амбициозного конкурента, от которого они решили избавиться в самом начале его деятельности. Но они не учли упорства Родена и умения побеждать. Для него выдвинутые академистами обвинения были равны полному изгнанию из скульпторов. При поддержке друзей он выступил с протестом в суде и печати, предъявил свидетельства очевидцев, привлек натурщика, рисунки, фотографии и иные доказательства своей правоты. Эти материалы были опубликованы в прессе не только во Франции, но и в Бельгии и в других европейских странах. В результате решением суда Роден был оправдан и признан как скульптор и автор статуи «Бронзовый век». С этого времени имя Родена и его творчество привлекло к себе постоянное внимание широкой публики. Как известно, ничто не может лучше послужить началом интереса к человеку в искусстве, чем скандал.

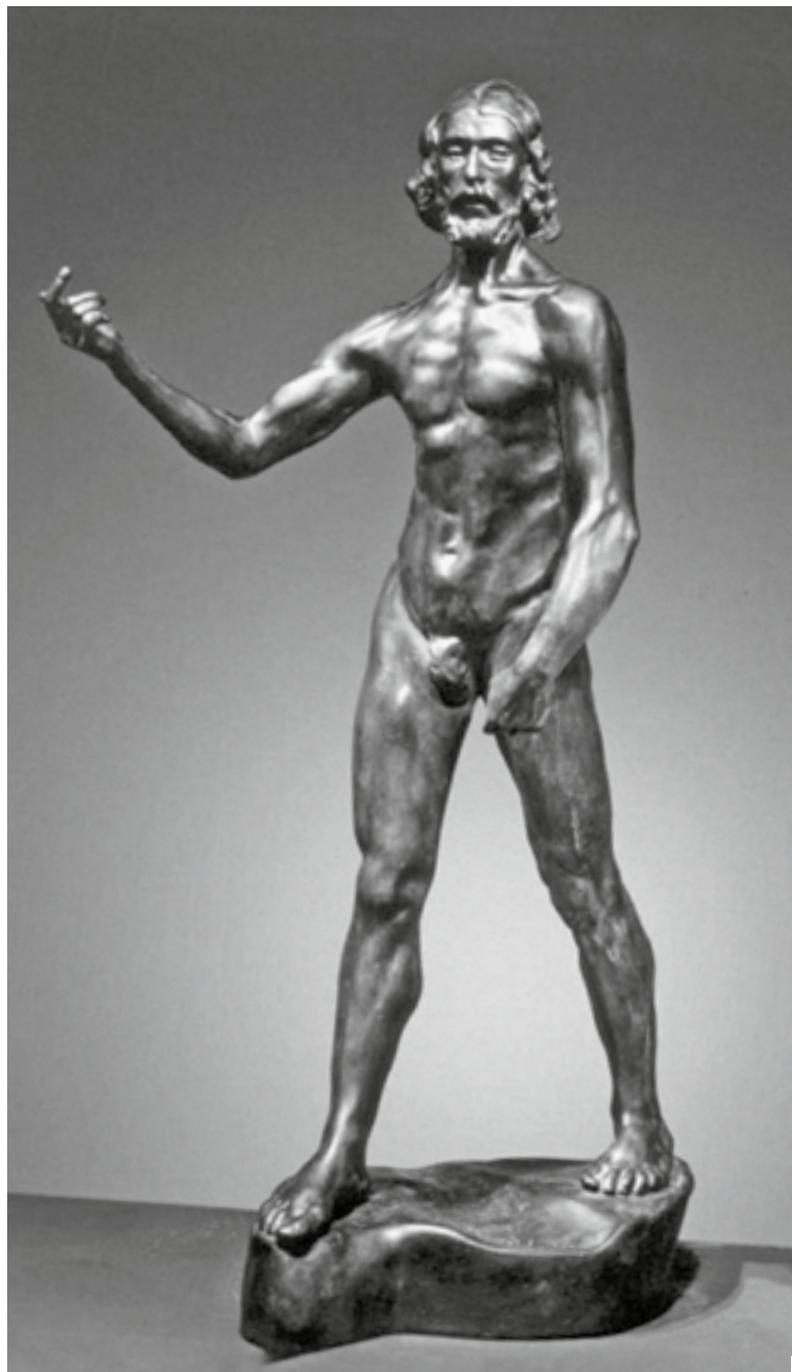
Скульптура «Бронзовый век» (казалось бы, на первый взгляд, рядовая учебная работа для всех европейских художественных учебных заведений) благодаря этим событиям не была забыта и уничтожена – как многие другие, ей подобные произведения. Притом что, бесспорно, она отличается высоким художественным и реалистическим исполнением. Позднее многие искусствоведы и любители искусства находили в ней (вполне обоснованно) множество художественных достоинств. Но не столько ими, сколько произошедшим скандалом было определено начало последующей широкой известности Родена и этой работы скульптора. Любопытно отметить, что позднее, в 1880 году, эта скульптура, будучи отлитой в бронзе и выставленной в Салоне, не только была официально высоко отмечена, но и приобретена государством. А с 1892 года гипсовые копии «Бронзового века» поступили в виде учебных академических образцов в академии художеств Дрездена, Филладельфии, Будапешта и Санкт-Петербурга.

В том же 1880 году на выставке в Салоне последовала высокая оценка его скульптуры «Иоанн Креститель». Это увеличило популярность автора в прессе и обществе. Роден

успешно решил пластическими приемами передачу мотива торжественного шествия обнаженной мужской фигуры. Импульсом для него послужила не евангельская тема, а впечатление от красоты движения натурщика, приглашенного для позирования. Подобно тому, как несколько позднее русскому живописцу В. И. Сурикову мысль о создании картины «Боярыня Морозова» возникла от живописного эффекта увиденной вороны на снегу. Для художников порой причиной замысла произведения являлась не только предполагаемая тема задуманного произведения, но и чисто художественный импульс, нередко парадоксальный по сути. Вследствие широкого признания «Иоанна Крестителя» за рубежом французское правительство вынуждено было в знак своей высокой оценки приобрести вторую статую Родена. Одна из них украсила Люксембургский сад, а другая вошла в собрание Люксембургского музея. Бронзовые копии этих скульптур в дальнейшем (до нашего времени) стали приобретаться в музеи и частные собрания различных стран.

Важно отметить, что в скульптуре «Иоанн Креститель» Родену удалось успешно передать ротацию – движение идущей фигуры вперед и ее композиционное воздействие – охват окружающего пространства – качества, которые он ценил и использовал в дальнейшем творчестве. Пластическую идею он увидел и запечатлел в предварительном небольшом реалистическом эскизе – торсе с широко расставленными в движении ногами, названном им «Идущий человек». Этот эскиз получил широкую известность благодаря позднее значительно увеличенному варианту – копии, выполненной Э.-А. Бурделем под наблюдением Родена (один экземпляр которого хранится в ГМИИ имени А. С. Пушкина). Необходимо все же заметить, что в исполнении «Бронзового века», менее в «Иоанне Крестителе», Роден стремился следовать традициям некоторых академических правил. Лишь в дальнейших работах, таких как «Ева», «Адам» и «Мыслитель», хотя он исходил из развития пластических идей великих предшественников (Гудона и Микеланджело), наиболее явно стало проявляться рождение его индивидуального видения пластики.

Вследствие скандалов, газетной шумихи, признания и поддержки среди друзей-импрессионистов к Родену возник интерес в художественных и литературных кругах. Он стал частым гостем парижских салонов. В известном салоне Эдмон Адан он знакомится и общается с важными и полезными для него политическими и общественными деятелями: Антоненом Прустом, Леоном Гамбетта, Вальде-



О. Роден  
Иоанн Креститель. 1878 (отлит в 1880)  
Бронза



О. Роден  
Идущий человек. 1877  
Бронза  
(увеличен в 1902)

ком-Руссо, Леоном Кладелем, Эдмоном де Гонкуром, позднее – Ги де Мопассаном, Полем Малларме, Эмилем Золя, Густавом Флобером, Райнером Мария Рильке и многими другими. Родена активно стали упоминать многие популярные журналисты и писатели различных направлений, поощряя или осуждая его работы, чем содействовали росту его популярности. Он стал часто выставляться во Франции и за границей.

В результате вынужденного официального признания в 1880 году, Роден получил первый заказ на создание в камне памятника, вернее, скульптуры одному из деятелей Коммуны Деламберу для ее установки среди множества других в нише фасада Ратуши в Париже. В соответствии с требованиями оформления Ратуши композиция этих памятников была традиционной. Но в пластическом решении видно стремление Родена изобразить героя более реалистично в случайной позе – стоя, с поворотом левого плеча вперед и одетым в современную одежду, с книгой и пером в руках. Для сочетания массы большой головы с гривой волос и придания монументальности памятнику (а также с технологическими требованиями выполнения скульптуры в камне) Роден утяжеляет нижнюю часть фигуры, в результате чего кажутся несколько укороченными и утолщенными ноги, выполненные в крупных формах.

В следующем, 1881 году Роден участвует в конкурсе проектов памятника Лазару Карно для города Ноле. Его проект подчинен традиционному требованию изображения в памятнике «организатора побед» в эффектной позе: гордо поднятая голова, левая нога попирает пушку, правая рука указывает на разложенную на колене карту. Силуэт памятника, ввиду стремления передать его реалистично, случаен и невыразителен (как у многих ему подобных). При несколько намеренном огрублении, утяжелении форм статуи скульптор, как в предыдущем памятнике, стремится подчеркнуть их вертикальные и горизонтальные ритмы, но осуществляет это при сочетании с дробностью, натурализмом в отделке деталей.

В 1883 году был создан комитет по установке памятника в городе Нанси знаменитому французскому пейзажисту, «Рафаэлю пейзажа» времени Людовика XIV Клоду Лоррену (1600–1682). В объявленном в 1888 году конкурсе, где были признанные «мэтры» скульптуры, неожиданно победил проект Родена. Он реалистично изобразил живописца в момент творческого вдохновения и воплощения им на (предполагаемом) полотне неожиданного солнечного эффекта. Фигура живописца представлена в случайно остановленном движении. Его голова повернута навстречу солнцу, в его правой руке – кисть, а левая, опирающаяся на колено, держит палитру. Его лицо, глаза и рот передают восторг от увиденного. Под ногами реалистично изображенного Клода Лоррена (на лицевой части пирамидального постамента) изображен как бы увиденный живописцем символ солнца – бог Аполлон, летящий на колеснице, за-



О. Роден  
Памятник Клоду  
Лоррену. 1892  
Бронза, мрамор  
Нанси

пряженной двумя прекрасными конями, и ими попирающий змея Тифона. Фигура Клода Лоррена создана удачно, убедительно и пластически выразительно. Но при этом памятник вызывает двойственное впечатление. Реалистически (по лепке одежды, даже натуральности) изображена бронзовая фигура живописца, застывшая в случайной позе и, кажется, правдоподобной, а под ней на пьедестале – ирреальная мраморная композиция, изображающая (в стиле XVII века) колесницу Аполлона. Хотя памятник имеет индивидуальный силуэт, но все же он напоминает европейскую кабинетную салонную скульптуру, характерную для середины XIX века. Подобные по композиции памятники, сочетающие натурально изображенных музыкантов, поэтов, художников (Моцарта, Бетховена, Гете, Рафаэля, Рембрандта и др.) с окружавшими их аллегорическими или мифическими фигурами, тогда стали заполнять многие города Европы.

В 1884 году Роден участвует в конкурсе по созданию памятника генералу Маргериту, погибшему в битве при Седане в сентябре 1870 года. В этом проекте он практически копирует памятник маршалу Нею работы Ф. Рюда. Известно, что Ф. Рюд в свое время был вдохновлен и в значительной мере повторил памятник маршалу де Турвиллю, созданному за пятьдесят лет до него Ж.-А. Гудоном. Как Ж.-А. Гудон, так и Ф. Рюд воплотили в своих памятниках символы величия победоносных полководцев. Роден решил в создаваемом им образе отказаться от принятой статичности.



О. Роден.  
Эскиз памятника  
Бастьену-Лепажу  
в Дамвиле. 1886  
Бронза

Он стремился реалистически усилить и дополнить движение героя изображением его победоносного бега. Роден, повторяя Ф. Рюда, представил генерала в том же развороте фигуры, так же с поднятой рукой с саблей. Но рука скорее направлена вперед, а его широко расставленные в беге ноги и болтающиеся внизу сзади ножны сабли, как и другие части амуниции, подчеркивают стремление Родена реалистически воссоздать бег генерала. Это желание «обогнать» рюдовского «Маршала» привело (на наш взгляд) к неудаче. Успешно решенный Ф. Рюдом памятник маршалу Нею, рассчитанный стоять на площади, иметь круговой обход и т. д., но при «эволюционном» копировании Роденом преобразовался в уплощенную композицию с одним боковым сюжетным силуэтом. Так же неудачны многочисленные дополнения и детали в композиции (в соответствии с требованиями заказчика): натурально воспроизведенная пушка и другие аксессуары, включая отделку формы генерала. Этот проект Родена (по определенным причинам) был реализован в окончательном виде другими скульпторами, воплотившими его в двух памятниках.

После смерти французского живописца Жюль Бастьен-Лепаж (1848–1884) Роден получил в 1886 году заказ на установку ему памятника в Денвиле. Скульптор считал живописца своим близким другом и поэтому счел, видимо, реалистически изобразить художника как его видел или представлял во время работы, в процессе создания живописного произведения. В первом эскизе живописец изображен

среди глубоко вспаханного поля. Ж. Бастьен-Лепаж, широко расставив ноги, как косец, сильным размахом правой руки с кистью наносит краску на предполагаемый холст. Его силуэт по своей выразительности напоминает крестьян с картин Ж.-Ф. Милле. Композиция скульптуры получилась весьма динамичной, интересной и, кажется, уникальной по силуэту и пластике. Но окончательный вариант памятника стал более натуралистичен и привычен. Силуэт монумента случаен по рисунку и традиционен, поза живописца стандартна. Художник изображен смотрящим вперед, держащим в правой руке кисть, а в левой – палитру, неудачно вывернутую в сторону зрителя. Назвать этот памятник творческим успехом – спорно, скорее это увеличенный станковый весьма реалистичный портрет живописца, поставленный на стандартный пьедестал. Известно, что, помимо этого памятника живописцу в Денвиле, фрагмент статуи – бюст (в бронзе) – был установлен на его могиле.

В 1886 году Роден создал модель памятника генералу Линчу для Чили (Южная Америка). Сохранившаяся небольшая модель, четко проработанная, изображает всадника с саблей в правой руке, указующей вперед. Композиционно она напоминает стацию кондотьера Б. Коллеони работы А. Верроккьо в Венеции. Об этом можно судить по сохранившимся в Музее Родена рисункам с этого памятника. Они обозначены в каталоге Музея Родена временем работы над памятником генералу Линчу. Также сохранились рисунки того времени с эскизов Леонардо да Винчи для памятника Сфорца. Роден, как и ранее, стремился использовать опыт великих предшественников. Известно по его записям и воспоминаниям современников, что он интересовался и глубоко знал историю искусства не только по книгам, но и в результате постоянных посещений многих музеев Франции, Италии и других стран. Помимо названных рисунков об использовании Роденом опыта великих предшественников (косвенно) свидетельствует запись его секретаря Р.М. Рильке: «Это была конная статуя генерала Линча. Ей, подобно утраченному шедевру Леонардо – шедевру, которому она близка по силе своей выразительности и удивительно удачному сочетанию человека и коня, – тоже не удалось сохраниться. О ней мы можем судить лишь по небольшой гипсовой модели из Музея Родена в Медоне. Этот скульптурный портрет худощавого человека, повелительно приподнимающегося в седле, однако не с грубой властью кондотьера, но взволнованно и возбужденно, скорее как человек, вынужденный приказывать по обязанности, а отнюдь не по

любви к власти. Указующая рука генерала словно вырастает из всей массы статуи, из человека и коня...» (1, с. 95).

Судя по этой модели, скульптор, как и в предшествующих проектах и памятниках, стремился реалистически передать ротацию в создаваемой композиции – «возродить энергию маршала Нея». Вследствие этого в эскизе памятника генералу Линчу, как и в проекте – генералу Маргериту, основной задачей была передача победного и неукротимого движения всадника и лошади. Для установки этой скульптуры Роден, судя по его рисункам, предполагал два варианта постамента. Один – высокий пьедестал памятника – практически представлял переработанную композицию из монументов Верроккьо в Венеции и Донателло в Падуе: то же трехчастное деление по вертикали и горизонтали. В другом варианте конная композиция должна быть установлена на высокой колонне. В скульптурном проекте, как и в проекте памятника генералу Маргериту (несмотря на определенную выразительность силуэта), основное решение подчинено его боковому восприятию, из-за чего он практически ограниченно воздействовал на окружающее пространство площади. О дальнейшей судьбе проекта существуют различные мнения: одно из них – об утрате созданного монумента, другое – он не был выполнен.

В конце 1880-х годов Роден получил заказ на создание памятника президенту Аргентины Сармьенто для Буэнос-Айреса. Почти через десять лет, в 1899 году, памятник был сооружен. Композиционно он повторяет его памятник Клоду Лоррену: бронзовая реалистически изображенная фигура героя стоит на мраморном постаменте, на лицевом горельефе которого воспроизведена аллегорическая фигура юноши, подчеркивающая победоносный смысл сооружения. Сама фигура президента напоминает памятник Гаспару Монжу, созданный Ф. Рюдом. Но Роден изобразил президента Сармьенто не статично, а в стремительном движении вперед. С высоко поднятой головой (как изображают героев), он в левой руке держит свиток бумаги, видимо с текстом важного, им принятого документа, а правая рука, крепко прижатая к груди, подчеркивает энергию и напряженность момента. Традиционную композицию основной фигуры скульптор разнообразил не только мотивом движения, но подчеркивал его (как делал в прежних памятниках) изображением развевающейся в разные стороны скомканной одежды. Для усиления этого смыслового содержания на лицевой стороне постамента в мраморном горельефе воспроизведена несущаяся вперед полуобнаженная юноше-



О. Роден  
Эскиз памятника  
президенту Сармьенто  
1884  
Бронза

ская фигура мифологического героя с саблей в правой руке и с огромной тканью, как знаменем, – в левой.

Этим монументом Роден как бы подвел в своем творчестве череду, на мой взгляд, традиционных (или компилятивных) по композиционному решению памятников, в то же время как бы переходных, с некоторыми новаторскими дополнениями. В них установка автора – на реалистическое решение традиционных по композиции памятников, путем фиксации случайных поз героев, передачи активного движения, ротации и эмоциональной возбужденности. Для усиления этого впечатления – изображение измятой (или развевающейся) одежды и т. д. Его памятники и их модели в определенной мере отличались от работ коллег и соперников, но не слишком нарушали общепринятые требования.

В конце 1870-х – начале 1880-х годов в творчестве Родена начинается процесс активной эволюции, поиск новых решений скульптурных памятников, отход от ранее утвердившихся многолетних традиций. Связано это с созданием памятников гражданам Кале, затем – В. Гюго, а в завершение – О. Бальзаку. В определенной мере этот процесс начался и осуществлялся параллельно работам над «Вратами ада».

В 1880 году Роден получил государственный заказ на декорирование главных дверей планируемого Музея декоративного искусства, который предполагалось постро-

ить на месте нынешнего Музея д'Орсе. Выбор темы дверей было предложено сделать самому Родену. В противовес «Вратам рая» Лоренцо Гиберти и будучи увлеченным «Божественной комедией» Данте, он их назвал «Вратами ада». Роден с молодых лет предполагал, подобно великим предшественникам, создать произведения, в изображенных сценах и композициях которых он смог бы раскрыть важнейшие проблемы человечества. Он многое воспринимал романтически возвышено, порой с пафосом.

«Врата ада» он предполагал оформить в серии небольших станковых композиций на темы, взятые из поэмы Данте. Предшествовавший многолетний опыт работы Родена в мастерской А.-Э. Каррье-Беллеза оказался весьма полезным и плодотворным в практике создания таких скульптурных работ. А.-Э. Каррье-Беллез, будучи талантливым скульптором, использовал пластические традиции французской скульптуры времени рококо, стремясь подражать искусству К.М. Клодиона. Работая на него и осваивая мастерство скульптуры, Роден научился добиваться пластичности, подвижности объема и мазка, гармоничности форм и композиционного построения произведения. В целях дополнительного заработка А.-Э. Каррье-Беллез наладил изготовление кабинетных композиций, имитирующих пасторальные скульптуры К.М. Клодиона. Для этого он, отметив дарование и упорство Родена, привлек к совместному их изготовлению за подписью метра. Созданные небольшие произведения выполнялись в раскрашенном гипсе, терракоте, нередко в бронзе. Они получили большую популярность благодаря своему изяществу, красоте и ценовой доступности для людей среднего достатка – мелких буржуа, торговцев, врачей, профессоров, инженеров. Подражая высшей знати, они ими декорировали свои кабинеты и квартиры.

Вначале Роден подбирал основные сюжеты для «Врат ада» из «Божественной комедии» Данте, но со временем он их дополнил сценами из текстов любимого поэта Шарля Бодлера, а также Библии и некоторых других литературных источников. Роден использовал лишь те из них, которые в его время имели наибольшую известность.

«Врата ада» Родена не принято относить к группе его памятников. Мое же их рассмотрение объясняется рядом причин. Создание «Врат» осуществлялось параллельно выполнению последних памятников, вследствие чего используемые им методы, принципы и характер работ, как и происходившая эволюция его творчества, были едины



О. Роден  
Портрет А.Э. Каррье-Беллеза. 1886  
Керамика

и совместно влияли на их результаты. Работа над «Вратами» продолжалась до конца жизни автора. Это дает возможность, благодаря сохранившимся эскизам, наброскам, моделям и законченным скульптурам, а также записям и воспоминаниям современников, проследить (в определенной мере) используемые им методы. Необходимо отметить, что Роден, будучи весьма амбициозным скульптором, мыслящим глобальными идеями, надеялся создать в скульптуре произведение, равное по значимости «Божественной комедии» Данте и «Человеческой комедии» Бальзака. Он считал, что «Врата ада» должны стать памятником человечеству, его борьбе и страданию. Возможно, поэтому «Врата ада» в ряде музеев экспонируются рядом с моделями или копиями его памятников.

Именно этим можно объяснить высказанное им желание (как результат многолетних амбициозных размышлений): в дальнейшем создать в противоположность траги-



О. Роден  
Эскиз. 1886  
Керамика глазурованная

ческих и пессимистических «Врат ада» оптимистический и эпический монумент – «Памятник труду». В нем он предполагал изобразить наиболее главные общечеловеческие события в рельефе, который лентой по спирали (символу прогресса) должен подниматься вверх и вокруг колонны. Это сооружение по форме скульптор хотел представить в виде маяка, на вершине которого две фигуры ангелов (чьи крылья уподобились языкам пламени), благословляли бы и защищали человечество.

Роден предварительно сделал эскизы архитектурного построения «Врат ада» на нескольких рисунках и рельефах. Судя по ним, архитектурным образцом для него вначале были готические соборы, затем – искусство времени Людовика XIV, а также итальянская пластика и живопись XV–XVII веков. Первоначально он планировал создать готический портал с дверьми, подобный собору Парижской Богоматери. Между дверьми предполагался столб со скульп-

О. Роден  
Уголино. 1882  
Бронза



турой Данте – подобно междверной колонне собора, увенчанной статуей Божьей Матери. Основные рельефы он наметил разместить регистрами на восьми прямоугольных панелях, как это осуществил Лоренцо Гиберти в «Райских вратах» флорентийского баптистерия. Сверху должен быть антаблемент, а по бокам – вертикальные колонны и статуи Адама и Евы. При дальнейших размышлениях, не желая ограничивать свою фантазию, он отказался от первоначально задуманных пространственных построений. Произошло это, бесспорно, под воздействием фрески Микеланджело «Страшный суд» Сикстинской капеллы. Во втором проекте под влиянием построения потолка Сикстинской капеллы он размещает фигуры по углам панелей. Но более значительно это воздействие определяется в окончательном решении «Врат», композиция которых повторяет алтарную фреску Микеланджело. «Мыслитель» во «Вратах», как Христос во фреске Микеланджело, является основной смысловой доминантой – демиургом происходившего вокруг него круговорота и водопада из людей. Сама же фигура «Мыслителя» и ее поза восходят к прототипу – изображению Иеремии на фреске потолка капеллы, как и ряд композиций некоторых его сюжетов.

Так как Роден считал, что во «Вратах ада» должны быть представлены люди в событиях вневременных, связанных с решением духовно главных проблем, то они должны быть представлены (как у Микеланджело) в том виде, как их создал Бог – обнаженными. Он утверждал: «Обнаженное тело кажется мне прекрасным. Для меня оно – чудо, сама жизнь, где не может быть ничего безобразного» (1, с. 122).

Роден, воспользовавшись предоставленной свободой в выборе сюжетов и форм их воплощения, стремился выбрать из них наиболее идейно важные и значимые по своему содержанию. Вначале скульптор надеялся воспользоваться ранее созданными работами – «Адам», «Ева», «Уголино» и др. Композиционную разработку он начал в графических, а затем в скульптурных эскизах. Затем последовала их проверка в специальных постановках с обнаженными моделями. Так как его главной задачей была наиболее выразительная передача сюжетов в пластических и реалистических положениях обнаженных натурщиков, он со временем осознавал, что плодотворнее будет их непосредственная фиксация в их естественных и случайных позах, при свободных движениях по мастерской или в моменты



О. Роден  
Обнаженная  
Бумага, карандаш

отдыха. По воспоминанию Я.И. Николадзе «Роден часто приглашал несколько моделей, которые совершенно обнаженными должны были двигаться по ателье, сам же он в это время наблюдал за их движениями. Он стремился схватить интересную позу, отыскать новое движение» (9, с. 92). Как отмечал П. Гзель, он стал «созерцать обнаженную натуру в свободных и полных жизни движениях. Он непрерывно наблюдает ее, и именно это длительное наблюдение нагого тела помогло ему уже давно до тонкости изучить игру мускулов в движении... Работа над маленькими эскизами, которую он делал в один прием, его очень увлекала, позволяя ему на лету схватывать красоту, выразительность жеста, правдивость которого ускользает при более длительном и углубленном изучении» (1, с. 38). Фиксируя свободно двигающиеся модели в многочисленных рисунках и восковых или глиняных эскизах, он улавливал пластичность фигур, перетекание их форм и гармонию, выразительность силуэтов. Он запечатлевал настроения моделей, их эмоциональное состояние, стремясь через их положение, подмеченное движение раскрыть определенные чувства: любовь, нежность, ненависть, страдания, ужас и т. п. Он считал, что в его творчестве передача чувств имеет главное значение: «Искусство – не что иное, как чувство... Пусть все ваши краски, все ваши формы служат выражению чувств» (1, с. 14).

Сделанные им наброски становились в дальнейшем материалом для его выбора наиболее удачных и реалистичных композиций, являлись их основой. Лишь добившись пластичности и общей гармонии в созданной скульптур-



О. Роден  
Поцелуй  
Увеличенный вариант  
в мраморе 1888  
(по модели 1882 года)

ной композиции, он предполагал связать их с определенной темой и названием. Эти названия он нередко позднее менял, исходя из новых решений. К примеру, скульптура «Я прекрасна» вначале была им названа «Насилие». Потом – «Плотская любовь», и даже однажды – «Поцелуй». Он любил давать своим композициям названия с некоторым преувеличением, пафосом: «Вечная весна», «Вечная любовь», «Последний призыв» и т. п.

Созданные первоначальные небольшие модели Роден многократно переделывал, изменял, дополнял, усовершенствовал. Он стремился добиться в своих скульптурах передачи наибольшей естественной пластичности обнаженных отдельных фигур или попарно соединенных в объятиях и борьбе, достигнуть плавности перехода форм и частей, единения или отторжения. Таким путем он достигал передачи совместимости и разобщенности, перетекания, ротации, бесконечного движения счастливых или страдающих героев средневековой поэмы. Как подметил писатель Эдмон де Гонкур, «в его любовных сплетениях все бесконечно тянется, растворяется, течет, и это больше не сплетения мужчин и женщин, а извивы змеевидных тел» (8, с. 497). Для него воплощение пластичности и подвижности человеческих фигур, выразительность их силуэта являлись важнейшими критериями, целью в достижении художественного качества, как отдельной скульптурной композиции, так и всего произведения. Он говорил: «Всю жизнь я искал пластичность и грацию. Пластичность – это душа вещей... Пластичность – основное правило всего живущего, это сама

жизнь. Это возможность многих жизней, многих движений жизни. Эти движения сменяют друг друга. Удивительная гармония тела» (1, с. 122). Рассматривая античные скульптуры, своим собеседникам он подчеркивал в них эти свойства, указывая на перетекание и пластичность их форм. Английский писатель Бернард Шоу со свойственным ему юмором писал (вспоминая свое позирование в процессе лепки Роденом его портрета), что его восхитил момент, когда скульптор «набирал в рот большой глоток воды и выплевывал ее на глину, чтобы она сохраняла пластичность».

В поисках пластичности и общей гармонии он чаще всего выбирал для изображения (на его взгляд) самую пластичную и гармоничную форму – обнаженное женское юное тело. Он, воплощая в скульптурных эскизах девичьи торсы в разных положениях и поворотах, искал выразительный силуэт, их неожиданный контур или ракурс, добивался через необычные позы модели передачи какого-то реально конкретного и в то же время текучего состояния и настроения. Он изображал сцены отношений юных влюбленных, как бы следуя сюжетам поэмы Данте или античной любовной лирики и мифологии. В одних композициях он стремился запечатлеть восторги любви, нежности, страсти, счастья, в других – не столько действие, сколько томление и переживание, раздумье и сомнение полных отчаяния и страдания людей, обреченных страшным роком. Прекрасными примерами стали его работы: «Поцелуй», «Вечная весна», «Ромео и Джульетта», «Паоло и Франческа», «Амур и Психея», «Уходящая любовь», «Пигмалион и Галатя», «Ева», «Данаида», «Последний призыв» и др. Поэт Р. М. Рильке в своем очерке тонко и выразительно охарактеризовал эти качества скульптур Родена, записав: «Очарование группы – девушка и мужчина, – названной «Поцелуй», кроется в наполняющем их чувстве жизни; кажется, будто соприкосновение их тел пробуждает в них силу, трепет жизни, чувство красоты, смутное ожидание. Кажется, ощущаешь святость этого поцелуя и любой части их тел. Он – как восходящее солнце, свет которого разлит всюду» (1, с. 87 – ил. 17).

В течение всех лет работы над «Вратами ада» Роден указанные станковые скульптуры постоянно представлял на многих выставках, приучая зрителя к изображению все более эротичных, ранее не допустимых сюжетов. Такой сценой, в свое время считавшейся недопустимой, была в скульптуре «Поцелуй» (1880). В ней представлены целующиеся в губы обнаженные девушка и мужчина. Роден заимствовал тему и композицию из мраморной скульпту-



О. Роден  
Вечная весна  
Модель 1884  
Мрамор 1887



О. Роден  
Амур и Психея  
Мрамор

ры Ж.-А. Гудона «Подаренный поцелуй» (1774). Эта скульптура Ж.-А. Гудона в свое время считалась под негласным запретом, хотя она изображала одетую пару влюбленных (10, с. 90). В противоположность этому произведению во всех скульптурах Родена влюбленные пары обнажены. Возможно, поэтому созданная Роденом скульптура «Поцелуй», а также «Паоло и Франческа» и некоторые другие работы в ряде стран вначале находились под запретом. Известно, что названные скульптуры, посланные в 1893 году французским правительством на Всемирную выставку в Чикаго, пуританское американское правительство запретило экспонировать для всеобщего обозрения. Для сохранения дипломатических отношений с Францией их установили в особом зале для обозрения немногими посетителями, имевших специальные пропуска. Но вскоре, благодаря нарастающему широкому признанию творчества Родена, на европейских выставках эти и более «рискованные» работы стали приобретать признание и успех, что привело к резко возросшему спросу на них и их массовому тиражированию. Роден в связи с популярностью композиции «Поцелуй» ее увеличил почти до двухметрового размера (181,5 см – в высоту) и стал широко представлять на многих выставках. Несколько позднее, в 1888 году, французское правительство заказало данную большую версию скульптуры в мраморе для украшения Люксембургского сада, ставшую, таким образом, знаком общественного признания этого памятника любви (ныне, с целью сохранности, скульптура находится в зале Музея Родена). Бронзовый экземпляр как памятник был установлен перед музеем Мармоттан-Моне в Париже. Скульптура «Поцелуй» в большом размере, выполненная в бронзе или мраморе, неоднократно повторялась по заказу ряда зарубежных музеев. Ныне ее изображение стало символом творчества Родена.

С этого и более позднего времени произведения Родена «Поцелуй», «Вечная весна», «Ромео и Джульетта» и другие работы активизировали интерес зрителей и желание художников создавать произведения с близкими эротическими или подобными сюжетами. Норвежский скульптор Г. Вигеланд с 1907 года начал создавать в Осло грандиозный ансамбль скульптур в граните (около трехсот работ) с изображением обнаженных влюбленных – обнимающихся, целующихся, борющихся и т. д. Почти все эти скульптурные композиции имеют откровенно эротический характер. Хотя этот многолетний труд норвежец не успел полностью закончить, город до сих пор гордится и славится этим ан-



О. Роден  
Увеличенная мраморная статуя «Поцелуй» в Музее Родена

самблем. Таким образом, благодаря международному признанию творчества Родена и популярности его работ с эротическим содержанием эта тема, ранее считавшаяся недопустимой, практически запрещенной для широкого зрителя, не только была легализована, но и стала популярной в разных видах искусства. Подобная позиция со временем привела к росту числа произведений с аналогичным и более эротичным содержанием во многих странах.

Тридцатисемилетний период создания «Врат ада» для Родена стал практически экспериментальной лабораторией, в процессе которого он изменял понимание и восприятие скульптуры – ее видов, формы, завершенности, законченности, характера обработки и иных качеств. Изменения происходили не только вследствие усвоения им наследия прошлого, но и под воздействием процессов в других видах искусства. Подобно его коллегам и друзьям – художникам-импрессионистам, утвердившим самодостаточность живописного этюда, работы, выполненные с натуры, он стал представлять как самостоятельные произведения. Возможно, первым опытом стал «Идущий человек», на основании которого был создан «Йоанн Креститель». При работе с натурщиками он стремился в этюде зафиксировать наиболее выразительную часть фигуры, остро передающую



О. Роден  
Последний призыв. 1889  
Бронза

состояние модели. Так был создан этюд фрагмента мужской фигуры, названный скульптором «Идущий человек». Для создания скульптуры «Ева» был использован этюд части спины натурщицы в резком повороте, а «Вечной весны» – этюд в прогибе. Для иных работ он привлекал этюды напряженно вытянутых рук, судорожно согнутых ног, плотно сжатого кулака или бессильно раскрытой кисти руки и т. д. Я.И. Николадзе отмечал: «Роден уделял большое внимание рукам... заставить обратить внимание на то, что рука заслуживает особого внимания среди всех частей человеческого тела... Необходимо найти гармонию каждого пальца в отдельности и всей руки в целом. Роден сделал очень много рук и добился в их лепке большого совершенства» (9, с. 93). В дальнейшем, подбирая и комбинируя различные этюды, он в них что-то менял и, как в наше время дети соединяют части конструктора, создавал из них новые фигуры и композиции. По воспоминанию Я. И. Николадзе, «Роден создавал композиции и из больших скульптур. Он их разрезал и соединял друг с другом. Таков его «Блудный сын» (другое название – «Последний призыв»)» (9, с. 94). Как признавался сам Роден, для этой работы удлиненные руки с большими кистями были им взяты с разных этюдов. Нередко такие идеи, как вспоминали современники, приходили к нему по вечерам, когда он, отдыхая, изучал ранее созданные скульптурные эскизы. Затем заменял в них отдельные фигуры или изменял их положения, какие-то части в торсе, руках, ногах, уточнял их контур. Отдельные части фигур



О. Роден  
Танцовщица  
Бумага, карандаш

он намеренно увеличивал, сокращал или удлинял, желая подчеркнуть в них какое-то состояние.

Роден постоянно и бесконечно рисовал, стремясь зафиксировать интересную позу, движение или рисунок силуэта юных моделей, поймать и запечатлеть неожиданную и выразительную композицию. Для этого «часто приглашал несколько моделей, которые совершенно обнаженными должны были двигаться по ателье, сам же он в это время наблюдал за их движениями» (9, с. 92). Он создал несколько тысяч карандашных набросков, дополненных акварелью. Бесконечные наблюдения Родена и фиксация в рисунках обнаженных женских моделей (нередко с юношами), их движений, объятий, контактов, неприятия, передающие их взаимные чувства, в последние десятилетия его жизни переросли в неограниченную потребность, подобную страсти. Как замечал Я.И. Николадзе, мэтр свои рисунки по вечерам внимательно изучал, «иногда он вырезал две фигуры и соединял их. В них он искал силуэты своих будущих скульптур» (9, с. 97). Так же он поступал со скульптурными эскизами: «брал торс и придавал ему, словно живому человеку, различные позы. Ноги и руки, для требуемой композиции соединял и укреплял гипсом и таким образом составлял из двух и трех фигур новые группы» (9, с. 70). Со временем, к 1890-м годам, эти рисунки, как и дальнейшие скульптурные эскизы и завершенные модели стали приобретать все более эротическое содержание. Все большее число его рисунков и пластических эскизов с обнаженными девушками



О. Роден  
Рука Бога  
Мрамор



О. Роден  
Рука пианиста  
Бронза

ми и юношами стали напоминать различные откровенно любовные позиции. Его это не смущало, как и обвинение в особом пристрастии к изображению обнаженных юных девушек. Находившиеся рядом с ним пратисьены и некоторые современники отмечали, что он, увлекался изображением обнаженных обнимающихся моделей и даже стал привлекать лесбиянок, зарисовывая их эротические игры. В этом он следовал за почитаемым им Г. Курбе, создавшим скандальную картину «Сон» (1866 года). Некоторые графические наброски Родена получили продолжение в его скульптурах, примером чему является «Проклятые женщины» (один из экземпляров которой хранится в Музее Родена в Филадельфии).

Необходимо отметить, что Роден утвердил в скульптуре художественную значимость и эстетическую самостоятельность увеличенных этюдов голов, торсов, рук как отдельных произведений, уподобляя их античным мраморным фрагментам, экспонируемым в музеях. Я.И. Ни-

коладзе вспоминал, что «только Роден мог принести в Салон одну простую деталь человеческого тела – руку и тем самым заставить обратить на то особое внимание» (9, с. 93). Таковы скульптуры: «Рука бога», «Рука пианиста», «Собор», «Большая рука», «Ирида», «Женский торс». В конце жизни на просьбу создания надгробия живописцу Дж. Уистлеру он представил его в виде этюда обнаженного торса девушки.

Истоки такого решения можно видеть в творчестве Микеланджело (его кумира), который часто и намеренно не завершал ряд своих скульптур – то, что принято называть *non-finito*. По воспоминаниям Я.И. Николадзе, «Роден получал каменные глыбы... затем приделывал к ним головы... выставлял в Салоне» (9, с. 92). В результате он достигал неожиданного художественного результата. К примеру, повторенный в мраморе этюд портрета Камиллы Клодель при соотношении с грубо обработанным блоком камня приобрел огромную степень духовной выразительности, вследствие чего скульптура получила название «Мысль». То же мож-



О. Роден  
Собор (руки). 1908  
Бронза

но сказать о портрете композитора Г. Малера, изваянном в мраморе. Хотя в бронзовом варианте этот портрет глубоко психологичен, но в мраморном варианте (Музей Родена) он приобрел уже не конкретно личностное, а более широкое творческое содержание – воплощение образа гения, каким был Моцарт, вследствие чего автор назвал скульптуру «Моцарт». Роден в названных скульптурах, сопоставляя



О. Роден  
Ирида. 1891  
Бронза

прекрасные головы с инертным природным (мертвенным) материалом камня, стремится утвердить высокую духовную значимость творческого человека.

Видимо, еще работая на А.-Э. Каррье-Беллеза, Роден осознал огромные художественно-декоративные и смысловые возможности в характере фактурной обработки скульптуры. В свое время Микеланджело, одним из первых, активно и последовательно использовал разнообразную по фактуре обработку поверхности мраморной скульптуры, достаточно рано отказавшись от традиционной завершающей гладкой и инертной (мертвенной) поверхности. Фактурное завершение многих его скульптур значительно усилило заложенное в них содержание, пластическую и декоративную выразительность. Какие-то эксперименты с фактурой пробовали осуществлять Ж.-А. Гудон, К.М. Клоддон, Ф. Рюд, Ж.-Б. Карпо и некоторые другие скульпторы. Но Роден, скорее, под влиянием произведений Микеланджело, а также на основании накопленного собственного опыта стал широко применять различную фактурную обработку поверхности своих скульптур. У него она приобрела важнейшее значение, обогащая не только декоративные качества его работ, но и усиливая их психологическое воздействие. Контрастное сочетание тонко завершенной головки Камиллы Клодель с грубым, как бы первородным



О. Роден  
 Портрет А. Фальгиера. 1888  
 Бронза

и необработанным блоком камня невольно подсказывает зрителю о рождении духовно чистых мыслей. Контрастно с этой скульптурой смотрится тяжелая и мощная фигура «Мыслителя», завершенная как бы грубой фактурой, символично передавая тяжесть и мучительность его дум. Фактура поверхности скульптуры, ее характер и качества, на тактильном уровне не только усиливает восприятие создаваемого художником образа, но нередко передает отношение к нему автора. Рыхлая фактура портрета А. Фальгиера и тонко проработанная, как бы чеканенная, – Э.-Ж. Далу подсказывают, в определенной мере и на подсознательном уровне, разное отношение Родена к моделям.

Во все время работы над «Вратами ада» Роден, стремясь избежать традиционных академических постановок моделей, привычных композиций, постоянно делал пластические эскизы или карандашные наброски с натурщиц, свободно позирующих в его мастерской. Он старался найти новое видение привычных тем, не боясь рискованных решений. С воодушевлением он наблюдал и фиксировал в рисунках, глине и воске различные положения танцующих для него Айседоры Дункан, Вацлава Нижинского, камбоджийской танцовщицы Ханакко. За эти работы его в прессе нередко обвиняли в откровенной эротичности. На замечания современников по поводу этих и других его работ он отвечал, что в их движениях оживают истоки самой природы, которые ранее изумительно и откровенно были воплощены в произведениях античной скульптуры и вазописи.

Но в большой группе рисунков 1890-х годов Роден фиксирует с подробностями в деталях изображение девушек, широко раздвинувших ноги. Вскоре эти наброски переросли в небольшой пластический эскиз женского торса в позе танцующей или находящейся в любовном экстазе. Позднее этот эскиз был увеличен до натурального размера. В некоторых вариантах этой скульптуры к торсу были дополнены голова и широко раскинутые руки. Данное произведение со временем получило название «Ирида» (1891). Тогда же Роден создавал многие другие подобные эротические женские фигуры и композиции.

Ряд исследователей старались обосновывать столь натурально детальное воспроизведение Роденом в скульптуре «Ирида» ранее скрываемых частей обнаженного женского тела его профессиональной зависимостью (скованностью) перед натурой. Другие – привычкой к ним от постоянного наблюдения в мастерской за обнаженными натурщицами (что отразилось в подобных рисунках и скульптурных



О. Роден  
Мысль. 1886  
Мрамор



О. Роден  
Моцарт. 1911  
Мрамор



О. Роден  
Портрет Камиллы  
Клодель. 1884  
Бронза



О. Роден  
Портрет Малера. 1909  
Бронза

эскизах). Современники (из его окружения) приписывали это его любвеобильности. Сам же он считал себя продолжателем искусства античного времени, рококо, а также Ж.-А. Гудона. Как уже сообщалось, тема скульптуры Родена «Поцелуй» была взята не только из произведений Ф. Буше, Ж.-О. Фрагонара, но и композиционно повторила аналогичную по теме скульптуру Ж.-А. Гудона («Подаренный поцелуй»). Его творчество было для Родена образцом не только в области создания скульптурного портрета, но и в смелости подробного изображения обнаженных женских фигур.

Для них, как и для многих художников XV–XIX веков, образцом служило античное искусство, которому они стремились подражать. Судя по современным археологическим находкам, скульпторы, живописцы и вазописцы Древней Греции и Рима пластично и весьма реалистично изображали обнаженные мужские и женские фигуры. При этом достаточно правдиво и точно воспроизводили все их части, в том числе и так называемые «внешние половые признаки». Объясняется это тем, что человека, животных и всю природу на Земле они воспринимали как дар богов, ценный во всей целостности и единстве. То, что принято ныне называть эротикой (и даже, распутством), они считали естественной потребностью людей и животных. То же можно видеть в произведениях аборигенов африканских, американских, австралийских, азиатских и других народов земли. Моралистические табу, внедренные христиан-

ством и рядом других религий, категорически изменили отношение к этой стороне человеческого существования. Поэтому о первоначальном, оригинальном виде хранящихся в музеях античных мраморных и бронзовых скульптур, изображающих обнаженных Афродиту или Венеру, ныне трудно судить. У многих из них, ранее найденных в прошлом, в XV–XIX веках были намеренно уничтожены эти «признаки» – срублены и спилены. В лучшем случае закрыты фиговым листком. О первоначальном виде античных скульптур стало известно в XX веке благодаря новым недавним археологическим находкам, избежавшим варварских искажений по моралистическим требованиям. Многие из них ныне поступили в музеи Греции, Италии и других стран Средиземноморья. По этим вновь найденным античным обнаженным женским скульптурам можно представить их первоначальный вид, характерный для античного времени. На них сохранилось реалистическое изображение не только разделения надвое низа лобка, но и его обрамления – курчавых волос, воссозданных древними художниками с помощью красок или позолоченной проволоки. В Музеях Ватикана и в музейных собраниях других стран хранятся скульптуры не только Венеры (Афродиты), но и портретные статуи обнаженных древнеримских императриц – Фаустины Старшей, Фаустины Младшей или других знатных особ, которые символизировали эту богиню. В этих натуралистически подробных изображениях импе-

ратриц и иных римлянок раздвоенность указанной части тела первоначально была воспроизведена. В собраниях нашей страны примером подобной детализации обнаженного женского тела может служить древнеримская мраморная статуя II века новой эры Фаустины Младшей в образе Афродиты, хранящаяся в Павловском дворце-музее. Видимо, в те времена подобная своеобразная документальность изображения обнаженных знатных особ была не только привычной практикой, но и требуемой обязанностью. Все древнеримские граждане, а не только императоры и знатные особы, гордились собой, своим положением, которого они добились, и считали свои индивидуальные внешние данные (которыми они отличались от других) достойными и необходимыми для воплощения в мраморе и бронзе. Они их не скрывали и требовали намеренно подчеркнуть, даже те особенности, что, на наш взгляд, казались уродливыми (в лице или в фигуре), так как они относились к его уникальности. Поэтому были широко распространены античные мраморные изображения стариков, старух и даже уродливые фигуры Приапа.

То, что многие античные скульптуры, найденные с XV по начало XX века, к настоящему времени искажены, утратили какие-то части (в том числе «признаки пола»), объясняется намеренным их уничтожением на основании моральных, пуританских или религиозных запретов. Любопытно отметить, что в настоящее время при пересмотре атрибуции скульптур (с целью определения их подлинности) одним из важнейших аргументов в пользу античного происхождения обнаженных женских торсов является наличие следа уничтоженной указанной «раздвоенности» (тонкой вертикальной полоски поврежденных кристаллов мрамора). Вследствие цензурных запретов в XVI-XIX веках художники были вынуждены изображать обнаженную женскую фигуру, как бы прикрывающей «запретную» часть тела рукой или тканью. Иногда модель, ее скрывая (с той же целью), закидывала ногу на ногу, сводя их вплотную. При изготовлении современных скульптур с этой целью «запретная» часть тела не изображалась, а воспроизводилась в виде «нейтрального» ровного гладкого холмика.

Как в эпоху Возрождения, так и позднее, до XIX века, ряд известных художников (Дж. Романо, Дюрер, Кранх Старший, Рембрандт, Гейнсборо, Гойя, Фрагонар, Буше, Клодион, Жерико и др.) в эротических сюжетах своих произведений по желанию, собственному или заказчиков, нарушали принятый запрет. Ф. Буше в картине «Леда»

с откровенной реальностью ее изобразил в любовном экстазе, широко раздвинувшей перед лебедем (Зевсом) ноги. В результате та часть женского тела, которую было принято скрывать, стала центром композиции картины. Скульптор Ж.-А. Гудон в своей знаменитой статуе «Диана», в соответствии с требованиями века Просвещения и своими принципами полного документального подражания природе, точно и подробно воспроизвел (как пишут искусствоведы) «внешние признаки пола» (10, с. 43, 91). Они явно видны на мраморном экземпляре, ныне хранящемся в Музее Гюльбенкяна в Лиссабоне, и бронзовом – в Лувре. Некоторые экземпляры этого произведения в гипсе и бронзе позднее владельцами были намеренно изуродованы (удалены «признаки пола»). Почти через столетие Г. Курбе в ряде работ 1866 года – «Женщина в белых чулках», «Сон» и в других продолжил разрушать принятое табу, а в одной из них – «Происхождение мира» – именно ранее запрещенную для показа часть женского тела сделал основным содержанием. В своей картине, относительно значительной по размеру, он реалистично (скорее натуралистично) и подробно это изобразил в 1866 году по заказу турецкого дипломата Халил-Бея. Данное произведение по цензурным соображениям долгие годы не выставлялось для всеобщего обозрения. Но ныне эта картина открыто демонстрируется в залах Музея д'Орсе в Париже.

Все названные и другие картины эротического содержания художники выполняли по личному заказу королей (Людовик XIV и др.) и высшей знати. Они не предназначались для широкой демонстрации на выставках и хранились, как правило, в личных закрытых покоях. Эту традицию, копируя прошлое, в дальнейшем (XIX-XX вв.) продолжили некоторые богатые буржуа, к которым принадлежал названный турецкий дипломат. Иное произошло в творчестве Родена. Он в 1881 году, как бы следуя за Г. Курбе, создал в скульптуре этюд натурального размера «Ирида», в котором, как было ранее сказано, подробно и натуралистично изобразил «запретную» часть женского тела. Данная скульптура вызвала вначале огромный скандал. Но в дальнейшем, вследствие возрастающего признания творчества Родена, эта скульптура и подобные ей работы, получили широкую популярность, многократно тиражировалась (вплоть до нашего времени) и выставляется в различных музеях и частных собраниях. Здесь нужно указать, что даже в этой (моральной) проблеме Роден своими произведениями намеренно разрушал ранее принятые запреты.

О. Роден  
Нижинский. 1912  
Бронза



В то же время, благодаря скандальным представлениям его эротических работ, попеременно представляемым на выставках, он (как профессиональный пиарщик) постоянно поддерживал общественный интерес к своему творчеству и увеличивал число желающих владеть такими его произведениями.

Роден обосновывал использование эротических или ранее «неприличных» тем в своих скульптурах на основании глубокого изучения не только традиций античного культуры, но и примеров отечественного Средневековья. Изучая скульптуру в романских и готических соборах, он видел рельефы и статуи, реалистично (даже – натуралистично) изображающие не только обнаженные фигуры, но и грубо эротические, откровенно вульгарные (непристойные во многом) сцены быта людей и жизни животных. В своем «Завещании» Роден призывал молодых художников: «Никогда не бойтесь выразить то, что вы чувствуете, даже если ваши мысли противоречат общепринятым» (1, с. 14).

Нужно отметить, что сам Роден в последние годы любил провоцировать и эпатировать зрителей и коллекционеров, неожиданно показывая свои откровенно эротические рисунки и скульптуры. В свое время русский художник и коллекционер И.С. Остроухов обратился в письме к Родену (предварительно оплатив покупку значительной суммой) с просьбой прислать скульптуру по собственному выбору. В ответ Роден отправил две работы из бронзы: «Голова бульварной женщины» и «Скупость и сладострастие». Они оказались настолько эротически откровенными, что до настоящего времени почти не экспонируются в музее (ГМИИ имени А.С. Пушкина).

Необходимо добавить, что вслед за Г. Курбе и Роденом увлечение эротическими изображениями и сюжетами проявлялись у многих художников, нередко нося откровенно провокационные формы. Их произведения на эти темы со временем стали коллекционироваться и экспонироваться на выставках, в музеях. К ним можно отнести (исполненные при посещении публичных домов) ряд рисунков и картин А. Тулуз-Лотрека, а также поздние работы Э. Дега, создававшего на эту тему большое число рисунков и офортов, значительная часть которых после его смерти, по моральным соображениям, была уничтожена наследниками. Позже в этом направлении работал П. Пикассо, выполнивший огромное число картин, рисунков и гравюр с откровенно эротическими сюжетами. Ныне эти произведения широко представлены в музейных и частных коллекциях.



О. Роден  
Прекрасная  
оружейница. 1881  
Бронза

Известные художники, в том числе Г. Климт, Э. Шиле, С. Дали, а также многие другие (вплоть до нашего времени), создали произведения на подобные темы, которые ныне хранятся, открыто экспонируются в музеях, галереях и многократно публикуются. Для некоторых современных художников решение этой темы стало основным содержанием творчества, приобретая нередко откровенно мерзкий характер. К таким я отнес бы композицию из цветного воска, мной увиденную в Венеции в 1990 году на Биеннале искусства, натурально и подробно изображавшую половой акт на кровати и намерено подчеркивающую все (интимные) части обнаженных женской и мужской фигур. Видимо, для усиления скандальности содержания их лица были выполнены похожими на Мэрилин Монро и Джона Кеннеди. Эта скульптура получила не только широкую рекламу, но и какую-то высокую награду. В газетах сообщалось, что позднее она была приобретена в один из музеев.

Мои замечания по поводу эротики в изобразительном искусстве не значат требования запрета этих сюжетов в изобразительном искусстве, настояния их недопустимости. Подобное было бы бессмысленно. Интерес художников различных областей искусства к этой стороне жизни человека вполне естественен. Но, я уверен, что посетитель музея приходит для получения эстетического наслаждения, созерцая различные произведения изобразительного искусства. В меру возможностей он отмечает гармонию воплощения различных сюжетов, в том числе и эротических. Многие века любители искусства восхищаются скульпту-

рами, картинами и рисунками, гармонично изображающими обнаженные женские фигуры на мифологические темы. Не одно столетие зрители и любители искусства с бесконечным восторгом созерцали и ныне любят статуями Венеры Милосской, Афродиты Таврической, картинами Джорджоне «Спящая Венера» или Тициана «Венера перед зеркалом», произведениями как этих великих художников, так и Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рубенса, Фрагонара, Буше, Кановы, Ренуара, Майоля и многих других. В них они видят природную женскую красоту, наслаждаются ею, ее удивительной гармонией, передающей радость жизни. Ведь женщина, ее гармоничная фигура, удивительно пластичное тело, восхитительная посадка головы, ее взгляд, доброта, материнские чувства, ласки, самопожертвование и многое другое, не подлежащее бесконечному перечислению, – самое прекрасное, что создал Бог в человеческом обличье. Их образы все века вдохновляли и радуют многих художников, поэтов и писателей.

В скульптурах, рисунках, высказываниях и в записях Роден восторгался красотой и пластичностью юного женского тела. Даже в книге «Французские соборы» он не удержался от воспоминания: «Какой ослепительный восторг: раздевающаяся женщина! Словно солнце пронзает облака. При первом взгляде на это тело, увиденное целиком, – шок, потрясение. Взгляд, словно стрела, застыл на миг в изумлении, летит дальше. В любой модели заключена вся природа, и глаз, умеющий видеть, находит ее там и следует за ней, так далеко! Главное, там есть то, что большинство не умеет видеть: неведомые глубины, основы жизни. Над изяществом грация; над грацией рельеф. Но все это превосходит слова. О рельефе говорят, что он мягок, но он мощно мягок. Слов не хватает... Да, я смотрел на форму и понял ее, этому можно научиться, но гений формы можно изучать до бесконечности. Живой кусочек античности, лежащий на диване, с теми же формами, что и у античной статуи, восхитителен... Каждый изгиб говорит все о той же мягкости, согласуясь с выражением бесконечного мира...» (11, с. 342–343) Некоторые замечания Родена удивляют своими познаниями: «Настоящая молодость (женщины), тот момент половой зрелости, когда в жилах – новые жизненные соки, а тело, гордое своею стройностью, как бы сосредоточивается, страшась любви и в то же время призывая ее, этот момент для девушки длится всего несколько месяцев. Не говоря уж об искусствах материнства, ткани быстро ослабевают, и линии подаются под гнетом жгучих желаний и бури стра-

стей. Девушка превращается в женщину, красота принимает иной характер, менее чистый, но не менее прекрасный» (7, с. 112). Эти восторги Родена, как и его скульптуры, наполняют тексты библейской Песни песней: «Прекрасна ты, возлюбленная моя... О, как прекрасны ноги твои в сандалиях, дочь именитая! Округление бедр твоих, как ожерелье, дело рук искусного художника; живот твой – круглая чаша, в которой не истощается ароматное вино, чрево твое – ворох пшеницы, обставленное лилиями; два сосца твои – как два козленка, двойни серны; шея твоя – как столп из слоновой кости; глаза твои – озерки Есевонские, что у ворот Батраббима; нос твой – башня Ливанская, обращенная к Дамаску; голова твоя на тебе, как Кармил, и волосы на голове твоей, как пурпур, царь увлечен твоими кудрями. Как ты прекрасна, как привлекательна, возлюбленная, твоей милотливо-стью!» (12, с. 628).

Роден добивался удивительной гармоничности и пластичности в любой скульптуре, особенно, как уже было сказано, в изображении обнаженного женского тела. Этого он смог достичь даже в скульптуре «Прекрасная Ольмьер» (1885), в которой, в соответствии с содержанием известного стихотворения Франсуа Вийона, запечатлел обнаженную старую женщину, скорбящую об утраченной красоте. При сравнении созданного Роденом пластического образа с аналогичными, выполненными с той же натурщицы его учениками, в том числе и А. С. Голубкиной, явно осознается недостаточность или отсутствие в их работах названных качеств.

Стремясь добиться наибольшего впечатления красоты и гармоничности обнаженных девичьих фигур, Роден некоторые композиции и портреты (в виде станковых произведений) повторил в белом, с розоватым оттенком, мраморе, мелкоструктурном и полупрозрачном, добываемом на юге Франции. Его мраморные скульптуры кажутся сделанными из воска: они мягкие по форме, в них нет граней, поверхность их перетекает, как бы тает. Они словно находятся в особой воздушной среде и созданы методом сфумато, передавая удивительные бесконечные мерцания, переливчатость, пластичность и нереальную подвижность формы. Для усиления этого художественного впечатления поверхность его скульптур после мягкой шлифовки слегка полировалась. Ее дополнительно обрабатывали специальными химическими составами, создавая на ней полупрозрачную пленку, подобную древней патине (подобно тому, как ранее это делал скульптор Антонио Канова). Хотя такие



О. Роден  
 Портрет мадам Руссель  
 Мрамор

скульптуры нередко раздражали строгих критиков, которые отмечали в них салонный налет и красоту (что в определенной мере присутствует), но они имели большой успех и высоко ценились на художественном рынке. Многие женские портреты заказчики просили выполнить именно в мраморе для достижения особой их выразительности. Интересно отметить, что Роден, восхищаясь безграничными возможностями достижения в мраморе различных художественных эффектов, красоты и богатства его декоративных свойств, в особенности при передаче в нем обнаженных фигур, предполагал завершить «Врата ада» в этом же материале. Даже следующий свой памятник В. Гюго он завершил

в мраморе, а памятник О. Бальзаку надеялся закончить в мраморе или граните.

Роден настойчиво продолжал до конца жизни работу над «Вратами ада». Он создал большое число рисунков, скульптурных эскизов, фиксирующих обнаженные модели в разных положениях, их контакте, соединении или разобщении, добиваясь наибольшей их пластичности и стремясь наиболее выразительно передать различные чувства и состояния. В процессе работы над «Вратами ада» он нередко показывал их близким друзьям. Некоторые из них оставили воспоминания с весьма интересными и верными, на мой взгляд, замечаниями. Писатель Эдмон де Гонкур 17 апреля 1886 года записал в своем дневнике: «Роден повел нас в мастерскую возле Военной школы, чтобы показать свои знаменитые «Врата», предназначенные для будущего «Дворца декоративного искусства». На двух громадных створах вы видите сначала лишь хаос, беспорядочное нагромождение непонятных форм, нечто похожее на окаменевшее сращение кораллов. Затем, через несколько секунд, в том, что вначале казалось хаотическим переплетением коралловой массы, ваш взгляд начинает различать выступы и углубления, выпуклости и вмятины, образующие целый мир маленьких обнаженных фигурок, полных жизни и движения... Наклонившись над кучей муляжей, лежащих прямо на полу, Роден вытаскивает наудачу первый попавшийся слепок и показывает нам одну из деталей ворот. Это восхитительные торсы маленьких женщин, у которых он с таким совершенством умеет вылепить линию спины и как бы трепещущие крылья – плечи. Кроме того, он блестяще владеет искусством передать движения и позы двух тел, слившихся в любовном объятии, подобно пиявкам, сплетающимся в банке с водой. Чрезвычайно оригинальная группа изображает, по его замыслу, плотскую любовь, но в его трактовке эта тема лишена всякой непристойности. У этого человека, по-моему, рука гениального мастера, но ему недостает собственного видения мира... Он представляется мне также человеком, одержимым проектами, замыслами, – его необузданное воображение порождает множество идей, фантазий, образов, но он ничего не доводит до завершения» (8, с. 400–401).

Число его скульптурных эскизов действительно велико. Часть их из глины, воска и гипса в различном состоянии исполнения и размера до сих пор (по свидетельству некоторых исследователей) не выставляются и находятся в подвалах Музея Родена в Медоне в неразобранном, неоприходованном виде. Считается, что одной из причин



О. Роден  
Данаида. 1889  
Мрамор



О. Роден  
Пигмалион и Галатhea. 1905  
Мрамор

этого (помимо традиционной лени сотрудников) является изображение в них весьма откровенных эротических сцен, эскизов различных любовных позиций.

Роден не успел окончательно разместить все композиции в ансамбле «Врат ада». После его смерти эту работу завершили помощники – пратисьены, собрав воедино центр «Врат». Причину авторской незавершенности ряд исследователей видят в его усталости от тридцатисемилетней работы, другие – в неуверенности окончательного выбора композиции «Врат». Скорее всего, оба эти фактора определили результат. Но, по моему мнению, при сопоставлении пластики и сюжетов боковых столбов, ограничивающих «Врата», выполненных самим Роденом, со сценами в их центральной части, завершенными пратисьенами, видна значительная разница. Сцены на боковых столбах носят явный эротический характер. Особенно левый, в середине которого помещена несколько измененная фигура Ирис, широко раздвинувшая ноги. А сам этот столб, как и все это произведение, венчает, в верхнем левом углу, композиция из двух обнаженных фигур, страстно занятых любовью. Хотя эта композиция является вариацией на известный офорт Рембрандта «Французская кровать», она соответствует позиции № 1 – сонетов Пьетро Аретино и гравюр Маркантонио Раймонди, популярные произведения которых скульптор, как и многие художники и поэты того времени, знал и использовал в своем творчестве (13, с. 28). Без сомнения, когда в течение нескольких десятилетий Роден, увлеченный этой стороной человеческой жизни, создавал большое число композиций с эротическими сценами в разных любовных позициях, он предполагал разместить их в своих «Вратах ада». Видимо, со временем это переросло в надежду превращения данного произведения в монументальный памятник Любви – «Врата Любви» (под завесой знаменитого литературного произведения Данте). Но на старости лет его стали, естественно, мучить сомнения и боязнь нового открытого конфликта с общественным мнением, морально и физически на который он уже не был способен. Именно поэтому, как свидетельствовали современники, он до последних дней постоянно менял композиции и фигуры, изымал одни, заменял другими – как это видел Эдмон де Гонкур. Но все же он, возможно, надеялся разместить многие подготовленные композиции, которые накопились за прошедшие годы, поэтому в процессе работ увеличил размеры «Врат» – почти вдвое. Но он так и не пришел к окончательному решению.



О. Роден  
Врата ада. 1880–1917  
Бронза

Как уже было сказано, окончательную композицию «Врат ада» после смерти Родена завершили пратисьены. Они, видимо, подбирали сюжеты, исходя из «рамок общественного приличия». Поэтому, на мой взгляд, их композиционное размещение на дверях «Врат» не соответствует предполагаемому автором замыслу. Даже по пластическому решению оно оказалась неудачно: скопления многочисленных «толкающихся» обнаженных фигур соседствуют с неоправданными пустотами в центре и в правой части рельефа, что противоречит эскизам автора.

Завершение «Врат ада» пратисьенами произошло лишь благодаря оплате их работы американским миллионером Джулсом Мастбаумом. Этот филантроп из Филадельфии, влюбленный в искусство Родена, решил в 1923 году создать самый большой вне Франции музей, ему посвященный. В период всемирного экономического кризиса он вложил огромные деньги и приобрел большое число работ Родена – эскизов, набросков, рисунков, бронзовых, мраморных и гипсовых скульптур. Несмотря на принятое американцами пуританство, он приобрел даже ряд «скандальных» скульптур – «Ириду» и «Лесбиянок». Кроме того, он оплатил завершение «Врат ада» и первый перевод этого произведения в бронзу в двух экземплярах – для Музея Родена в Париже и Музея Родена в Филадельфии. В 1973 году мне посчастливилось посетить этот Музей. Он находится в центре города Филадельфии, в прекрасном парке. Меня он поразило огромным числом произведений скульптора, среди которых были бронзовые отливки «Врат ада» и «Памятника гражданам Кале», портреты, скульптурные композиции и эскизы, рисунки. В Музее ведется активная исследовательская работа, проводятся научные конференции, издаются альбомы, монографии, сборники статей.

Огромные «Врата ада», как будто предназначенные для дворца прошлых – XVII–XIX веков, трудны для первоначального восприятия. Они многим не всегда понятны: изображены композиции из извивающихся, то взлетающих, а то исчезающих обнаженных фигур, в конвульсиях раскрывших рты, судорожно протягивавших в разные стороны руки. Да и сам цвет темно-зеленой пятнистой патины создает тягостные впечатления. Позднее я видел гипсовую модель «Врат ада» (считающуюся оригиналом), выставленную в Музее д'Орсе. Хотя по этому экземпляру легче рассмотреть изображенные сюжеты, мое впечатление было близко тому, которое отмечал в «Дневнике» Эдмон де Гонкур. Издали – неясный хаос местами взбурившегося гип-

са, при близком рассмотрении – изображения скоплений людей, волнами взлетающих и стекающих вниз, в ад. Эти человеческие группы (будто потоки больного сознания), взрываясь, вырываются из поверхности рельефа – навстречу зрителю и рушатся, подобно водопаду в судорожных объятиях или в борьбе женских и мужских фигур, людей, утративших надежды, силы и жизнь. Все они охвачены ужасом или безграничными желаниями, неукротимыми любовными страстями, бессилием, ненавистью, страшными пороками, жестокостями, дикостью. Почти все фигуры изображены в мучительных конвульсиях. Их лица искажены гримасами и ужасом. Почти все они полны трагизма, даже в эротических сценах, включая тех, которые (как на отдельных картинках) были размещены на столбах, обрамляющих по обе стороны «Врата». Вверху, слева, их венчает (как эпитафия ко всему произведению) любовная пара в страстном соитии. В центре – мучительно согбенные три фигуры «Теней», соединенные в каком-то смертном танце. Под ними тимпан – горельеф, напоминающий скульптурное изображение средневекового собора, с тем же хаосом из борющихся и мучившихся людей. Перед ними размещена, нависая (и над всеми «Вратами»), стиснутая мучительными раздумьями фигура «Мыслителя».

В своей пластике Роден изобразил то, что Данте запечатлел в терцине Пятой песни «Ада»:

*То адский ветер, отдыха не зная,  
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы  
И мучит их, крутя и истязая.  
Когда они стремятся вдоль скалы,  
Взлетают крики, жалобы и тени,  
На Господа ужасные хулы.  
И я узнал, что это круг мучений  
Для тех, кого земная плоть звала,  
Кто предал разум власти вожделений (14, с. 59–61).*

Значительная сложность полноценного восприятия этих «Врат» заключается в том, что не только издали, но и вблизи содержание и заложенный смысл ряда групп или фигур не совсем ясен. Трудность адекватного понимания объясняется еще и тем, что почти все фигуры во «Вратах» разной величины. Возможно, автор предполагал передать такими приемами глубину и расстояние между ними, подчеркнуть глубинное пространственное построение композиции или выделить отдельные образы. При длительном изучении «Врат ада» отмечается, что некото-

рые фигуры и композиции повторяются в иных поворотах или положениях. Известно, что сам скульптор делал это намеренно, желая подчеркнуть их какую-то художественную особенность, а иногда – тематически усилить определенную идею в конкретном случае. Так, трижды повторенная и совмещенная фигура «Тень» была установлена наверху «Врат» для усиления впечатления трагизма всего произведения. «Последний призыв» не только является частью нескольких композиций, но и возникает в разных местах всего произведения, вываливаясь сверху или «протыкая» внизу пространство, навстречу зрителю. Перечислять все впечатление от «Врат ада» практически невозможно, хотя, к сожалению, остается в памяти их некоторая сумбурность и незаконченность.

Как отмечалось ранее, широкому признанию Родена содействовала большая газетная шумиха, возникшая из-за «Бронзового века» и «Иоанна Крестителя». Содействовали этому и споры по поводу его новых работ, выставляемых во Франции и за рубежом. Его произведения, наравне с работами его друзей-импрессионистов, становились постоянным предметом повышенного интереса и газетных обсуждений. Огромный интерес к его творчеству активизировался проведенными персональными выставками, первая из которых состоялась в Брюсселе (в 1898 году). Известные критики стали посвящать Родену статьи и очерки. Он с большим удовольствием отзывался на их интервью, сообщая подробно факты биографии, разъяснял содержание и смысл своих работ, делясь размышлениями о творчестве. На основании этих бесед были опубликованы в ведущих журналах и газетах очерки П. Гзелля, Р.М. Рильке и других журналистов, писателей, поэтов, сопровождаемые многочисленными фотографиями.

Необходимо отметить, что Роден, возможно, был среди первых скульпторов, который верно оценил значение правильно и профессионально сделанных фотографий его скульптур, их фотосъемки в соответствии с авторским замыслом. Он сам контролировал ракурс фотографирования и освещенность и лично поощрял публикацию этих воспроизведений его скульптур в различных периодических изданиях.

Широкая пропаганда его творчества, многочисленные лекции и дискуссии стали все больше привлекать любителей искусства. Многие зрители и читатели, из-за неприятия его творчества коллегами академического направления, стали воспринимать Родена как носителя



и творца передового искусства. К нему, как к знаменитому скульптору, обращались богатые заказчики (из Америки, России, других стран Европы) с просьбой создания собственных портретов. Роден, желая ограничить число претендентов, значительно поднял стоимость этих заказных работ, дохода (по воспоминаниям) до стоимости памятников, заказанных ему государством. Как ни странно, это увеличило его популярность.

Признание творчества Родена, широко распространенное в прессе, стимулировало многих молодых скульпторов у него учиться. Он охотно, хотя и строго, принимал желающих, как и помощников (пратисьенов), из многих стран. Они работали в его мастерской, участвовали в создании произведений, знакомились и осваивали принятые им методы и практику. Роден, в свою очередь, сумел успешно использовать и организовывать их для выполнения огромного числа его работ. Это соответствовало многовековым традициям скульптурного ремесла. На него работали как начинающие скульпторы, так и профессионалы. Так Э.-А. Бурдель, будучи сложившимся опытным скульптором, работал на Родена с целью приобретения известности в художественных и правительственных кругах, в возможности получения заказов.

О. Роден  
Врата ада. 1880–1917  
Фрагменты



Пройденные годы обучения и работы Родена под руководством А.-Э. Каррье-Беллеза стали для него важной практикой в системе организации и руководства мастерской с использованием труда помощников (пратисьенов). Еще тогда Роден, будучи пратисьеном, но амбициозным и мотивированным в достижении успехов, в стремлении к общественному признанию своего творчества, прекрасно осознавал, что одними своими руками он не сможет создать многое из им задуманного. При использовании чужого труда помощников или учеников он традиционно считался автором созданных скульптур и памятников, так как ему принадлежали их идеи, эскизы, проекты и окончательное завершение (руководство и творческое участие).

Необходимо иметь в виду, что труд художника всегда был весьма тяжелым и требовал больших усилий, не только творческих, но и физических. Скульптор должен ежедневно работать с мокрой и тяжелой глиной. И такой труд продолжался всю его жизнь – все дни, месяцы и годы («чтобы глина не засохла»). Помимо этого, он должен быть физически сильным и профессионально способным формировать и отливать в гипсе созданные работы, рубить их в камне, вырезать из дерева, обрабатывать различные металлы и т. д. Иногда, труд над одним проектом продолжался не

один десяток лет до того состояния, которое устраивало бы автора или заказчика. Число примеров таких работ бесконечно. Подобная участь была у Микеланджело, Родена, П. Трубецкого и многих других скульпторов. К примеру, русский скульптор А.Т. Матвеев создавал статую А.С. Пушкина около тридцати лет. Как рассказывала мне его вдова З.Я. Матвеева-Мостова, он до последних дней считал статую незаконченной.

Помимо этого, у скульптора всегда большие финансовые проблемы, связанные с приобретением дорогих художественных материалов, оплатой мастерской, натурщиков и права выставляться (в салонах, на частных выставках). Еще до того, как что-то он смог сделать, он должен пойти на большие затраты. Скульптору нужна мастерская с особыми условиями: с большой высотой, хорошим освещением, проточной водой, каменным прочным полом, чтобы он не проломился от тяжести большой глиняной модели, мраморных блоков, бронзовых статуй и т. д. Помимо этих расходов, ему будет необходимо заранее оплатить не только свет, воду, станки и инструменты, но и материалы. Помимо специальной глины, пластилина, воска, гипса нужно приобретать дорогой мрамор, бронзу и т. д. Ему также потребуется оплатить не только материалы, но и труд



О. Роден в мастерской вместе с пратисьенами. 1903

форматора, переводившего в гипс его работу, а тем более – в бронзу. Необходимо знать, что часто эти расходы не компенсируются, когда автор нередко не может продать свою законченную скульптуру. Скульпторы вынуждены использовать помощь различного рода помощников (пратисьенов) не только для отливки скульптур в гипсе или бронзе, но и в процессе лепки, увеличения предварительного эскиза до заданного размера памятника. Использование труда помощников, потом форматоров и литейщиков – общее правило этой профессии. В истории мировой скульптуры известны лишь отдельные скульпторы, создавшие самостоятельно (без помощников) в глине, воске или пластилине статую памятника в необходимом размере. Таким редким примером служил Паоло Трубецкой, сам из пластилина вылепивший в нужном размере памятник императору Александру III для Санкт-Петербурга. При этом известно, что до этого он создал еще его 19 вариантов в разном размере.

Роден, судя по воспоминаниям Э.-А. Бурделя, Я.И. Николадзе и других скульпторов, на него работавших, как правило, поручал им выполнить увеличение, уменьшение или копирование какого-то своего произведения. От них он жестко требовал творческого решения поставленной проблемы. Известно, что в небольшом эскизе автор не может сразу заложить решение всех пластических задач, которые возникнут в процессе увеличения модели. Желая избежать претензии пратисьенов на соавторство, Роден

(как и многие метры до и после него) при работе над каждой скульптурой менял исполнителей, сохраняя свое руководство. Считается, что одной из причин его конфликта с ученицей, помощницей и любовницей К. Клодель были ее претензии на соавторство ряда его произведений, над которыми она работала. Он был строг, даже жесток в подборе исполнителей и оценке результатов их работ. По словам Я.И. Николадзе: «Роден, подобно Наполеону, был очень несдержан» (9, с. 85). Он требовал от них не технически равнодушного, а творческого подхода к исполнению задания, будь то увеличенное повторение скульптуры в глине или валяние ее в мраморе.

Его отношение к результату исполнения задания пратисьеном и созданного им самим было, естественно, разным. Как вспоминал Э.-А. Бурдель, после того как увеличил по модели до нужного размера статую «Бальзака», он представил ее Родену. Особые творческие усилия ему пришлось приложить на увеличение и лепку рук. Э.-А. Бурделю показалось, что Роден был доволен общим результатом. Но вдруг он взял стеку и срезал руки. Роден посчитал, что таким путем он достиг желаемого.

О чем это говорит? Роден этим пренебрег творческие усилия и результаты труда пратисьена. Бесспорно, таким поступком он смог достичь нужного для него художественного результата, цельности скульптурного образа. Но к созданному им самим фрагменту, возможно, он бы отнесся иначе (цена свой труд). Как вспоминал Я.И. Николадзе, «Роден считал, что не следует уничтожать свое творение, как бы оно ни казалось тебе плохим. Каждое произведение надо сохранять, так как оно носит печать индивидуальности» (9, с. 95). В то же время, при использовании результатов чужого труда, мэтр по своему усмотрению мог, в определенных целях, уничтожить или переделать скульптуру, не испытывая чувства сожаления. Так и поступал Роден. Используя труд пратисьенов, Роден во имя достижения необходимых результатов строго оценивал качество сделанных работ и (как вспоминал Я.И. Николадзе) «не церемонился с ними, холодно и даже резко выпроваживал» (9, с. 62–63). Он тем сберегал свои физические и творческие силы, значительно увеличивая число создаваемых в его мастерских произведений и достигая значительных успехов.

Роден содержал в 1890-е годы несколько мастерских, помимо находящихся в Медоне, отеле Бирон и на Университетской улице. Сколько их, он скрывал даже от жены. Исследователи предполагают, что их было не менее девяти.

Во всех них активно работали нанятые им непосредственно пратисьены и ученики. Практически он создал и руководил значительным скульптурным предприятием, равным современному государственному комбинату. Поэтому ему удавалось создать огромное количество разных произведений – памятников, скульптур и композиций. Эта сторона его деятельности известна по воспоминаниям как посетитель мастерской, так помощников и учеников: Э.-А. Бурделя, А. Майоля, К. Клодель, Я.И. Николадзе и др. Скульптор Э.-А. Бурдель писал: «Существуют свидетели моей работы над статуей Бальзака, ровно как и свидетели моего сотрудничества при создании группы «Граждане Кале» и статуи аргентинского политического оратора» (15, с. 105). Известно, что Э.-А. Бурдель не только «увеличивал» – выполнял копии в большом размере множества работ Родена, среди которых «Мыслитель», «Памятник гражданам Кале», «Бальзак», но и творчески участвовал в их совершенствовании.

Одновременно Роден был заинтересован также в высоком качестве технического исполнения его скульптур – в их формовке и отливке, приглашая лучших мастеров. Я.И. Николадзе вспоминал, что форматорами «Родена были отец и сын Гиоше и их помощником – Барбье... работал также некто Боссе. Боссе увеличивал работы Родена, переводя их в гипс... не жалея сил» (9, с. 53, 55). Работавшие на Родена талантливые скульпторы и мастера на практике, в меру своих способностей, создавали для метра новые варианты скульптур, которые после авторской доработки превращались в его оригиналы.

Его ученики и помощники (пратисьены) занимались не только лепкой, но и переводом гипсовых моделей в мрамор. Среди них был тот же Э.-А. Бурдель, изваявший в мраморе «Еву», ныне хранящуюся в ГМИИ имени А.С. Пушкина. Я.И. Николадзе, по его воспоминаниям, работал на Родена около года (в 1905 г.), исполнил в мраморе «Голову Иоанна Крестителя», портрет Г.Н. Габричевского (ГМИИ имени А.С. Пушкина), вылепил портрет Барбе д'Оревилю и другие работы. Известно, что помимо них под руководством Родена ваяли в мраморе А. Майоль, Ш. Деспю, Д. Дривер, Ф. Помпон, А. Шарпантье, В. Фриш, Ж. Халу, Ж. Эскула, Е. Маратка, С.Н. Судьбинин и др. Все созданные произведения считаются оригиналами Родена и украшают многие музеи мира. Исследователи подсчитали, что на него работали более ста исполнителей из многих стран, но, судя по воспоминанию Я. И. Николадзе, их было значительно больше.

Необходимо добавить, что Роден, обладая галльским прагматизмом и необыкновенным коммерческим талантом (менеджера), стремился широко тиражировать и продавать свои произведения. Некоторые композиции, такие как «Адам», «Ева», «Поцелуй», «Мыслитель», созданные для «Врат» в небольшом размере (20–40 см), в дальнейшем были увеличены почти до двух метров и являлись самостоятельными скульптурами. В соответствии с растущим значительным спросом Роден стремился многократно повторять популярные композиции в гипсе и бронзе, при этом – в разных размерах. Скульптура «Поцелуй» была отлита в бронзе при жизни автора в более чем трехстах экземплярах (в желаемых для клиента размерах) и многократно повторяется в наше время. Многие его скульптуры украшают частные интерьеры, залы различных музеев мира, а некоторые из них были установлены в городских парках ряда стран. Более пятидесяти экземпляров статуи «Мыслитель» находятся в разных странах, а некоторые в размере монументов украшают городские площади. Первый бронзовый отлив «Мыслителя» был установлен, по завещанию автора, надгробием на его могиле.

В целях увеличения числа продаваемых скульптур Роден заключал договоры с литейными мастерскими, которые отливали их в большом количестве. Среди таких литейных мастерских со временем его более устраивала мастерская Л. Барбидьена (16, с. 370–375, 410–415). На ней не только копировали в бронзе его работы, но и осуществляли отливки с увеличением или уменьшением их размера. В целях увеличения числа таких копий его некоторые популярные композиции были соединены с футлярами для часов или стали украшениями для каминов. С начала XX века и до настоящего времени многие работы Родена в бронзу переводит фирма А. Рудье и его наследников.

Роден благодаря всемирной известности и богатству добился от правительства создания Музея Родена (практически двух музеев) из подаренных государству его произведений, находящихся в Париже и Медоне. Он, как настоящий галл, был прагматиком и понимал, что без постоянного финансирования созданных им Музеев Родена они обречены на гибель. Поэтому он добился незадолго до смерти от французского правительства необычайного закона, на основании которого после его смерти было продолжено тиражирование его произведений в бронзе и гипсе, а вырученные средства направлялись на содержание Музея (что до сих пор осуществляется под руководством его ди-

рекции). Поэтому многие его работы в бронзе продолжают украшать многие собрания музеев мира.

Не все скульптурные композиции, на мой взгляд, выиграли при значительном увеличении. Популярная и любимая автором композиция «Поцелуй», значительно увеличенная, почти до двух метров (181,5 см), утратила заложенную в нее камерность, целомудренность и интимность. Эту огромную бронзовую скульптуру, рожденную из станкового произведения и поставленную на высоком постаменте (в парижском парке Тюильри перед музеем пейзажной живописи Клода Моне), Роден решил преобразить в монументальный памятник. Но этим значительным (практически механическим) увеличением жанровой станковой композиции до размера монумента он намеренно разрушил ранее заложенные в нем художественные впечатления.

Мое внимание в статье к ныне популярной теме привлечения Роденом к своей деятельности большого числа пратисьенов и учеников, а также к огромному их тиражированию ни в коей мере не умаляет значения его творчества в мировом искусстве. Все эти действия традиционны с древних веков и до настоящего времени. Им следовали в прошлом. Эти традиции продолжают сохраняться среди большинства художников, создающих значительные по размерам и объемам работы, будь то в скульптуре, мозаике, фреске и т. д. В их числе были: Фидий, Скопас, Донателло, Вероккьо, Микеланджело, Бернини, Канова, Мартос, Антолский и др. Что же касается признания оригиналами Родена скульптур, тиражированных после его смерти (о чем я ранее неоднократно писал – 16, с. 370–375, 410–415), то в настоящее время музейное и антикварное сообщество с этим согласилось, хотя некоторые коллекционеры учитывают ранее принятые правила. Музей Метрополитен в Нью-Йорке недавно получил в подарок от миллионера Кауфмана около сотни бронзовых современных отливов работ Родена. Они признаны руководством Музея оригиналами и экспонируются в специально пристроенном огромном помещении. Эти произведения также пользуются большим вниманием и интересом зрителей, как и остальные экспонаты.

В последние годы, благодаря коммерческим способностям, Роден стал высокообеспеченным скульптором, позволявшим себе собирать и коллекционировать древние, в том числе греческие, скульптуры и современную живопись. Этому содействовала не только широкая продажа им тиражируемых в бронзе и мраморе скульптур, но и пост-

янные заказы от богатых американских и русских заказчиков на свои портреты.

В 1880-е годы происходит активный процесс расцвета его портретного творчества. Он создал большое число превосходных портретов друзей, знаковых, выдающихся деятелей культуры, литературы, искусства и политики: Э.-Ж. Далу, А. Легро, А. Мирабо, К. Лорана, П. Пюви де Шаванна, Ш. Бодлера, Б. Шоу, А. Рошфора, А. Фальгьера, В. Гюго, Г. Малера, О. Бальзака и др. В создаваемых им портретах он достигал не только необычайной выразительности в характеристике изображенных, но и удивительного целостного вида произведения. Хотя он постоянно ощущал свою неуверенность при воспроизведении модели, нередко прибегая к изготовлению с нее маски, промерам и ошупыванию лица (как это было с А. Дункан, Б. Шоу и др.). Но в результате такой ответственности он достигал в своих работах уровня шедевров мирового класса. Вспоминается то сильное впечатление, тот восторг, который я испытал при рассмотрении бронзового портрета, изображающего скульптора Э.-Ж. Далу, представленного в 1966 году на выставке «Роден и его время» в ГМИИ имени А.С. Пушкина. Выразительность портрета, его гармония, тончайшая огранка поверхности лица, красота пластики при общей цельности формы, сила образа – все это тогда меня потрясло. Высокая общественная оценка его портретов стала причиной получения заказов богатых знаменитостей на собственные изображения. Стремясь ограничить число желающих, Роден (как уже было сказано) стал назначать необычайно высокие за них цены, чем, к общему удивлению, увеличил число претендентов. Считается, что в поздние годы дорогими частными заказами Роден смог финансово не зависеть от государства и спокойно нарушать сроки на выполнение правительственных договоров на «Врата ада», памятники Виктору Гюго и Бальзаку. Он мог подолгу работать над ними, добываясь желаемого для него результата. Роден стал весьма обеспеченным скульптором и не так нуждался, как многие его коллеги. Как вспоминал Я.И. Николадзе, даже на выставке в Салоне он мог представить, не согласовывая с его правлением, любую свою работу, которой заранее было обеспечено лучшее место в центре зала (9, с. 87).

Важной вехой в творчестве Родена стала работа над «Памятником гражданам Кале». В 1884 году муниципалитет города Кале заказал ему памятник средневековому герою Эсташу де Сен-Пьеру. Еще ранее, до времени получения заказа, Роден настойчиво интересовался не только

О. Роден  
Портрет  
Жюль Далу. 1883  
Бронза





О. Роден  
Памятник гражданам Кале. 1889  
Бронза

изобразительным искусством, но и историей и культурой средневековой Франции. С этой целью еще в молодые годы он активно посещал музеи, библиотеки, делал наброски с некоторых произведений искусства. Его интересовали экспонаты не только Лувра, но и других менее значительных музеев. Среди них – Музей французских памятников.

Он был преобразован из Музея монументально-декоративной скульптуры и малых форм, созданного Александром Ленуаром в 1791 году (в период революционного разграбления и разрушения дворцов и древних соборов). В этом музее хранились как оригинальные произведения прошлого, так и их копии и слепки – скульптур и рельефов средневековых соборов Франции. Его значительный интерес к средневековой архитектуре был спровоцирован произведениями любимого писателя и поэта Виктора Гюго, в первую очередь романом «Собор Парижской Богоматери». Его привлекли бурные общественные споры по поводу деятельности ар-

хитектора Эжена Виолле-ле-Дюка. Этот архитектор много и активно реставрировал и перестраивал средневековые соборы Франции, Италии, в том числе собор Парижской Богоматери, храмы в Реймсе, Шартре и др. Он не только создал Музей французских памятников, но и написал многочисленные теоретические и исторические книги: «Словарь французской архитектуры от XI до XVI века» в 10 томах, «Беседы об архитектуре» в 2 томах, «История человеческого жилища» и другие работы. Несмотря на эти серьезные научные труды Э. Виолле-ле-Дюка, к его реставрационной и поновительской деятельности Роден относился отрицательно. В опубликованных позднее словах мы слышим его боль: «О! Умоляю вас, во имя наших предков и ради наших детей, не ломайте больше и не реставрируйте... Подумайте, что поколения художников, века любви и размышлений обрели здесь свой итог, свое выражение, что в этих камнях вся душа нашей нации, что вы ничего не узнаете о ней, если уничтожите эти камни, она погибнет, убитая вами, и вы тем же самым промотаете достояние отчизны – ибо вот они, настоящие драгоценные камни!» (11, с. 292–293). С целью ознакомления с архитектурой Средневековья Роден в 1875 году совершил первую поездку по северным городам Франции. Восхищаясь увиденным, он стал зарисовывать фрагменты соборов и записывать свои впечатления. В последующие годы он продолжил эти поездки, дополняя свои ранние заметки. В конце жизни он издал книгу «Соборы Франции», проиллюстрировав размышления своими рисунками.

Согласившись на создание памятника в городе Кале, Роден обратился к средневековому тексту «Хроники Фруасара». В ней рассказывалось, что во время Столетней войны в 1347 году в городе Кале в результате десятидневной осады англичанами наступил голод. Французский король, вначале обещавший им помочь, позднее отказал им (практически предал). Вследствие этого жители города были вынуждены сдать его. Английский король Эдуард III согласился «пощадить население при условии, что из Кале к нему выйдут шесть самых знатных граждан с непокрытыми головами, босые, с веревками на шее и с ключами от крепости и от города в руках. С ними он расправится по своему усмотрению... Когда один, самый богатый горожанин поднялся и заявил, что он пойдет на смерть за своих соотечественников, все стали горько оплакивать его; многие мужчины и женщины, рыдая, бросились к его ногам; безграничная жалость охватила присутствующих. Затем встал второй, весьма уважаемый и состоятельный житель города, отец

двух красивых дочерей, потом третий, обладатель большого движимого имущества, а также другие. Все они разделились и в одних рубашках, босые отправились в путь с веревками на шеях. Их звали: Эташ де Сен-Пьер, Жак и Пьер де Виссан...» (1, с. 32). Среди них также были Жан д'Эр, Жан де Фьенн, Андре д'Андре.

Ознакомившись с текстом хроники, Роден увлекся идеей использования богатого литературного и психологического материала. Он позже вспоминал: «Я вдохновился этим рассказом и быстро принял решение: сделаю не одного гражданина, а шестерых, и за ту же цену, если нужно!» (1, с. 32). После согласия заказчиков скульптор приступил к работе. Он решил создать не привычный стандартный памятник, представляющий средневекового и идеализированного (во многом – абстрактного) героя в традиционной псевдогероической позе, а драматическую композицию из реальных граждан, идущих на смерть. Данная тема увлекла Родена, бесспорно, под впечатлением прочитанного им ранее произведения В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти». Изложенные в нем различные стадии переживания героя перед казнью, его надежды на помилование, правомерность и суровость этого наказания, многие другие вопросы, поднятые писателем, потрясли (и волнуют до наших дней) многих читателей. Эта тема взволновала и Родена. К тому же после поражения Франции во франко-прусской войне средневековая трагедия для него приобрела необычайную актуальность и остроту. В соответствии с утверждавшимися в то время в литературе и изобразительном искусстве методами изложения событий, он решил передать древнюю трагедию максимально реалистично, достоверно и точно, как в науке (Э. Золя тогда считал, что необходимо создавать литературой и искусством «науку о человеке»). В то же время Роден решил расширить рамки современной ему монументальной пластики, совместив в своем памятнике максимально реалистическое видение средневековой трагедии с методами, близкими ваятелям древних соборов.

В одном из первых вариантов, предложенном заказчиком, Роден делает эскиз памятника, силуэтом напоминающий готический собор. Он предполагал создать памятник, если не подобный, то хотя бы достойный Реймского, Шартрского и других соборов средневековой Франции. Уже тогда он пришел к мысли, что самые значительные скульптуры во Франции были созданы именно в Средние века. Для него французская средневековая скульптура являлась высо-

чайшим образцом. В своем проекте он стремился представить монументальное сооружение, подобное готическому храму, состоявшее из высокого постамента, на котором возвышаются, как шпили и скульптуры на соборах, фигуры граждан Кале.

В этот первый проект памятника, напоминающего архитектурное сооружение, он стремится также вложить значение доминирующего центра – ключа, организующего окружающее пространство из разновременных и разнохарактерных зданий (что характерно для европейских городов второй половины XIX века). Проект памятника делился по вертикали на три части. Верхняя – скульптурная композиция с высоким плинтом. Средняя – мощный антаблемент с намеченными для будущих декоративных вставок четырьмя небольшими прилепами. Нижняя – объем, каждая сторона которого разделена по горизонтали на три части колоннами с капителями и соединительными арками. В этом проекте он пробует использовать опыт великих предшественников, копируя «высокий пьедестал, примерно такой же, как пьедестал Коллеони в Венеции и пьедестал генерала Гаттамелаты в Падуе» (1, с. 32).

Уже в первом проекте скульптурной композиции 1884 года (высотой 60 см) Роден начал пробовать построить драматургию будущего монумента. Каждая фигура граждан (как он замыслил) должна была передавать определенное возрастное, индивидуальное состояние и переживание человека, идущего на смерть. Ведь каждый из них знал (цитируя Ш. Бодлера): «Ужасна сердцу смерть – пустынный черный мир!» Кто-то из них полон решимости, идет смело; иной, старый и физически слабый, – от безысходности; некоторые, которые моложе, – с сомнением или борясь со страхом. По фасадной стороне эта группа делилась на три части, композиционно вторя нижнему регистру постамента. В центре находятся двое: правый идет решительно, указывая рукой вперед, а левый – судорожно держась за него, невольно следует за ним. Крайняя левая фигура задерживает шаг и, несколько оборачиваясь и оглядываясь, смотрит вправо. Крайний правый – застыл на месте, в ужасе, склонившись в пояс и охватив голову руками. Предполагается, что фигура в центре, энергично шагающая и указывающая левой рукой, – это Эсташ де Сен-Пьер, рядом (опираясь на него) – Жан д'Эр. Крайние: слева – Пьер де Виссан, справа – Андре д'Андре. За ними следуют Жан де Фьенн и Жак де Виссан. Последние, обернувшись назад, подняли руки – видимо, прощаясь. Таким образом, в этом первом проекте

скульптор с самого начала задумал положением каждой фигуры, ее поворотом, задержанным движением, жестиком, жестиком не только охватить и подчинить композицией памятника окружающее пространство, объединиться с ним, но и навязать зрителю необходимость обхода вокруг этого сооружения, воспринимая последовательно эмоциональное состояние героев. Благодаря желанию реалистически решить каждую фигуру, передать в ней индивидуальное драматическое состояние, создать особое построение всей композиции, этот проект обещал быть новым в монументальном искусстве, весьма далеким от традиционного понимания памятника.

Проект вызвал споры со стороны заказчиков. Помимо многих замечаний, главной причиной стало несоответствие академическим требованиям того времени к многофигурной композиции, которая должна иметь не равновеликое, а пирамидальное построение. Роден принципиально отказался подчиняться этому правилу. Он продолжил работать, но не над всем монументом, а полностью сосредоточившись на разработке скульптурной части, уделяя внимание каждой отдельной фигуре, стремясь наделять ее конкретными индивидуальными особенностями. В первую очередь он отказался от странного, в данной ситуации, указующего вперед жеста рукой Эсташа де Сен-Пьера, предложенный в первом проекте. В процессе дальнейших работ он стремился в каждой фигуре выразительнее выявить их индивидуальность, обособленность, помня слова Ш. Бодлера:

*И словно пленный дух, та злая нота пела,  
Что этот мир неисправим,  
Что всюду эгоизм и нет ему предела,  
Он только изменяет грим.*

В завершенном варианте памятника ему удастся выявить не только разницу в возрасте и в жизненном опыте, но и их психологическое состояние, настроение, эмоциональное переживание. Передал он это через внешний облик, положения фигур, их движения, повороты, жесты, мимику и т. п.

В окончательной композиции Роден сохранил первоначальное размещение фигур: в центре – Эсташ де Сен-Пьер, а по обе стороны от него – Пьер де Виссан и Жан д'Эр, сзади – Жан де Фьенн, Жак де Виссан и Андре д'Андре. Воплощая трагический сюжет, он предположил, что каждая фигура должна воплощать конкретное переживание,

вследствие чего, он, как драматург, был вынужден активно внедрять в формы монументальной пластики приемы станкового искусства. Традиционно это не было принято. В соответствии с ними (устоявшимися традициями) в монументальном искусстве созданные образы лишались трагических эмоциональных переживаний.

Над памятником Роден работал практически более десяти лет, искал, варьировал, уточнял задуманные эскизы и проекты. Внимательно перечитывая средневековые письменные источники и необходимую литературу (в том числе названное знаменитое произведение В. Гюго), он стремился реалистичнее передать в каждой образе не только индивидуальные возрастные особенности и качества, но и характер и глубину личностного восприятия той трагедии, в которой они стали по своему выбору участниками. Он стремился отметить их взаимные отношения, воссоздавая процесс их шествия на смерть. При этом каждая фигура должна была передать ряд предполагаемых состояний и переживаний: обреченность, сомнение, непонимание, отчаяние, прозрение и решимость (наподобие тех, что испытал обреченный на казнь в произведении В. Гюго).

Свои драматургические задумки и идеи он эскизно прорабатывал в глиняных или восковых скетчах, уточнял и дополнял в небольших натуральных моделях, переделывая повороты фигур, их частей. Эти эскизы, в соответствии со своей практикой и правилами академического образования, он продолжил в работе с обнаженными моделями. Через их постановку, выбранное положение и движение, развороты их тел Роден стремился выразительно и полнее раскрыть им задуманное. Много и долго искал необходимые формы и жесты рук, менял их, уточнял. Он считал, что рука, ее форма, направление, раскрытая кисть или сжатая в кулак значительно сильнее и богаче может передать состояние человека. Среди знакомых и друзей он выбирал лица и фигуры, соответствующие задуманным, привлекая их к позированию. Известно, что для одной из фигур позировал его сын. Считается, что основной моделью для выполнения фигур был итальянский натурщик, ранее позировавший для Иоанна Крестителя. Большое значение для Родена имела форма ткани – грубой хламиды, прикрывавшей обнаженные тела граждан, их длина, складки, направленность. По воспоминаниям Я. И. Николадзе, Роден имел привычку, надевая настоящие ткани на свои модели, тщательно продумывать форму складок, а при очередном посещении – менять их, уточнять рисунок, закладывая



О. Роден  
Памятник гражданам Кале. 1889  
Бронза

в них определенную идею. Он сильно гневился и изгонял помощников, случайно или намеренно изменивших складки тканей. Будучи приверженцем реалистического решения своих скульптур, по его мнению, настоящие тканевые драпировки точнее и правильнее его передадут, чем вылепленные скульптором. Именно такими методами для этого памятника скульптор искал форму и направленность складок хламид, прикрывших вылепленные обнаженные фигуры. После нахождения нужных складок, он фиксировал их жидким гипсом. Так же для этих скульптур он поступал с веревками, значительными по толщине, напоминающими канаты (которые также пропитывались гипсом). Впоследствии с этих наполовину лепленных и полунатуральных моделей форматоры снимали формы, чтобы отлить их в гипсе. При необходимости они переводились в бронзу. Такие методы Роден как ранее, так и позднее использовал в своей практике, считая их полезными для достижения необходимого эффекта.

Создав проект, почти полуметровый по высоте, он его представил заказчикам, настаивая на реалистическом – горизонтальном видении и решении композиции.

Дискуссия с ними разгорелась вновь, пока заказ не был аннулирован. Несмотря на это, Роден полностью завершил модель в необходимом для памятника размере и представил его на Всемирной выставке в 1889 году. Проект увидели множество зрителей, в том числе правительственные чиновники. Восторженные оценки в прессе и поддержка французского министерства изящных искусств вынудили заказчиков принять скульптурную композицию, оплатить отливку ее в бронзе и установку в городе. В июне 1895 года памятник был торжественно открыт, но с нарушением авторского проекта (о чем будет позже сказано).

Впервые полностью «Памятник гражданам Кале» я увидел лишь в 1973 году в Филадельфии (США). Но до этого, в начале 1960-х годов, я встретился с его фрагментом – гипсовой моделью статуи Жана д’Эра, находящейся в экспозиции Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Позднее в других музеях я мог лицезреть эту скульптуру в бронзовом варианте. Эта фигура восхищает своей выразительностью, пластической мощностью, экспрессией и реализмом пластики. Ее решение словно подтверждает слова Родена, сказанные молодому скульптору Я.И. Николадзе: «Передайте облик, как видите, как он есть, Но только пойте громче» (9, с. 35). Зритель, даже не зная сюжета памятника, воочию осознает, ощущает своим телом напряжение и трагизм стоящего мужественного человека, находящегося, казалось, в последнюю минуту перед ужасным событием. Это видно по его напряженному, упертому вперед взгляду глубоко посаженных глаз, плотно стиснутым губам, рукам, крепко сжимающим огромный ключ, вцепившимся в землю пальцам ног. Крупные складки тяжелой грубой ткани и толстая веревка на шее усиливают драматизм этой скульптуры. Только по этой одной фигуре, даже не увидев всего памятника, представляешь высокую силу его художественного воздействия. Позднее, в 1966 году, на выставке «Роден и его время» из парижского собрания были представлены небольшие модели (46 см) нескольких фигур этой композиции, интересные творческими поисками скульптора.

Но значительное представление о самом памятнике может быть лишь при прямом его восприятии, что произошло со мной в Музее Родена в Филадельфии. Это произведение находилось в интерьере, окруженное другими скульптурами. Относительно издали скульптурная группа выглядела как слитная темная масса (и как верно отмечали по поводу таких скульптурных композиций Г. Ге-



О. Роден  
Модель фигуры Жана д’Эра. 1886  
Бронза

гель и А. Гильдебранд). Она не имела ясного, понятного и читаемого силуэта. Это вынудило подойти к ней ближе. Скульптурная композиция стояла на низком постаменте (примерно сантиметров 20). Головы граждан возвышались над зрителями – не больше половины метра (таким образом, их фигуры были 1,3 роста человека). Близкое – плотную – нахождение с ними (хотя я ожидал этого) воздействовало неожиданно и необычайно сильно, остро: как будто всматриваешься в их лица. Лица и фигуры, мощно, экспрессивно и убедительно вылепленные скульптором, передавали глубину трагедии, переживаемую этими людьми.

Зритель, подходя к ним, видел вначале четыре фигуры: Пьера де Виссана, Эсташа де Сен-Пьера, Жана д'Эра, Андре д'Андре. Они выглядят так, как эта скульптурная композиция воспроизводится чаще всего в репродукциях многих книг. При рассмотрении законченного памятника можно отметить изменения, произошедшие с первоначальным проектом, чему содействуют сохранившиеся предварительные модели памятника и отдельных фигур. «Памятник гражданам Кале» был заказан в первую очередь как памятник Эсташу де Сен-Пьеру. В первом проекте он изображен смело идущим и, как полководец, левой рукой указующим движение вперед. Но в процессе дальнейших поисков скульптора его фигура была отодвинута назад, оказавшись почти в середине группы.

А его место на переднем плане заняла фигура Жана д'Эра. Это произошло не сразу. В сохранившейся модели его фигуры 1885 года скульптор изобразил Жана д'Эра морально раздавленным: обнаженным, с рваной хламидой, прикрывающей спину, и веревкой на шее. Он стоит, опустив голову и слегка склонившись, держит огромный ключ от крепости. В дальнейшем с этим образом были осуществлены новые изменения. Известно, что он был главой города. Видимо, на основании этого Роден круто изменяет его образ, превращая в наиболее мужественную и решительную фигуру. Ведь главой города мог быть только человек, прошедший многолетние жизненные, в том числе и боевые, испытания, неоднократно встречаясь со значительными сложностями, а нередко и со смертью. В соответствии с этим (в следующем году) скульптор создает обнаженную модель мужчины средних лет, с мощной мускулатурой, мужественным волевым лицом и твердо стоящим, широко расставив ноги, «словно вкопанным в землю». Его взгляд глубоко посаженных глаз напряжен и тверд, как и все тело. Мощные складки лица, крепко сжатые губы характеризуют



О. Роден  
Памятник гражданам Кале. 1889  
Бронза

его напряжение, огромную волю, готовность к гибели. Даже в дальнейшем, будучи одетым в хламиду с тяжелые складками, напоминавшую одеяние монаха, с толстой веревкой на шее и огромным тяжелым ключом в узловатых руках, Жан д'Эр представляет собой образ мужества, стойкости и благородства. Он стойко и решительно готов принять смерть, зная, что ею он искупит неудачу обороны города и тем самым спасет его жителей. Хотя он стоит на углу квадратного основания памятника, несколько развернувшись вправо, но с него неосознанно начинается осмотр памятника.

За ним в окончательном варианте идет Эсташ де Сен-Пьер. В первом проекте он (как главная фигура при заказе памятника) идет смело и твердо, указывая рукой вперед. В проекте его отдельной фигуры, выполненной в 1885 году, он изображен с небольшой бородкой, в полностью закрытом одеянии (напоминающем сутану монаха) и с высоко поднятой головой, продолжает идти так же твердо и смело. Но уже в следующей модели (1886 года) при работе с обнаженным натурщиком Роден наделяет его большой боро-



О. Роден  
Граждане Кале. Эстаж де Сен-Пьер  
Фрагмент

дой. Он превращает его в старого обессиленного человека, скорбно смотрящего в землю. Он, склонившись вперед, с повисшими бессильно руками и в рваной накидке, с веревкой на шее, хотя обреченно, но упрямо идет на неминуемую казнь, зная, что этим последним выбором он сможет спасти свой народ и достойно закончить свою жизнь. Таким он воспроизводится в завершенном памятнике – идущим и преодолевающим свои силы, хотя не впереди, как в первом проекте, а следом за Жаном д’Эром – в середине композиции.

Левее Эстажа де Сен-Пьера находится фигура Пьера де Виссана. Он останавливается в общем движении, повернувшись вправо и оглянувшись назад. В первоначальном эскизе он идет вперед, но как бы задерживает движение,

глядя вправо, словно задумывается. Для окончательного варианта Роден продумывает, выбирает, прорабатывает различные положения этой модели, структуру и характер движений, сильно разворачивает торс в контрапосте так, что Пьер де Виссан теперь оглядывается назад. Скульптор ищет нужную форму и поворот кистей рук. Он меняет психологическое состояние этой фигуры. В окончательном варианте композиции эта фигура первая вносит диссонанс в общее восприятие памятника средневековым героям. Теперь Пьер де Виссан не только останавливается, но, повернувшись вправо, оглядывается назад. Он поднял высоко правую руку, задавая следом за ним стоящему Жану де Фьенну вопрос. Суть вопроса, видимо, в сомнении правильности их первоначального решения. Он стыдится вопроса, так как, прикрыв глаза, прячет свое лицо от впереди идущих Эстажа де Сен-Пьера и Жана д’Эра. Хотя в сравнении с ними он моложе, но все же достаточно взрослый мужчина, сильный и развитый (как принято говорить – «в расцвете сил»). Возможно, его поведение может показаться естественным чувством человека, боящегося смерти, но оно становится началом и причиной негативных сомнений и общего разлада.

Этой фигурой Роден намерено нарушает предполагаемый общий образ героического памятника: изображен человек, неожиданно засомневавшийся и, возможно, испугавшийся. Он остановился и оглянулся, ища ответа на свои сомнения или поддержки в возникшем решении. Его поднятая в вопросе и сомнении рука, открытый рот словно застыли в немых вопросах и, возможно, в рождении страха от предстоящего. Он не знает будущего и боится ответа. Лишь рубище на молодом теле и веревка на шее предначертали недолгий путь его жизни.

Я обратил внимание, что многие зрители, рассматривающие памятник, невольно обходят его слева – по часовой стрелке. Поэтому фигура Пьера де Виссана как бы невольно направляет зрителя, в резкой остановке и повороте вокруг его фигуры и всей композиции, как бы двигая зрителя к следующим фигурам, находящимся позади шествия. Он как бы стремится изменить не только общую духовную цель идущих граждан Кале, но и само их движение.

Подозрение, внесенное Пьером де Виссаном, подтверждается при последующем прохождении вокруг памятника. Следом находящийся Жан де Фьенн, самый молодой из всех, раскинув руки по сторонам и в полном сомнении, застыл на месте, словно не желает идти дальше. В первом проекте он изображен оглядывающимся назад и машущим

левой рукой тем, кто остался в городе. В следующем проекте, 1885 года, его фигура с раскинутыми руками стоит также на углу, но повернувшись спиной к центру композиции. Видимо, Роден положением его фигуры и раскинутыми по сторонам руками хотел не только подчеркнуть сомнение этого человека, но и дополнить композицию памятника – направить движение зрителя вокруг него. Но при таком расположении эта фигура утрачивала диалог с обоими братьями – Пьером де Виссаном и Жаком де Виссаном. В результате происходил разрыв общей смысловой цепи, что не устроило скульптора. Поэтому Роден разворачивает фигуру Жана де Фьенна на 180 градусов. Теперь он как бы поддерживает и усиливает паническое состояние Пьера де Виссана и, будучи самым молодым, обращается с вопросом к следующему по кругу, более старшему из братьев, – к Жаку де Виссану.

Жак де Виссан, будучи старше своего брата Пьера де Виссана и юного Жана де Фьенна, по замыслу скульптора, находится как бы на повороте психологической драмы. Он словно подхватывает правой рукой их вопрос, но меняет движение разворотом вперед своей фигуры и левой рукой, держащей ключ города. Этим он как бы останавливает неожиданный вопрос и панику, направляясь следом за Жаном д'Эром и Эташем де Сен-Пьером. Своим положением и действиями он как бы прекращает сомнения и сохраняет общую уверенность в первоначальном решении.

Неожиданным диссонансом перед ним (между ним и Жаном д'Эром) оказывается фигура Андре д'Андре, в паническом ужасе, охватившем голову. Он, согнувшись, в страхе замедлил движение за Жаном д'Эром. Эта фигура, символизирующая панику, страх человека перед неизбежной казнью. Вспоминаются строки Ш. Бодлера:

*На всех широтах Смерть от века обожает,  
Чтоб люди корчились безумней и лютей.  
И миррой душиется и стан свой обряжают,  
Мешая свой сарказм с отчаяньем людей!*

Эта паническая фигура Андре д'Андре была задумана Роденом с самого начала, уже в первом проекте. Он намеренно – для контраста – поставлен за мужественным и уверенным Жаном д'Эром. Этим усиливается восприятие героизма впереди стоящего и сложная полифония всей композиции. Любопытно отметить, что в процессе поиска этих образов лица обоих персонажей, их выражения были выполнены (при их сравнении) с привлечением одной и той же модели. Видимо, тогда Роден задался целью на-



О. Роден  
Памятник гражданам Кале. Пьер де Виссан  
Фрагменты



О. Роден  
Памятник гражданам Кале. Жак де Виссан  
Фрагмент



О. Роден  
Памятник гражданам Кале. Андре д'Андре  
Фрагмент

меренно противопоставить выражения их чувств, которые изобразил один и тот же натурщик. Следом за этой трагической фигурой, глядя в спины Андре д'Андре, Эсташа де Сен-Пьера и Жана д'Эра, зритель их обходит, возвращаясь к началу осмотра памятника.

Он вновь видит мужественного и героически стойкого Жана д'Эра. За ним – вначале казалось, устало идущего Эсташа де Сен-Пьера, а следом других героев. При новой встрече полнее осознается смысловое содержание, заложенное скульптором в эту фигуру Эсташа де Сен-Пьера. Если ранее предполагалось, что она символизировала обреченность и бессилие старого человека, то теперь она приобретает иной более важный смысл. Эсташ де Сен-Пьер приобрел теперь главенство во всей композиции – он первый принял решение своею жизнью спасти своих родных и горожан. Естественно, он стал символом героизма человека, прошедшего большую жизнь, принявшего наиболее верное и благородное решение. Он, несмотря на старость и естественную физическую слабость, настойчиво и упрямо идет вперед, сохраняя уверенность в принятом решении, и своим примером, вдохновляет других. Именно поэтому он, будучи главной идейной фигурой, находится в центре композиции. Он объединяет их всех и ведет за собой. Все другие по-разному приходят к общему решению.

В композиционном построении этой скульптурной группы, в пластике каждой фигуры, ее позе, повороте и их всех вместе Роден успешно выполнил для него важную задачу – передать ротацию, движение, к чему он стремился с более ранних работ (проекта «Призыва к оружию», статуи «Ионна Крестителя»). При медленном обходе памятника, внимательном всматривании в каждую фигуру и сопоставлении их между собой усиливается впечатление их движения, перехода из одного состояния в другое. Скульптор в решение своей композиции ввел важнейший для восприятия фактор – время. При каждом обходе памятника зритель все глубже проникается трагизмом происходившего процесса, острее принимая его ужасность. Дополнительный обход вокруг памятника раскрывает в этих героях, в каждом из них, что-то новое, обогащая силу и глубину их переживаний. В то же время зритель все более убеждается, что каждый из этих граждан Кале, преодолевая человеческие слабости, смог в предначертанном судьбою конце пути сохранить честь и достоинство, спасая граждан родного города.

Необходимо отметить, что все фигуры при объединении в общую композицию сохранили свои первоначальные

плинты (основания), торчащие углы и границы которых выделяются на общей плоскости завершающего плинта. В результате поверхность общего плинта напоминает поверхность реки при ледоходе. Объяснить это можно тем, что каждая фигура была выполнена отдельно. Это подтверждается не только отдельно сохраненными большеразмерными моделями каждой фигуры, но и фотографией незавершенного памятника, состоящего лишь из трех фигур и экспонировавшегося в 1887 году в галерее Жоржа Пти. После выполнения всех фигур Роден их совместил в соответствии с драматургией общего замысла. Он их передвигал, разворачивал, каждый раз стремясь найти их согласованность, изменяя первоначальную направленность их оснований. Но благодаря сохранению и выделению их границ Роден дополнительно подчеркнул разность людей, индивидуально страдавших и переживавших, но участвующих в общем процессе трагического шествия. Они, несмотря на разницу в их возрасте и состоянии, с единой целью идут вместе, будучи объединенными на общем плинте – общей судьбой. Эта основная мысль автором подчеркивается многими пластическими деталями, выбором и проработкой каждой фигуры, их положения, жестуляции рук, складками хламид, их прикрывших, и т. д. Одежания фигур не только их объединяют, направляют восприятие и движение зрителя вокруг памятника, но и усиливают пластическую выразительность всей композиции, дополнительно усиливая трагизм их шествия.

Роден создал выдающееся реалистическое произведение, мощное по своему драматизму. Как отмечал Эдмон де Гонкур, посетивший мастерскую Родена, он увидел «шесть фигур “Граждан Кале” в натуральную величину, вылепленных с могучим реализмом и огромной силой негодования» (8, с. 399). Это был новый по видению и решению монументальный памятник, значительный по своим художественным и выразительным качествам. Уникальность, высокие пластические достоинства и убедительность его решения стали причинами широкого мирового признания творчества Родена. Вследствие этого бронзовые повторения «Памятника гражданам Кале» были приобретены рядом стран, и они ныне находятся, помимо города Кале, в музеях или на площадях городов Парижа, Филадельфии, Вашингтона, Лондона, Нью-Йорка, Копенгагена, Токио и др. В некоторых местах была установлена только статуя Жана д’Эра.

При решении вопроса завершения работы над памятником в городе Кале возник новый конфликт. Это произо-



О. Роден  
Памятник гражданам Кале. 1889  
Бронза

шло потому, что Роден, целиком занятый лишь скульптурной композицией, перестал разрабатывать проект общего памятника – как целостного сооружения, художественно и пластически объединяющего скульптурную композицию и постамент. Поэтому на вопрос заказчиков (видимо, в тот момент неожиданный) о характере установки памятника он ответил двойственно. Он вспоминал: «Я придумал два проекта установки моих статуй, о чем я сообщил. Первый заключался в том, чтобы поставить фигуры шестерых героев прямо на землю, как будто они выходят из ратуши, направляясь к месту казни. Я нимало не сомневался, что это предложение вызовет многочисленные насмешки со стороны горожан; это понимали и члены муниципалитета. И однако!.. По другому проекту мне требовался очень высокий пьедестал, примерно такой же, как пьедестал Коллеони в Венеции или пьедестал генерала Гаттамелаты в Падуе. Эти два предложения стали причиной моей гибели. Решили, что я издеваюсь над теми, кто особенно насмеялся над моей группой. Местному архитектору поручили соорудить пьедестал очень низкий, невыразительный. Высота его была чем-то средним между уровнем земли и той высотой пьедестала, какую просил я. И это должно было, как я по-



О. Роден  
Памятник гражданам Кале у парламента в Лондоне  
Современное состояние

нял, удовлетворить всех. Что же касается места установки группы, то я всегда протестовал против сквера или сада, более подходящих для произведений чисто декоративных, на аллегорический или мифологический сюжет. Однако с этим моим желанием не посчитались и очень остроумно – вы знаете как – поместили ее по соседству с общественной уборной» (1, с. 32–33).

Предложение Родена установить скульптурную группу высотой в полтора человеческих роста (217 см) практически на землю (на низенький, равный плитку, постамент) не соответствовало многовековым традициям. Поэтому заказчикам оно не было понятно, так как не соответствовало традиционным представлениям о памятнике, как о скульптуре, установленной на высоком постаменте, тем самым отделенной от зрителей. Находясь на высоком пьедестале, созданный образ героя, владыки или бога таким образом устанавливает недостижимую дистанцию между ним и его почитателями, утверждает его сверхчеловечность. Но Роден, отказавшись от привычного постаментов, хотел заставить зрителя оказаться лицом к лицу со средневековыми героями, такими же людьми, как и они, увидеть

их впервые необычайно близко, чтобы острее была осознана, понята, лично и впрямую почувствована их трагедия. Таким образом, Роден в созданном «Памятнике гражданам Кале», отбросив традиционный высокий постамент и включив в решение памятника непривычные элементы бытового жанра и психологизма, смог достичь не только монументальности, но и огромного психологического воздействия на зрителя, который невозможно получить, традиционно установив эту группу средневековых героев на постаменте. Тем самым он открыл новые пути решения монументальных памятников.

Хотя в городе Кале вариант низкой установки памятника сразу не был исполнен, но позднее, в 1924 году, его осуществили. Другие экземпляры этого памятника в иных городах и музеях были поставлены на низких постаментах. Исключение произошло в Лондоне. По проекту Родена памятник сначала был сооружен на высоком постаменте во дворе Парламента. Общая высота памятника стала около пяти с половиной метра. Он был открыт 15 июля 1915 года в связи дипломатическими целями – укреплением дружбы между обеими странами. Вследствие этого Роден был вынужден (хотя и боялся морских путешествий) пересечь Ламанш. Возможно, Роден, имея тайный умысел, не хотел ставить своих героев на один уровень с англичанами, их врагами в прошлом. Позднее постамент под скульптурной композицией был понижен более чем в два раза. Но, к сожалению, такая установка памятника (возможно, не без скрытого ответа англичан) снизила его художественное и психологическое воздействие. Необходимо отметить, что предложенный Роденом принцип установки статуй памятника на низком постаменте (или без него) с этого времени постепенно стала приобретать популярность и в настоящее время почти во всех крупных городах мира можно встретить подобные решения.

В 1889 году государство заказало Родену памятник Виктору Гюго для установки в Пантеоне. Возможно, это произошло не только от широкого признания его творчества, но и от того, что ему удалось при жизни великого поэта и писателя в 1883 году выполнить портрет (с натуры), считавшийся лучшим. В процессе его создания скульптор осуществил серию набросков с изображением писателя и вылепил весьма выразительный портрет.

В памятнике он задумал изобразить поэта на скале острова Гернси, куда он был сослан в 1851 году Наполеоном III. По его идее Виктор Гюго, полулежа, прислушива-



О. Роден  
Эскизы портрета В. Гюго. 1883  
Бумага, карандаш



О. Роден лепит В. Гюго. 1883



О. Роден  
Портрет В. Гюго. 1883  
Бронза

ется к напевам муз, его окружавших. Это решение, возможно, было навеяно стихами поэта:

*Порой, когда все спит, я с радостной душою  
Сажу под сенью звезд, горящих надо мною,  
Прислушаться хочу к небесным голосам;  
Мне времени полет не внятн быстротечный,  
И я, взволнованный, гляжу на праздник вечный,  
Что небо для земли свершает по ночам.  
Я верую тогда, что сонмом звезд горящим  
Одна моя душа согрета в мире спящем,  
Что мне лишь одному понять их суждено,  
Что здесь я не пришлец угрюмый, молчаливый,  
А царь таинственный всей ночи горделивой,  
Что только для меня и небо зажжено (17, с. 53).*

Данная композиция, изображающая полулежащего гения, возможно, также была вдохновлена работой Ф. Рюда «Наполеон, пробуждающийся к бессмертию». В то же время Роден, стремился следовать традициям античного искусства, в котором (еще со времени этрусков) надгробные памятники изображали умерших полулежащими на саркофагах. Этой традиции итальянские скульпторы следовали

в период Средневековья и Возрождения (знаменитый пример – надгробный памятник папе Юлию II работы Микеланджело). Среди скульпторов популярной была античная скульптура полулежащего Нила, поздние копии которой украшали королевские парки Италии и Франции. Возможно также и то, что скульптор, стремившийся быть документально реалистичным, решил использовать в своем памятнике то состояние В. Гюго и положение его головы, которые он запечатлел ранее в своем портрете.

Роден также решил следовать античным традициям и, одновременно, повторить опыт скульптора Ж.Б. Пигалля, натуралистично создавшего фигуру Вольтера в обнаженном виде (Библиотека Французского института, Париж). Он изобразил Гюго также обнаженным. В отличие от Ж.Б. Пигалля, представившего философа в виде дряхлого древнего старца, Роден воплощал Гюго в виде мудрого, по-своему прекрасного мужа, подобного античному богу Зевсу. Гюго прислушивается к пению муз и протянутой левой рукой усмиряет разбушевавшиеся волны. Мощную обнаженную фигуру полулежащего гения (по задумке скульптора) должны гармонично дополнять прекрасные юные девы, воплощав-

шие собой силы природы и искусства, поэзии и литературы. Хотя скульптор стремился идеализировать образ, он все же достаточно реалистично (если не натуралистично, подобно Ж. Б. Пигалю) изобразил его определенную тучность, контрастирующую с юными игривыми фигурами муз. Как уже не раз говорилось, объясняется это тем, что Роден, хотя и с пафосом и романтично воспринимал события, был последовательным реалистом. Поэтому для создания фигуры обнаженного Гюго скульптору позировал похожий натурщик, в то время как для изображения муз были использованы ранее выполненные для «Врат ада» скульптуры «Ирис», «Сирены», «Наяды» и др. В первом проекте, 1891 года, поэта окружали семь муз. Позднее он сокращал их число, менял их местами, но сохранял их откровенную эротичность. В завершение, уже после смерти скульптора, созданная им ранее большая по размеру композиция была отлита в бронзе и установлена в одном из парков Парижа. Она состоит из обнаженной фигуры Гюго, омываемой волнами, сзади которого резвились три обнаженные музы, «срамные» части которых были прикрыты при отливке некими фрагментами драпировок. Видимо, в этих же целях скульптурную композицию поместили среди кустов, частично ее прикрывающих, тем самым наделив ее декоративно-парковыми значением.

Первоначальная модель памятника не устроила комиссию. Они считали недопустимым на месте погребения в Пантеоне установку изображения обнаженного великого писателя и поэта Гюго. И тем более рядом с ним обнаженных эротичных муз. Это не допускалось правилами, принятыми для надгробий Пантеона. Не подходили и размеры самого памятника, превосходившие площадь могилы (высота – 185 см, длина – 285 см и ширина – 162 см). Родену было предложено выполнить другой проект, и желательно с одетой фигурой. В дальнейшем Роден создал разные композиции памятников, изображавших его стоящим или сидящим, одетым или обнаженным. Но при этом он настойчиво продолжал окружать его фигуру резвыми обнаженными музами. Менялось лишь их число и место нахождения. В итоге он создал более шести вариантов моделей (в основном – около метра высотой), но и они не были приняты комиссией. Но благодаря широкой общественной популярности творчества Родена правительство заказало первый вариант модели (без муз) в мраморном исполнении для установки в саду Пале-Рояль, что было осуществлено в 1909 году. В 1933 году мраморный памят-



О. Роден в мастерской в процессе вааяния в мраморе памятника В. Гюго. 1898



О. Роден  
Эскиз памятника В. Гюго. 1891  
Гипс

ник был перенесен в Музей Родена. Как ранее было сказано, такой же вариант фигуры обнаженного Гюго, но с музами, по желанию руководства города Парижа в 1964 году был отлит в бронзе и установлен на перекрестке авеню Виктора Гюго и Анри Мартена.

Строго говоря, задуманный вначале проект памятника В. Гюго работы Родена страдал утвердившимся во второй половине XIX века в монументальном искусстве Европы стремлением объединять реалистическое изображение героя памятника с окружающими его аллегорическими, мифологическими или иными фигурами (которые как бы иллюстрировали его деятельность). Примером этого может быть памятник В. Гюго работы Л.-Э. Барриа, установленный в 1902 году вместо проекта Родена. Его уничтожили германцы в 1942 году при оккупации Парижа (с целью сбора цветного металла на захваченной территории, что они осуществляли по всей Европе). Памятник реалистически изображал фигуру Гюго, одетого и кутающегося в плащ. Он сидит в задумчивости на высоком камне-утесе (возможно, также острова Гернси). Вокруг этого высокого камня металась одетая в длинные платья женские фигуры – музы (одна из которых – крылатая), размахивающие в экстазе различными предметами. Ниже этого утеса находился сложный по форме постамент с рельефами. Другой пример – памятник, изваянный из мрамора А. Мерсье, – изображает бюст композитора Ш. Гуно, у подножия которого три прекрасные юные девы поют и внимают чудным звукам его произведений. На основании высокого постамента находятся различные музыкальные инструменты. Примеров таких памятников было множество в Париже и в других городах Европы.

В 1891 году по предложению писателя Эмиля Золя Общество французских литераторов заказало Родену памятник О. Бальзаку для Парижа. Э. Золя, считавший скульптора своим другом и называвший его за постоянное следование реализму «Золя в скульптуре», надеялся на создание памятника, достойно представившего великого французского писателя. Это предложение Роден воспринял с благодарностью.

С самого начала Роден стремился использовать сохранившийся иконографический материал – прижизненные изображения писателя в рисунках, гравюрах, живописных и скульптурных портретах, дагеротипах. Он перечитывал воспоминания современников и произведения самого писателя, даже бывал на его родине в поисках подобных по



О. Роден  
Памятник В. Гюго. 1894  
Бронза  
Париж  
Современное состояние

типу людей. В течение шести лет работы, начиная с создания маски лица, он вылепил более десятка портретов писателя в разном возрасте и выражении. А для выполнения его фигуры целиком он использовал похожего натурщика. Его он изобразил обнаженным и в разных позах – свободно стоящим или идущим, размахивающим правой рукой (как его «Иоанн Креститель»), гордо позирующим или задумчивым. Помимо этого, Роден создал варианты эскизов одетого писателя, для чего натурщик позировал в специально сшитой (по заказу скульптора) одежде, подобной той, которую носил О. Бальзак: в куртке, рединготе, халате и рясе капюцина. Таким образом, Роден вылепил более полусотни эскизов портретов, его фигуры и несколько моделей памятника. Один из проектов еще 1891 года «Бальзак в рединготе» (высотой 60 см) устроил заказчиков, предложивших его к окончательному исполнению. Выбранная заказчиками модель представляла стоящего О. Бальзака. Он реалистически изображен с одутловатым лицом, а его полная фигура (с несколько выпирающим животом) одета в модную, несколько помятую одежду. Это было скорее иллюстрацией распространенного образа среднего буржуа. Сама модель была подобна традиционным памятникам того времени. Видимо, осознав это, Роден отказался ее закончить и продолжил поиски.

Наконец, в 1897 году Роден создал портрет Бальзака, который соответствовал его видению образа гения и, наконец, его удовлетворил. В процессе поисков всей фигуры он на созданные ранее эскизы с обнаженной модели (в натуральный размер) накладывал ткани, имитирующие рясу капюцина. Я.И. Николадзе вспоминал о приемах скульптора: «Свои работы Роден драпировал случайными складками – интересный штрих для характеристики великого



О. Роден  
О. Бальзак. Эскиз  
памятника. 1892  
Бронза



О. Роден  
О. Бальзак. Эскиз  
первого варианта  
памятника. 1891–1892  
Бронза

скульптора. Роден со своими творениями обращался как с живыми людьми. Он облакал их покрывалами, как живых людей закрывают покрывалом... Затем он посылал за муллерами, которые готовили жидкий гипс и начинали им покрывать этот бюст. Когда гипс застывал, он в мраморе передавал складки удачно выбранной им драпировки» (9, с. 76). Благодаря этим приемам Роден создал несколько вариантов задранированных фигур Бальзака (некоторые сохранились). Из них он выбрал тот окончательный вариант, который отвечал его замыслу. В своем отборе он придерживался идеи минимизации деталей. Он стремился к созданию целостной массы памятника, достижению максимально обобщенного всего объема, наиболее единого силуэта фигуры, простоты в ней и выразительности. Как вспоминал Э.-А. Бурдель, когда он представил Родену увеличенную им на основании небольшой модели статую Бальзака до размеров памятника, тот пошел на новое обобщение. В роденовской небольшой модели на поясе фигуры были вылеплены кисти сложенных вместе рук. Э.-А. Бурдель их воспроизвел (мучительно добиваясь их пластичности). Неожиданно для всех Роден их отсек, считая, что таким образом скульптура стала более цельной и выразительной.

Можно, конечно, предположить, что Роден интуитивно пришел к неожиданному, но активному по воздей-

ствию впечатлению от созданной им статуи, когда мощный, упрощенный по силуэту торс завершался огромной, экспрессивной по исполнению, головой Бальзака. Также для усиления остроты восприятия всей фигуры Бальзака, ее силуэта, скульптор резко наклонил – откинул назад – ее верхнюю часть. Это был один из его приемов, о котором он как-то признался: «Моим бюстам я стремился придавать какой-либо наклон, поворот, экспрессию, желая тем самым подчеркнуть выразительность лица» (1, с. 46).

Роден создал необычайно выразительную экспрессивную (барочную по пластике) маску Бальзака: глубоко посаженные глаза, находящиеся под взметнувшими огромными бровями, поверх толстого носа, вздувшихся усов, губ и массивного подбородка как бы видят – пронизывают из глубины сердцевину человеческого мира. Этот фантастический по выразительности Бальзак не только остро воспринимает, но и вскрывает все людские слабости, созидавая великую летопись «Человеческой комедии». Таким образом, Роден, преодолевая привычный ему реализм, через минимизацию скульптурного объема и экспрессивное решение формы, добился огромной выразительности, неожиданной ясности и новизны видения образа Бальзака. Хотя при этом он не смог отказаться от некоторых натуралистических подробностей, вроде рантиков на башмаках.

О. Роден  
Эскиз портрета  
О. Бальзака. 1897  
Бронза



Для многих зрителей того времени и десятилетиями позднее был непонятен созданный образ писателя. Р.М. Рильке, бывший секретарем Родена, записал (видимо, с его слов), что скульптора вдохновили слова А. Ламартина о Бальзаке: «Это было лицо самой стихии... В нем было столько души, что она заставляла забывать о его громоздком теле» (1, с. 99). Я.И. Николадзе дополнил представление о памятнике, цитируя самого скульптора: «Я создал “Бальзака” таким, каким он представлялся мне, судя по его биографии: возбужденный, он вскакивает среди ночи с постели и заспанный, с неумытым лицом начинает творить...» (9, с. 44). Можно по-разному объяснять созданный памятник, но при взгляде на него внимание сосредоточивается на мощной голове Бальзака, на его внечеловеческом взоре. Мы воочию видим, как этот гений литературы прозревает и воссоздает в своем сознании все человечество, все его слабости и взлеты, трагедии и радости.

В 1898 году Роден представил завершенную гипсовую модель памятника О. Бальзаку в Салоне, рядом с огромной мраморной статуей «Поцелуй». Необычайная для традиционного восприятия фигура Бальзака контрастно и провокационно выглядела в соседстве с несколько салонной и уже привычной мраморной статуей. Разразился страшный скандал. Журналисты и публика (не обошлось без коллег по скульптурному цеху) соревновались в мерзких эпитетах и сравнениях, понося эту работу Родена. Заказчики отказались ее принимать, поручив памятник А. Фальгьеру. Несмотря на поддержку ряда художников и писателей, решивших собрать деньги на установку этого памятника, Роден забрал модель в свою мастерскую и отказался ее завершать в материале, хотя ранее предполагал, что Ш. Деспю вырубит ее в граните. Ряд зарубежных поклонников из Америки и Европы готовы были заплатить огромные деньги на ее приобретение. Роден, глубоко потрясенный произошедшим, всем отказал. Лишь после смерти автора памятник был установлен в Париже. Тогда же и позднее бронзовые экземпляры статуи были приобретены в различные музеи и ряд собраний.

Воочию статую О. Бальзака я впервые увидел в Нью-Йорке в Музее современного искусства в 1974 году. Она стояла на постаменте в центре зала. Скульптура меня удивила своим экспрессивным силуэтом, менявшимся при круговом обходе. Я сделал несколько кругов, получая разные, неожиданные впечатления. Казалось, что огромная, мощно и экспрессивно выполненная голова Бальзака

вознесена на высокий и скособоченный постамент. Она, откинувшись, страшным взором совиных глаз удивленно и проникновенно взирает вдаль – поверх всего окружения, пронизывая взглядом стекла огромных окон и куда-то за границы Нью-Йорка. Меня это произведение словно околдовало. Хотя мне предстояло пройти весь музей, я весьма долго у него задержался, стараясь глубже его почувствовать.

Позднее я встретился с этим произведением – уже памятником в Париже. Известно, что по настоянию хранителей Музея Родена в Париже скульптура Родена была отлита в бронзе и установлена в 1939 году на перекрестке бульваров Распай и Монпарнас. Этот памятник, на мой взгляд установленный неудачно, оставил самые огорчительные воспоминания. Запыленная, в грязных и коррозионных подтеках скульптура стояла на полуметровом сером (возможно, бетонном) и чем-то испачканном прямоугольном постаменте среди близко растущих деревьев и зарослей травы. Прагматичные парижане, посещающие ближайшую закусочную, использовали площадку вокруг памятника как место парковки своих велосипедов, привязывая их цепями к его ограде. Вокруг – мусор и грязь. Верхнюю часть скульптуры трудно разглядеть через листву деревьев. А рядом – огромная пустынная площадь с кубистическим бронзовым памятником (бюстом) современному писателю Жоржу Бернаносу, изображенному без лица и на традиционном постаменте. Видимо, как сетовал Роден, его памятникам не везет: их предпочитают ставить в места, им неподходящие. Словно в насмешку или по неведомым нам законам, но это соседство кубистического (абстрактного) памятника с работой Родена, разрушившей сложившиеся веками традиционные границы в монументальной скульптуре, невольно символизирует то, чем нередко заканчиваются реформы. Известно, что, столкнувшись с вершины горы пролежавший долго камень, можно вызвать лавину, последствия которой непредсказуемы.

Аналогичные экземпляры статуи О. Бальзака я видел также в Музее Родена в Париже и в художественном музее в Праге. На мой взгляд, наиболее удачно это произведение представлено только в музеях. Скульптура установлена, как правило, на небольшом постаменте и ее можно близко рассматривать. Хотя статуя О. Бальзака достаточно монументальна, но все же в ней присутствуют определенные, характерные для творчества Родена качества станкового произведения. Это требует для более полного его восприятия близкого созерцания. Благодаря приближенному

О. Роден  
Памятник О. Бальзаку. 1898  
Бронза



осмотру статуи удастся лучше оценить мощь и экспрессию его пластики, определенный минимализм выбранных деталей, вследствие чего все внимание сосредоточивается на лице О. Бальзака, его фантастическом взгляде. Видимо, ему помог, оказался плодотворным прежний опыт контрастного соединения головы портретируемого с инертным блоком камня («Мысль», «Моцарт» и др.). Благодаря такому столкновению усиливалась значимость изображенного образа. Лепка лица Бальзака мощными формами решена необычайно экспрессивно, тем самым воплощается колоссальная энергия его взгляда – прозрения. Содержательнее и глубже осознаются немногочисленные детали, их наличие и форма: львиная взлохмаченная грива волос, грубая и тяжелая ряса монаха-капуцина, носки поношенных сапог и др. И все же Роден достигает в этой скульптуре неожиданной и необычайной цельности и минимальности, приближая ее форму к символу творчества. Памятник выразителен и неповторим по силуэту, оригинально смотрится на большом расстоянии, напоминая определенный знак.

Памятник Бальзаку – последнее выдающееся монументальное произведение Родена. Он решен, казалось, неожиданно для его творчества. Скульптор воплотил в нем символ гения, нечеловеческими усилиями достигшего необычайных творческих высот. Его ранние монументы (от памятника Деламберу и до – президенту Сармьенто) были выполнены со значительным соблюдением традиционных требований академического искусства, хотя с некоторыми их нарушениями. Реалистическими деталями, жанровыми построениями он стремился оживить их мертвые и ремесленные схемы, сделать убедительнее создаваемые образы. В основе он исходил из правил станковой скульптуры и тем самым невольно вступал в противоречие с требованиями монументального искусства. И вдруг в памятнике Бальзаку Роден неожиданно для многих приходит к классическому решению созданного монументального произведения – к памятнику как символу или знаку. Такое видение им образа великого писателя для многих было не только неожиданным, но и непонятным. Памятник Бальзаку работы

Родена необычайно скуп и выразителен по содержанию. Он в полной мере не только напоминает, но и является символом, точнее, знаком гения мировой литературы. Роден как-то признался: «Никто не хотел понять моего желания – уподобить эту статую колоссу Мемнона» (1, с. 33). Роден вспомнил и сравнил свою работу с колоссальными статуями времени древнеегипетского фараона Аменхотепа III, созданными около XIV века до нашей эры и поражающими своими размерами и величием. Хотя, возможно, идею решения этого памятника Родену подсказала небольшая японская статуэтка, хранившаяся в его коллекции и ныне экспонируемая под стеклом в одном из залов его музея в Париже. Мне, как русскому человеку, при первой встрече с памятником Бальзаку, поразившим своей цельностью, выразительностью и, казалось бы, внешней простотой, вспомнились статуи, ранее виденные на южных просторах нашей Родины. Это были так называемые «скифские бабы» – монументы, стоявшие многие столетия (или тысячелетия) в безграничных степях нашей страны и ставшие для многих символами вечности.

Многие годы Роден посвятил стремлению к признанию своего искусства художниками-академистами, что на практике реализовывалось в постоянной борьбе с ними и вынужденном, а нередко намеренном разрушении их правил. Но поразительным стало то, что в конце творческой деятельности он пришел к продолжению многовековых традиций, но на новом, многим не сразу и не всем понятном уровне. Роден это осознавал, как никто другой. Поэтому в своей книге «Французские соборы» он уверенно и амбициозно заявил: «Прославленные создатели Парфенона, признайте... в великой науке скульптурного пленэра готические мастера разбирались не хуже вас. А я – да простится мне это личное отступление – разве не исходил я весь ансамбль по вашим и по их стопам? Не приблизился ли я к вам немного, греческие и готические мастера, со своей статуей Бальзака, о которой можно говорить все что угодно, но которая от этого не перестанет быть решительным шагом в скульптуре под открытым небом» (11, с. 317). Немногие были с ним согласны, но проходит недолгое время, и почти все вынуждены констатировать, что этим памятником Роден завершил в монументальной скульптуре XIX век и открыл новое, XX столетие. Его памятник Бальзаку вошел в новое время современным представлением – новым видением памятника. Этим произведением Роден определил новые пути

развития мирового искусства скульптуры. Признавая это, бронзовые отливки статуи О. Бальзака установлены не только на одной из площадей Парижа и в экспозиции Музея Родена, но и в музеях и на площадях различных городов мира: Нью-Йорка, Вашингтона, Праги, Лос-Анджелеса, Токио, Каракаса, Пасадены и др.

И хотя для многих любителей искусства имя Родена ассоциируется со скульптурами «Поцелуй» и «Мыслитель», но созданные им памятники «Гражданам Кале» и О. Бальзаку, как и многие другие произведения (портреты, станковые композиции и т. д.), обновили и расширили общее представление о пластике и ваянии. В результате многолетней творческой деятельности Родена под ее воздействием стали происходить изменения традиционных понятий о задачах, стоящих перед скульптором, о его решении не только образа памятника, характера установки и воплощения, но и вообще о скульптурных произведениях, их форме, пластике, фактуре, построении, теме, сюжете и о многих других задачах. Со времени активного творческого выступления Родена и до последнего созданного им произведения его сопровождали споры и скандалы, в которых он вынуждал всех иначе воспринимать и расширять представления об этом виде искусства. Своей неумолимой энергией Роден разрушил многие, ранее установившиеся правила и требования, в том числе касающиеся этики и морали. То, что ранее считалось недопустимым, вульгарным и аморальным, в его произведениях воплотилось в большое искусство скульптуры, ими ныне украшаются экспозиции многих музеев и площадей городов мира. Его имя, как и его творчество, стало известно многим людям, интересующимся скульптурой, и нередко сопоставляется с именами Микеланджело, Донателло и других великих ваятелей прошлого.

Воздействие творчества Родена, особенно статуи О. Бальзака, на художественную молодежь во многих странах было значительным. Даже в далеком Санкт-Петербурге молодые художники были впечатлены этой статуей. Скульптор С.Т. Коненков вспоминал о ее воздействии на часть студентов Императорской Академии художеств: «Академия гудела, как растревоженный улей: по рукам ходили фотографические снимки роденовского «Бальзака». Мы, много слышавшие о спорах, кипевших в Париже вокруг новой работы Родена, подолгу всматривались в величавую, осанистую фигуру знаменитого писателя. Вскинутая вдохновенная голова, всевидящий



О. Роден  
Памятник О. Бальзаку. 1898  
Бронза  
Фрагмент

взгляд мудреца-сердцевода, большое грузное тело, скрытое под просторным ниспадающим до земли плащом, – все впечатляло. Многое здесь буквально совпадало с Ламартином: «Бальзак – это была олицетворенная стихия: громадная голова, огненный взгляд, колоссальное тело, он был тучен, плотен... но не было в нем тяжести: его душа была так сильна, что она легко несла его тело...» Да, великая душа Бальзака легко, непринужденно несла громаду тела в статуе Родена. Таким и представлялся нам замысел знаменитого мастера. Там, где сторонники выглаженной, выхолощенной тупым усердием скульптуры видели «сырую», «непроработанную» форму, нам открывалось ошеломляю-

щее мастерство, без которого не могло быть и речи о создании памятника гению (18, с. 120).

#### Список литературы

1. Роден. Сборник статей о творчестве. М., 1960.
2. Жена Р.М. Рильке была ученицей Родена и (как и другие) принимала участие в копировании или увеличении работ мэтра.
3. Гильдебранд Адольф. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Мусaget, 1914.
4. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1912.
5. Первый вариант этой статьи был написан в 1965 году.
6. Ромм А. Современная скульптура Запада. М.: Изогиз, 1937.
7. Роден А. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. СПб., 1914.
8. Гонкур де Эдмон и Жюль. Дневник. Записки о литературной жизни. Т. 2. М., 1964.
9. Николадзе Я.И. Год у Родена. Тбилиси, 1946.
10. Арнасон Г.Г. Скульптура Гудона. М., 1982.
11. Роден О. Завещание. СПб., 2002.
12. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М., 1993.
13. Любовные позиции эпохи Возрождения. ГЭ – СПб., 2002.
14. Данте А. Божественная комедия. Новая жизнь. М., 2021.
15. Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. М., 1968.
16. Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. М., 2010.
17. Гюго Виктор. Лирика. М., 1971.
18. Коненков С.Т. Мой век. Воспоминания. М., 1988.



Оценка творчества скульптора Паоло Трубецкого (1866–1938) и самого как личности, понимание его значения в развитии русского искусства в ряде публикаций разноречивы, нередко, неверны. Данные представления о нем формировались со времени его приезда в Россию в различных статьях и, нередко по инерции, повторяются в некоторых современных публикациях. Это произошло несмотря на раннюю высокую оценку его произведений на европейских художественных выставках и конкурсах. Тогда же, одновременно, его работы негативно и агрессивно были приняты художниками и критиками, как правило, академического мировоззрения. Критикующие «мэтры», как из стана академического, так и демократического направления, оценивали скульптуру привычными традиционными критериями. Среди активных хулителей был тогда и знаменитый критик, один из идеологов «передвижничества» В.В. Стасов, видевший в произведениях П. Трубецкого лишь «угловатые клочки» на поверхности его скульптур, которые «самым диким образом поражали глаз». Но он, будучи эмоциональным, нередко непоследовательным в высказываниях, мог позволить себе давать противоположную оценку. Скульптор Илья Гинцбург вспоминал, что он вместе с И.Е. Репиным и В.В. Стасовым во время посещения в 1889 году Всемирной выставки в Париже «случайно наткнулись на гипсовую статую кн. Голицына. “Да это работа Трубецкого!” – радостно воскликнул Репин. – “Бесподобно, чудесно!” – вторил ему Стасов» (1, с. 163). Но тогда его работы в России часто комментировались в статьях ругательными эпитетами: «неуч», «дилетант», «легковесный», «салонный портретист» и т. п. В противоположность им молодые русские художники, ищущие выход из академически рутинного и ремесленного застоя, почувствовали в произведениях приезжего итальянца с русской фамилией будущее направление в искусстве. Среди них были Н.А. Андреев, А.Т. Матвеев, В. Н. Домогацкий.

В России Паоло Трубецкого часто именовали Павлом Петровичем Трубецким, так как он был сыном русского князя и американской артистки. Родился он в Италии, там сформировались характер, восприятие жизни, отношение к людям и искусству, а главное – выкристаллизовалось его творчество. В 1897 году он был приглашен в Россию для преподавательской работы, как скульптор, уже извест-

ный и признанный в Италии и Европе. В связи с преподавательской деятельностью в Училище живописи, ваяния и зодчества и с собственным творчеством он на длительное время оставался жить в России. В дальнейшем ему попеременно приходилось подолгу находиться в Италии, Америке, Франции. В России он жил наездами – с 1897 по 1911 год. Затем уехал в Америку в связи с организацией персональной выставки в Нью-Йорке и выполнением заказов. Задержался там до 1921 года из-за начавшейся Первой мировой войны. В течение следующих десяти лет он в основном жил в Париже и на родине – в Италии (в Палланце), где у него были мастерские. Окончательно он вернулся на родину в 1932 году, где в 1938 году закончил свой жизненный путь. В ряде публикаций, возможно, из-за его длительных пребываний как в России, так и в Америке его причисляли к художникам этих стран. Возможно, по той причине, что в обеих странах, помимо портретов и станковых композиций, он создал памятники. В Америке в разных городах с успехом прошло более десяти персональных выставок. Трубецкой стал родоначальником самостоятельного жанра в американской скульптуре, темой которого являлось изображение ковбоев и индейцев. Эти работы пользовались повышенным интересом публики, их появление сопровождалось многочисленными восторженными публикациями и подражаниями (копированиями) местных скульпторов.

Хотя Трубецкой на протяжении всей жизни испытывал симпатии к России, откуда был его отец, и к Америке, где родилась его мать, но он всегда оставался итальянцем. Многие, с ним встречавшиеся, чувствовали это. Близко знавший его Александр Николаевич Бенуа заметил однажды, что «русского в этом итальянце было мало» (2, кн. 5, с. 459). Младший брат, Луиджи Трубецкой, в своих «Воспоминаниях» писал: «Работая очень успешно в России, Паоло часто слышал от родственников, друзей и даже представителей власти предложения принять российское подданство. Однако, родившийся, воспитанный и выросший в Италии, он чувствовал себя итальянцем и твердо отклонял эти предложения, навсегда оставшись итальянским подданным» (3, с. 177). По воспоминаниям В.Ф. Булгакова (секретаря Л.Н. Толстого), П. Трубецкой «прекрасно владел французским и итальянским языками, но по-русски говорил плохо. Поэтому разговор в Ясной Поляне в его присутствии всегда велся только на французском языке» (4, с. 8). Анализируя его поступки и высказывания, пра-

вильнее было бы сказать, что он был человеком с мировоззрением космополита (как бы ныне определили: он был гражданином мира). Почти все свои работы, где бы они ни были исполнены, а затем отлиты в бронзе, он подписывал: «Paolo Troubetzko» или «Paul Troubetzko» (5–8). С.П. Дягилев отмечал, что «князь Павел Трубецкой называл себя «Паоло Трубецкой» (9). Только две его работы, хранящиеся в музеях России, подписаны по-русски. Он был яркой цельной личностью во всем: в творчестве, в характере поведения, привычках, высказываниях и быту. Он выделялся среди окружающих его людей, при этом в какой бы то ни было стране. Сильным целеустремленным характером и колоссальной творческой работоспособностью он был сродни итальянским мастерам эпохи Возрождения.

Италия на протяжении пяти веков несколько раз ошастливливала Россию (хотя не только ее, но и Европу, а потом – Америку) пробуждением и воссозданием национального художественного и технического творчества. Приезд в Россию большого числа итальянских активных творческих специалистов, ее талантливых сынов, стал для далекой северной страны важнейшим явлением – мощной животворящей силой, обогатившей и возродившей местное искусство и культуру. Многие итальянские живописцы, скульпторы, архитекторы, мастера прикладного и изобразительного искусства не только создали на новой родине (на которой они тогда обосновались) свои выдающиеся произведения, но и заложили основы и преобразовали национальное искусство, подготовили местные творческие кадры. Во многих странах их сохранившееся художественное наследие ныне составляет национальный золотой фонд. Огромное значение для всех стран представляла деятельность не только итальянских художников, но и артистов музыкального и драматического искусства, поэтов, писателей, композиторов, певцов, танцоров и иных жрецов разных искусств. Они не только подготовили национальные творческие кадры, но и воспитали местное общество, его вкус, отношение к искусству, привычки и формы общения.

Выдающийся русский историк, археолог и большой знаток русских летописей еще в начале XX века в своем классическом труде, посвященном Москве, отметил: «Итальянские мастера проживали и работали в Москве еще со времен Ив(ана) Калиты. Римлянин Борис лил колокола еще в 1340-х годах. С того времени итальянцы, по-видимому, не оставляли Москвы, приезжая в нее и по призыву,



П. Трубецкой  
 Портрет князя Л.С. Голицына. 1899–1900  
 Гипс  
 Museo del Paesaggio. Италия

и по своей воле» (10, с. 152). Он кратко и верно охарактеризовал историю и значение для России итальянских мастеров: «Надо вообще заметить, что первая Москва, как только начала свое историческое поприще, по счастливым обстоятельствам торгового и именно итальянского движения в наших южных краях, успела привлечь к себе, по-видимому, особую колонию итальянских торговцев, которые под именем сурожан вместе с русскими заняли очень видное и влиятельное положение во внутренних делах Великокняжеской столицы и впоследствии много способствовали ее сношениям и связям с Итальянскою, Фряжскою Европою. К концу XV века эти связи завершились весьма важным событием – бракосочетанием Иоанна III с Софьею Палеолог, устроенным непосредственно одними итальянцами и еще с большею силою водворившим в Москве фряжское влияние не только в политике, но главным образом в области разного рода художеств... Особый их наплыв последовал со времени прибытия в Москву знаменитого Аристотеля», строителя Успенского собора Московского Кремля (10, с. 86, 152–153).

Необходимо к этому добавить, что на основании комплексных исследований, проводимых нами в процессе консервации и реставрации трехметровой белокаменной скульптурной иконы святого Георгия 1464 года с главной башни Московского Кремля, было установлено, что авторами и исполнителями этого произведения были также итальянские (венецкие) мастера. Судя по качеству исполнения, кто-то из них ранее был автором гербовой печати и золотых монет с изображением святого Георгия, впоследствии ставшим иконографическим образцом для белокаменной иконы (11, с. 216–220; 12, с. 197–209). Данное изображение Святого Георгия впоследствии было утверждено гербом Москвы, а следом – русского государства. Эти итальянские мастера успешно работали в Москве за полтора десятка лет до приезда Аристотеля Фиораванти, что документально доказывает их более раннюю деятельность.

Вскоре итальянские архитекторы: Аристотель Фиораванти, Онтон и Марко Фрязин, Пьетро Антонио Солари, Алоизио да Карезано, Альвизе Ламберти да Монтаньяна, Петрок Малый, а также мастера различных ремесел, скульпторы, каменщики, ювелиры, литейщики пушек, живописцы (имена многих, к сожалению, ныне неизвестны) создали Московский Кремль, его башни и стены, соборы, дворцы, разные строения, технические, бытовые и художественные предметы не только в столице, но и в других городах Московского государства. Они участвовали, как Аристотель Фиораванти и его сын, в различных военных походах Ивана III, строили наступательные и оборонительные сооружения, отливали пушки и колокола, создавали ювелирные украшения, драгоценную посуду и церковные утварь, различные предметы церковного и великокняжеского обихода. Активная деятельность итальянских мастеров в Москве продолжалась до середины XVI века. Со временем религиозные, идеологические и политические причины (борьба с «латинской и жидовствующей ересью» и др.), а также наличие достаточного числа необходимых профессиональных мастеров привели к резкому сокращению их участия.

Новый поток приезжих в Россию мастеров художественных ремесел из итальянских городов относится к царствованию Петра I. Некоторые историки предполагают, что неизвестные итальянские художники уже были при его отце Алексее Михайловиче и в период регентства его сестры Софьи Алексеевны. Это предположение обосновывается появлением (судя по архивным данным) про-



Святой Георгий. Реконструкция белокаменной иконы 1464 года с Фроловской башни Московского Кремля  
Автор реконструкции О.В. Яхонт

изведений итальянских мастеров в царских и боярских дворцах. В процессе зарубежных путешествий и в результате многочисленных встреч, полученных впечатлений у Петра I рождались грандиозные проекты и планы. Для их осуществления он стал активно привлекать различных иностранных специалистов по военному строительству, корабельному и оружейному делу, а также архитекторов, граверов, скульпторов, живописцев, мастеров технических и художественных ремесел. Среди большого числа приглашенных иностранцев – голландцев, французов, немцев, англичан – были и итальянцы, сыгравшие огромную роль в преобразовании русской культуры и искусства. В их числе были: Никола Микетти, Доменико Трезини, Карло Бартоломео Растрелли, Гаэтано Киавери, Торелли. Почин Петра I по привлечению иностранных специалистов продолжили последующие императоры и императрицы – Елизавета Петровна, Петр III, Екатерина II и дальнейшие правители уже в XIX веке.

Наиболее значительным среди итальянских мастеров петровского времени стал скульптор Карло Бартоломео Растрелли (1675–1744). Он был автором ряда портретных изображений Петра I (бюстов, «восковых персон», масок),

его конного монумента, портрета А.Д. Меншикова, нескольких статуй Летнего сада, монументальной композиции «Анна Иоанновна с арапчонком» и других работ. Возможно, главнейшим его творением был памятник победе в Северной войне – большой цикл монументально-декоративных скульптур из позолоченного свинца для фонтанного каскада в Петергофе. Центром фонтанного каскада была скульптурная композиция «Геркулес, раздирающий пасть шведского льва», оригинальность решения и барочная пластическая выразительность которого восхищали современников. К сожалению, об этой и других скульптурах этого цикла (как и о целой группе иных его работ) мы можем судить лишь по записям современников и отдельным сохранившимся рисункам. Эти выдающиеся произведения были уничтожены позднее, в первые годы XIX века, по прихоти ограниченных правителей и окружавших сановников. К сожалению, эта участь была характерна для многих произведений искусства в прошлом и настоящем нашей страны (в том числе и выдающихся), погибших вследствие ограниченности и нерадивости правящих властей и, часто, местного населения. В противоположность этому, во Франции скульптуры Версаля, созданные несколько раньше и также из позолоченного свинца, до сих пор радуют всех. Произведения Карло Бартоломео Растрелли сыграли важную роль в преобразовании и последующем развитии русского искусства, в первую очередь – в скульптуре. В дальнейшем значительное воздействие итальянских мастеров на развитие русской скульптуры (как и искусства в целом) продолжилось через их талантливых детей: Б.Ф. Растрелли, И. Витали, К. Брюллова, Ф. Бруни и др. Огромное значение также в те годы имела многолетняя практика совершенствования выпускников Академии художеств («пенсионеров») в мастерских ведущих итальянских архитекторов, скульпторов и живописцев в Риме и других городах Италии.

Следующий этап значительного воздействия на русское искусство, я весьма уверен, связан с приездом и работой в России в конце XIX – начале XX века скульптора Паоло Трубецкого. Его произведения, творческие методы работы, характер его поведения и высказываний значительно воздействовали на русскую культуру того времени. Судя по многочисленным газетным и журнальным статьям, он (можно сказать) ворвался в тихое болото отечественного прозябания нашей скульптуры, задавленной академическими устарелыми правилами и традициями. Изго-



П. Трубецкой  
Портрет князя А.В. Мещерского. 1895  
Бронза  
Государственная Третьяковская галерея

товление скульптур к этому времени переросло в чистое ремесленничество с целью выполнения государственных и частных заказов. В то время многие, как искусствовед А.Н. Бенуа или скульптор И.Я. Гинцбург, были вынуждены признать: «Была ли вообще русская скульптура?.. Да, скульптура из всех искусств самое неразвитое, самое у нас непонятое...» (13, с. 47).

Мой интерес к творчеству Паоло Трубецкого возник случайно и определялся постепенно. Первая, неожиданно увиденная его скульптура меня заинтересовала пластической отличностью от других, рядом экспонирующихся работ. Уникальность решения этого произведения и мое природное любопытство явились началом интереса к его творчеству. Первую его скульптуру, как мне помнится, я обнаружил где-то осенью 1962 года в экспозиции Государственной Третьяковской галереи среди произведений конца XIX – начала XX века. Она стояла в углу зала, за дверью (как ненужный шкаф). До этого я ее не видел (возможно,

ее туда тогда только поставили). Причина такого расположения скульптуры за дверью, вследствие пренебрежительного к ней отношения, происходила (как мне откровенно признавались сотрудники) от того, что в сравнении с огромным собранием живописных и графических работ этого музея коллекция данного вида искусства казалась незначительной. Поэтому отдельные произведения скульптуры, как правило, стояли до 1980-х годов в разных углах или в местах, неудобных для размещения картин. Даже некоторые мраморные и бронзовые шедевры Ф.И. Шубина, число которых было относительно значительным, размещались в случайных простенках залов, посвященных искусству XVIII века. Исключением были лишь стандартная бронзовая статуя В.И. Ленина работы П.П. Яцыно, стоявшая на лестнице. Но после реконструкции Галереи она была заменена бронзовым бюстом П.М. Третьякова, специально тогда отлитым с гипсового оригинала работы С.М. Волнухина. В центре некоторых залов находились лишь мраморные скульптуры М.А. Чижова «Крестьянин в беде», М.М. Антокольского «Иван Грозный» и бронзовый – его же – «Петр I». Данная ситуация со скульптурами в какой-то мере улучшилась только после увеличения экспозиционной площади вследствие реконструкции Галереи в конце 1990-х годов.

Для меня неожиданностью было обнаружение большого бронзового полуфигурного портрета военного сановника. Выразительная скульптура была выполнена экспрессивными мощными мазками, раскрывающими не только пластическую манеру скульптора, но и эксцентричный характер изображенного. Портретируемый был представлен с гордо поднятой головой, несколько повернутой в сторону, и со сложенными впереди, в перчатках кистями рук (возможно, на эфесе сабли). Его несколько надменный взгляд вдаль, приподнятые кончики густых усов и широко разлетевшиеся бакенбарды выдают в нем воина смелого и решительного, но и щегольского. На его мундире красовались орденовая лента и множество наград. В этом произведении, его исполнении, характере передачи образа портретируемого, при некотором шаржировании, чувствуется уважительное, с симпатией, отношение скульптора к своей модели. На этикетке значилось, что это портрет А.В. Мещерского работы П.П. Трубецкого. Скульптура мне понравилась своей выразительной экспрессивной лепкой, композицией, пластичностью решения, яркой характеристикой. Восхищенный произведением, я даже зарисовал



О.В. Яхонт  
Портрет А.В. Мещерского работы П. Трубецкого. 1962  
Бумага, чернила  
Архив автора

его. Имя скульптора П.П. Трубецкого было для меня мало известно (и то по некоторым, случайно виденным мной, публикациям). Но его произведений до этого я воочию не видел. Несколько позднее мне удалось приобрести альбом С. Маковского «Современная скульптура», найти в библиотеке небольшую статью Н. Н. Врангеля с иллюстрациями в дореволюционной «Истории русского искусства» издательства Кнебель, отдельные заметки в журналах «Золотое руно» и «Аполлон». Книг о нем на русском языке еще не было опубликовано. Как мне тогда объяснили, скульптор относился к импрессионистам и был (в соответствии с этим) тогда практически запрещен для показа в наших музеях. Почему в то время этот портрет вдруг оказался в экспозиции, осталось для меня тайной.

Несколько лет позднее, когда решался выбор тем дипломов, я предложил руководителю кафедры Алексею Александровичу Федорову-Давыдову рассмотреть творчество Паоло Трубецкого. Он меня поддержал, и эта тема

была утверждена. К тому времени этот скульптор продолжал оставаться запрещенным для широкого обозрения. В своем выборе я исходил из желания глубоко узнать его творчество, тем более что тогда его произведения в нашей стране практически были недоступны. Тогда же я узнал, что в Государственном Русском музее в Ленинграде готовится его первая монографическая выставка. Поэтому к тому времени все скульптуры П. Трубецкого из музейных и частных собраний страны были там собраны. Эту информацию я узнал во время прохождения музейной практики в Эрмитаже и Русском музее от Григория Макаровича Преснова, заведующего отделом скульптуры ГРМ. Мне тогда казалось, помня открытость, доброжелательность и обещание Григория Макаровича мне помочь, что удастся увидеть многие произведения Трубецкого. Но позднее, когда я должен был представить своему руководителю профессору А.А. Федорову-Давыдову предварительные материалы, директор Русского музея мне категорически отказал в ознакомлении с этой коллекцией. Это стало странной неожиданностью, так как не соответствовало утвержденным музейным правилам и являлось незаконным. В тот период в нашей стране и во всем мире было принято, что хранящиеся в государственных музеях произведения искусства и культуры, архивные материалы и иные исторические документы должны быть доступны каждому человеку. Исключение распространялось на документы, несущие особо важные государственные секреты. На письма руководства факультета и личные просьбы ученых Отделения истории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова по допуску меня к материалам П. Трубецкого директор Русского музея изрекал отказы. Лишь после приказа, подписанного министром культуры РСФСР (к которому я, как гражданин страны, обратился за помощью), директор был вынужден подчиниться общим правилам. Тогда доброжелательный и отзывчивый Григорий Макарович Преснов помог мне познакомиться с коллекцией скульптур Трубецкого и, пользуясь ситуацией, даже поддержал мое настойчивое требование на открытие монументальной скульптуры памятника императору Александру III (до этого спрятанного в специально сооруженном деревянном строении, стоящем во внутреннем дворе музея). Значительно позднее две сотрудницы отдела скульптуры, затеявшие этот фарс, мне признались, что их спровоцировал искусствовед Р-ский, который тайно заключил с одним издательством договор на публикацию книги о П. Трубец-

ком. Чтобы скрыть свой замысел, так как эти дамы сами надеялись на такой же договор, он для отвлечения от себя и получения доступа к их материалам, обвинил меня. Но, несмотря на упущение значительного времени (потраченного для преодоления этих интриг), я успел написать и защитить диплом в установленные сроки. Но, к моему огорчению, А.А. Федоров-Давыдов успел получить от меня лишь половину текста, так как он серьезно заболел. Руководство моего диплома подхватил его ученик Дмитрий Владимирович Сарабьянов. Вскоре Алексей Александрович Федоров-Давыдов ослеп и скончался.

Мой интерес к творчеству П. Трубецкого не ограничился лишь дипломной работой. В 1973 году, находясь в командировке в США и сопровождая специальную выставку (как куратор отдела искусства и реставратор), я постарался найти о нем материалы в ее музеях и библиотеках. Благодаря любезности американских коллег мне удалось получить копии каталогов его выставок и ряда статей из старых журналов и газет. По приезде их значительную часть я передал сотрудницам отдела скульптуры Русского музея. Григория Макаровича уже не было в живых. Но в ответ на мою просьбу посмотреть интересующую меня скульптуру получил уже привычный отказ. К тому времени эта порочная система закрытости музейных фондов, начатая в Русском музее, стала, как раковая опухоль, утверждаться в других музеях страны. В последующие десятилетия в нашей стране и за рубежом интерес к творчеству П. Трубецкого вырос, вновь прошли его персональные выставки в Русском музее и в Третьяковской галерее. Некоторые его оригинальные произведения и поздние их копии стали появляться на аукционах, какие-то из них мне пришлось атрибутировать (12, с. 422-436).

Но вернемся к разговору о творчестве П. Трубецкого. Паоло Трубецкой являлся тем скульптором, в ком, по воспоминаниям родственников, тяга к творчеству, стремление и потребность занятия искусством определились в ранние годы. Будучи восьми лет от роду, он настолько талантливо и выразительно вылепил из воска голову старика, что это удивило и заслужило похвалу известного миланского скульптора Джузеппе Гранди (16, с. 23). В дальнейшем юный Паоло с увлечением продолжал заниматься скульптурой, при этом настолько успешно, что сделанные им работы (когда ему еще не было одиннадцати лет) получили вновь высокую оценку Дж. Гранди. Это были вылепленная голова лошади и вырубленный из мрамора

отдыхающий олень (копия парковой скульптуры). Тогда же (в 1877 году) знаменитый маэстро предложил мальчику учиться в его мастерской.

Бесспорно, в Паоло были заложены исключительные природные способности. Известно, что таким даром Божьим с рождения обладали лишь гении искусства. Помимо этого, его отличали необычайная целеустремленность и фантастическая работоспособность, подстегивающие развитие заложенного дара.

Необходимо указать, что на юного Паоло большое воздействие оказывала творческая среда, окружавшая его с детства – периода формирования интересов, характера, мировоззрения, отношения к искусству и окружающим людям. Его отец – князь Петр Петрович Трубецкой (1822–1892), будучи с 1863 года на русской дипломатической службе в Италии, во Флоренции, после развода с первой женой вторым браком женился на американке Аде Винанс (1835–1918), приехавшей обучаться пению. У них родилось три сына, старший, Пьетро, в будущем стал живописцем, средний, Паоло, – скульптором, младший, Луиджи, – инженером. Отец оставил дипломатическую службу и приобрел виллу, назвав именем жены «Ада». На этой вилле мать Паоло, любившая искусство, организовала салон. Его посещали представители итальянской элиты, известные музыканты, поэты, писатели, живописцы и скульпторы. Среди гостей были знаменитости: Джакомо Пуччини, Даниэле Ранцони, Гранквилло Кремона, Джузеппе Джакоза, Альфредо Каталани, Джузеппе Гранди, Эрнесто Баццаро, Медардо Россо, Габриэле Д'Аннунцио, Донато Баркалья, Бенедетто и Тереза Юнк, Камилло и Арриго Бойто и др. С ними и в дальнейшем Паоло Трубецкой сохранял дружеские отношения. Многие из названных живописцев принадлежали к миланским импрессионистам, определившим тогда развитие искусства на севере Италии. Это богемное объединение романтически называло себя «скапильяти» («лохматые», «растрепанные»).

В 60–70-е годы XIX века в произведениях миланских живописцев Гранквилло Кремоны (1837–1878) и Даниэле Ранцони (1843–1899) стали утверждаться импрессионистические тенденции. Т. Кремона стал облегчать живописный слой, просветлять его маслом, добиваться «сфумато», растворения контуров. В дальнейшем он выдавливал краску на холст и растирал ее тончайшими слоями, которые в результате стали просвечиваться и как бы вибрировать. Д. Ранцони, под влиянием Т. Кремоны, также прибегал

к «сфумато». Формы его изображений теряли всякую твердость очертаний, четкость рисунка – в противоположность тому, чему ранее он обучался в Академии Брера. Основной темой его произведений стали женские портреты. Их он как бы нежно окутывает светом, опуская детали, в результате чего они воспринимаются как некое зыбкое видение, созданное одним дыханием, наподобие сгустка световых масс. Как отметил известный отечественный искусствовед Борис Терновец, в живописи Д. Ранцони и Т. Кремоны «ведущая роль принадлежит свету» (15, с. 54). Для нашего исследования творчество Т. Кремоны важно не только тем, что оно имело большое значение в кругу миланских художников, но именно значительным влиянием на талантливый выпускника Туринской Академии скульптора Джузеппе Гранди (1843–1894), произведения которого стали связующим звеном между творчеством мастеров «ломбардской скапильятуры» («лохматых», «растрепанных») и веризма («правдоподобия»). Но Дж. Гранди отказался от протокольного натурализма, становившегося господствующим стилем в Италии. Тогда многие площади итальянских городов и кладбищ заполнялись натуралистическими имитациями в мраморе и бронзе, воплощающими политических деятелей государственного и местного значения. Но более удручающими были надгробия из каррарского мрамора, дотошно изображающие (до физиологического отвращения) умирающих стариков и старух, лежавших на кроватях, среди подушек, пузырьков с лекарствами, ночных горшков в окружении рыдающих родственников. Техническое ремесло каррарских мраморщиков было доведено до высочайшего уровня, а эстетические художественные результаты упали донельзя.

В противоположность этому ремесленничеству Дж. Гранди стремится к возрождению лучших достижений национального искусства прошлого. Для него как бы маяками были пластичные работы соотечественников XVI–XVII веков: боццетто Джамболоньи (Джованни да Болонья), Джованни Лоренцо Бернини, Алессандро Альгарди и других мастеров. В то же время в его небольших работах и эскизах уже сквозит предчувствие возможностей скульптурного импрессионизма. Они леплены то сочными широкими мазками, то мягкими, слегка касательными наложениями глины или воска, в стремлении достичь светотеневых контрастов, вибрации света и тени, подобных световым эффектам в живописи Д. Ранцони и Т. Кремоны. Б. Терновец замечает, что для Дж. Гранди в то же

время «с точки зрения искусства все прекрасно в природе... произведения искусства есть не что иное, как полученное художественное впечатление». Он приходит к заключению, что «акцентирование субъективных ощущений, стремление к этюдности и пленэрному проявились в творчестве миланских художников» (15, с. 50–55). Импрессионистические поиски ломбардских художников вызвали споры в Милане, но они воспринимались без того жестокого сопротивления, которое происходило в Париже. И эти художники, как уже говорилось, были радушно приняты в доме Трубецких.

С живописцами Транквилло Кремоной и Даниэле Ранцони, гостивших чаще всех, у юного Паоло завязалась дружба (15, с. 62). Братья Паоло и Пьетро с удовольствием участвовали в театральных интермедиях, пользующиеся успехом. Один делал марионеток, второй – учась у этих живописцев, писал декорации (16, с. 5).

При этом у юного Паоло Трубецкого, присутствовавшего в салоне матери на встречах названных деятелей искусства, где все было наполнено музыкой, беседами о современном искусстве, невольно формировалось собственное восприятие художественного творчества. Тогда он увлекся рисованием шаржей и карикатур на присутствующих. Так как чувство юмора и дружеской иронии были популярны в этих творческих встречах, то его увлечение воспринималось доброжелательно. Для самого Паоло это стало хорошей школой в познании и умении острее подмечать и воспринимать человеческие характеры. В определенной мере развитию этой способности видения содействовала продолжавшаяся им лепка животных, в изображении которых он стремился передавать их характер и настроение.

После окончания колледжа в Милане Паоло мечтал освоить профессию скульптора, но отец, стремясь направить его на практическую стезю, послал в техническое училище. Сын вскоре забросил учебу, как и отказался в дальнейшем от агрономического обучения. Мать, подерживая желания сына, настояла на его занятиях скульптурой. Паоло некоторое время учился в художественной школе, но вскоре и ее покинул. В дальнейшем он короткое время занимался в Милане в студии Дж. Гранди, но через некоторое время учитель отказался от него, объясняя, что ученик «слишком взрослый и талантливый» (16, с. 5). Паоло пробовал продолжить учиться у Д. Баркальи, потом Э. Баццаро, но ушел и от них. Объяснялось это тем, что

с самого начала, обладая неукротимым стремлением добиваться всего самостоятельно, он не желал подчиняться традиционным формам обучения. Трубецкой предпочел сам искать свое понимание и решение скульптурной формы, определиться в собственном видении и пластическом воплощении своих работ. Дальнейшие почти два десятилетия он упорно самостоятельно занимался лепкой, несмотря на то что его жизнь значительно осложнилась из-за финансовых проблем. В эти годы он был вынужден основное время и силы тратить на поиски заработка, причиной которых был уход из семьи отца, его разорение и смерть. Несмотря на невзгоды, Паоло продолжал сосредоточенно работать в поисках и развитии своего формотворчества. Уже с первых шагов своих творческих исканий Трубецкой связал себя с жанром так называемой «кабинетной» (малой) скульптуры.

Подобного размера произведения в форме статуэток были распространены в искусстве скульптуры с древнейших времен. Большинство их создавалось в виде эскизов и моделей монументальных произведений. Но уже в Древнем Египте небольшие скульптуры производили в виде погребальной утвари. И в культуре Древней Греции наиболее распространенные небольшие статуэтки (в последние столетия находимые среди захоронений – «танагрская» пластика) выполнялись с похожими целями. В европейском средневековом искусстве небольшие скульптуры являлись частью церковного инвентаря. Принято считать, что как самостоятельные произведения с целью украшения домашних интерьеров и коллекционирования статуэтки стали вначале создаваться в Италии, а потом в других странах Европы. Связывают это направление в первую очередь с итальянскими скульпторами: Антико (Пьером Якопо Алари Бонаколси), Бертольдо ди Джованни, Андреа Риччо, Антонио Поллайоло, Джамболонья (Джованни да Болонья), Бенвенуто Челлини, Джованни Лоренцо Бернини, Алессандро Альгарди, а также со скульпторами Северной Европы: Конрадом Мейтом, Петером Фишером Старшим, Жаном Булонем. Позднее, в XVII–XVIII веках это искусство получило расцвет в работах Этгена Мориса Фальконе, Клодиона (Клода Мишеля), Жан-Батиста Пигаля. Наиболее широко оно получило распространение в фарфоровой пластике. В XIX веке в Европе, в связи с ростом и обогащением людей среднего класса и их запросами на относительно недорогое оформление своих интерьеров, направление кабинетной пластики в бронзе активно стало развиваться

в искусстве многих скульпторов. Некоторые из них посвятили ему все свое творчество. Популярной была анималистическая пластика, иногда – бытовой жанр, но отдельные скульпторы в этом размере создавали портреты (наряду с традиционной формой). Чаще всего такие скульптуры выполнялись не только в бронзе, но и в гипсе, терракоте, фарфоре. Наиболее известными скульпторами названного времени, значительно проявившимися в этом направлении, были: Антуан-Луи Бари, Жан-Батист Карпо, Алберт-Эрнест Каррье-Беллез, Огюст Роден, Константин Менье, Пьер Жанлис Менье, Джузеппе Гранди, Медардо Россо и др. В Италии, благодаря наличию больших природных запасов мрамора и алебаstra, а также широкому распространению ремесла мраморщиков, с XVII века и до настоящего времени бесчисленно изготавливаются небольшие скульптуры, такие как копии популярных произведений прошлого – Микеланджело, А. Кановы, Б. Торвальдсена. В русской скульптуре XVIII–XIX веков активно работали в малой пластике М.И. Козловский, Ф.П. Толстой, П.К. Клодт, И.Ф. Ковшенков, Н.И. Либерих, Р.Р. Бах, Е.А. Лансере, В.А. Беклемишев, И.Я. Гинцбург, В.Я. Грачев, А.Л. Обер, Л.В. Позен и др. Таким образом, малая (кабинетная) пластика во второй половине XIX века, когда формировалось и получило признание творчество П. Трубецкого, имела широкое распространение, как в Европе, так и в России, уже со сложившимися традициями.

Принято отмечать определенное значение влияния произведений скульпторов Дж. Гранди и Медардо Россо (1858–1928) на творчество П. Трубецкого. Что касается самого Дж. Гранди и его работ, то с этим, в определенной мере, можно согласиться. Хотя, как будет ясно в дальнейшем, Трубецкой в своих работах стремился уйти от «ломбардской скапильятуры» к цельности объемной массы, отказываясь от «растрепанности» в композициях скульптур. Что же касается М. Россо, творчество которого сложилось под влиянием художников Т. Кремоны и Д. Ранцони, то, хотя он был другом Трубецкого и смог выставить свои первые работы на четыре года раньше, на мой взгляд, роль в формировании его искусства, по-моему, преувеличена (15, с. 55–56, 63). Предположения некоторых исследователей строятся на том, что Трубецкой мог изучать произведения М. Россо в Милане. Б.Н. Терновец, как ученик Э.-А. Бурделя, относившийся негативно к искусству скульпторов-импрессионистов и к творчеству Трубецкого (его слова: «как бы мы отрицательно ни относились к импрессионизму

в скульптуре»), записал в 1924 году о своей с ним встрече: «На мой вопрос, не повлиял ли на него Россо (который старше его), он рассказал, что, когда он выступил со своими первыми импрессионистическими этюдами животных, Россо выступал еще с академическими портретами, но, увидев работы Трубецкого, стал ему подражать, преувеличивая и доводя до абсурда его манеру» (17, с. 230). По оценке того же Б.Н. Терновца, П. Трубецкой слишком «восхищался природой», любил зверей, людей, живое, чтобы этим жертвовать ради подобных М. Россо экспериментов. В своих произведениях он не был столь «революционен» и прямолинеен, каким был М. Россо (15, с. 62–63; 16, с. 2–3). В противоположность М. Россо П. Трубецкой сохранял объем и цельность в скульптуре, хотя и вовлекал в нее окружающее пространство, воздушную атмосферу. В то же время необходимо согласиться с тем, что воздействие искусства ломбардских живописцев и скульпторов периода миланской жизни Трубецкого сыграло важную роль в формировании его взглядов и творчества. Не без основания он позже заявил о своем пристрастии к живописи, которое ранее казалось противоречащим искусству скульптора: «Рисовать и писать красками – одно из моих больших наслаждений».

В 1886 году П. Трубецкой представил на выставке в Музее Брера в Милане скульптуру «Этюд лошади», положительно отмеченную критикой. В дальнейшем он постоянно посылал работы на национальные и международные выставки. Останавливаться подробно на всех фактах его биографии, материалы которых в последнее время опубликованы в ряде публикаций, в том числе каталогов (5–8, 14–19), не входит в задачи автора статьи. Для нас важно отметить результаты его творческих поисков.

В статье я предполагаю отмечать те произведения П. Трубецкого, которые наиболее раскрывают особенности его искусства, эволюцию, значение в русском и мировом искусстве. Определенная сложность заключается в том, что не все его произведения, известные в прошлом, ныне доступны или сохранились. О некоторых работах приходится говорить, опираясь на их изображения в иллюстрациях старых публикаций. К сожалению, при жизни скульптора не был составлен полный и подробный каталог его работ. Многие из них известны лишь по упоминаниям в каталогах прижизненных выставок или в статьях. Что-то ныне в забвении, находясь в частных собраниях или в музейных фондах, утратив атрибуцию. К этому выводу я пришел в США, зная по ранним публикациям о ряде работ,

поступивших в частные и музейные собрания этой страны, но в настоящее время неизвестных. Аналогичная ситуация ныне характерна для частных и музейных коллекций европейских государств, вследствие утраты интереса к творчеству Трубецкого в середине XX века. Трудность заключается еще в том, что не все произведения, переданные после его смерти по завещанию (как писали в 1970-е годы в ряде итальянских статей), сохранились. Известно, что после смерти скульптора его родственники передали в Музей пейзажа города Палланца все сохранившиеся работы, находившиеся в парижских и других мастерских. Как объяснялось в ряде итальянских газет, вследствие полувекового отсутствия интереса к творчеству П. Трубецкого и безобразного хранения в сарае большинства переданных произведений, многие из них претерпели повреждения, что-то расхищено или уничтожено. Лишь в последние годы при возрождении антикварного и музейного внимания к его наследию сохранившиеся в музее города Палланца работы скульптора (340 единиц хранения) прошли каталогизацию, реставрацию и стали представляться на выставках (14, с. 13). В то же время известно, что его произведения ныне находятся в музеях Рима, Парижа, Лондона, Неаполя, Лос-Анджелеса и в других собраниях. В России часть его наследия хранится в Государственном Русском музее (28 единиц хранения), в Государственной Третьяковской галерее (20 единиц хранения) и несколько работ – в некоторых музеях и частных коллекциях (5–8).

Большую сложность представляет реальная датировка отдельных его скульптур, даже имеющих подписи. Как показали мои исследования, не все бронзовые (некоторые гипсовые) подписанные и с указанием дат работы соответствуют времени их первоначального создания. Судя по публикациям и каталогам выставок (особенно персональных), П. Трубецкой вновь выставлял и продавал произведения, аналогичные ранее реализованным, которые получили высокую оценку и широкое признание. Например: «После бала (портрет Аделаиды Хернхеймер)», «Московский извозчик», «Портрет Л. Н. Толстого», «Модель памятника Александру III», «Портрет Бернарда Шоу» и ряд других. Скульптор по просьбе коллекционеров повторно (иногда неоднократно) их отливал, потому что, как он признавался В.Ф. Булгакову, «за это дают деньги» (4, с. 20). Часто новые отливки, повторенные в бронзе, получали соответственно позднюю датировку. Иногда, из-за того что автор вновь корректировал восковую модель, он

что-то в ней изменял. Примером являются два экземпляра скульптуры «Московский извозчик», хранящиеся в Русском музее и Художественном музее Республики Беларусь, подписанные датами: первая – 1898 годом, вторая – 1907-м. Различия в деталях формы видны между ними и экземпляром из Третьяковской галереи. Известно, что повторный экземпляр этой скульптуры был приобретен у автора с выставки в один из музеев Венеции, какой-то – в музей Франции, а один или два – в американские собрания, в период его пребывания в этой стране. Иногда некоторые скульптуры автор повторял вследствие каких-то личных мотивов: раннего его признания («Этюд лошади», «После бала») или широкого интереса («Модель памятника Александру III»). Все проданные им экземпляры скульптур являются подлинными произведениями, так как они были выполнены – отлиты из бронзы методом выплавляемой восковой модели под его непосредственным контролем и с последующей доработкой. Он придавал большое значение качеству отливки своих произведений в гипс и бронзу, точному сохранению авторской формы и фактуры. Под его контролем и при личном участии осуществлялись процессы формовки, отливки, обработки поверхности бронзовой скульптуры и ее патинировки. Его брат Луиджи, будучи непосредственным свидетелем этого, вспоминал: «Паоло проводил многие часы в литейной, следя за работой и нанося на бронзовые отливки последние штрихи. Паоло трудился безостановочно. Долго исправлял, шлифовал, оттачивал бронзовые фигуры, дабы они воплощали его могучую натуру. Он работал стоя и в холоде – литейная мастерская не отапливалась. Эта чрезмерная работа подорвала ослабленное здоровье» (3, с. 182). Иногда, в целях усиления художественного эффекта, он намеренно (как в «Московском извозчике») оставлял фрагменты формовочной массы или не только полировал местами поверхность скульптуры, но и покрывал ее лаком. Так как он лепил из очень мягких материалов – сильно увлажненной глины или весьма мягкого пластилина (в нашей стране скульпторы его называют «пластилин Трубецкого»), то вследствие этого формовочные и литейные работы под наблюдением скульптора в России осуществляли высокопрофессиональные итальянские мастера: вначале К. Робекки (С. Robecchi), потом К. Вальсуани (С. Valsuani). Скульптуры в бронзе отливались по «методу выплавляемой восковой модели», точно передающей ее пластику. К сожалению, ряд его скульптур за прошедшее время в результате

плохого хранения и непрофессиональной «реставрации» утратили не только авторскую патину, но и фактуру, даже некоторые детали. Например, так это произошло с «Московским извозчиком» и некоторыми другими работами, хранящимися в Третьяковской галерее, что видно при их сравнении с аналогичными произведениями из Русского музея и ГМИИ имени А.С. Пушкина.

В настоящее время в связи с ростом популярности произведений П. Трубецкого активно стали изготавливать копии его работ, нередко грубо искажая авторскую форму (12, с. 422–436). В конце 1990-х годов на аукционах в Москве были неоднократно представлены бронзовые повторы некоторых его произведений, претендующих считаться оригиналами. Среди них были: «Московский извозчик», «Причесывающаяся девушка», «Араб с верблюдом», «Натурщица (Дуня)», «Портрет Л.Н. Толстого», «Сеттер», «Портрет Бенито Муссолини» и др. В основном это были современные отливки, некоторые из них были выполнены со значительными искажениями. Иногда доходило до комичного, когда однажды на аукционе одновременно были представлены два экземпляра, грубо отлитых и разного цвета скульптур «Причесывающаяся девушка».

На основании сохранившихся произведений и воспоминаний современников известно, что вначале П. Трубецкой сосредоточивал свое внимание на анималистическом жанре, создавая небольшие скульптуры, изображающие лошадей, коров, собак. Он объяснял это любовью к ним. В определенной мере причиной этого (как он позже признавался) было отсутствие средств на оплату мастерской и натурщиков. Возможно, в какой-то мере он следовал за Дж. Гранди, любившим животных и в конце жизни организовавшим зверинец. В период безденежья Трубецкому помог его друг Франческо Маньяги, предоставив ему работать на своей ферме на окраине города Милана (за Porta Ticinese), где скульптор мог свободно наблюдать и лепить изображения различных домашних животных (для чего он ежедневно проходил около пяти километров от места проживания). Однажды оказавшись невольным свидетелем мучительной гибели животного, он на всю жизнь стал вегетарианцем, повсюду активно выступая в их защиту. В дальнейшем и всю жизнь различные животные сопровождали его повсюду. На основании воспоминаний современников и сохранившихся фотографий можно судить, что в России в его мастерской, полноправно и мирно сосуществуя, жили собаки, медведь, волк, овца,



П. Трубецкой  
Лошадь с жеребенком  
Гипс  
Местонахождение неизвестно

коза, зайцы. Обожая своего волка Ваську, он в процессе поездки в разные страны (с целью благополучного прохождения таможи) перекрашивал его под собаку (1, с. 165).

Анализируя ранние анималистические (немногие сохранившиеся) работы, можно отметить происходивший процесс формирования его собственного стиля, пластического решения и композиционного построения скульптуры. К ранним произведениям, впервые им выставленным в 1886 году в Музее Брера в Милане, относится «Этюд лошади». Об этой работе можно судить лишь по иллюстрации в одной старой статье. В изображении лошади молодой скульптор стремился аккуратно воспроизвести ее круп, с наибольшей точностью передавая его объем. Восхищаясь природой, он старательно, бережно и несколько наивно увлекся частностями. Он даже повторил некоторые натуралистические приемы традиционной европейской анималистической скульптуры.

Но уже в произведениях, относящихся к концу 1880-х – началу 1890-х годов, явно определяется его индивидуальность. В скульптуре «Лошадь с жеребенком» Трубецкой еще стремился с максимальным, тогда принятым,



П. Трубецкой  
Ковбой на брыкающейся лошади  
Гипс  
Museo del Paesaggio. Италия

реализмом изобразить сцену кормления. Но это произведение отличается определенным единством, несмотря на то что в форме тел животных тщательно воспроизводятся и имитируются шерсть и грива лошади и ряд других деталей. В другой композиции, «Собака, кормящая щенка», выполненной годом позже, он успешно достиг большей цельности композиционного решения и необычайной пластичности формы. Активно используя широкие, местами глубоко вдавленные и откровенные мазки, оставленные пальцами, он формирует и ограничивает объемы их слившихся фигур. Эти мазки не воспроизводят натуралистично тела и шерсти животных, а лепят их объем и форму, отмечая изгибы, развитие, поднутрения, фиксируя пластичными мазками образующиеся тени и их границы. Трубецкой намеренно избегает протокольного натурализма, принятого многими анималистами (А.-Л. Бари,

П.К. Клодтом, Е.А. Лансере, Р. Бугатти, Н.И. Либерином, А.Л. Обером и др.). Местами мазки, нанесенные его пальцами или стекой, кажется, выполнены нарочито (явно щегольски), но они острее отмечают объем скульптуры, в том числе позем, объединяя композицию. Их наличие можно объяснить лишь намеренным желанием подчеркнуть подвижную пластику, уверенность в решении формы. Этими работами, вылепленными в энергично свободном импрессионистическом построении объема тел животных, их частей и поема, с эскизно намеченными деталями, Трубецкой как бы подвел итог собственных пластических поисков, личностное видение скульптурной формы, а также определил характер и методы решений своих дальнейших произведений.

Необходимо отметить особенность этих и дальнейших его работ. Наблюдая за поведением и характером животных, он настолько проникался в их психологию, что в своих глиняных скетчах передавал состояние, настроение в конкретный момент, а также свое впечатление от них. Он неоднократно повторял журналистам, что, наблюдая и воспроизводя в своих скульптурах животных и людей, он стремился через них передать «только жизнь, жизненное впечатление, которое производит на меня этот предмет» (20). Он даже назвал ряд своих работ «Впечатление» (14, с. 23). В композиции «Лошадь с жеребенком» по выражению на морде задремавшей кобылы видно ее терпеливое полусонное состояние. В другой скульптуре, «Собака, кормящая щенка», скульптор изобразил конкретное настроение собаки, ее «материнские чувства», спокойное ожидание происходившего процесса кормления шустрого дитя. В построениях композиций с различными животными («Сеттер», «Волк Васька», «Волчонок маркизы Кавалетти», «Такса», «Голова лисички»), в их положении и характере, ему удавалось тонко передать повадки, состояния и, кажется, их чувства. Анималистическому жанру скульптор посвятил значительную часть своего искусства, фиксируя, как никто, не только характер, но и свое понимание мгновенного сиюминутного настроения моделей.

В начальный период творчества П. Трубецкой, с повышенным интересом наблюдая окружающую жизнь, стремился запечатлеть наиболее интересное и неожиданное. Объяснялось это его природным любопытством и, скорее всего, поиском собственной тематической ниши среди коллег по цеху, что соответствовало происходившему в искусстве скульптуры во второй половине XIX века процессу

расширения тематики изображенных сюжетов. Скульпторы, разрушая привычные традиции, стали все чаще создавать жанровые композиции, и при этом не только по мифологическим и историческим легендам, но и почерпнутые из реальной современной жизни. В начале 1890-х годов Трубецкой создает ряд скульптурных композиций, имеющих определенно этнографический характер. Их причиной послужила проходившая в Милане египетская выставка с верблюдами, арабскими всадниками и бедуинами, а также американское цирковое шоу «Дикий Запад» с индейцами и скачущими ковбоями, потрясшие многих своими колоритными картинками. Они увлекли и Трубецкого. Он создал ряд работ со сценами отдыхающих или скачущих бедуинов, верблюдов и арабских лошадей, которые получили широкую популярность на выставках: «Араб с верблюдом», «Бедуин на верблюде», «Арабская лошадь» и др. Но наибольшую известность, особенно в Америке, получили скульптурные композиции Трубецкого с галопирующими ковбоями на вздыбленных лошадях, а также индейские всадники: «Ковбой на брыкающейся лошади», «Ковбой на скачущей лошади», «Индейский всадник в дозоре». В этих работах он стремился передать не только состояние изображенных, но и свои впечатления от увиденного. Работы Трубецкого на данные сюжеты копировались и положили начало целому направлению в американском искусстве, и первым его последователем и высокопочитаемым на родине стал Фредерик Ремингтон.

Таким же «этнографическим» интересом можно объяснить появление ряда жанровых композиций конца 1990-х годов, изображавших извозчиков в Европе и России. Он создал несколько разных композиций, ныне известных по старым публикациям, как «Европейский извозчик, или Миланский фиакр под снегом» и «Московский извозчик». Сохранившаяся до нашего времени в нескольких экземплярах композиция «Московский извозчик» важна не только большой ее популярностью на многих международных выставках, но и тем, что в ней наиболее ярко раскрылся талант Трубецкого, его кредо, глубина и сила его художественного дарования. В этой работе скульптор изобразил обыденную сцену, непосредственно им увиденную. Событие происходило в зимнее слякотное время. В небольших санях заснул усталый старый извозчик, свернувшись «клубочком» от холода, спрятав кисти рук в рукава и судорожно поджав под себя ноги. Ему соседствует старая, задремавшая от усталости, лошадь, запряженная в сани. Провисшая ее



П. Трубецкой  
Московский извозчик. 1898  
Бронза  
Государственный Русский музей

спина блестит, видимо, мокрая от талого снега. Раздутый живот, торчащие ребра и длинная прядь слипшихся мокрых волос гривы – все подчеркивают тяжесть и безысходность существования старой клячи и ее хозяина. Позем, в котором застряли лошадь и сани, леплен в виде взрыхленных, местами блестящих, бугорков и кочек из мокрого затоптанного снега. Данная композиция своей безысходностью переключается с одним из чеховских рассказов.

«Вечерние сумерки. Крупный мокрый снег лениво кружится около только что зажженных фонарей и тонким мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки. Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб, то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхнуть с себя снег... Его лошаденка тоже бела и неподвижна. Своею неподвижностью, угловатостью форм и палкообразной прямизною ног она даже вблизи похожа на копеечную пряничную лошадку. Она, по всей вероятности, погружена в мысль... Иона и его лошаденка не двигаются с места уже давно. Выехали они со двора еще до обеда, а почина все нет и нет. Но вот на город спускается вечерняя мгла...» (21, с. 437).

Почти аналогичное впечатление создается от рассматриваемой скульптурной композиции П. Трубецкого.



П. Трубецкой  
Друзья. Девочка с собакой. 1901  
Гипс тонированный  
Государственный Русский музей



П. Трубецкой  
Дети. Николай и Владимир Трубецкие. 1900  
Бронза  
Государственный Русский музей

Остро схваченные характерные позы, передающие подавленные состояния человека и животного, созвучность их настроений вызывают чувство безысходной тоски. «Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски... Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но тем не менее ее не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем...» (21, с. 440). «Кому повем печаль мою» – эпитафия этого рассказа А.П. Чехова звучит главным мотивом и скульптуры П. Трубецкого (21, с. 437).

Известно, что скульптор не читал рассказа А.П. Чехова, но, как и русский писатель, он увидел и глубоко прочувствовал происходившее, смог необычайно точно передать состояние. С помощью простой композиции, минимального отбора деталей и тонкой моделировки формы П. Трубецкой смог создать глубоко щемящий образ одиноких и всеми забытых старого извозчика и его клячу. Для многих, особенно иностранцев, эта скульптура, наряду с произведениями И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. До-

стоевского и А.П. Чехова, служила символом тогдашней России, жизни ее народа.

По этому поводу весьма точно замечание П. Трубецкого: «Так называемые символы находятся в самой природе. Достаточно воспроизвести с наибольшей силой эту жизнь, чтобы выразить в художественном произведении какой угодно символ. Вот почему я никогда не делаю никакой подписи под моими работами; я не подписываю какое-нибудь название, которое отличает одну работу от другой, по той простой причине, что сама вещь говорит гораздо красноречивее, чем какая угодно подпись. Величие природы видно еще из того, что каждый художник в отдельности передает ее по-своему. Что касается меня, я могу сказать, что я очень далек от того, чтобы передать это величие жизни природы. Я передаю только малую часть ее» (22).

Данное произведение, неоднократно повторенное автором, пользовалось успехом на многих международных выставках и сопровождало все его персональные экспозиции в странах Западной Европы и Америки. Его

экземпляры были приобретены в различные частные и государственные собрания. Многих подкупала не только ювелирная моделировка скульптуры, но и достижение автором пейзажной и убедительной трактовки этого сюжета при отсутствии традиционного и равнодушного (протокольного) натурализма, характерного для похожих по теме работ его коллег (Е.А. Лансере, Н.И. Либерица, А.Л. Обера и др.). Трубецкой, в противоположность им, не воспроизводит натурально шкуру лошади и оглобли саней. В этой небольшой по размерам работе он своими пластическими индивидуальными приемами смог передать глубоко прочувствованное сопереживание им увиденного, трагедию одиночества.

В это же время П. Трубецкой начал создавать портреты родственников, друзей и знакомых, в основном посетителей салона его матери. Нередко он изображал портретируемых рядом с их животными, тонко передавая их взаимосвязь и понимание. Наиболее выразительно это удавалось в скульптурных композициях с детьми. К ним относятся скульптуры: «Друзья. Девочка с собакой», «Дети мистера Крейна», «Стоящая девочка с медведем», «Сидящая девочка с собакой», «Дочь маэстро Кансоло» и др. Дети привлекали П. Трубецкого своей непосредственностью, свободным выражением чувств, живостью, естественностью, откровенностью, отсутствием каких-то условностей в поведении. Его большая работа «Друзья. Девочка с собакой» глубоко лирична. Девочка, примерно пяти лет, стоя на коленях, прижалась к сидящему сеттеру и целует его голову. Породистый пес не сопротивляется ласкам ребенка и ответно счастлив, слегка прикрыв глаза. Их фигуры слились вместе, образуя гармоничную форму пирамиды. Хотя верхняя часть этой пирамиды частично сдвинута в сторону фигурки девочки, но оживляет композицию и не разрушает ее устойчивость. Удивительно то, что, несмотря на изображение хорошенького лица девочки с пышной прической, находящегося рядом с мордой красивой породистой собаки, в этой скульптурной композиции отсутствует распространенная в подобных сюжетах слащавость и приторность. Все передано с удивительно глубоким и непосредственным чувством такта и доброжелательности. Мягкая живописная лепка волос ребенка, сбегаящие вниз вибрирующие мазки разной ширины и глубины, формирующие объем и складки ее рубашки, текучие линии плотно вылепленной фигуры животного – все это выявляет подвижность формы и какую-то неопределенность. Зная,

что П. Трубецкой стремился работать только с натуры, а лицо девочки аккуратно моделировано и носит конкретные очертания, можно считать эту скульптуру портретом какого-то ребенка, замеченного скульптором в некий момент. Ряд портретов детей с животными, сохранили свои имена, как и изображения взрослых людей: «Дети мистера Крейна», «Дочь маэстро Кансоло», «Граф С.Ю. Витте с сеттером», «Анжелика Трубецкая с волком», «Баронесса



П. Трубецкой  
Портрет Антонио Сморељи. 1886  
Гипс  
Museo del Paesaggio. Италия



П. Трубецкой  
 Портрет Виктории Окампо. 1914  
 Бронза  
 Частное собрание

де Ротшильд с собакой» и др. В созданных портретах детей скульптор смог достичь удивительной правдивости в передаче их состояния, настроения, их внутреннего мира так, как немногие художники прошлого. Его портрет-состояние «Дети», изображающий детей родственника и ректора Московского университета С.Н. Трубецкого, удивительный по глубине проникновения в детскую психологию.

Считается, что обращение П. Трубецкого к портретному искусству произошло с 1886 годов, когда он создал портрет друга, молодого композитора Антонио Смарелли. Небольшую скульптуру (головку) он удачно выполнил по просьбе друга. Через два года он создал статую-портрет (вполовину натуры) сидящего композитора Бенедетто Юнка. Данное произведение, кажется, неожиданным, с необычным композиционным решением, изображением портретируемого в свободной расслабленной позе. Скульптура создана в живой и подвижной экспрессивно лепленной форме, далекой от академических требований, чем вызвало, с одной стороны, нареkania приверженцев традиций, а с другой – восхищение удачным и выразительным исполнением. Его моделями были названные ранее посетители салона матери и новые друзья в Милане. Они были творческими людьми: художниками, музыкантами, писателями. В созданных им портретах Антонио Дурини, Франческо Пандольфини, Лоренцо Эллеро, Габриэле Д'Аннунцио, Франческо Криспи, Джузеппе Джакоза сразу определилось его индивидуальное острое, нередко тонкоироническое видение модели. П. Трубецкой намеренно избегает создавать традиционный портрет: прямоличный бюст или ровно стоящую фигуру (независимо от их размера). Композиция каждого портрета оригинальна и неповторима. Он схватывает и фиксирует, казалось бы, случайное, подсмотренное им мгновение жизни модели, поворот фигуры, наклон головы, характерный жест, резко напряженный или рассеянный взгляд. Видно, что модель для него специально не позирует, а занята своими мыслями, настроением или наблюдением за чем-то. Даже в дальнейшем созданные им статуэтки балерин, теннисистов, боксеров на самом деле являются портретами конкретных людей, запечатленных за любимым занятием. Барон Н.Н. Врангель верно отметил, что «Трубецкой в ясной и простейшей форме первый принес в Россию интерес к передаче мгновенного впечатления жизни... стараясь удержать движение времени» (18, с. 386–392).

В портретах, где модели откровенно позируют П. Трубецкому (как в портрете князя Л.С. Голицына или княгини М.К. Тенишевой), раскрывается их отношение к окружающим, их утверждение собственной значимости. Почти во всех его портретах определяются человеческие качества изображенных, их внутреннее содержание, отношение к ним скульптора – тонкоироничное или явно шаржированное (вспомним ранее увлечение карикатурой). В какой-то мере барон прав, отметив, что «Трубецкой понял красоту животных и отнесся к людям с той же точки зрения. Здесь его сила и смелость...» (18, с. 400). Такое же впечатление было у аргентинской писательницы Виктории Окампо, ему позировавшей. В своих воспоминаниях она сообщала, что «князь Трубецкой, знаменитый русский скульптор высокого роста, вегетарианец и энтузиаст, сде-

лал с меня небольшую статую (единственный достоверный портрет тех лет). Ему нравилось видеть меня, облаченной в мантию из шиншиллы и синего бархата, с тюрбаном на голове – в стиле русских балетов. Такой осталась я в бронзе... Он повторял: «Она восхитительна!» Этот русский в значительно большей степени скульптор... работал на совесть и смотрел на меня с жадным интересом, хотя это был тот же интерес, который в нем пробуждали собаки и волки – его любимые модели» (12, с. 426). При этом скульптор проявлял и стремился подчеркнуть свои доброжелательные чувства к моделям.

Все портреты решены целостным объемом, как он сам определял – *masse generale*. Эти слова позднее он любил повторять своим ученикам, когда обучал их скульптуре в Московском училище живописи, ваяния и зод-



П. Трубецкой  
Портрет Хоакина Соролья-и-Бастиды. 1908  
Гипс тонированный  
Museo del Paesaggio. Италия



П. Трубецкой  
Портрет Бенедетто Юнка. 1888  
Гипс  
Museo del Paesaggio. Италия



П. Трубецкой лепит портрет Бернарда Шоу. 1908

чества (куда он был приглашен в 1897 году директором князем А.Е. Львовым). В его работах основная масса, их форма хотя и ограничена, как корой дерева, но в процессе экспрессивной фактурной лепки поверхности как бы вырастает наружу, обозначая себя многочисленными ритмическими мазками – от легкого касания и до широких и глубоких скользящих вмятин. Они словно кружатся, обволакивая пространство, воздух, втягивая их в свой объем. При круговом осмотре создается впечатление меняющихся зрительных изменений, что усиливают эмоциональное воздействие его скульптур. Эти пластичные и подвижные мазки различных размера, глубины и длины не повторяют натуралистично, как слепок, форму лица портретируемого, а отмечают изгибы, тени и образующиеся впадины. То, что зрительно представляется как различные объемы (волосы на голове, борода, усы или изгибы ткани платья), в скульптурах П. Трубецкого обозначены скользящими мазками, верхние границы которых, при пристальном близком рассмотрении и касании руками, напоминают, по ироничному, но точному замечанию В.В. Стасова, «угловатые клочки», торчащие на поверхности (6, с. 9). Они, как линейный рисунок, нанесенный пером или твердым карандашом. С ними сочетаются тени, образующиеся от глубоких мазков (нанесенных пальцами или стекой), что определяют характер и форму объема скульптуры. Его следы от пальцев подобны мазкам живописца-импрессиониста, формующего на холсте изображение. С их помощью скульптор достигает впечатле-

ние свежести, непосредственности, в определенной мере случайности зафиксированной ситуации и, возможно, незаконченности (*non-finito*). Но эта удивительная пластическая иллюзия живой формы, созданная Трубецким такими приемами, завораживает, достигая определенного эмоционального воздействия и восхищения в каждом портрете. Она не оставляет равнодушными многих их видевших на выставках. К ним относятся его лучшие портреты: Аделаиды Хернхеймер, Джованни Сегантини, графа Робера де Монтеस्कью-Фезансака, Л.Н. Толстого, И.И. Левитана, Б. Шоу, Хоакина Соролья-и-Бастиды, которые принесли ему всемирную известность и популярность. Они восхищают до сих пор свободой композиционного и пластического решения, яркостью характеристик, необычайной остротой видения модели. В то же время в них отмечается красота формообразования, цельность объемов в пространстве и игра взрыхленной поверхности. Удивительно, как цельная – «куском» – схваченная масса портрета словно окружена подвижной формой из разнообразных и разнохарактерных то глубоких, а то легко сползающих пластических мазков. Вибрирующая, словно перетекающая поверхность скульптуры как бы захватывает, втягивает в себя окружающее пространство. Эти портреты оставляют впечатление теплоты и симпатии к моделям их автора. В этих работах нет желания подражать произведениям прошлых веков. В них необычайно тонко и выразительно передана реальность, жизненность изображенных женщин, мужчин, детей и животных, воплощена с удивительной гармоничностью его пластика.

Одному журналисту он признался: «Я стараюсь передать, насколько в моих силах, впечатление, которое я получаю от природы, не заботясь о произведении искусства, ни древнего, ни современного. Никакие произведения не в состоянии дать мне с одинаковой интенсивностью впечатления, которые я получаю от природы. В живых предметах я вижу и чувствую мощь и величие жизни. И когда я наблюдаю или воспроизвожу живой предмет, я хочу представить не сам предмет, а только жизнь, жизненное впечатление, которое производит на меня этот предмет. Чем больше я наблюдаю живой предмет, тем больше я убеждаюсь, что есть связь, гармония во всей природе... Все это я стараюсь выразить в моих произведениях... В этом искании жизни форма, так сказать, отодвигается на второй план, несмотря на то что эта форма делается более точной. В самом деле, когда ищите



П. Трубецкой

Портрет Джованни Сегантини. 1897

Бронза

Museo del Paesaggio. Италия

жизнь, форма является сама собою, как непосредственное последствие, и еще более ярко» (22).

В своих портретах П. Трубецкой удивительно передавал характер изображенного, его социальное положение, его сущность. Приходится спорить с бароном Н.Н. Врангелем, писавшим, что «ни в одном портрете Трубецкой не выражает характера изображенного лица» (18, с. 400). При внимательном рассмотрении каждого портрета, к примеру портрета драматурга Б. Шоу, можно оценить, насколько точно скульптор схватил характер модели, словно зафиксировал ее в какой-то момент наиболее выразительного состояния. Так, как это бывает при первой встрече с незнакомым человеком, когда первое впечатление остро раскрывает наше его видение, возможно, более глубинное понимание его сущности, не смазанное, не замутненное дальнейшими разговорами, продолжительным общением. Это первоначальное видение образа модели запечатлено и сохранено автором в скульптуре,

передано, казалось бы, в импрессионистической случайной рваной композиции и в объеме неопределенном – то рыхлом, то плотном. Но неожиданно портрет превращается из некой бесформенной субстанции в необычайно острое видение индивидуального, остро запоминающего в памяти образа конкретного человека. Его не забудешь и не спутаешь с кем-то другим. На первый взгляд, запечатленное в бронзе первое и случайное видение данного человека на наших глазах перерождается в его знак, определяющий данный характер острее и полнее, чем натуралистическое и подробное воспроизведение в посмертной маске, в многочисленных частях лица и в деталях одежды (или в длительном и занудном описании писателей «натуральной школы»). В «раскрытых наружу» композициях, в позах моделей скульптор тонко и точно раскрывал не только их состояние, но и характер, внутренний мир, даже социальное положение. В портретах князя Л.С. Голицына и княгини М.К. Тенишевой выявлены характеры уверенных в себе, собой довольных людей «высшего круга». Иная, противоположная, композиция, раскрывающая состояние, внутренний мир и трагичность фигуры И.И. Левитана. Он закрыт в себе, сжавшись в комок. Как отмечали современники, Трубецкой признавался им, что в портретах он стремился найти и запечатлеть «характерное» (4, с. 12; 16, с. 14). Необходимо отметить, что предшествовавший опыт, как рисование карикатур, так и выразительная проникновенная лепка животных, наблюдение и проникновение в их психологию, стали своеобразной лабораторией в подготовке и дальнейшем развитии его портретного творчества.

Помимо оригинальности, высокого качества и пластической красоты его работ, многих, в том числе и коллег, поражала необычайная быстрота их исполнения. Один из первых биографов скульптора Рафаэль Джолли писал: «Портрет пейзажиста Сегантини, выполненный за два часа, приносит ему мировую известность» (16, с. 11). В этом выразительном портрете П. Трубецкой изобразил своего друга, неожиданно, словно при современной случайной фотосъемке, запечатлев какой-то момент, когда художник, повернув голову вправо, увидел (поймал) нужный мотив пейзажа. Хотя его руки свободны, но, согнутые в локтях и сложенные на груди, кажется, держат палитру и кисти. Пластика скульптуры необычайна – от широких, экспрессивных и рваных мазков, формирующих фигуру и одежду, до мелких – для тонкой моделировки лица



П. Трубецкой  
 Портрет Аделаиды Хернхеймер. 1897  
 Бронза  
 Museo del Paesaggio. Италия

и рук. Портрет решен выразительно и цельно. На Всемирной художественной выставке в Париже в 1900 году за эту работу и ряд других П. Трубецкой, как О. Роден и А. Цорн, был удостоен почетной медали – Grand Prix. Таким образом, он официально был признан ведущим скульптором своего времени.

Именно в этот, 1900 год о нем с восторгом пишет молодой критик и живописец И.Э. Грабарь, считая П. Трубецкого выдающимся скульптором современности: «Трубецкой очаровывает грацией, изяществом; вкус тонкий, аристократический – одно из наиболее подкупающих свойств его скульптуры... Он нашел возможным усомниться в непреложности истины, признающей форму в скульптуре величиной объективной, и попробовал взглянуть на нее с точки зрения впечатления – черта совершенно новая и скульптуре прошлого неизвестная... Нельзя не видеть, что на долю этого артиста достался талант, которого



П. Трубецкой  
 Портрет княгини М.К. Тенишевой. 1899  
 Бронза  
 Государственный Русский музей

хватило бы на десятки хороших скульпторов» (23, № 21–22, с. 198).

Но широкая известность к нему пришла ранее – до этого всемирного признания. Трубецкой рано стал получать заказы лиц высокого социального положения, в основном принадлежавших к русской колонии в Италии. Этому содействовал его успех в выполнении скульптуры «После бала», являвшейся портретом Аделаиды Хернхеймер. Этой работой он победил на конкурсе среди скульпторов по созданию самого элегантного женского портрета. Бронзовые авторские отливки этого произведения ныне украшают экспозицию не только Третьяковской галереи, но и музеев Европы и Америки.

П. Трубецкой изобразил А. Хернхеймер как бы в случайно остановленном движении. Она словно присела на секунду. Ее широкое роскошное тяжелое платье с большими буфами спиральными складками спадает на пол,

П. Трубецкой лепит портрет  
княгини М.К. Тенишевой. 1899



закрывая тахту, на которую она как бы на минуту опустилась. Вибрирующие скользкие мазки, передающие красоту, пластику и бег по кругу складок роскошного наряда, ее высокой прически, контрастируют с тонко вылепленным красивым личиком, на котором слегка намечены задумчивые глаза. Мощные формы платья контрастируют изящным ручкам с тонкими, словно фарфоровыми пальчиками. Именно этот контраст в лепке лица, рук и одежды, подчеркнутый цветом искусственной патины, создает впечатление вне реальности запечатленного образа сказочной феи. Бегущие вокруг ее изящной фигурки крупные формы бархатного платья, сочетающиеся с мелкими дробными складками отделки (возможно, из шелка). Они увлекают обойти эту изумительную, словно ювелирную статуэтку, восхищаясь открывающимися вновь увиденными ее силуэтами и игрой форм. Этот портрет настолько всех покорило, что многие великосветские дамы стремились заказать П. Трубецкому свои изображения, рассчитывая навечно запечатлеть себя в мраморе и бронзе – в подобном прекрасном образе.

В этом отличилась княгиня М.К. Тенишева, считавшая себя необыкновенной красавицей. Ее не удовлетворя-

ли собственные изображения, созданные И.Е. Репиным, В.А. Серовым, К.А. Коровиным и другими живописцами, поэтому, по ее признанию, эти произведения она отправляла в чулан. Вздорную модель также не удовлетворили и два ее скульптурных изображения, созданных П. Трубецким, хотя в первом она почти повторила своей позой портрет А. Хернхеймер. Во втором портрете, создаваемом скульптором в размере больше натуры (о первоначальном виде которого ныне известно лишь по архивным фотографиям), скульптор прибег к иной композиции. Он изобразил модель, которая оперлась в задумчивости на правую руку, левой поглаживая голову прильнувшей большой собаки. К сожалению, полностью эта выразительная скульптура не сохранилась, будучи отлитой лишь частично (ныне в Русском музее). Причиной стало очередное недовольство и самодурство заказчицы. Она записала в своих мемуарах, что «Трубецкой – скульптор, лепивший с меня статую в продолжении трех месяцев, и очень неудачно» (24, с. 130). Некоторые современники отмечали, что П. Трубецкой животных, особенно собак, изображал нередко с большей симпатией и психологизмом, чем их хозяев. Возможно, это осознала заказчица. Жаль, что из-за



П. Трубецкой  
Амазонка. 1896  
Бронза  
Ереванская художественная галерея

ее каприза было утрачено композиционно и пластически интересное произведение, могущее быть значительным вкладом в портретное искусство.

До приезда в Россию П. Трубецкой создал в Италии множество портретов, среди которых были те, что получили популярность и высокую оценку на выставках: полуфигурное (ранее упомянутое) изображение князя А.В. Мещерского, предводителя дворянства нескольких российских губерний и Почетного общника императорской Академии художеств. Трубецкой создал полуметровую композицию, изображающую княгиню М.Н. Гагарину с дочерью Мариной (названную автором «Мать с ребенком»), и близкий по высоте мраморный портрет великой княгини Елизаветы Федоровны. Им был выполнен почти натурального размера портрет князя Л.С. Голицына, археолога и основателя виноделия в Крыму (обозначенный скульптором «Мужчина, сидящий на стуле»). Этот портрет, на удивление (как было сказано вначале), понравился даже придирчивому В.В. Стасову. Европейская популярность П. Трубецкого среди русских аристократов и меценатов привлекла интерес к его творчеству и коллекционеров в России, тем более



П. Трубецкой  
Мать с ребенком. 1898  
Бронза  
Государственный  
Русский музей

что уже несколько его работы экспонировались на итальянской выставке в Москве.

Хотя некоторые журналисты и высокопоставленные чиновники (как граф С.Ю. Витте) объясняли причину интереса в России к творчеству П. Трубецкого его княжеским происхождением, но его работы к этому времени уже получили высокие оценки и популярность на европейских выставках. Созданные им портреты, на фоне композиционно одинаковых, «прямоличных» и равнодушно выполненных официальных бюстов, отличались не только остротой и необычностью композиционного и пластического решения, уникальным формотворчеством, но и эмоционально тонкой передачей сиюминутного состояния изображенных, настроением момента. Он решал их не как портреты в традиционном понимании, а тонко и многообразно передавал в пластике впечатление состояния портретируемых, их настроение, их душевную атмосферу.

Примерами могут быть скульптуры Трубецкого, изображающие одну и ту же модель в разных ситуациях. Он любил неоднократно изображать свою жену княгиню Элин Трубецкую, княгиню М.Н. Гагарину, М.С. Боткину, графа Л.Н. Толстого, Б. Шоу и некоторых друзей. Родственница, княгиня Марина Николаевна Гагарина, возможно, стала впервые его моделью в Италии в 1896 году для статуэтки, названной «Амазонка». Она изображена на конной прогулке на красивом тонконогом жеребце, нетерпеливо перебирающем ногами и круто изогнувшем шею. Всадни-

ца в шляпке с небольшими полями чуть повернула голову в сторону и расслабленно глядит вдаль. Она погружена в созерцательно меланхолическое состояние. Красивая и изысканная по исполнению скульптура передает идиллическое настроение модели. Трудно поверить, что это конкретный портрет, а не поэтическая композиция. Вспоминаются строки А.А. Фета:

*Тихонько движется мой конь  
По вешним заводям лугов,  
И в этих заводях огонь  
Весенних светит облаков.*

*И освежительный туман  
Встает с оттаявших полей.  
Заря, и счастье, и обман –  
Как сладки вы душе моей!*

*Как нежно содрогнулась грудь  
Над этой тенью золотой!  
Как к этим призракам прильнуть  
Хочу мгновенною душой! (25, с. 242–243).*

Эти стихи А.А. Фета созвучны решению скульптуры П. Трубецкого. Тонко поэтическое состояние модели определяется и ритмом сбегающих вниз линий пластических мазков, и вибрирующим ритмом пластики самой скульптуры, и в подчеркнута утонченном изящном силуэте.

Следующим стал ее портрет 1898 года, выполненный, возможно, уже в России. В скульптуре ее головка, близкая реальному размеру, с большим крутым лбом и уложенными узлом волосами, несколько склонилась, повернувшись немного в сторону. Ее широко раскрытые глаза смотрят исподлобья, словно она чем-то огорчена. Плотные сжатые губы, тонкие крылья носа определяют нервозность характера и скрытность. В упрямом наклоне головы, в сведенных бровях, широко открытых (словно в слезах) глазах, в сжатых губах запечатлена сильная обида. Лепка лица и головы выполнена тонко, почти неявственно, как будто в sfumato, передавая тончайшие градации переживаемых чувств. В то же время внутреннее напряжение, скрытое эмоциональное состояние модели подспудно осознается в контрасте нежно лепленного лица с хаосом крупных складок ее платья (словно фиксирующих ее тайные переживания). Удивительно, как скульптор выразительно и тонко смог понять и передать состояние модели.

В следующем произведении, «Мать с ребенком (княгиня М.Н. Гагарина с дочерью Мариной)», того же 1898 года Марина Николаевна изображена стоя с дочерью на руках. Их головы на одном уровне. Мать, слегка откинувшись, внимательно смотрит на лицо ребенка. Казалось бы, перед нами та же модель: также узлом уложены волосы на слегка откинувшейся назад голове, красивое лицо с характерными чертами лица. Но поза матери, настойчивый пытливый ее взгляд на ребенка, доверчиво к ней прижавшегося и отвлеченно глядевшего в сторону, – все это создает



П. Трубецкой  
Портрет княгини М.Н. Гагариной. 1898  
Гипс  
Государственная Третьяковская галерея



П. Трубецкой  
Лежащая девушка. 1901  
Гипс тонированный  
Государственный Русский музей

новое, совсем иное восприятие одной модели. Перед нами не юная девушка, подверженная каким-то случайным сиюминутным переживаниям, а мать, чувства и жизнь которой сосредоточены на родном ребенке. Устойчивая и гармоничная композиция скульптуры, ее пластика, продуманная и целостная, подчеркивает наше восприятие.

Судя по названным работам, П. Трубецкому была симпатична его родственница княгиня Марина Николаевна Гагарина. Возможно, здесь были взаимные симпатии, так как модель терпеливо неоднократно ему позировала. В фондах Русского музея находится еще один рельеф 1901 года, изображающий лежащую на ковре осенних листьев ту же Марину Николаевну. Рельеф имеет случайную форму, как будто скульптор неожиданно застав отдыхающую среди листьев девушку, запечатлел ее в быстром скетче. Она, возможно, погружена в свои размышления или просто отдалась теплу осеннего солнца, мягкого и усыпляющего. Экспрессивная лепка фигуры девушки и листьев



П. Трубецкой  
Нежность. Мать с ребенком. 1900  
Гипс  
Государственный Русский музей

кажется случайной, так как трудно сразу отделить их между собой. Рельеф хотя эскизен, но выразителен в передаче состояния модели и окружающей природы.

Если не знать, кого изобразил скульптор, то трудно догадаться, что для них была одна и та же модель. В каждой композиции она изображена неповторимо. Похожее впечатление переживает главный герой романа Марселя Пруста, размышляя о своей любимой, о встречах с ней: «Каждая из этих Альбертин была иная... Быть может, именно потому, что такими разными были существа, которые тогда виделись мне в ней... и уж, во всяком случае, я должен был бы дать особое имя каждой из тех Альбертин, какие представали передо мной, всегда разные... Про любую из них можно сказать, что она – то статуэтка веселья, то статуэтка юной серьезности, то статуэтка ласковости, то статуэтка удивления, и все эти статуэтки лепит какое-ни-



П. Трубецкой  
М.С. Боткина. 1901  
Бронза  
Государственная Третьяковская галерея

будь выражение лица, бесхитрое, цельное, но мгновенное» (26, с. 520, 479).

Подобное, неповторяющееся отношение к модели можно видеть и в скульптурах, для которых П. Трубецкому позировала художница Мария Сергеевна Боткина. В композиции 1901 года, выполненной в форме статуэтки, она представлена с зонтиком и, судя по изображению ковра из упавших листьев, на прогулке осенью. Хотя в скульптуру внесены некоторые элементы жанра, видно, что модель, намеренно позируя скульптору, спокойно (если не равнодушно) созерцает происходившее вокруг. Другая скульптура, названная им «Нежность», была создана годом раньше. Лишь после атрибуции с целью определения изображенной, которая была осуществлена сравнительно недавно, подтвердилось, что изображена та же модель. В ней представлена сидящая мать, к которой прислони-

лась дочь. Она доверчиво оперлась на нее правой ручкой, а в левой – держит игрушку. Девочка смотрит вперед, в то время как мать, мягко сжав ее правую ручку в своей ладони, внимательно глядит на нее. Каждая из них как бы занята своими мыслями. Но в то же время их объединяет чувство взаимной любви. Передано необычайно тонко состояние доверия, нежности, материнства. В этом произведении, как и в других, ранее рассмотренных портретах (особенно женских и детских), передано свое поэтическое, субъективно эмоциональное восприятие скульптора, его душевная отзывчивость, подкупающая зрителя. Несмотря на то что в скульптуре изображены А.Т. Боткина, скульптор намеренно не называл работу портретом, а «Мать и дочь» или «Нежность». Скульптура выполнена как боцетто – в традициях глиняных эскизов итальянской пластики. Эта эскизность подчеркивает стремление автора успеть зафиксировать в глине (потом – в бронзе) свое впе-



П. Трубецкой  
Портрет И.И. Левитана. 1899  
Бронза  
Государственный Русский музей



П. Трубецкой  
Портрет Ф.И. Шаляпина. 1899–1900  
Гипс тон  
Государственный Русский музей

чатление о коротком, мгновенном по времени, состоянии моделей. Одновременно этюдный характер выполнения композиции создает впечатление присутствия в процессе его созидания.

Видимо, П. Трубецкой, создавая портреты конкретных людей, стремился расширить и углубить содержание своих произведений путем передачи их сиюминутного, но не проходящего по значимости, состояния, настроения и своего впечатления. Он не скрывал этой цели, намеренно стремился выявить и подчеркнуть данное особенное качество своих портретов не только решением произведений, но и их названием, что неоднократно объяснял журналистам. Он признался: «Для обозревающих выставку я пишу не портрет княгини Тенишевой, а «Дама, сидящая на кресле», не князь Голицын, а «Господин, сидящий на стуле», «Девочка с собакой», «Мать с ребенком» и т. д. – это

не портреты, а группы без имен» (27). Такое же сиюминутное состояние моделей он стремился запечатлеть в портретах друзей и знакомых скульптора, в том числе в «Портрете И.И. Левитана», «Портрете С.Ю. Витте с сеттером».

За время пребывания в России П. Трубецкой создал значительное число портретов своих знакомых, друзей. Ряд портретов, например Л.Н. Толстого, Ф.И. Шаляпина, И.И. Левитана, вошли в золотой фонд отечественного искусства. Льва Николаевича Толстого он изображал неоднократно не только в скульптуре, но в графике и живописи. По воспоминаниям В.Ф. Булгакова, скульптор признавался писателю: «Я вас очень люблю, Лев Николаевич, потому что вы любите животных и у вас прекрасная голова для скульптуры!» (4, с. 24). Среди его изображений особо выделяется созданный П. Трубецким небольшой бюст писателя, получивший широкую популярность, бронзовые отливки которого хранятся во многих музеях России, Западной Европы



П. Трубецкой  
С.Ю. Витте с сеттером. 1901  
Бронза  
Государственный Русский музей



П. Трубецкой  
Портрет Л.Н. Толстого. 1899  
Бронза  
Государственный Русский музей

и Америки. Работа выразительна динамичным решением композиции в резком повороте головы писателя вправо, в значительном сдвиге вперед и вверх правого плеча, положении энергично сложенных на груди рук и, словно, сдуваемой ветром бороды. Кажется, что Л.Н. Толстой сопротивляется происходящему. Экспрессивной напряженной лепкой выявлен упругий массив крутого черепа, насупленные, сильно нависшие брови, «утиный» нос, острые скулы. Глаза, слегка намеченные и почти не видимые, кажется, сурово взирают на окружающих. Сам П. Трубецкой гордился созданным впечатлением, высказав В.Ф. Булгакову: «Вы заметили главное достоинство моей работы, что у глиняного Толстого даже есть глаза!» (4, с. 18).

Также можно отметить, что скульптор почти не намечил зрачки на многих портретах, в том числе А. Смаре-льи, А. Дурины, Ц. Барбьер-Стшелецкой, Ф.И. Шаляпина



П. Трубецкой лепит портрет Л.Н. Толстого. 1899

и др. При лепке Трубецкой не разрушает форму глазного яблока, не врезает в него изображения зрачка и радужницы, как это осуществляли многие скульпторы. Он лишь точно воспроизводит его форму. Портретируемые в его портретах «видят» благодаря правильно воспроизведенному направлению глазного яблока.

П. Трубецкой также иначе трактует форму «волос», «бровей», «бороды», решая их резкими, рваными мазками. Как уже отмечалось ранее, их форма определяется не натуралистическим воспроизведением, с уподоблением вате, а игрой экспрессивных легких или резких углубленных касаний пальцами рук скульптора, благодаря которым зрительно образуются границы формы – «угловатые клочки». При близком, как бы увеличенном рассмотрении лепленной скульптором «бороды» она напоминает сочетание цепи горных вершин и ущелий, линии вершин которых формируют композиционное построение портрета. Такое решение формы этой части лица характеризует иное видение Трубецким пластического объема, фактуры самой скульптуры, противоположное традиционно у академистов и «реалистов» (точнее – натуралистов). У них изображение бороды и волос напоминают ватную подушку (как у новогодних игрушек «дедов-морозов»).

Трубецкой, благодаря такому пластическому решению портрета Л. Н. Толстого достиг впечатления случайно пойманной реальности, неожиданно зафиксированной в глине наброском (боццетто), тем самым дополнительно усиливая восприятие естественности и живости модели. И при этой экспрессии пластической формы скульптор, строя крупными массами и мощными ритмами, добился монументальности образа, его необычайной выразительности. Возможно, решение образа, выбор данной позы Толстого объясняется не только привычками писателя, но и композицией статуи пророка Моисея работы Микеланджело. В беседе Трубецкого с журналистом В. Дорошевичем скульптор признался, что при разговоре с Л.Н. Толстым он подумал: «Эге! Да этот человек может быть пророком! И вылепил его таким» (28). Это может показаться странным для Трубецкого, не признававшего авторитетов в искусстве, но он высоко ценил названное произведение Микеланджело (38) и, возможно (подспудно), за образец взял его для изображения великого мудреца. В дальнейшем это композиционное решение П. Трубецким портрета Л.Н. Толстого стало тиражироваться в последующих повторениях образа писателя многими скульпторами и живописцами.

Необходимо отметить, что такое же впечатление случайно пойманной реальности выражено в его рисунках. Судя по воспоминаниям, он много рисовал, создавая их, как бы походя, при этом на случайно попавшейся (порой некачественной) бумаге. Этих рисунков сохранилось, к сожалению, небольшое число. Видимо, он сам и его модели не очень их ценили. Как записала в своих мемуарах Виктория Окампо, «ему нравилось видеть меня, облаченной в мантию из шиншиллы и синего бархата, с тюрбаном на голове – в стиле русских балетов... Он развлекался, рисуя мою голову» (12, с. 426). Его рисунки по создаваемому впечатлению не менее выразительны и художественны, чем его скульптурные портреты. Они явно отличаются от работ художников, прошедших академическое обучение. Построение изображения на рисунках П. Трубецкого напоминает решение формы в его портретах. Он вначале намечал основными крупными объемами контур формы головы портретируемого. Затем выстраивал основные плоскости в их границах и затенял их, штрихуя случайными беспорядочными линиями, зачерняя в темных местах. Также он заштриховывает задний фон, как бы отделяя изображение от окружения. Его штриховка откровенно отличается от традиционной классической «сетки» из параллельных

и пересекающихся линий. Он наносил штрихи в случайном направлении, хаотично, в зависимости от характера затемнения. Таким методом он изображал своих друзей и симпатичных ему моделей: В.А. Серова, К. Коровина, Л.Н. Толстого, великую княгиню Елизавету Федоровну, аргентинскую писательницу Викторину Окампо и др. Сохранилось также несколько живописных портретов, выполненных П. Трубецким. По характеру исполнения они близки работам его брата Пьера и их общих учителей – живописцев Д. Ранцони и Т. Кремоны.

Однажды он ответил на претензии некоторых зрителей: «Меня упрекают в эскизности, в незаконченности моих произведений, и это верно. Но чьи произведения вполне закончены? Одна природа создает законченное» (29, № 7–8, с. 531).

Помимо небольшого бюста скульптор изобразил Л.Н. Толстого на лошади. Об этом он вспоминал в 1908



П. Трубецкой  
Л.Н. Толстой на лошади. 1900  
Бронза  
Государственный Русский музей



П. Трубецкой лепит модель памятника Л.Н. Толстому для Парижа

году: «Лет десять тому назад, в Москве, я лепил портрет Толстого на коне. Лев Николаевич приезжал ко мне верхом в студию, бывшую при Училище ваяния и живописи. Несмотря на годы, Толстой превосходно сидел в седле. Он был одет мужиком, в высоких сапогах. Лошадь была всецело в его власти. По-французски Толстой говорил безукоризненно, гораздо лучше, чем я. Мы много говорили с ним во время сеансов. О чем?.. Да обо всем... Говорил, впрочем, больше Толстой, а я слушал, да лепил» (30). Эта работа так же пользовалась успехом на многих выставках. Она была (вместе с другими его работами) премирована на Всемирной выставке в Париже и приобретена в Люксембургский музей. Когда ему заказали создать памятник писателю для Парижа, он предложил эту композицию его основой. С этой целью он вновь ездил в Ясную Поляну и создал новый вариант, изобразив писателя уже на старой лошади, с поникшей головой, а также большой бюст (бронзовый

оригинал которого находится в Лейпцигском музее). Идею монумента – изобразить писателя на лошади – П. Трубецкой объяснял: «Тот, кому не нравится лошадь, может смотреть на нее, как на живой пьедестал! Мне, художнику, она нравится. Я долго гостил в Ясной Поляне, наблюдал Толстого при самых разнообразных условиях и не знаю позы, которая была бы столь характерна для него, которая бы так выгодно и вместе с тем так верно подчеркивала в нем его, как эта – посадка верхом, на казачьем седле» (31). К сожалению, почти исполненный памятник не был завершен и установлен, так как заказчики испугались оригинальности авторского решения (подобно тому, как они отказали О. Родену с приемом памятника Бальзаку).

Как уже отмечалось, П. Трубецкой, благодаря успешному созданию портретов друзей и их высокому признанию среди коллег, стал получать официальные заказы. За период его творчества, благодаря его возрастающей популярности и огромной работоспособности, им было создано несколько сот портретов. Многие хранятся в музеях и частных собраниях. К сожалению, определенное число их, находящихся в частных дворцах и поместьях, ныне неизвестны для специалистов и коллекционеров. Наиболее значительное собрание его работ, переданных по завещанию автора в Музей в Палланце, как ранее сообщалось, не только сократилось из-за плохого хранения, но и утратило имена части изображенных. Его моделями были выдающиеся музыканты, артисты, писатели, художники, политические деятели, банкиры, представители высшей знати разных стран – Италии, России, Франции, Великобритании, Америки. Известны портреты, сохранившиеся в разных музеях: Дж. Сегантини, Дж. Пуччини, А. Тосканини, Ф. Шаляпина, Г. Д'Аннунцио, Э. Карузо, Л. Толстого, Б. Шоу, В. Окампо, О. Родена, А. Франса, И. Левитана, великого князя Андрея Владимировича, барона А. Ротшильда, Б. Муссолини, Ж. Клемансо, Ф. Моррела, В. Плентерио, принца Христофора Греческого, посла А.И. Нелидова и др. Чаще свои модели он изображал в небольших статуэтках. Но иногда портреты его работы были равны или больше натурального размера. Некоторые из них были установлены как памятники. Такими стали памятники Дж. Пуччини, Б. Шоу, Э. Карузо. Индивидуальность моделей он стремился выявить через остро подмеченную их характерную позу или движение, определенные индивидуальные особенности. При этом он стремился найти в модели что-то симпатичное, достойное. Благодаря этому его работы восхищали

и высоко ценились не только заказчиками, но и коллекционерами. Со временем, когда его моделями стали представители высшей знати (в России – члены дома Романовых, а в Европе и Америке – миллионеры и высшие чиновники государств), у многих критиков сложилось мнение об однообразии его статуарных композиций и тем самым снижении его творческого потенциала. Вывод, как правило рожденный традиционным представлением об обязательной деградации многих художников в последний период жизни. В ситуации с анализом творчества П. Трубецкого этот вывод не совсем верен. В нем – непонимание сути и метода творчества Трубецкого, для которого характерно стремление вернее передать характер и внутреннее состояние каждой модели, выявление и подчеркивание ее индивидуальных особенностей. В изображении представителей высшего круга общества такая задача создавала значительные сложности для скульптора. Модели из высшего общества были людьми общих – единых социальных понятий. Они были не только социально близки, но едины по формам поведения, соблюдению условностей, привычек в своих действиях, мыслях, понятиях. Это не зависело от страны, в которой они жили. В этом они были интернациональны. Поэтому часто не только их поведение в обществе, но даже мимика, жесты и характер поведения в обществе были весьма схожи. Они и от портретистов требовали соблюдения в их изображениях общих принятых правил. В связи с этим официальные портреты, выполненные во многих странах Европы и Америки в XVIII–XX веках, традиционны по композиции, постановке фигур, поз и даже выражению лиц изображенных. Вспомним едкие, но точные замечания Н. В. Гоголя: «Дамы требовали, чтобы преимущественно только душа и характер изображались в портретах, чтобы остального иногда вовсе не придерживать, округлять все углы, облегчать все изъяны и даже, если можно, избежать их вовсе. Словом, чтобы на лицо можно было засмотреться, если даже не совершенно влюбиться. И вследствие этого, садясь писаться, они принимали иногда такие выражения, которые приводили в изумление художника: та старалась изобразить в лице своем меланхолию, другая мечтательность, третья, во что бы то ни стало, хотела уменьшить свой рот и сжимала его до такой степени, что он обращался наконец в одну точку, не больше булавочной головки. И, несмотря на все это, требовали от него сходства и непринужденной естественности. Мужчины тоже были ничем не лучше дам. Один



П. Трубецкой  
 Портрет великого князя Павла Александровича. 1910  
 Бронза  
 Государственный Русский музей

требовал себя изобразить в сильном, энергичном повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден Марс; гражданский сановник норвил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице и чтобы рука оперлась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: «Всегда стоял за правду» (32, т. 3, с. 98).

Во всей веренице выполненных П. Трубецким официальных заказанных портретов (особенно мужчин) в глаза бросается их похожесть в намеренном общем поведении, позах, а не только в принятой традиционной униформе – костюмах, галстуках и т. п. Все это характеризует их социальное положение, подчеркивая их самоутвержденность и самопризнание. Те критики, которые предъявляли претензии к данным портретам, сами принадлежали к портретируемому. В ответ вспоминается русская поговорка: «Нечего на зеркало пенять, коли рожа крива!»

Как уже было отмечено, П. Трубецкой умел остро и выразительно передавать первое впечатление о портретируемом, обостренно раскрывая в нем наиболее характерное и существенное, чем близок в определенной мере в России В.А. Серову. Им, помимо названного, присущ в ряде работ интерес к эстетизации форм и линий, необычайно тонкое их решение, что характерно для господствующего тогда стиля модерн. Влияние модерна на их творчество можно усмотреть в стремлении передачи модели в более эффектной позе, при этом не только в женских, но и мужских портретах. Это видно в определенной, нередко значительной удлинённости их фигур, подчеркнутой утонченности черт лица, хрупкости моделей, в необыкновенно тонких «ломающихся» пальцах. Наиболее остро осознается это в самом мазке скульптора, то изысканно изгибающемся, обрисовывая линию фигуры, то в экспрессивном рваном, коротком или длинном, что напоминает текучую ломаную линию в искусстве модерна. Подобное качество объясняется не только указанным влиянием на искусство П. Трубецкого, но и характером и типом его моделей, подчиненных этой эстетике. Как признавался сам скульптор, «когда ищешь жизнь, форма является сама собою, как непосредственное последствие, и еще более ярко» (20). С ее помощью он мог «изображать живо, передавая характер» модели (27).

В России наиболее характерными портретами официальных лиц, выполненными П. Трубецким и кажущимися похожими между собой, стали скульптуры, изобра-



Открытие памятника императору Александру III. 1909

жающие великих князей Павла Александровича и Андрея Владимировича. Видимо, судя по их композиционному и пластическому решению, определенной скованности моделей, идущей от их социальных привычек, некоторой внешней похожести, можно предположить, что уже тогда скульптор осознал трудность выявления их характера. Поэтому невольно в таких портретах он стал прибегать к определенному гротеску, который можно предположить как скрытый шарж. Он, как бы подчеркивая их статус, значительно удлинил их фигуры. Известно, что многие Романовы отличались высоким ростом, но не в том соотношении маленьких голов к общей фигуре, как это представил скульптор. Такое их изображение устраивало портретируемых, заказавших свои портреты опальному скульптору в 1910 году (после конфликта с памятником императору Александру III). Этот прием определенного удлинения фигур портретируемых из высшей знати П. Трубецкой в дальнейшем использовал в Европе и Америке. Его можно отметить в ряде созданных им не только мужских,

но и женских портретов. Так он изображал миллионеров, политиков или некоторых артистов Голливуда: барона А. Ротшильда, У.К. Вандербильта, Вирджинии Грэм Вандербильт, Мэри Пикфорд, Дугласа Фэрбенкса-старшего, княжны Маргарет Бонкомпаньи, Рикотти, Анны-Марии Боргезе, Пуричелли-младшего, Альберто Фонвиллера, генерала Першинга, Викторию Окампо и др. При казавшейся первоначально их похожести по этим официальным портретам можно судить о характере изображенных, их привычках и даже симпатии или критическом отношении к ним скульптора. В женских портретах и детских он стремился подчеркнуть присущее им более естественное поведение и восприятие. Именно поэтому (а также из-за любви к животным) с особой теплотой и симпатией он изображал эти модели с собаками.

Известно, что П. Трубецкой, со времени его признания как скульптора, стремился активно представляться на многих выставках не только в Италии, но и в других странах Европы, даже в Америке и Египте. Тогда же он стал участвовать в конкурсах по сооружению памятников Данте и Гарибальди для Милана, принцу Амедео для Турина и др. Несмотря на то что его проекты отличались свежестью, оригинальностью решения и даже получали хорошие отзывы, многие его предложения не принимали. Все же какие-то памятники ему удалось установить в Италии. В 1896 году он в Палланце создал памятник сенатору Карло Кадорне, а в 1933 году на главной площади того же города – «Памятник павшим в Первую мировую войну». Памятниками также были установлены его статуи Дж. Пуччини, Э. Карузо, Б. Шоу. В 1919–1920 годах он создает памятники Данте в Сан-Франциско и генералу Харрисону Грей Отису в Лос-Анджелесе. В России в 1912 году он исполнил портретный бюст председателя Первой Государственной думы С.А. Муромцева для надгробия в Донском монастыре в Москве.

Но самый выдающийся его проект был осуществлен ранее в России. Им стал памятник императору Александру III, сооруженный в Санкт-Петербурге. Создание этого памятника явилось важным событием не только в его творчестве, но и в истории русского и мирового искусства.

Третьего мая 1909 года на Знаменской площади Санкт-Петербурга, напротив Николаевского вокзала, был официально открыт памятник императору Александру III. Журнал «Золотое руно» так отозвался об этом событии: «Открытый недавно памятник Императору Алек-

сандру III на Знаменской площади являет собой великое торжество русского искусства; оно было отмечено робко, без подъема во всей, к сожалению, прессе. Грандиозный монумент воплотил в себе с гениальной силой всю жестокую правду всероссийского тупика и его исторической причины. «Державному основателю Великого Сибирского пути» – гласит надпись, но исполнение невыразимо шире задания. Хрипящий зверь сказочной силы под бесстрастным всадником, забывшим про него и устремившим фанатический взор в роковую даль, водружен на простой до дерзости пьедестал. Лепка – совершеннейшая по дикости, впервые открывающая истинные размеры дарования Павло Трубецкого. То, что можно было предчувствовать по прежним вещам, проявилось с яркостью, превосходящей самые смелые ожидания: невыносимы для глаз стали Клодты и даже дивный Фальконет отошел в подобающую ему историческую перспективу. Настолько творение Трубецкого зовет к будущему».

Иного мнения был барон Н. Н. Врангель, ранее положительно, хотя и с привычной для него язвительностью, ценивший портретные и станковые работы П. Трубецкого. Но после открытия памятника Александру III и позднее в своем труде о русской скульптуре он весьма негативно его охарактеризовал: «Самая неудачная среди его работ – памятник Александру III, который Трубецкой выполнил не как монументальное сооружение, не как символическую декорацию площади, а как случайный момент, как маленькую статуэтку. В этом еще раз сказало его некультурное отношение к задачам творчества. Пока он трактовал этот памятник только как статуэтку, только как внешне выхваченного всадника, до тех пор он оставался верен себе и восхищал всякого силой своего чисто импрессионистического дарования. Когда же эта “статуэтка” была увеличена до размеров колосса, то она ничуть не приобрела ни значительности, ни декоративности, без которых нет и не может быть памятника» (18, с. 402).

Мнение барона Н.Н. Врангеля тогда поддерживали и разделяли ряд журналистов и любителей искусства, и не только из правого крыла приверженцев академического искусства, которые и до этого не хотели его признавать профессиональным скульптором, но и любители искусства противоположного мировоззрения. Объяснялось это тем, что для них высказывания барона Н.Н. Врангеля были убедительны вследствие завоеванного им широкого признания и авторитета, произошедшего благодаря мно-



П. Трубецкой  
Первый проект памятника императору Александру III. 1900  
Бронза  
Государственный Русский музей

гочисленным публикациям по истории искусства и организации ряда значительных историко-художественных выставок. И хотя его некоторые хлесткие оценки были нередко несправедливы и ошибочны, но к его мнению прислушивались многие. Поэтому некоторые его спорные характеристики не только цитировались, но продолжают, по инерции, как фабричные ярлыки, повторяться до сих пор рядом искусствоведов.

Противоположные оценки памятника Александру III, высказанные в дни открытия в журнале «Золотое руно» и бароном Н.Н. Врангелем, были характерны для многих современников. Причина их была в необычном решении памятника, его композиции, пластики, в интерпретации скульптором воплощенного образа. Путь к созданию этого монумента был длительным и сложным.

Конкурс на сооружение памятника императору Александру III, как «державному основателю Великого Сибирского пути», был объявлен Министерством финансов Российской империи в 1899 году. Памятник должен был быть установлен к концу 1902 года – к официальному окончанию постройки этой грандиозной железной дороги от Санкт-Петербурга до Владивостока (самой длинной в мире в то время). Памятник предполагалось открыть в центре Невского проспекта, на Знаменской площади перед Николаевским вокзалом. Для участия в конкурсе были приглашены официально признанные скульпторы и архитекторы. Среди них были: Р.Р. Бах, В.А. Беклемишев, М.О. Опекушин, М.А. Чижов, Ф.О. Шехтель, А.Л. Обер. Предлагалось представить императора сидящим на троне. Уже в следующем, 1900 году проекты были предложены. Среди них был и вариант работы Паоло Трубецкого, который, в соответствии с условиями, изобразил императора Александра III торжественно сидящим на троне. В целях придания композиции пластической образности скульптор охватил ее по бокам и сзади горностаевой мантией, лежащей крупными барочными складками. В этом небольшом по размеру эскизе ему удалось явно наметить не только выразительность, но цельность («куском») и монументальность проектированного памятника (33).

Представленные проекты рассматривала назначенная императором Николаем II специальная комиссия, состоящая из сановников, ранее приближенных к императору Александру III. Ее члены отвергли все проекты с предложением проведения нового конкурса. Но неожиданно П. Трубецкой вместе с архитектором Ф.О. Шехтелем представили новый проект «величиною в 10 вершков» (34), который понравился вдовствующей императрице Марии Федоровне и правящему императору Николаю II. П. Трубецкой изобразил императора Александра III на коне. Монументальная скульптура планировалась стоять на мощном прямоугольном постаменте, на котором по обе, несколько скошенные, боковые стороны крепились бы «барельефы, изображавшие с одной стороны – первый поезд в Сибири, а с другой – покорение Сибири Ермаком» (23, № 5, с. 75). Императрица Мария Федоровна была восхищена верностью и убедительностью портретного изображения покойного мужа, а также красотой пластического исполнения этого эскиза, став до конца создания памятника верным покровителем Паоло Трубецкого. Его проект был высочайше утвержден. По требованию скульптора



Мастерская П. Трубецкого с утвержденной моделью памятника императору Александру III. 1900  
Фотографии Н.А. Андреева

и с полной его поддержкой императрицей Марией Федоровной была построена рядом с Александро-Невской лаврой специальная большая стеклянная мастерская, обеспеченная всем необходимым, в том числе электрическим освещением (редкостью для того времени). С той поры для скульптора потянулись годы поисков, собственных сомнений и бесконечных споров и конфликтов с членами Комиссии по сооружению памятника.

На основании опубликованных воспоминаний скульптора известно, что «после утверждения заказа Тру-



П. Трубецкой  
 Модель памятника императору Александру III. 1909  
 Бронза  
 Государственный Русский музей

бецким было сделано еще несколько этюдов – также из пластилина в несколько большем размере. Затем скульптор приступил к созданию модели монумента в колоссальную величину» (34). В проекте, который понравился императрице Марии Федоровне и императору Николаю II, ими окончательно утвержденном, император Александр III был вылеплен пластически изящно, как лучшие его скульптурные портреты. О нем мы можем судить лишь по архивным фотографиям, исполненным скульптором Н.А. Андреевым в мастерской Трубецкого. Император представлен уверенно сидящим на спокойно стоящем коне. Его изображение портретно убедительно, хотя в несколько молодом возрасте – времени начала его правления. Но уже тогда для него был характерен наклон головы вперед, уверенный и твердый взгляд. На его голове – низко посаженная, слегка набок, барашковая казачья шапка, усиливающая впечатление его упрямого взгляда. Он одет в общевоинскую форму, которую сам ввел и утвердил. Под ним красивый породистый длинноногий конь послушно застыл от сильно натянутой всадником уздечки, грациозно согнув шею и выставив вперед лоб. Документально изображен-

ный короткий хвост не кажется уродливым, усиливая впечатление большей строгости, цельности силуэта, красоты и грациозности статуэтки. Тщательная моделировка лица всадника и частей фигуры лошади, совмещенная с широкой, эскизной лепкой одежды, гривы, плинта, помогает достичь пластического единства, художественного изящества и выразительности всей скульптуры. Она близка по своему формообразованию и композиции статуэтке «Амазонка» 1896 года. В то же время Трубецкой признался журналисту Н. Никольскому, что в художественной основе этого проекта лежит его более ранняя модель монумента принцу Амедео Савойскому для города Турина, выполненная в 1892 году (27). Вдовствующую императрицу Марию Федоровну, императора Николая II и многих приближенных покорила не только удивительная портретная убедительность, почти документальность изображения императора Александра III, но и красота, изящество проекта. Член государственной Комиссии по сооружению памятника Александру III, единственный в ней художник-акварелист Альберт Бенуа вспоминал: «Высочайше одобренный эскиз действительно выделялся от остальных своей простотой и художественностью ...» (36).

Представители Императорской Академии художеств и отвергнутые официальные скульпторы открыто высказывали свои сомнения в профессиональных способностях П. Трубецкого осуществить проект в реальный памятник. Видимо, это мнение строилось на том, что, хотя в Италии у него был некоторый опыт создания местных памятников, но несмотря на победу на многих конкурсах, ему не дали осуществить значительных монументов. Видимо, вследствие этого вначале было осуществлено механическое увеличение утвержденного проекта, для чего были приглашены итальянские профессиональные лепщики-«увеличители». Полученный результат их работы оказался недопустимо удручающим.

Паоло Трубецкой решил сам выполнить монумент в необходимом размере. Чтобы представить процесс его поисков, необходимо исследовать все сохранившиеся авторские эскизы, наброски, модели, старые фотографии. К сожалению, они незначительны. В музеях России нет даже оригинального первоначального проекта памятника Александру III, утвержденного к сооружению. Помимо самой статуи памятника, находящейся в Русском музее, сохранилось две статуэтки, считающиеся промежуточными моделями. Одна из них подписана автором и датирована



Промежуточная модель памятника императору Александру III  
в мастерской скульптора  
Архивная фотография

им 1905 годом – временем его работы над памятником. Она находится в собрании Музея городской скульптуры Санкт-Петербурга. Вторая, поступившая в Русский музей из Гатчинского дворца-музея в 1925 году, также подписанная, но датирована 1909 годом. Так как вторая скульптура была выполнена после создания самого памятника, она не может считаться ее рабочей моделью. Предполагается, что эта статуэтка могла быть изготовлена специально для экспонирования на зарубежных выставках, так как к этому времени благодаря прессе к сооруженному памятнику сформировался повышенный общественный интерес. Могли быть и иные причины (но об этом будет сказано позже). Судя по различным музейным и аукционным ка-

талогам, а также данным прижизненных персональных выставок П. Трубецкого, определенное количество статуэток с изображением модели памятника императору Александру III в годы работы над монументом были им изготовлены. Они могут ныне храниться в различных музейных и частных собраниях. К сожалению, для нашего исследования они не были доступны. К счастью, удалось обнаружить в государственных и частных архивах несколько фотографий, связанных с памятником Александру III.

По воспоминаниям современников, скульптор отличался фантастической работоспособностью, самокритичностью и не жалел сил и времени на создание предполагаемого им образа. После открытия памятника П. Трубецкой признался одному журналисту, что в процессе поиска окончательного решения монумента он вылепил более девятнадцати его моделей, а «шестнадцать маленьких я уничтожил» (37). Другому журналисту он сообщил, что, помимо утвержденного проекта, он «выполнил из пластилина один за другим четыре проекта в натуральную величину, восемь маленьких моделей и две в масштабе памятника. Сработав новую модель, уничтожил старую» (38). Скульптор И.Я. Гинцбург вспоминал, что «в мастерской Трубецкого неоднократно любовался его эскизами памятника Александру III». При этом он отмечал, что скульптор эту работу «несколько раз переделывал, ломал, снова начинал, покрывал ее пластилином, что стоило огромных денег, и все был ею недоволен. Таким образом, вместо одного года, как он предполагал раньше, он лепил памятник три года». Он также «видел, как Трубецкой начал большую модель из глины, он сам приготовил железный каркас и обкладывал его глиною, работал смело, энергично и с особым подъемом» (1, с. 165–169).

В Центральном государственном архиве сохранилась фотография несохранившейся модели будущего памятника в процессе работы над ней. Эта модель представляет собой один из (девятнадцати) вариантов поисков скульптором будущей формы статуи. Модель исполнена в глине в размере несколько больше натуральной. Впечатление, что скульптор при сохранении утвержденной композиции статуи стремится углубить создаваемый образ императора, сделать его как можно реальнее и выразительнее. Главная проблема для Трубецкого была в том, что он сам не видел императора Александра III и «у него не было также и маски с лица Государя» (34). Но скульптор считал (как вспоминал журналист В. Дорошевич), что «без

портретности не может быть памятника... поэтому он добросовестно, с трудом, и мучительным трудом, делал портрет человека, которого никогда не видел. Его совершенно не интересовали политические разговоры об Императоре Александре III. Но он схватывался за всякого, кто видел Императора. “Каков он был?” Просил рассказать. Представить. Жадно слушал. Ему дали массу портретов покойного Императора, снятых любительской фотографией. По этим документам, по показаниям очевидцев он создавал портрет лица, которого не видел» (28).

Внешний образ императора, созданный скульптором в глиняной модели, похож на известные его фотографические изображения. В то же время (по воспоминаниям свидетелей), П. Трубецкой в каждом последующем проекте продолжал углублять, делать более выразительным образ императора, обращаясь к воспоминаниям его видевших. К таким, как я считаю, могут относиться воспоминания художника и критика А.Н. Бенуа. Он неоднократно виделся с П. Трубецким по объединению «Мир искусства», бесспорно, делился с ним своими впечатлениями. Первый раз А.Н. Бенуа увидел императора Александра III в театре: «Меня поразила его “громадность”, его тяжеловесность и – как-никак – величие. До тех пор мне очень не нравилось что-то “мужицкое”, что было в наружности государя, знакомой мне по его официальным портретам... Введенная в самом начале царствования новая военная форма с притязанием на национальный характер, ее грубая простота и, хуже всего, эти грубые сапожищи с воткнутыми в них штанами возмущали мое художественное чувство. Но вот в натуре обо всем этом забылось, до того лицо государя поразило своей значительностью. Особенно порастил меня взгляд его светлых (серых? голубых?) глаз. Проходя под тем местом, где я находился, он на секунду поднял голову, и я точно сейчас испытываю то, что я тогда почувствовал от встречи наших взоров. Этот холодный стальной взгляд, в котором было что-то и грозное, и тревожное, производил впечатление удара. Царский взгляд! Взгляд человека, стоявшего выше всех, но который несет чудовищное бремя и который ежесекундно должен опасаться за свою жизнь и жизнь самых близких! В последующие годы мне довелось несколько раз быть вблизи императора, отвечать на задаваемые им вопросы, слышать его речь и шутки, и тогда я не испытывал ни малейшей робости. В более обыденной обстановке (при посещении наших выставок) Александр III мог быть и мил, и прост, и даже... “уютен”. Но вот в тот ве-

чер в Мариинском театре впечатление от него было иное, я бы даже сказал, странное и грозное...

Главной, наинужнейшей для самодержца чертой Александр III обладал в полной мере. Он был крепок, он умел держать и сдерживать, он имел на вещи свое мнение, а его простой здравый смысл выработался на почве глубокой любви к родине. При этом он был честен, прост и в то же время достаточно бдителен, чтобы нигде и ни от кого Россия не терпела ущерба. Без кровопролитных войн, даже без особенных угроз, он, озабоченный тем, чтоб сохранить в добром состоянии “вверенную ему богом” страну, являл в семье прочих государей и правителей некую твердую – надежную для друзей, грозную для врагов» (2, кн. 3, с. 591-594).

В анализируемой нами глиняной модели П. Трубецкому удалось передать почти документально образ императора Александра III, его внешнего вида, манеры держаться, близкое впечатлению А.Н. Бенуа. Хотя в модели скульптор использовал привычные для него «шикарные мазки», но, при внимательном рассмотрении, видно, что он весьма подробно, почти документально, выполнил многочисленные детали. Видно, что для исполнения этой модели он пользовался позированием натурщика и породистого коня. Известно, что Трубецкой старался работать с живыми моделями, получая творческие импульсы от непосредственного с ними общения. По свидетельству ряда журналистов, присутствовавших в процессе работы скульптора, ему позировали фельдфебель Павел Пустов, похожий на императора Александра III своей фигурой и осанкой, а также кони из царских конюшен, на которых ранее он сам ездил (среди них – его любимый Лорд) (29).

При внимательном сопоставлении изображенных на фотографиях первоначальной (утвержденной) и глиняной моделей отмечаются определенные изменения. В новом варианте скульптор стремился изобразить императора более энергичным, идя на композиционные улучшения. В утвержденном проекте изображены всадник и конь в спокойной позиции (длинные ноги коня параллельны между собой). На фотографии, изображающей глиняную модель, представлена сцена, когда всадник резко и с усилием останавливается на скаку коня, рвущегося вперед. Конь значительно сопротивляется всаднику. Он, отталкиваясь задними ногами, забросил передние вперед, но, подчиняясь воле всадника, застыл на месте, выгнув шею и разинул пасть (из-за натянутой узды). Правая

рука всадника твердо, в сжатом кулаке, уперлась в бедро (эту привычную позу Александра III, подчеркивающую его характер, запечатлел также и В.А. Серов в одном из своих портретов). Видимо, желая усилить образ императора, сделать более монументальным, подчеркнуть его мощную силу, несокрушимую уверенность, целеустремленность, скульптор начал вносить изменения в композицию этой промежуточной глиняной модели.

В модели он точнее лепит облик императора, подчеркивает какие-то характерные для него особенности в посадке на коне, в ношении слегка набок барашковой казацкой шапки, сапогах, несколько в «гармошку», в других деталях военной формы. Глиняная модель получилась по-своему выразительной, но выполненной в традициях академического натурализма, характерного для того времени, со стремлением воспроизвести все детали тщательно и подробно. Судя по публикациям, членов Комиссии вначале устраивали некоторые промежуточные модели, выполненные скульптором. Возможно, эта модель относилась к ним, поэтому она была запечатлена на большеформатной архивной фотографии, выполненной в процессе дорогой в то время фотосъемки. Но, видимо, самого скульптора данная модель не удовлетворила, не соответствовала понимаемому им образу памятника. Она была слишком реалистичной (в чем-то натуралистичной), в ней не просматривалась монументальность формы и оригинальность решения. Данная модель не сохранилась. Скульптор добивался большего, о чем однажды заявил С.П. Дягилеву: «Я надеюсь сделать кое-что получше Фальконета» (9).

Материалы последующих творческих поисков П. Трубецкого нам неизвестны. Хотя, по его высказываниям, моделей, по размеру подобных нами рассмотренной, им было создано не менее четырех. Еще больше – небольших: не менее шестнадцати. О сложности работы скульптора, критически относящегося к результатам своих поисков, но настойчиво продолжавшего их, можно судить по записям журналистов, наблюдавших этот процесс. В «Петербургской газете» за 31 мая 1909 года, после открытия памятника, была опубликована большая статья, излагавшая историю его создания. Автор писал: «После утверждения заказа за Трубецким он сделал еще несколько этюдов из пластилина в несколько большем размере. Затем скульптор приступил к созданию модели монумента в колоссальную величину... Фигуру царя лепил с натуры... Лошадь

лепил тоже с натуры... по несколько часов без перерыва, так что князю, сильно увлекавшемуся, напоминали, что пора дать отдых натурщикам... Трубецкой, обыкновенно, работал по ночам, при электрическом освещении... Он вылепил сперва три модели из глины в натуральную величину и одну модель из пластилина, тоже в натуральную величину... Князь лепил руками, без инструмента (стеки)... Из четырех моделей Комиссия по сооружению памятника ... выбрала и одобрила одну – пластилиновую модель в натуральную величину. Затем князь увеличил эту одобренную модель в два раза, из гипса, против натуральной... Когда эту пятую гипсовую модель поставили на Знаменскую площадь на деревянном постаменте памятника, то Комиссия и граф Витте находили ее недостаточно удачною... Снова начались муки художественного творчества» (34).

Другой журналист, наблюдавший за работой П. Трубецкого, писал: «Этот памятник императору Александру III, о котором так много говорят, на моих глазах он кончал его уже четыре-пять раз совсем, в натуральную величину, окончательно остановившись на форме и величине цоколя, на качестве и цвете камня. Все было кончено, решено и подписано, когда он в какой-то поистине сатанинской радости все уничтожил и, как ни в чем не бывало, все начинал сызнова... В самую интересную минуту вдруг оказывается, что конь под царственным всадником или чересчур длинен, или чересчур короток, или чересчур смирен, или чересчур ретив; сегодня поворот головы коня очень хорош, завтра никуда не годится; сегодня всадник сидит по всем правилам искусства, завтра он недостаточно величествен и т. д., до бесконечности.

– Приходите посмотреть, – говорит компании добрых друзей, между которыми имеются художники и скульптор, – я все переменяю; кажется так лучше. По крайней мере, я доволен.

Приходим, смотрим, удивляемся, восторгаемые поздравляем.

– Действительно лучше!

А два дня опять все полетело кувырком. Художник не поддается влиянию похвал. Но он также не поддается влиянию критики или нарочитого порицания.

– Так что вам это не нравится?

– Нет, не нравится.

– Вы не можете себе представить, какое удовольствие мне это доставляет, потому, что, если бы моя работа вам понравилась, я бы повесился» (35). Такими фразами,

по свидетельству присутствовавших, он нередко огорошил членов Комиссии и академиков.

Вещественных свидетелей – многих моделей, даже их фотографий – практически не сохранилось. Но к счастью, в Музее городской скульптуры Санкт-Петербурга хранится одна модель, датированная 1905 годом. По датировке, обозначенной на этой модели, она относится ко времени завершения самой статуи памятника в необходимом размере. Модель 1905 года изображает всадника, хотя весьма мощного, но мешковатого фигурой, головой-тумбой, на плоском лице которого маленьким пятачком намечен нос и выкатившиеся точки глаз из-под низких бровей. Всадник резко осадил на бегу толстеного (по крупу) коня, с огромной головой и относительно коротконогого. Конь, прижав озлобленно уши, вздыбив короткую гриву, уперся задними ногами в землю, сильно выдвинув вперед передние, и разъяренно раскрыл пасть. Всадник воинственно смотрит вперед из под сильно надвинутой на лоб барашковой шапки. В композиции все формы сильно преувеличены и утяжелены, словно вырублены топором. Изображенный конь – это фантастический даже не першерон, а бегемот с короткими и толстыми ногами, огромной головой и толстой шеей. На нем сидит не менее уродливо укороченный человек (вспоминая слова А.П. Чехова), «пухлый и красный, с мясистым затылком... протянув вперед прямые, точно палки, руки, и (словно) кричит встречным “Пррррава держи!”... картина внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог» (21, т. 8, с. 332). Любопытно, что эта скульптура в то же время чем-то напоминает лубочное изображение былинной фигуры русского богатыря. Одновременно с этим в ней явно отмечается цельность общего объема, как в народной вятской глиняной игрушке. Когда один из собеседников указал П. Трубецкому на похожесть его памятника вятской игрушке, тот ответил, что ему они нравятся и он с удовольствием хранит такую у себя. Помимо этого, необходимо заметить, что по тяжеловесности и обобщению модель 1905 года близка той деревянной конструкции, которая была создана в 1901 году на Знаменской площади. Видимо, еще тогда у скульптора невольно залег в памяти этот композиционный и мощный образ памятника, в нахождении которого он в дальнейшем упорно шел в своих поисках.

Весьма уверенно можно считать, что одной из причин, стимулировавших П. Трубецкого к такому изменению в памятнике образа императора Александра III,



П. Трубецкой  
Модель памятника императору Александру III. 1905  
Бронза  
Музей городской скульптуры

возможно, были воспоминания члена Комиссии по сооружению памятника графа С.Ю. Витте. При императоре Александре III граф Витте был министром железных дорог и финансов. Он постоянно общался с императором в течение многих лет, хорошо представлял не только его внешний вид, но и мировоззрение, привычки, манеру держаться, вести себя в разных ситуациях. Бесспорно, граф Витте во время наблюдения за работой Трубецкого над памятником (будучи членом Комиссии), а также при позировании скульптору для создания собственного портрета делился с ним своими воспоминаниями. Со временем, граф Витте что-то из них опубликовал. Он вспоминал, что император Александр III обладал высоким ростом, мощной фигурой и огромной силой (легко сгибал подковы). Благодаря своей недюжинной силе он смог после крушения царского поезда под Харьковом, спасая семью и слуг, необходимое время держать на себе невыносимо тяжелую крышу бронированного вагона. К несчастью, это привело не только к сильному перенапряжению здорового и сильного организма, но и к последующим болезням и скорой его смерти. Ранее, будучи великим князем, он служил в армии с малых лет, много времени проводил в седле, лично участвовал в боевых сражениях на Балканской во-



Деревянная конструкция для определения места памятника на Знаменской площади Санкт-Петербурга. 1901  
Журнальная фотография

йне, получив заслуженно золотое боевое оружие, ордена Святого Владимира и Святого Георгия. Но, по воспоминаниям графа Витте, став императором, Александр III был вынужден много времени проводить за столом, разбирая государственные бумаги. Отсутствие активной физической нагрузки, а более всего – многочисленные болезни после крушения поезда привели к тому, что «в последние годы царствования император сильно отучнел». Вследствие этого он был «плохой ездок и боялся лошадей... ему было очень трудно достать соответствующую лошадь, на которой бы он чувствовал себя спокойно» (38, с. 418). Возможно, в беседах с П. Трубецким граф С.Ю. Витте высказал образную характеристику императора Александра III: «Его гигантская фигура, представлявшая какого-то неповоротливого гиганта, внушала Европе, с одной стороны, как будто страх, а с другой – недоумение: что это такое? Все боялись, что если вдруг этот гигант да гаркнет?» (38, с. 410).

Этот ярко обрисованный, как символ, образ императора Александра III, сформулированный графом С.Ю. Витте, выразительно воплощен П. Трубецким в модели 1905 года. В ней необычайно пластично и выразительно, как в знаке, запечатлена его огромность, сверхмонументаль-

ность. Именно в этой модели определился пластического образа памятника, к которому он долго и упорно шел. Подтверждением этого вывода является близость модели и самой завершенной статуи памятника. Важно указать также то, что они были исполнены в один и тот же год. Можно считать, что именно модель 1905 года для П. Трубецкого, наконец, соответствовала им задуманной идее. В ней он добился монументальности и по форме, и по силуэту, и, возможно, главное – по передаче впечатления его величавости, огромности и весомости. Чтобы не утратить найденного, этот образ он, для остроты восприятия, намеренно воплотил в несколько гротесковой форме. Этот прием был неоригинален. К нему прибегают многие художники, которые в скетче или этюде (рисунке, в живописном или скульптурном варианте) фиксируют главную художественную идею будущего произведения. Нередко некоторые исследователи такие работы понимают ошибочно как шаржи или карикатуры.

Мне кажется, очень важной для нашего исследования является фотография, датированной 1901 годом и неоднократно публикуемая в ряде журналов и газет. На ней изображена деревянная конструкция – макет, представляющий схематичный силуэт и форму будущего памятника императору Александру III. Он был выполнен с целью уточнения размеров памятника и его размещения на Знаменской площади. Этот макет имитировал как пьедестал, так и саму статую – в цельной кубистической и монументальной форме. Как писали журналисты, с помощью этой конструкции (созданной по распоряжению П. Трубецкого и архитектора Ф.О. Шехтеля) путем передвижения ее по площади авторам удалось определить наиболее выразительные размеры и положение статуи, ее выгодное восприятие с дальних позиций Невского проспекта. Памятник было решено поставить в центре площади так, чтобы по длине он был почти параллелен Лиговскому проспекту, боковым силуэтом просматриваясь со стороны Адмиралтейства.

Этот эксперимент, по моему мнению, имел и другое (не менее судьбоносное) значение для П. Трубецкого, как художника, чаще всего ориентирующегося не на рациональные, а интуитивные решения. Увиденное им соединение огромных кубических объемов в одной общей форме было весьма выразительным и, запав в его память, в свое время стало ориентиром в окончательном выборе решения монумента. Образ императора Александра III,



Открытие памятника императору Александру III. 1909  
Архивная фотография

ярко высказанный С.Ю. Витте, в творческом сознании П. Трубецкого соединился с воспоминаниями о впечатлении монументальности и, главное, о мощности формы деревянного макета, что воплотилось в эскизе 1905 года, который стал основой для решения окончательной формы памятника.

Таким образом, после долгих поисков, изготовления более девятнадцати различных моделей П. Трубецкой создал в 1905 году тот композиционный и пластический образ, который лег в основу его завершающей статуи. На последнем этапе, по его признанию, он выполнил не менее двух больших вариантов в размере памятника, пользуясь ранее полученными данными (в процессе установки на Знаменской площади деревянной конструкции-макета). Как отметил журналист, наблюдавший за процессом создания памятника, «скульптор вылепил новую, шестую модель из пластилина, с увеличением в два раза против натуре. Эту новую, шестую модель из пластилина, увеличенную в два раза против натуре, Комиссия окончательно одобрила, а государыня Мария Федоровна нашла фигуру всадника похожую. Потом ее формовали из гипса: эта-то “шестая гипсовая модель” коня и всадника и послужила оригиналом для отливки монумента из бронзы. Все предыдущие модели были сломаны» (34).



Открытие памятника императору Александру III. 1909  
Архивная фотография

В процессе завершения скульптуры памятника журналисты очередной раз обратились к скульптору: «Во сколько времени вы вылепили этого колосса?..

– В три месяца.

– Неужели вы один одолели эту работу?

– Один. Я просто не понимаю, как могут пользоваться скульпторы услугами помощников» (37). Такая принципиальная позиция П. Трубецкого противоречила многовековым традициям скульптурного сообщества, и не только в России, но и в Европе (тем более в практике его конкурента О. Родена, активно эксплуатировавшего труд учеников и помощников – протесыенов).

Судя по различным публикациям и воспоминаниям свидетелей, процесс завершения работы над памятником проходил не так гладко. Причиной, по мнению Комиссии и воспоминанию С.Ю. Витте было то, что «Трубецкой не признавал никакого авторитета... Решениям Комиссии он не подчинялся» (38, с. 458). Как отмечали многие журналисты, на все претензии членов Комиссии он резко отвечал: «Я не был полностью уверен в работе. Но сейчас я спокоен, потому что она вам не нравится. Вы меня уверили. Я, должно быть, сделал прекрасную работу. Если бы она вам нравилась, вы бы меня унизили» (16, с. 19). В таком постоянном сопротивлении вздорным

непрофессиональным членам Комиссии скульптору приходилось работать.

Излагая дальнейший процесс работы над последней моделью памятника (по воспоминаниям скульптора И.Я. Гинцбурга), П. Трубецкой «решил предварительно поставить ее на площади, чтобы увидеть, как она будет там выглядеть. Под покровом ночи гипсовая модель памятника была поставлена на площади на деревянном пьедестале, а место кругом огородили забором» (1, с. 169). Эту гипсовую модель, установленную за два года до открытия памятника с целью завершающего уточнения его размеров, Комиссия по сооружению памятника отказалась принимать. Как позднее вспоминал граф С.Ю. Витте, не только члены Комиссии, но и брат императора – великий князь Владимир Александрович грозились, что «не допустят выставить памятник, вылитый по модели князя Трубецкого, так как это представляет собой карикатуру на покойного императора Александра III... Вследствие этого он (Трубецкой) затем эту модель еще значительно переделал, и вот тогда, после этого, великий князь Владимир Александрович ее видел и сказал, что хотя в ней есть еще недостатки, но что он тем не менее против нее не возражает, потому что в ней есть что-то привлекательное и напоминающее брата, которое его в известной мере чарует... Как императором, так и императрицей-матушкой модель была вполне одобрена» (38, с. 457–458). Таким образом, несмотря на сопротивление членов Комиссии, но благодаря сохранившейся поддержке императрицы Марии Федоровны и императора Николая II, считавших что созданный образ императора Александра III не только похож, но и соответствует его характеру, окончательная большая модель памятника была утверждена. Для того чтобы статуя не была искажена по содержанию и пластике, «П. Трубецкой настаивал, чтобы отливка производилась по способу *cire perdue* (восковая форма) и чтобы для этого был выпущен литейщик из Италии» (1, с. 169). Только при таком методе отливки он считал, что его работа не будет искажена (39). Несмотря на активное сопротивление членов Комиссии его требованиям, он добился поддержки вдовствующей императрицы Марии Федоровны и положительного правительственного решения. Отливка статуи была поручена высокопрофессиональному литейщику Эмилио Сперати, приглашенному из Турина. Так как П. Трубецкой придавал огромное значение окончательному состоянию скульптуры, и особенно фактуре ее поверхности, он перед



Паоло Трубецкой у памятника императору Александру III. 1909  
Архивная фотография

отливкой изготовленную «восковку» завершённой статуи собственноручно проработал специально продуманным приемом. Как он об этом сказал журналистам: «Я сам ретушировал воск» (38). В 1908 году статуя памятника была отлита в бронзе. Для постамента он решил использовать гранит из Финляндии, куда он специально ездил и где по его выбору должен был быть заготовлен огромный гранитный блок. В отсутствие скульптора его заменили. Установка памятника (с некоторыми нарушениями авторского проекта), а также открытие произошли в его отсутствие. Это соответствовало, к сожалению, многовековым традициям российского царского двора (достаточно вспомнить события с Э. Фальконе и его памятником Петру I). Автора монумента императору Александру III – скульптора князя



Памятник императору Александру III с оскорбляющими надписями. 1920-е годы  
Архивная фотография



Памятник императору Александру III  
во дворе Мраморного дворца  
Современная фотография

Паоло Трубецкого – на открытие не пригласили. Сооруженный памятник он смог увидеть лишь через несколько дней после этого, срочно приехав из Парижа.

Как уже было ранее сказано, 3 мая 1909 года памятник императору Александру III был торжественно открыт на Знаменской площади Санкт-Петербурга. По воспоминаниям при этом присутствовавших, после удаления покрывала они увидели вместо предполагаемой, ранее запланированной и утвержденной императором красивой статуи нечто иное. Скульптура даже не была похожа на привычное изображение традиционного изящного всадника в стиле любимых отечественными императорами скульпторов: русского – барона Петра Клодта или германского – Х.Д. Рауха. Памятник был неожиданным по форме и образному впечатлению. Открывшийся монумент вызвал у многих шок и агрессивный протест. Им показалось, что перед ними предстал тяжеловесный великан со знакомым лицом императора Александра III, с огромными кулачищами и глядевший исподлобья. Он с усилием удерживает разъяренное чудовище с огромной головой, злобно разинутой пастью, короткими толстыми ногами и уродливо обрубленным хвостом. «Не лошадь, а черт знает что! “Чудище обло”» (39).

Мое первое знакомство со статуей памятника Александру III воочию произошло, как и со многими работами П. Трубецкого (о чем было ранее сказано), при поддержке и инициативе заведующего отделом скульптуры Русского музея Григория Макаровича Преснова. Оказалось так, что история спасения этой статуи памятника напрямую связана с его деятельностью. После Октябрьского переворота, несмотря на постановление советской власти об уничтожении памятников царям и их слугам, этот монумент не был уничтожен. Его решили использовать с целью антимонархической пропаганды. Вначале постамент статуи изуродовали оскорбительными надписями, потом весь монумент поместили в железную клетку. В 1930-е годы в связи с задачами индустриализации проводилось массовое уничтожение и переплавка сохранившихся металлических предметов прошлого (памятников, надгробий, оград, разбитой техники, в том числе и музейных предметов). В 1937 году памятник императору Александру III был демонтирован для переплавки. Григорий Макарович, как мне рассказали сотрудники Русского музея, рискуя головой (несмотря на период усиления массовых репрессий), добился от правительства страны передачи статуи в кол-

лекцию музея. Для этого он ездил в Москву, пробился на прием главы государства – председателя Верховного совета СССР М.И. Калинина. Ему удалось его убедить в решении сохранения статуи в коллекции Русского музея. В период Великой Отечественной войны, находясь в блокаде, Григорий Макарович, смог организовать ее спасение от бомбежек особым способом. Так как она весьма огромна по весу и высоте, а у музейных работников не было возможности ее укрыть под землей (как это осуществили со скульптурной композицией К.Б. Растрелли «Анна Иоанновна с арапчонком»), то ее положили на бок, засыпали песком, специально привезенном на барже, прикрыв щитами и бревнами. Упавшая рядом бомба, открыла голову императора, которая всю блокаду «взирала» на защитников города, словно поддерживая их. Открытая после войны статуя императора Александра III по требованию руководства была спрятана во внутреннем дворе музея, в специально надстроенном ящике. И вот, волею судеб, в связи с распоряжением министра культуры представить мне все работы П. Трубецкого и по мудрой инициативе Григория Макаровича, скульптура вновь, хотя и во внутреннем дворе музея, была открыта. В дальнейшем, уже после его смерти, ее удалось поставить для широкого обозрения, хотя не очень удачно, во внутреннем дворе Мраморного дворца (и по иронии судьбы – на постаменте от убранного броневика В.И. Ленина, активно ненавидевшего императора Александра III).

Григорий Макарович позвал меня присутствовать при процессе раскрытия статуи. Происходило это в конце зимы. Зимняя погода в Ленинграде (тогда так именовался этот город), из-за большой влажности воздуха, всегда была необычайно промозглой: с непривычки на улице трудно было находиться. Хотя я был в теплом зимнем пальто и шапке, но стал быстро замерзать. В противоположность мне, Григорий Макарович был в костюме. Он чувствовал себя комфортно и был счастлив, наблюдая процесс освобождения любимого произведения. В дальнейшие дни, когда я осуществлял фотосъемку этой статуи и фотоаппарат плохо работал, замерзая, Григорий Макарович также был в костюме, с восторгом любясь скульптурой. Его радости не было предела.

На меня сама эта статуя произвела ошеломляющее впечатление, не передаваемое никакими архивными фотографиями. Вблизи оказалось, что она была более огромной, чем ее реальные размеры: ее высота – 480 см,



Статуя памятника императору Александру III во внутреннем дворе Государственного Русского музея. 1966  
Фотографии О.В. Яхонта.

а длина – 580 см. Скульптура подавляла своей мрачной массивностью. Впечатление ее колоссальности усиливалось отсутствием четкой проработанности как всего ее объема, так и деталей, смазанностью их границ. Все в ней казалось приблизительным, нечетким. От этого усиливалось восприятие статуи как еще более мощной, непомерно огромной по форме. Видно, что открытый перед зрителями памятник и вправду вызвал у них не традиционный восторг и умиление, а ужас и страх, подобно тому, какой внушали когда-то рабам древневосточные или древнееги-

петские огромные монументы, изображавшие сатрапов. Все в этом памятнике было внове, иным, непривычным, непонятым. Он словно вторил афоризму С.Ю. Витте, раскрывшему впечатление западных соседей об императоре Александре III, как о «неповоротливом гиганте», которого «все боялись, что если вдруг этот гигант да гаркнет» (36, с. 410).

Зритель видит, как застывший неподвижно огромный всадник тянет за поводья фантастически массивную злобную лошадь. Глядя вперед, он властно держит поводья левой рукой, мощный кулак которой, кажется, со страшным ударом опустился на лук седла. Правая рука, согнутая в локте, с не меньшей силой оперлась в бедро так, что согнулась в запястье. Браво, по-солдатски, его грудь выпячена вперед. Огромные ноги, обутые в солдатские «русские» сапоги, тяжело уперлись в стремяна, с силой сдерживая движение лошади вперед. Всадник неподвижен, как и его голова в надетой слегка набок невысокой казацкой шапке-кубанке. Исподлобья виден застывший тяжелый взгляд. Каменная угловатость, грубость форм подчеркивают неповоротливость фигуры и головы. На плоском лице слегка и обобщенно намечены основные формы. По ассоциации вспоминаются лики древнескифских надгробных памятников. Слабая расчлененность массы лица подчеркивает отсутствие свободных активных действий изображенного.

Массивная лошадь упрямо упирается, опустив большую голову, вдавив в землю тяжелые мощные копыта. Шея круто и напряженно изогнута, холка вздулась, напряглась. Короткий прерывистый гребешок гривы, словно, искрится, дрожит. Уши зло прижаты. Глаза вылезли из орбит. Ноздри раздулись. В бешенстве пасть оскалена, словно из нее несутся жуткие звуки злобного хрипа. Кажется, что все колоссальное тело, все мышцы крупа и ног этого першерона вздулись, максимально напряглись в упрямом нежелании подчиниться всаднику. Странно и неожиданно смотрится сильно обрезанный и уродливый короткий хвост. Сама лошадь воспринимается фантастически огромной. По этому поводу скульптор признавался: «Я должен был выбрать тяжелую лошадь – это требовала фигура царя» (40). Но, видимо, этого было недостаточно, что вынудило скульптора пойти на дополнительные изменения: «Я делал лошадь большей частью без натуры, на память. Ведь таких массивных коней и не бывает в натуре. Более или менее подходили к этому типу цирковые лоша-



П. Трубецкой  
Памятник императору Александру III. 1909  
Фрагмент

ди, но у них задняя часть туловища чересчур округлена, что не отвечает моему типу» (37).

Уже позднее, когда я вновь увидел эту статую, установленную во дворе Мраморного дворца, мне ассоциативно вспомнились (из-за сгустка неукротимой энергии, в него вложенной), подобное сильное непосредственное воздействие памятников кондотьеру Гаттамелате работы Донателло, но более Бартоломео Коллеони – Андреа Верроккьо, которые я лицезрел перед этим в Падуе и Венеции. Предполагаю, что П. Трубецкой познакомился с ними воочию, когда в Венеции были выставлены его работы и приобретена скульптура «Московский извозчик». Но все же в этом памятнике работы П. Трубецкого заключена столь значительная безальтернативная энергия, подминаю-

щая под себя «все и вся», что, кажется, она значительнее, чем в названных мною памятниках эпохи Возрождения. По своему существу этот монумент остается вне времени и, как гигант Древнего Востока, словно пришел оттуда, поставив всех видящих его перед фактом своей безграничной мощи и власти.

Композиция объемов статуи, распределение лапидарных масс, их пластика, система формообразования полностью отличаются от решения не только утвержденной модели 1900 года, но и многих (почти всех) его портретных и сюжетных работ. Единственно близкой, как ранее было сказано, является модель памятника 1905 года. Если представить памятник целиком, каким его увидели зрители на Знаменской площади, то это было более значительным сооружением, чем увиденная мной вблизи огромная статуя. Тогда она стояла на мощном гранитном розовом постаменте. Огромная масса скульптуры, казавшаяся почти не расчлененной, находилась на массе более значительного параллелепипеда пьедестала, так же не расчлененного. При этом создается впечатление, что в эту малоподвижную массу скульптурной формы заложены такое напряжение, столь значительная внутренняя энергия и сила, что они, освободившись, в своей дикой слепоте, представляется, не только подавят, но и уничтожат все окружающее вокруг. Кажется (помимо этого), что это давление изнутри скульптуры настолько сильно, что ее форма смотрится не столько наполненной, сколько надутой. Объем ее напряжен до предела. Впечатление, что достаточно было по нему одного удара, чтобы он взорвался.

Во время открытия памятника в 1909 году многие отмечали, что скульптура значительно придвинута к переднему краю пьедестала, хотя сам всадник, его торс находится в его центре. Кажется, что лошадиный лоб упирается в воображаемую плоскость, предполагаемо продолженной вверх (вертикально) от передней его стенки. В то же время голова лошади вышла за пределы лепленного бронзового плинта и вот-вот выскочит вперед – за гранитный пьедестал.

Воображаемая прямая, проходящая по лбу животного, упирается в его передние копыта. Она и также воображаемая линия по спине лошади напоминают формой стрелу, направленную слегка вверх и вперед, сзади которой находится воображаемая «тетива» (проходящая через торс и саблю всадника). Таким приемом как бы напоминает о его предшествовавшем движении. В симво-

лике, заложенной в воображаемой «стреле», процесс этот «остановлен» вертикалью торса всадника. Эта остановка происходит, несмотря на колоссальные усилия лошади, мощность напряжения которой видна во вздутии ее мышц груди и задних ног. И это при том, что она уже прошла определенное расстояние (оставленное за обрубленным хвостом). Видимо, для формирования такого восприятия и усиления впечатления стиснутой энергии, скульптор укоротил туловище лошади (если сравнить статую памятника с моделью 1905 года). Такому впечатлению содействует увеличение головы и шеи лошади.

Фигура всадника, в сравнении с реальностью, кажется значительно преувеличенной и как бы задавливает лошадь (что особенно осознается при осмотре спереди). Пропорционально уменьшенная голова всадника и увеличенные сапоги (в сравнении с моделью 1905 года) усиливают впечатление его несоразмерной огромности до такой степени, что, как видится спереди, у лошади от напряжения ноги согнулись внутрь.

Колоссальность фигуры всадника и всей композиции, сбоку похожей на пирамиду, создает впечатление общей неподвижности. Лишь силуэт головы лошади, «вырывающийся» из мыслимой пирамиды, напоминает о прерванном движении.

Пластически П. Трубецкой создает статую иначе, чем он это делал ранее в портретах. Как уже было отмечено, в основе построения этой скульптуры лежит масса. В этом произведении понимание массы иное, чем оно было при создании портретов. В портретах масса строилась свободно, живописно. Мазки, организующие и ограничивающие ее, кажется, легко «порхают», разрыхляя и взбугривая наружу поверхность скульптуры, создавая тем самым подвижную и живую фактуру. Такой выразительной артистической лепкой скульптор добивался необычайной выразительности создаваемых образов. Портреты обладают трехмерной читаемостью, при этом многие из них прекрасно смотрятся не только с передней точки восприятия, но и с боковых или задней. В первоначально утвержденной модели 1900 года, судя по фотографиям, проявлялось то же чувство формы. Но в модели 1905 года происходит отказ от светотеневых живописных решений фактуры и остро осознается объемное – плотными массами – построение формы, которое скульптор намеренно переносит в завершенную статую. Путем различных новых фактурных приемов он достигает в ней необычайной цельности, слитности.

В статуе памятника доминируют массы туловища животного и всадника, сравнительно (с моделью 1905 года) более широкие, толстые и напоминающие параллелепипеды с закругленными углами. Это впечатление как бы подчеркивается квадратным объемом постамента и его, почти отсутствующей, расчлененностью.

Указанные пластические качества статуи П. Трубецкого становятся более понятными при сравнении их с характером исполнения памятника императору Николаю I работы П.К. Клодта. Барон П.К. Клодт исходил из академического понимания решения объема скульптуры. Но при этом он стремился к реалистическому (скорее, натуралистическому) воспроизведению всех бесчисленных деталей, максимально имитируя их. Рисунок границ этих деталей четко выявлен, воспринимаем даже издали. В работе П. Трубецкого количество деталей воинской амуниции невелико и они скорее намечаются, чем представляются в реальности. Они только обозначены, присутствуют скорее как символы или знаки, заменяющие реальность (чем он предвидел характер поисков XX века). Так позднее, в целях пластической цельности и выразительности, поступал в решении своих памятников скульптор Б.Д. Королев. Благодаря такому приему П. Трубецкой достиг большой слитности, цельности общей формы. При сравнении работ П.К. Клодта и П. Трубецкого кажется, что статуя Александра III оплавлена и как бы «надута». Острые углы в ней как бы закруглены или заглажены, даже в мешковатой фигуре всадника, а левая его рука плавно округлена. Кстати сказать, это как бы дополнительно содействует обходу скульптуры с боковой точки обозрения к передней.

В понимании метода создания П. Трубецким этой статуи видно, что она отличается как от скульптур классического направления, так и от работ академистов с натуралистическими тенденциями – его современников. В решении ее формы видно, что масса глины, из которой сформирована статуя, была нанесена П. Трубецким не привычными для него (как в портретах) беглыми мазками разной ширины и глубины, а вбита, вколочена с огромным усилием. Вследствие такой фактуры, создается впечатление, что поверхность скульптуры – толстая броня, которая с колоссальным напряжением сдерживает огромную kloкочущую, распирающую изнутри массу. Скульптура вся сформирована из этой массы, стиснутой в заданном автором объеме. Даже накидка на седле, слегка намеченная в утвержденном эскизе 1900 года, превратилась в ста-



Открытие памятника императору Александру III. 1909  
Архивная фотография

туе толстым закругленным объемом, напоминающим матрац. Единственным диссонансом может считаться почти невидимый плинт, изображающий какие-то бугорки или следы на земле от копыт лошади. Это необъяснимые для монументального памятника детали, словно рефлексивное замечание автора, почти всегда решавшего как бы в пейзаже все свои работы. Подобной детали нет у многих ранее созданных конных монументов других авторов (Донателло, Верроккьо, Кановы, Торвальдсена).

В поисках цельности и выразительности общего объема скульптуры П. Трубецкой большое значение придавал фактуре ее поверхности. В этом явное отличие его скульптуры от памятника П.К. Клодта, у которого максимально имитируются отдельные детали лица всадника, амуниции, шкуры и хвоста лошади. Он намеренно стремился натуралистично повторить реальную фактуру их поверхности, прибегая к (последующей после отливки в бронзе) специальной сложнейшей чеканке и полировке. В противоположность ему П. Трубецкой категорически отказался от этих традиционных методов завершения бронзового памятника. С этой целью, как ранее сообщалось, он «отретушировал» до нужного вида фактуру поверхности



Открытие памятника императору Александру III. 1909  
Архивная фотография

скульптуры и в целях ее сохранения – ее отливку методом выплавляемой восковой модели. В результате бронзовая (без чеканки и полировки) поверхность статуи получила общий глухой матовый вид как бы в серой дымке (близкий сфумато). Данная поверхность контрастно смотрелась в сравнении с зеркальной полировкой гранитного розового пьедестала. Таким приемом, при относительно слабом расчленении объемов, достигалось усиления впечатления большей лапидарности, безразмерной грузности статуи, ее тяжеловесности и сверхмонументальности.

Хотелось бы заметить, что своей огромной весомостью, угловатой неповоротливостью созданный памятник императору Александру III напоминает ту деревянную конструкцию 1901 года, с помощью которой уточнялось место установки и его размеры. Тогда в той конструкции было построено соединение двух противоположных и мощных масс, имитирующих фигуру всадника и круп лошади. Они как бы противостояли друг другу и в то же время были соединены в одно неразделимое целое. В завершенном памятнике те два символических объема конструкции преобразовались в соответствующие скульптурные мощные массы, изображавшие всадника и лошадь, такие же огромные, малоповоротливые, тяжеловесные и неподвижные. Можно быть уверенным, что символи-

ческий образ императора Александра III, высказанный С.Ю. Витте, подкрепленный впечатлением, полученным П. Трубецким от деревянной конструкции 1901 года, естественно привел его к задуманному и успешному решению монумента.

Известно, что созданное П. Трубецким изображение императора Александра III вначале (перед отливкой в бронзе) была принята весьма положительно императрицей Марией Федоровной, императором Николаем II, его дядей Владимиром Александровичем и царской семьей: «В нем есть что-то привлекательное... которое в известной степени чарует... – как живой!» (38). Скульптор, как было сказано ранее, стремился к документальной точности изображения образа императора и, по мнению членов царской семьи, этого достиг.

Но дальнейшие события оказались неожиданными. Памятник при открытии многих присутствовавших не только поразил неожиданной формой, но и подавил общим впечатлением. Все ожидали, что памятник будет красивым, изящным, воплощенный в нем образ предстанет только в прекрасном виде. Как писал после его открытия популярный публицист и писатель В. В. Розанов: «Монумент! Боже, кто же не знает, что монументы сплошь бывают великолепны, что “строить памятник” и “строить великолепие” – это синонимы?» (41, с. 322). И вдруг все увидели в открытом монументе в честь обожаемого императора Александра III что-то огромное, многим показалось, мрачное, устрашающее.

Все зрители относились к памяти императора Александра III с глубочайшим уважением, что отметил В.В. Розанов 23 мая 1909 года (перед открытием памятника) в газете «Новое время»: «Сегодня открывается в Петербурге памятник Государю Александру III, – в художественном исполнении князя П. Трубецкого, лучшего русского скульптора за последние годы. Все взглянут в Петербурге на памятник; все в России оглянутся на 13-летнее царствование Александра III и на монументальную личность рано и столь неожиданно скончавшегося Царя. Среди русских людей среднего и преклонного возраста, которые были свидетелями этого царствования, были “верноподданными” этого Государя, есть очень немалое число таких лиц, которые не только берегут свято его память, но и в воображении своем, в мысли своей, подняли этот образ на одинокую и для других недостижимую высоту. У всех есть живое памятование его; вероятно, у всех это – добрая па-

мять. Но кроме этого естественного следа о себе в людской памяти, Александр III создал в сердцах некоторых лиц настоящий культ себя, почитание, – благоговение, пронизанное личной и трогательной привязанностью. Основано это на двух чертах этого Государя: одной общечеловеческого характера и другой местного характера. Первая заключалась в том, что он принес на трон, поднял на трон самую уважаемую, трудную и редкую черту общечеловеческой души, которая выше всего оценивается у обыкновенных людей, вдали от трона и ниже трона, именно – прямоты, открытость и доброту... До того редка, до такой странности на самом деле исключительна эта кажущаяся “обыкновенною” черта!!! И такие люди, проходящие в нашей памяти, суть самые нам приятные в воспоминании люди. Вот этой-то любимейшей человеческой черте Александр III дал трон, – когда ей редко приходится иметь удел даже в обыкновенной знатности или около богатства, влияния и силы. В светло-голубых глазах его, смотревших несколько исподлобья, скорее с недоумением и размышлением, нежели с недоверием, в его массивной фигуре, стойкой и спокойной, в отсутствии почти физической возможности в каких бы то ни было условиях быстро повернуться, увернуться или извернуться, лежал точно патент на всеобщее доверие. И кто встречался с этой фигурой, на кого смотрел этот тихий задумчивый взор, должен был думать только о себе и своей правде, уже будучи обеспечен правдой и прямою с другой стороны. Все это было чем-то врожденным в Александре III.

Второе качество – местного, не общечеловеческого характера. Со времени Петра I русские не видели на троне лица до такой степени “от плоти и кости своей”, как отец нынешнего Государя (Николая II). От физических особенностей, начиная с роста и всего характерного облика фигуры и лица, и до мелких привычек, навыков, обыкновений, до способа мыслить и чувствовать, до способа решать дела и оценивать людей и окружающую обстановку – это был русский из русских. Совершенно невольно французско-немецкие формы военной одежды он переделал в русские, – с шапкою, шароварами за голенищем и широким кушаком. Это одна из подробностей, вытекших из его привязанности и к духу русского народа, и к быту русского народа, ко всем проявлениям этого народа» (41, с. 309).

Не прошло и двух недель, как 6 июня 1909 года В.В. Розанов в газете «Русское слово» делится своими впечатлениями и рассуждениями об открытом памятнике

императору Александру III. Эту статью редакция газеты прокомментировала, «что она решительно не согласна со взглядами нашего почтенного сотрудника» (41, с. 454). Но в реальности эта статья определила или отразила впечатление многих зрителей о памятнике. Из его пространного и эмоционального описания необходимо отметить следующее: «Перехожу теперь к этому памятнику, который неделю назад я осмотрел в натуре. Он бесконечно обезображен пьедесталом: розовый гранит, “благородного розового цвета”, отполированный, вылизанный и вычищенный, как бонбоньерка для продажи барышне, и на нем... водружена “матушка Русь с Царем ее”...

Конь уперся... Голова упрямая и глупая. Чуть что волось не торчат ежом. Конь не понимает, куда его понукают. Да и не хочет никуда идти... Благородный, полугрустный, точно обращенный внутрь себя, взгляд Императора удивительно передает его фигуру, его “стиль”, как я его помню; и удивительным образом это уловлено и передано в таком грубом, жестком материале, как бронза. Произошло это оттого, что взгляд Александра III был художественным центром его фигуры и, до того выражал его душу, – ту “единую душу”, которая сказывалась и в жестах, манерах, в постановке шеи и груди, – что смотря лишь на эти части фигуры в бронзе, вспоминая его взор... Не умею выразить... “весь Царь” необыкновенно похож на когда-то виденную, единственную, ни с кем не смешиваемую фигуру, и похож не только в фигуре, но и преимущественно в голове, и вот в этом взоре... На розовой бонбоньерке! Черт знает что такое!» (41, с. 324–326).

В.В. Розанов, как бы делая вывод об увиденном, цитирует С.П. Дягилева, с которым беседовал до этого: «Это замечательно, это замечательно! Тут все мы, вся наша Русь от 1881 до 1894 года, – чаяния, неуклюжие идеалы, “тпrr-у”, “стой” политики и публицистики... Да и все мы, сколько нас!!.. Боже, до чего это верно! До чего это точно!» (41, с. 321).

Как и С.П. Дягилев, В.В. Розанов знает, что «Трубецкой ничего не читает... ничего не знает... Но тогда, значит, он и без чтения, и без знания уловил, однако, суть вещей, как собака “верхним чутьем” знает о пролетевшей по воздуху птице... Я не знаю – что и как, но в памятнике он изумительно выразил все, что есть... И монумент Фальконета для меня – опера, феерия невиданной действительности, а памятник Трубецкого – есть такое родное, “мое”, “наше”, “всеобщее”, что хочется... плакать и смеяться,

как я и смеюсь и внутренне плачу, глядя на этот памятник!..» (41, с. 322).

Немногие, как И.Е. Репин, сразу и высоко оценили памятник работы П. Трубецкого. Некоторые журналисты отмечали, как И.Е. Репин восторженно и громко высказывал свои восхищения работой автора монумента и вскоре их опубликовал: «Очаровательна, незаменима в искусстве талантливость создания!.. Еще издали во всем профиле монумента императору Александру III так художественно шевелится бронзовая масса и тянет к себе зрителя... Браво, браво, Трубецкой! И я от всей души поздравляю Россию с новым великолепным, вечным образом, поставленным здесь, на Знаменской площади» (42).

Хотя памятник императору Александру III, по словам князя Сергея Щербатова, «был очень оценен императрицей Марией Федоровной» (вдовой императора – 41, с. 148), резонанс многих негативных по содержанию статей, опубликованных в различных изданиях, отрицательные высказывания во всех слоях общества удручающе воздействовали на императора Николая II. Как писал позднее С.Ю. Витте: «Памятник этот при открытии заслужил общее хуление. Все его... критиковали» (38, с. 462). Император Николай II, легко попадающийся под чужое влияние, забыв о прежней своей высокой оценке памятника, был готов согласиться с общим негативным мнением о его замене другим: «Его не покидала мысль отправить памятник в ссылку, в Сибирь, подальше от своих оскорбленных сыновних глаз» (44, с. 68).

Столь агрессивная оценка многих видевших этот монумент объяснялась традиционностью и инертностью общих взглядов. К примеру, мнение известного критика «левого» направления барона Н.Н. Врангеля была определена его ранним воспитанием в понимании классического искусства скульптуры, в тех эстетических и художественных принципах, которые традиционно соответствовали заостренному академическим требованиям. Об этом можно судить, проанализировав как сказанные им об этом памятнике слова, так и его оценки в иных статьях о скульптуре. Он мог позволить себе сказать: «...живые куклы, созданные Трубецким» (45, № 3, с. 39). Будучи с детства приученным к академическому искусству, он традиционно судил обо всем. К сожалению, это не всегда осознается, но оно характерно не только для любителей искусства, но и для профессиональных критиков. Поэтому оказалось так, что ненавидевшие друг друга Н.Н. Врангель и В.В. Стасов

(который называл П. Трубецкого «дилетант... не умеющий работать и не владеющий формой» – 46, т. 1, с. 87), как и многие другие «любители» искусства, были едины в своей негативной оценке памятника. Нередко доходило до курьезов. Член Комиссии художник-график Альберт Бенуа, считавший себя знатоком искусства, возможно, для подтверждения своего знаточества обвинил П. Трубецкого в плагиате: копировании лошадей памятников Гарибальди, установленных в Милане, Турине и Риме, которые по форме не были похожи. Его проблема заключалась в том, что, как и многие, он не чувствовал и не понимал искусства скульптуры, его особенности и пластическую содержательность. Все эти критики из обоих лагерей еще не смогли осознать, предчувствовать колоссального воздействия этого памятника на будущую отечественную монументальную скульптуру. Причина была в отсутствии восприятия новизны пластики этого монумента и системы его формообразования.

Для самого П. Трубецкого стало неожиданностью как отсутствие его приглашения на открытие памятника, так и широко распространенных негативных о нем высказываний. Ведь П. Трубецкой стремился воплотить образ императора Александра III как можно точнее, документально, правдоподобно и в то же время монументально, что высоко оценила и признала вдовствующая императрица Мария Федоровна. Он отвергал претензии и злой умысел, который приписывали ему члены Комиссии по сооружению памятника и, впоследствии, как консервативная, так и либеральная пресса. Об этом он говорил всем. Один из журналистов записал: «Когда расспрашивали Трубецкого, что задумал он воплотить в своем памятнике Александру III, он начинает искренне убеждать вас, что ни о каких символах он не думал. Он хотел передать мощь и величие Царя: *la grandeur, la force* – вот слова, которые несколько раз повторял он, объясняя свои намерения. И нет никакого основания не верить ему. Художник был вполне искренним. Он желал выразить силу, мощь, величие. О них так много ему говорили в Комиссии. И он взялся за дело с самым твердым намерением изобразить русского богатыря. Быть может, на него произвела впечатление фигура Ильи Муромца на известной картине Васнецова. Трубецкой не отрицает, что видел ее, хотя о степени ее влияния говорит уклончиво» (47, № 15–16, с. 53).

Трубецкой изобразил императора Александра III таким, как представляли его близкие, его окружение –



Паоло Трубецкой в мастерской  
Архивная фотография

вдовствующая императрица Мария Федоровна, его братья и дети, в том числе сын, император Николай II. Благодаря Трубецкому его так стали видеть в созданном памятнике все жители России. Он был представлен таким, каким он был в жизни. Многие люди, его окружавшие, сохраняли о нем самые добрые воспоминания. Его внешне грозный вид объяснялся не только могучей фигурой, огромной силой, но и сдержанностью характера. К своим молодым годам он прошел Балканскую войну, командовал знаменитым Ращукским (Восточным) отрядом, сыгравшим значительную роль в победе над турками. Он, можно считать, единственный русский император, награжденный Георгиевским орденом 2-й степени и рядом других орденов за успешное личное участие и храбрость в боевых сражениях. С того времени он, будучи свидетелем гибели близких людей и своих солдат, возненавидел войну. За все свое правление Российским государством он не допустил участия страны в каких-либо войнах, был настойчивым инициатором мирных решений конфликтных проблем во всем мире. За это он получил всемирное признание, как Царя-Миротворца. В честь него была выпущена в Париже золотая памятная медаль с изображением великана, перековывавшего меч на орало. Став свидетелем мучительного

умирания отца после покушения и вынужденный быть его наследником, он, в противовес своим предшественникам, не пресмыкался перед Западной Европой, не стремился ей подражать и копировать. Он целенаправленно утверждал русские традиции, поддерживал ее культуру и искусство, изучение русской истории и археологии, создание художественных и исторических музеев. Как император, он активно лоббировал отечественную промышленность и сельское хозяйство, в результате чего Россия по темпам роста обогнала почти все экономически развитые страны. При нем началось строительство самой длинной в мире железной дороги от Санкт-Петербурга до Владивостока. Ему удалось положительно разрешить многие проблемы, созданные безграмотно проведенной реформой, осуществленной его отцом. Он успешно смог перевооружить и сделать самыми мощными в мире российскую армию и флот. С необычайной твердостью он боролся с казнокрадством и взяточничеством среди чиновников и государственных служащих. Будучи свидетелем многих событий в мире, он осторожно, сдержанно и продуманно вел страну к экономической стабильности, процветанию национальной культуры и науки, намеренно избегая внешних бессмысленных мистификаций. Естественно, его реформы и действия вызывали раздражение, озлобление зарубежных соседей и так называемой левой интеллигенции в России, стремящейся копировать во всем «западные» взгляды.

На основании архивных данных известно, что П. Трубецкой по приезду в Россию после открытия памятника в ответ на общественные претензии предложил императору Николаю II его переделать или изготовить новый, взамен старого. Некоторые исследователи предполагают, что этой моделью для создания нового памятника императору Александру III является статуэтка, подпись на которой датируется 1909 годом. Она весьма отличается по пластике, решению формы как от самого памятника, так и от модели 1905 года. Эта статуэтка близка ранее утвержденной модели 1900 года и его портретным работам. Ответ царствующим особ неизвестен. Но памятник оставался на месте до начала Первой мировой войны. Возможно, причиной стало сохранявшееся положительное мнение вдовствующей императрицы Марии Федоровны – несмотря на отрицательные общественные рассуждения. О дальнейшей судьбе памятника Александру III было сказано ранее.

Что же касается статуэтки, датированной 1909 годом, то ее создание могло быть и по иной причине. Много-



П. Трубецкой  
Модель памятника императору Александру II. 1910  
Бронза  
Государственный Русский Музей

численные негативные публикации в России и за рубежом вызвали повышенный интерес зрителей к установленному в Санкт-Петербурге памятнику. С целью его удовлетворения была создана эта статуэтка. Известно, что подобные скульптуры были представлены на многих выставках в Европе и Америке и они были приобретены в разные коллекции (Рима, Люксембурга, Лондона, Сан-Франциско, Чикаго, Дрездена и др.).

В последующие годы (до начала Первой мировой войны) П. Трубецкой несколько раз приезжал в Россию, выполнил ряд портретов, в том числе великих князей Павла Александровича, Андрея Владимировича и (по воспоминаниям скульптора И.Я. Гинцбурга) актера Мамонта Дальского (1, с. 171). В эти годы он предложил свои проек-

ты для объявленных конкурсов по созданию памятников императору Александру II в Санкт-Петербурге и генералу К.П. Кауфману в Ташкенте. На конкурс по постановке памятника императору Александру II он представил весьма красивую и эффектную модель, которая для многих казалась лучшей. Стройная фигура императора изображена на красивом породистом коне, взлетевшем на гору. Работа соответствовала его прежним изящным и красиво выполненным портретам всадников. Но комиссии отклонили эти модели.

И все же приходится констатировать, что созданный Паоло Трубецким памятник императору Александру III не только одна из лучших работ этого скульптора, но и выдающееся явление на пороге XX века. Это шедевр гениального скульптора и его значение до сих пор достойно и высоко не оценено многими отечественными и зарубежными искусствоведами.

Одна из причин многочисленных отрицательных оценок памятника императору Александру III объясняется однобоким видением этого произведения – лишь как политического символа времени его правления. Такая односторонность его восприятия для многих (как левой, так и правой прессы), при общем непонимании законов искусства скульптуры, в лучшем случае – консервативного академического видения, привела к тому, что этот памятник стали воспринимать не как художественное произведение, а как политическую карикатуру. Это же пропагандировали в дальнейшем большевики. В достойном понимании исключением были высказывания И.Е. Репина и профессора В.Я. Курбатова. Профессиональный физик, химик и биолог, он на высоком уровне занимался историей архитектуры Петербурга, писал глубокие и тонкие по пониманию статьи и книги о памятниках этого города, став одним из основателей музея, ему посвященного. В своей небольшой статье он, как никто, верно и пророчески оценил памятник императору Александру III работы Паоло Трубецкого. Его статья весьма емкая и точная по содержанию. И хотя она покажется слишком значительной, но, на мой взгляд, важной в цитируемом варианте. В.Я. Курбатов писал: «Кроме напоминания о великом человеке, монумент имеет еще назначение украшать площадь или сад, и это значение важнейшее. Для лиц, живущих в городе или посещающих его, памятник прежде всего – украшение, а затем уже – украшение. Поэтому необходимо, обсуждая памятники, прежде всего задаваться вопросом о красоте их.

Об этом в настоящее время почти позабыли и ищут в памятнике прежде всего идею и сходство с изображенным лицом, требуя лишь, чтобы оно было чуть прикрашено, подобно тому, как проделывает это устаревшая красавица. Чтобы достигнуть этого, скульптор должен приучаться к неэстетической точке зрения, так как трудно найти красивое в современных фигурах. Настоящему скульптору-художнику приходится переживать драму, если он решил соорудить монумент в виде фигуры какого-нибудь сутулого, лысого современного деятеля...

В одном случае произошло исключение: каким-то чудом сооружение памятника Александру III досталось настоящему художнику, далекому от воззрений толпы. Было бы прежде всего красиво и было бы похоже на покойного Императора – вот задача мастера. Второе достижение легко для мастера-импрессиониста, а первое требует уступок.

Чтобы было красиво, надо отступить от действительности: лошадь из мяса и костей – это одно, лошадь из бронзы – другое. Вот почему лошади Растрелли и Трубецкого так далеки от действительности. Но одни отступления влекли неизбежно другие, а перед Трубецким не было той школы, которая подготовила дорогу Донателло и Верроккьо. Неустанная многолетняя работа не могла устранить всех недостатков, да и полное удаление их легко могло бы повести к обезличиванию творения, к лишению той мощи, которая влита в этого тяжелого всадника. Оставляя в стороне все прочее, нужно сознаться, что работа Трубецкого по мощности фигуры, по красоте, державности и силе не имеет себе равных среди монументов последних лет. Сравнение ее с монументами Виктора Эммануила и Гарибальди, сходными по позе лошади, приходится относить к разряду благоглупостей людей не понимающих скульптуры. А таковых среди современников, увы, слишком много.

Что касается до идеи, то у Трубецкого, разумеется, идеи не было. Было желание создать образ, сложившийся в его воображении из рассказов, изображений и т. д. Он добился его и, ища лишь красоты, нашел почти что все. Образ, данный Трубецким, слился с духом “Императора”, с духом политики. Это можно легко заметить по отзывам недовольных. Они, каждый по-своему, негодуют на Трубецкого, на выражение того, что, по мнению каждого, составляло недостаток или, вернее, не было в той мере, как хотелось бы им, дано покойным Императором.

Москва ждет новый монумент тому же Императору; он, надо полагать, удовлетворит “патриотов”. Хотя

со временем и они сознают, что Опекушину не добиться и отдаленного намека на ту силу и мощь, которую влил Трубецкой в свое создание. Пройдет время, улягутся политические вопросы нашего времени, и памятник Трубецкого будет гордостью Петербурга, такой же гордостью, как “Петр” Растрелли, “Петр” Фальконета, “Румянцевский обелиск” и “Суворов”» (48, с. 395–397).

Необходимо отметить, что П. Трубецкой на уровне своих выдающихся творческих способностей в процессе длительных поисков пришел в памятнике императору Александру III к тому новому целостному методу понимания формы, к тому формотворчеству, который несколькими столетиями ранее был намечен Микеланджело в «Рабах» из собрания Академии (Флоренции). П. Трубецкой, высоко ценивший Микеланджело (что было исключением при его пренебрежении к прошлому в скульптуре и к музейным собраниям), невольно продолжил искания великого земляка, отказавшись от традиционного академического видения и решения скульптурной формы. Этим он определил новое, современное понимание скульптуры, продолженное позднее рядом скульпторов XX века.

Известный художественный критик и художник Александр Николаевич Бенуа, который ранее (в 1909 году) ругал памятник императору Александру III, в июле 1917 года выступил с его защитой, а также нескольких выдающихся памятников Петрограда, в том числе Петру I работы Фальконе и Растрелли, предлагаемых некоторыми «левыми» борцами на снос и уничтожение. Они надеялись на их замену современными, «более достойными». А.Н. Бенуа аргументировал свою позицию следующими словами: «Зачем и кому нужны эти символические замены? Даже в случае, если они будут удачными, то все же станет досадно, зачем одно хорошее вытеснено другим хорошим. Ведь места свободного под небом достаточно. Ведь хотя бы в Петербурге можно поставить что угодно... Но вот на примере памятника Александра III мы можем отметить даже такой случай, что художник противопоставил свою дерзкую мысль воле заказчика-государя и вынес столь жестокий приговор царю-миротворцу (“автору договоров с союзниками”), что заказчика с самого открытия памятника не покидала мысль отправить его в ссылку в Сибирь, подальше от своих оскорбленных сыновних глаз. И что же, неужели мы, покорно называющие Петербург Петроградом... его вкусу, его произволу – согласимся удалить произведение Трубецкого, мощь которого опять-таки обусловлена не

просто удачей мастера, но глубоким проникновением художника в задачу? Александр III на Знаменской площади не просто памятник какому-то монарху, а памятник, характерный для монархии, обреченной на гибель. Это уже не легендарный государь-герой, не всадник, мчавшийся к простору, а это всадник, который своей тяжестью давит своего коня, который пригнул его шею так, что конь ничего более не видит... Пусть стоят эти памятники... Будем копить искусство, а не тратить» (44, с. 67–69).

О нем хотелось добавить цитатой из статьи В.В. Розанова: «...но монумент Трубецкого, – единственный в мире по всем подробностям, по всем частностям, – есть именно наш русский монумент. И хулителям его, непонимающим хулителям, отметим то же, что простой Пушкин отметил на “великолепные” рассуждения Чаадаева: “Нам другой Руси не надо, ни другой истории”» (41, с. 326).

Произведения П. Трубецкого, его международное признание, газетная шумиха вокруг его имени, поверхностное и лживое впечатление о легкости создания им его работ – все это вместе и ряд других причин возродили большое число подражателей ему, как в России, так и в Европе и Америке. Не только художественное и монументальное решение памятника императору Александру III, но и пластика, выразительность и гармония его камерных станковых портретов по своему уровню создания остались недостижимыми не только для многих русских скульпторов прошедшего времени (с конца XIX и до наших дней), но и европейских мастеров.

Ряд российских скульпторов, в первую очередь молодых, пожелавших у него учиться в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, в начале своего творчества стремились ему подражать, просто имитируя его работы. Некоторые пробовали подражать какой-то теме его работ, как это делал С.Н. Судьбинин. Он создавал композиции с изображением танцующих балерин, которые он завершал в фарфоре (чем смог сохранять некоторую свою популярность). Наиболее талантливые скульпторы, такие как Н.А. Андреев, А.Т. Матвеев, Б.Д. Королев, В.Н. Домогацкий, вначале также пробовали копировать его приемы, но со временем эволюционировали, найдя свой путь и систему формотворчества. Кто-то из них в своих воспоминаниях, подражая в последующие годы разговорам о поверхностности творчества П. Трубецкого (интерес к которому, как и к О. Родену, в 1920–1960-е годы угас), отреклись от него, присоединяясь к общей негативной его оценке. Это

раскрывает лишь их недопонимание его творчества, поверхностное, неглубокое его восприятие. Лишь скульптор Борис Данилович Королев, высоко ценивший творчество Паоло Трубецкого, используя его опыт, продолжил творческие поиски на новом этапе и в 1920–1930-е годы создал ряд выдающихся работ (к сожалению, также не оцененных по значимости современной критикой). Искусство П. Трубецкого было вновь открыто только в конце 1960-х годов немногими отечественными скульпторами, которые, спасаясь от правящего мертвенного натурализма, вначале также бросились ему поверхностно подражать. Хотя это продолжалось не очень долго, но кому-то помогло найти свой путь творчества.

Творчество Паоло Трубецкого, методы его работы, суть гениальности (в этом я не сомневаюсь) – все, что в его творчестве было существенным, основополагающим, решающим, интересовало меня со времени знакомства с его произведениями, изучения этого феномена. Этому посвящена данная статья. Одновременно хотелось представить его как человека, его характер, принципы, каким он был в реальности, а не только в описании недоброжелателей. Такие вопросы, естественно, возникали в процессе этих исследований. Изучение его биографии, анализ его работ, его высказываний, размышлений, даже суждения друзей и недругов – эти данные позволили мне в определенной мере представить как его самого, так и его творчество.

Судя по газетным и журнальным статьям, а также воспоминаниям современников о Паоло Трубецком, как представителей высшей круга общества, так и художественной среды, впечатления о нем, хотя и разные, часто противоположные, были едины в том, что для многих он казался человеком неординарным, «донельзя своеобразным» (по словам его родственника князя Сергея Щербатова), а для кого-то – одиозным. Кто-то высказывался или вспоминал его резко отрицательно. Для многих вхождение этого князя в разные круги русского общества чем-то напоминало ситуацию с князем Мышкиным – ярким образом, созданным другим гениальным провидцем Федором Михайловичем Достоевским в романе «Идиот». Как князь Мышкин, он неожиданно появляется в России, многим непонятный, вызывающий раздражение у людей рациональных и преуспевающих. Как в произведении этого писателя, приезжего князя, весьма отличимого от всех, кто-то готов представить идиотом. Он – князь, социально высокого звания, поэтому с ним приходится считать-

ся, но характером поведения и занятий, своими интересами и симпатиями, по их мнению, не достоин быть не только среди людей его положения, но и сомнителен для многих преуспевающих людей российской столицы (этого центра сановников, бюрократов и им подражающих мышлением и поведением). Для большинства представителей российского художественного общества, таких как В.В. Стасов, К.Е. Маковский, М.М. Антокольский, М.А. Чижов, В.А. Беклемишев, Н.И. Либерих, А.М. Опекушин, Р. Р. Бах, П.П. Чистяков, А.Л. Обер, Г.Р. Залеман, находившихся даже в противоположных «лагерях», он был «неучем», «дикарем», «выскачкой».

Но к П. Трубецкому большую симпатию испытывали москвичи, а тем более (судя по воспоминаниям) простой народ. Как это ему удавалось при плохом умении говорить по-русски – многих удивляло. В.Ф. Булгакова поразило, как, будучи на хуторе, он быстро сошелся: «С молодыми людьми, и с рабочими Трубецкой держался как равный, мило, искренне, открыто – куда более открыто, чем в гостинной (у Л.Н. Толстого)... Признаться, увидеть потомка древнерусских удельных князей в “музыкальном” содружестве с лакеем и удивило и очень повеселило меня... Аристократ по рождению, в жизни он был подлинным демократом» (4, с. 21–22). Но самые теплые к нему чувства испытывали дети, животные и птицы. Нередко – девушки. Объясняли это его природными качествами души, честностью, добротой и отзывчивостью. Живописец К.А. Коровин писал о нем С.И. Мамонтову: «Особенный, хороший и талантливый человек Павел Петрович. Я видел раз в саду, около его мастерской, когда он вышел, – воробьи и галки слетелись к нему и сели на плечи. Он любил зверей и птиц и не ел никогда мяса. Я заметил, звери относились к нему с особой нежностью» (49, с. 444). Князь С.А. Щербатов вспоминал: «Очаровательный своей простотой и благодушием, он был самородком... Он был влюблен во все природные живые образы... живая женщина, интересный, типичный человек, ребенок (детей он нежно любил), животное, любимая им лошадь, им серьезно изученная и мастерски передаваемая... Я любил посещать его огромную мастерскую, где, окруженный целой стаей сибирских лаек и ручным медвежонком, он лепил при мне огромную статую императора Александра III на могучем, как он был сам, коне... Все дышало жизнью и было проникнуто тонким чувством подлинного художника, что было так ценно. Страстная же любовь Трубецко-

го к своему делу делала из него неутомимого труженика... С ним всегда было весело и вдохновенно. Его присутствие освежало и бодрило» (43, с. 147–148).

Л. Н. Толстой после долгих бесед с П. Трубецким говорил о нем: «Он прямо помешан на животных! Но сердце у него чистое!..» (4, с. 24). Для тех, кто был так же гениально талантлив, – как И. Репин, В. Серов, К. Коровин, – он был не только гением, но прекрасным душевным человеком. Близко его знавшие воспринимали так же, как живописец К.А. Коровин. В письме к С.И. Мамонтову он писал о П. Трубецком: «Очень я его люблю, чувствую от него, Трубецкого, живую радость, искренность в приговорах и суждениях об искусстве. Он чист, и мнение его неподкупно» (50, с. 265).

Многих общавшихся с ним людей, как высшего круга, так и интеллигенции, удивляло нежелание П. Трубецкого хвастаться своими познаниями в литературе, философии, политике. Он даже заявлял о своем нежелании что-либо читать. С.П. Дягилев с ужасом рассказывал В.В. Розанову: «Вообразите, он Толстого не читал. – Толстого не читал?!.. – Толстой в назидание подарил ему свои сочинения, когда он был у него в Ясной Поляне. Но, уезжая, тот забыл их у него» (41, с. 320). Как писал В.Ф. Булгаков, ссылаясь на П. Трубецкого: «Стремясь, как он говорил, к полной внутренней самостоятельности и желая избежать посторонних влияний, художник совершенно отказывался от знакомства с какой бы то ни было литературой» (4, с. 8). На что, к общему удивлению, Л. Н. Толстой заметил: «Трубецкой Паоло только потому и сделал кое-что, что никому никогда не подражал!» (4, с. 13). Анализ различных высказываний самого П. Трубецкого, воспоминаний его брата и людей, его знавших, дает основание предполагать, что он достаточно был образован, а его разговоры о нежелании читать книги в чем-то были эпатажем перед людьми, любящим много разглагольствовать, «умничать». Он, в действительности, с раннего возраста стремился во всем, особенно в искусстве скульптуры, к самостоятельности, к выбору собственного видения и решения пластической формы, к нестандартному решению композиций, к самобытности и самодостаточности в своем творчестве. Он всецело был предан искусству пластики, отвергая закостеневшие академические правила, требования и традиции. Как-то он ответил журналистам: «Про меня говорят, будто я невежда, что я никогда не учился своему искусству. В академии я не учился, это верно, профессоров над собой

не знал... Но про то, сколько я сам учился у себя в мастерской, никто не знает» (38).

П. Трубецкой образцом и основным критерием в искусстве признавал только живую природу – во всем ее разнообразии и богатстве: «Я, по крайней мере, искренен с самим собою, в своем творчестве даю ему свободно идти в его инстинктивных поисках разгадки великой тайны жизни... Увы! Никогда не удастся мне ее достигнуть... Но, по крайней мере, я к ней стремлюсь, я ее ищу – эту жизнь, и только жизнь во всем! Она так велика, она так богата, что – сколько бы нас, художников, ни было – каждый из нас найдет что-нибудь новое, чего другой не нашел или не видел. Потому искренний художник всегда может творить, создавать новое... Зачем нам подражать [кому-то], когда природа, когда жизнь так хороша, так богата... И разве нам надо мудрствовать, а не брать ее там, где мы ее видим, где ее находим... И не надо мучить жизнь, вымучивать ее сюжеты. Она так проста и так широка в то же время (29, № 7–8, с. 523–531).

Другой журналист отмечает: «Он враг программ, партий, направлений – всего того, что идет от ума, а не от инстинкта.

– Нужно идти во всем от инстинкта к разуму, а не наоборот, – так сказал он когда-то итальянскому социалисту Ферри, который пробовал отметить непоследовательность Трубецкого как вегетарианца...

Но у него есть инстинкт, гениальный инстинкт большого художника... Очевидно, художнику известен какой-то другой язык, не книжный, не чернильный, – а язык камней, живых образов, портретов и картин. В этом отношении Трубецкой не только наблюдательный, но и образованный художник...

Трубецкой – художник в современном значении этого слова: он специалист, техник, – и все, что относится к узкой сфере специальности, он знает и использовал самым лучшим образом.

Это знающий себе цену художник, верящий в свое дарование, в свои силы, в свое значение. Его уверенность в себе чужда бахвальства и хлестаковщины, и как-то не удивляешься, когда этот сильный, цельный, первобытный человек и могучий талант просто и спокойно отвечает нам на вопрос:

– Кто, по вашему мнению, лучший скульптор в России?

– Я!



Паоло Трубецкой в мастерской  
Архивная фотография

– Но быть лучшим русским скульптором – это не так много, – торопится прибавить он – не без доли иронии, которую едва ли можно оправдать» (47, с. 54).

П. Трубецкой (по воспоминаниям современников) с детьми, простыми людьми, животными был доброжелателен, отзывчив, весел и ласков, но с заносчивыми сановниками и чиновниками был ответно резок и неуступчив, особенно когда это касалось его творчества. Членам Комиссии по сооружению памятника императору Александру III, которые, будучи неспециалистами в области скульптуры, постоянно его терроризировали придираками и нежела-

нием принимать его работу, он весьма резко отвечал. Как вспоминал скульптор И.Я. Гинцбург, хорошо его знавший и слышавший от него его рассказы, П. Трубецкой задал вопрос членам комиссии: «Как вы находите мою работу?..

– Не нравится,

– Очень рад, – сказал Трубецкой. – Если бы вы похвалили мою работу, то я сломал бы ее, теперь же я вижу, что она никому не нравится, значит она удачна» (1, с. 169).

По воспоминаниям свидетелей, подобные споры и столкновения П. Трубецкого с его противниками, в том числе с сановными членами комиссии, происходили нередко. Иногда, по воспоминаниям И.Я. Гинцбурга, они «носили комический характер». Он привел пример: «Случайно узнаю я, – начал свой рассказ Трубецкой, – что председатель Комиссии Голицын едет в Царское Село, чтобы



Паоло Трубецкой  
Архивная фотография

показать Марии Федоровне мой эскиз. Я был возмущен тем, что я не был уведомлен об этом и что не мне поручено показывать эскиз. Беру извозчика, еду к Голицыну на квартиру и застаю его в передней уже одетого в парадную форму и собирающегося ехать. “Князь, как же вы едете один, и я должен ехать, проект мой, и мне, автору, следует дать объяснения”. – “Да, – отвечает он, – проект ваш, но я председатель”. – “А я с вами поеду!” – “Не можете: назначена аудиенция не вам, а мне. Притом вы не во фраке, а по-домашнему, и вас не впустят во дворец”. – “А я все-таки поеду, – настаиваю я, хотя у меня нет сзади ключей” (не в мундире). Голицын не отвечает и спускается по лестнице; я следую за ним и усаживаюсь в его карете рядом с ним. “Как вы себя ведете, – говорит он, когда ка-

рета тронулась. – Вы забываете, что я председатель комиссии”. – “Послушайте, – говорю я, – вы – князь, я – князь, но я – художник, а вы – ничто”. Эти слова так рассердили его, что он отвернулся от меня и всю дорогу смотрел в окно. Приехали на вокзал, вместе сели в купе, вместе поехали в парадной карете, которая была прислана из дворца. Но, когда мы подъехали ко дворцу, часовые немедленно Голицына пропустили, а меня остановили. Я попросил вызвать дежурного генерала, и им оказался мой хороший знакомый граф Бенкендорф. Я ему рассказал, в чем дело. “Я вам сочувствую, но ничего не могу сделать, – ответил он. – Раз вам не назначена аудиенция, вас не впустят. Единственно, что могу посоветовать, это подождите тут у подъезда. Императрица должна скоро вернуться с прогулки, и вы лично с нею поговорите”. Я остался ждать на улице. Погода была прекрасная, и я рад был побыть на воздухе и выкурить сигарку. Смотрю, наверху, на балконе, вытянувшись в струнку, стоит Голицын и смотрит, как я курю. “Хочет курить, да не смеет”, – подумал я, пустив вверх дым от сигаретки. – “Вот я курю, а вам нельзя”, – бросил я ему. Подъехала царица, узнавшая меня. Я ей сообщил о своем желании показать ей эскиз. “Очень рада”, – отвечает она. – “Но Голицын говорит, что мне не назначено аудиенции и что я не одет, а ведь автор эскиза – я, и мне следует дать объяснения”, – “О, это все пустяки, – отвечает она смеясь. – Непременно покажите!” Я последовал за ней, а там, наверху, я отстранил Голицына и сам показал свою работу. И обратный путь мы проделали вместе с Голицыным. Он, конечно, всю дорогу со мною не разговаривал и с тех пор меня возненавидел» (1, с. 168).

В этом небольшом эпизоде, пересказанном И.Я. Гинцбургом со слов П. Трубецкого, можно ярко представить его характер, его манеру и чувство собственного достоинства в стране, где художник, любой творческий человек оказывался многие столетия холопом, рабом в глазах властей предрержащих.

Во второй половине 1920-х годов скульптор В.Н. Димогацкий в письме искусствоведу А.В. Бакушинскому признал высокое значение произведений П. Трубецкого и его самого в развитии скульптуры в России: «Появление Павла Трубецкого и его работ было ударом по нашему передвижническому прозябанью... Для меня открылась форточка со свежим воздухом. В Трубецком прельщала меня его свежесть, незамученность, смелый мазок... аристократичность, жизненность» (51, с. 38).

## Список литературы

1. Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964.
2. Бенуа Александр. Мои воспоминания в пяти книгах. М., 1980.
3. Трубецкой Л. // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. Вып. VIII, СПб., 2008.
4. Булгаков Валентин. Встречи с художниками. Л., 1969.
5. Павел Петрович Трубецкой. 1866–1938. Каталог выставки. Государственный Русский музей. Л.; М., 1966.
6. Павел Петрович Трубецкой. 1866–1938. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. М., 1991.
7. Паоло Трубецкой. К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки. Государственный Русский музей. СПб., 2016.
8. Скульптор Паоло Трубецкой / Гос. Третьяковская галерея. М., 2018.
9. Русское слово. 1909. 6 июня. № 128.
10. Забелин Иван. История города Москвы. М., 1990.
11. Яхонт О. В. О реставрации и атрибуции. М., 2007.
12. Яхонт О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. М., 2010.
13. Труды II Всероссийского съезда художников в Петрограде. Т. III. Петроград., 1912.
14. Паоло Трубецкой. Собрание Музея пейзажа в Вербании. М., 2018.
15. Терновец Б. Н. Искусство Медардо Россо // Первый выпуск трудов ИФЛИ. М., 1937.
16. Giolli R. P. Troubezkoу. Milano, [1913].
17. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. М., 1977.
18. Врангель Н. Н. История скульптуры // История русского искусства / под ред. И. Грабаря. М., Кнебель. [1911]. Т. 5. С. 386–412.
19. Шмидт И. М. Трубецкой. М., 1964.
20. Россия. 1900. 13 сентября. № 856.
21. Чехов А. П. Собрание сочинений в 12 томах. М., 1961.
22. Россия. 1901. 13 сентября.
23. Мир искусства. 1900.
24. Княгиня М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни. Л., 1991.
25. Фет А. А. Стихотворения, поэмы. Современники о Фете. М., 1988.
26. Пруст М. В поисках утраченного времени. Под сенью де-вущек в цвету. М., 1976.
27. Новое время. 1900. 17 ноября.
28. Русское слово. 1909. 31 мая.
29. Петербургская газета. 1908. 28 августа.
30. Новости и биржевая газета (первое издание). 1904. 30 декабря (12 января 1905). № 359.
31. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в шести томах. М., 1959.
32. Россия. 1904. 13 сентября. № 856.
33. Отвергнутый в прошлом, этот проект в наше время был избран композиционной и художественной моделью для создания памятника императору Александру III в Гатчине. Открытый в 2021 году памятник работы скульптора В. Бродарского, к сожалению, был выполнен с большим числом пластических недочетов и историко-документальных ошибок, что подтверждает недостижимую гениальность автора эскиза Паоло Трубецкого.
34. Петербургская газета. 1909. 21 мая.
35. Голос Москвы. 1909. 30 июня.
36. Петербургская газета. 1909. 22 мая.
37. Петербургская газета. 1908. 24 августа.
38. Витте С. Ю. Воспоминания. М., 1960.
39. При отливке в специально подготовленной огнеупорной форме методом выплавляемой восковой модели («восковки») освободившееся от нее пространство заполняется расплавленной бронзой. Бронзовая скульптура после отливки осторожно очищается от литейной формы без применения прочеканки. Тем самым сохраняется авторская фактура поверхности.
40. Новое время. 1909. № 1192.
41. Розанов Василий Васильевич. Собрание сочинений. Среди художников. М., 1994.
42. Русское слово. 1909. 29 мая. № 121.
43. Щербатов С. А. Художник в ушедшей России. М., 2000.
44. Александр Бенуа размышляет... М., 1968.
45. Аполлон. 1909. № 3.
46. Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. М., 1967.
47. Мир. 1909.
48. Зодчий. СПб, 1910. № 40.
49. Константин Коровин вспоминает... М., 1990.
50. Константин Коровин. Жизнь и творчество, письма, документы, воспоминания. М., 1963.
51. Домогацкий В. Н. Теоретические работы, исследования, статьи, письма. М., 1984.



В жизни со мной иногда происходили случайности, неожиданные встречи, которые были (как происходило позднее) предвестниками каких-то важных событий или решений. Таким стало мое первое знакомство со скульптурами Бориса Даниловича Королева. Я это понял лишь через три десятка лет после встречи, о которой я расскажу. Произошла она случайно в начале 1950-х годов на железнодорожной станции Кавказская (в городе Кропоткине). Тогда центр города и станция с вокзалом представляли собой руины. Люди жили в хатах-мазанках на окраине города.

Я, будучи подростком, проходил мимо работ по благоустройству небольшого привокзального сквера, рядом с летним кинотеатром. Кинотеатр представлял собой случайно сохранившуюся большую стену разрушенного в войну дома. Она была побелена и вместе с небольшой площадью огорожена трехметровой деревянной стеной. Внутри этого ограждения рядами стояли длинные скамьи.

Около входа в привокзальный сквер и летний кинотеатр стоял грузовой прицеп, который из-за сломанного колеса был сильно перекошен в одну сторону. Рядом возился мужчина, старавшийся подложить вместо колеса кирпичи. Их ему не хватало. Он попросил меня, остановившегося от любопытства, поднести еще несколько, валявшихся недалеко. Я старательно их принес. Завершив свою операцию, он поблагодарил меня и объяснил, что в грузовом прицепе находятся скульптуры, привезенные для украшения сквера. Он предложил прийти через несколько дней, когда их установят. Меня это сильно заинтриговало – я раньше не видел настоящих скульптур. Через некоторое время мне удалось с родителями оказаться в кино и на открытии сквера, тогда названного железнодорожным парком. В его центре, по обе стороны главной аллеи, стояли две большие скульптуры: девушка-автоматчица в длинной развевающейся плащ-палатке и группа из двух автоматчиков. Слева – присевший на колено солдат, замахнувшийся гранатой, справа – идущий вперед. Скульптуры были белыми и, как я ныне предполагаю, из бетона и тиражного производства. Но они мне понравились. Они были выразительными и казались красивыми. Эти скульптуры еще долго стояли в парке, пока во время хрущевской «борьбы с украшательством» их не снесли, как и тысячи других подобных скульптур, уничтоженных тогда во всех городах страны. Через тридцать лет, изу-

Скульптор Борис Данилович Королев. 1930-е



Скульптуры «Рабов» работы Б.Д. Королева у его мастерской в Абрамцево. Начало 1960-х

чая наследие выдающегося скульптора Бориса Даниловича Королева, я узнал, что автором моделей этих скульптур, выполненных в период войны, был он.

В дальнейшем, уже учась в университете, на одной из последних лекций, посвященных искусству 1920-х годов, профессор Дмитрий Владимирович Сарабьянов показал фотографию кубистического памятника М.А. Бакунину работы Б.Д. Королева. Тогда не только об этом скульпторе, об искусстве того времени и о многом, в том числе о «Мире искусства», художниках других объединений было мало известно. Но произведение Б.Д. Королева меня заинтриговало. Я постарался, по мере возможности, что-то об этом скульпторе узнать. Мне удалось приобрести в букинистическом магазине книгу А.А. Сидорова 1934 года о Б.Д. Королеве с несколькими иллюстрациями. Самых работ Б.Д. Королева в то время в экспозиции Третьяковской галереи не было. Значительно позднее, в 1968 году, я приобрел более подробную монографию Л.С. Бубновой. В результате интерес к его творчеству у меня возрос, хотя информации о его экспериментах 1920-х годов было недостаточно.

Позднее, в 1970-е годы, в процессе работы над книгой об отечественной скульптуре, мне захотелось полнее узнать о творчестве этого интересного мастера. Благодаря помощи

Людмилы Сигизмундовны Бубновой, автора монографии о нем, мне удалось познакомиться с вдовой Людмилой Николаевной и увидеть работы скульптора. Л.С. Бубнова знала недавно вышедшую мою книгу «Советская скульптура» и с симпатией относилась ко мне и моей жене – Наталье Николаевне Фоминой. Встреча с вдовой скульптора произошла в ее квартире на улице С.М. Кирова (ныне – вновь Мясницкая). Квартира была заставлена, как мастерская, большим числом скульптур. В глубоком кресле, возможно вольтеровском, сидела (скорее, утонула) маленькая старушка. Входную дверь открыла средних лет крепкая на вид женщина – домашняя работница. Из соседней комнаты выглянула пожилая женщина, подруга вдовы. Подошла племянница – Елена Николаевна Никольская.

Многие работы Королева меня восхитили. Потом мы с женой побывали на даче скульптора в Абрамцево. Дача представляла собой огромную усадьбу, как у всех знаменитых художников этого поселка: от Александра Герасимова, Веры Мухиной, Ильи Машкова и до Игоря Грабаря. Их дачи находились на огромных, поросших деревьями, участках. Среди старых деревьев стояли, как казалось тогда, большие дачные дома и мастерские. Они были построены в 1930-е годы на деньги владельцев. Ко времени нашего посещения Абрамцево многие художники ушли в мир иной, а на дачах доживали вдовы, а также дети и иные родственники.

Войдя через калитку невысокого старого, слегка покосившегося, забора, мы увидели несколько вдали, в глубине участка, сам дачный деревянный дом, справа – небольшое деревянное строение, оказавшееся (как потом узнали) малой мастерской. Как помнится, дачный дом был соединен с большой мастерской. Между мастерскими стояла огромная гипсовая голова В.И. Ленина – с раскрытым ртом. Позже выяснилось, что это часть модели памятника в Ташкенте. У стен большой мастерской, как бы прижавшись к стене, стояли четыре гипсовые монументальные и выразительные трехметровой высоты фигуры «Рабов» для памятника А.И. Желябову. У встретившей нас Елены Николаевны мы поинтересовались, где Людмила Николаевна. Она сказала, что за домом. Там было несколько небольших стогов сена. На одном отдыхала хозяйка. Мы подошли, поздоровались. Она подала мне руку, сказав: «Подымите меня». Я взял ее маленькую сухонькую ручку и приподнял, но тут же сообразил, что перестарался, так как хозяйка повисла в воздухе, как бабочка. Она оказалась невесомой и маленького роста. Она попросила Елену Николаевну показать нам



Б.Д. Королев. 1900-е

мастерскую. В большой мастерской мы увидели огромное число в основном гипсовых скульптур. Там же были его знаменитая кубистическая деревянная «Саломея» и другие неизвестные мне скульптуры, относящиеся к началу его творчества и к кубистическим экспериментам 1920-х годов.

Затем они нас угостили, а во время беседы мы высказали желание подготовить книгу о творчестве Бориса Даниловича. В следующее посещение дачи нам показали содержание маленькой мастерской. Там нашлись какие-то его рукописи, нас заинтересовавшие. Позднее нам представили другие тексты Королева, находившиеся в квартире, и мы поняли, что, возможно, сможем сделать сборник его воспоминаний, статей, различных записок. Вдова и племянница передали нам рукописи. Потом мы еще несколько раз посещали дачу и квартиру, изучая и атрибутируя скульптурное наследие. Были обнаружены многие, ранее неизвестные произведения, их эскизы. Среди бумаг, помимо воспоминаний, нашлось несколько вариантов рукописи учебника по скульптуре, а также черновики его выступлений. Мы спросили, все ли это архивные материалы. Людмила Николаевна сообщила, что сразу после смерти скульптора в квартиру Королевых явились сотрудники

Третьяковской галереи, которые, ссылаясь на какое-то распоряжение, изъяли из столов и шкафов несколько мешков рукописей и документов и вывезли их из квартиры. Вдова, с ее слов, была глубоко потрясена их бесцеремонностью. Мы тогда также надеялись и на этот архив. К сожалению, как выяснилось позже, напрасно. Архивисты ГТГ отказали, вначале ссылаясь на то, что материалы не разобраны, а позже – потому, что они с ними сами работают. Позже, уже после выхода нашей книги, я случайно оказался в так называемом Андреевском подвале с целью выбора для реставрации одной из скульптур Н.А. Андреева. У стены я увидел несколько завязанных мешков, на которых было написано «Б.Д. Королев». Один мешок был раскрыт, из него выпали несколько тетрадок. Одна тетрадка была развернута, на странице которой были какие-то наброски и записи. В этих мешках были те самые рукописи и документы, которые до того времени так и не дождалось изучения. Мне тут же запретили к ним прикасаться.

Со временем, анализируя полученные от наследников материалы и знакомясь со скульптурным наследием, мы поняли, что нам было достаточно для публикации в сборнике того, что дали родственники. Мы предложили издательству «Советский художник» опубликовать сборник архивных материалов в соответствии с вышедшей тогда серией подобных книг. Прошло некоторое время (более года), когда мы получили согласие руководства издательства. Несколько лет мы работали над расшифровкой различного характера рукописей, документов, разборкой и атрибуцией скульптурного наследия, выявлением эволюции творчества, написанием большой монографической статьи и сопутствующим справочным аппаратом. Сданная рукопись прошла многочисленные проверки, сокращения (на одну треть объема) и через несколько лет была опубликована в виде книги: «Б.Д. Королев. Из литературного наследия. Переписка. Современники о скульпторе».

С небывалыми трудностями нам удалось преодолеть всякие придирки, препоны некоторых членов редакции и рецензентов. Выходу книги помогли члены правления Союза художников СССР. Несмотря на это, рукопись претерпела значительные редакционные сокращения и купюры, часть которых представляли неизвестные материалы по событиям в искусстве 1920-х годов и о кубистическом периоде Б.Д. Королева. Также была изъята наша монографическая статья о скульпторе. Сокращения нередко были не только по идеологическим соображениям, но определялись



Б.Д. Королев. Скорбь (лежащая женская фигура). 1908  
Гипс  
Не сохранилась

субъективной позицией редактора. Сокращены были важные материалы о раннем периоде жизни скульптора, ряд фактов истории нашей страны, традиционно скрываемых советской цензурой. В различных разделах публикуемого материала удалялась их оценка авторами сборника и навязывалась субъективная позиция редактора. Несмотря на это, удалось сохранить часть ценной информации (хотя и с купюрами), дающей специалистам возможность по-новому и глубже увидеть творчество выдающегося скульптора XX века. Поэтому целью этой статьи является восстановление некоторых, на мой взгляд важных, материалов, изъятых редакцией. В моей статье используются некоторые фрагменты, цитируемые или редактируемые. Тем самым частично возобновляются утраченные данные и шире представляется искусство Королева. Естественно, моя статья носит несколько лично заинтересованный характер, но в то же время не претендует на полную информацию о творчестве скульптора. В ней, исходя из ограничения объемом статьи, не повторяются известные данные, которые ранее были изложены в нашем сборнике, в монографиях А.А. Сидорова и Л.С. Бубновой.

Скульптор Борис Данилович Королев происходил из семьи, не имеющей прямого отношения к искусству. Несмотря на это он стал скульптором, а его брат – актером и режиссером. Судя по воспоминаниям его матери,



Б.Д. Королев  
Танцовщица. 1908  
Бумага, карандаш

пересказанным близкими родственниками, а также по сохранившимся блокнотам, юный Борис много рисовал. Как вспоминали родственники, он постоянно сохранял интерес к изобразительному искусству и музыке. Вначале он обучался игре на скрипке, совмещая ее с рисованием. Он учился в Московской третьей гимназии. Позже вспоминал: «По воскресеньям часто ходил в Строгановское училище, где по этим дням давали разрешение рисовать с гипса и чертить под руководством дежурных преподавателей, и много рисовал дома и лепил». Тогда же он увлекся чтением книг по искусству и философии.

Видимо, полностью не определившись, по окончании гимназии в 1903 году он поступил на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета. Там ему пришлось заниматься недолго. Но он успел (как позже вспоминал) «на первом курсе проходить анатомию человека, практически на трупах, тщательно препарировав каждую мышцу». Эти знания, почерпнутые у известного профессора П.И. Карузина и необходимые для скульптора, в дальнейшем он вспоминал с благодарностью. В университете, увлекшись общими политическими сту-



Б.Д. Королев  
Пластическая танцовщица. 1908  
Гипс  
Не сохранилась

денческими дискуссиями, участвовал в подпольных студенческих кружках. Он, видимо, тогда стал членом партии социалистов-революционеров (эсеров), выступал перед рабочими, участвовал в демонстрациях. Как он вспоминал, 31 июня 1905 года «был арестован при вооруженном нападении на участок для освобождения политических и заключен в одиночную камеру Таганской тюрьмы. Меня ожидала тяжелая кара – смертельная казнь, но я был вместе с другими заключенными освобожден из “Таганки” 17 октября 1905 года грандиозной рабочей демонстрацией. В декабре 1905 года я участвовал в известном Московском декабрьском восстании, боролся на баррикадах на Садовой, против Малой Бронной, на Живодерке, наиболее долго державшейся против наступления царских войск... 13 января с группой политических я был вновь арестован по доносу и препровожден в Пересыльную тюрьму. Всех нас назначили в ссылку в Туруханский край, но в связи с открытием Государственной думы и либеральными веяниями ссылка была заменена четырехлетней высылкой за границу». Он был исключен из университета. Подпольно вернувшись в Россию, продолжил политическую работу. Занимался самообразованием,



Б.Д. Королев  
 Коленопреклоненная («Танагра»). 1908  
 Гипс – частное собрание  
 Бронза – Государственная Третьяковская галерея

много читал и, как он писал невесте, «занимаюсь сейчас исключительно философией». Позже он вспоминал, что «в этот период у меня окрепло желание работать в области искусства. Я начал заниматься в художественных частных мастерских: по рисунку у художника В.Н. Мешкова, у художников Ф.И. Рерберга и И.И. Машкова и по скульптуре в мастерской Марии Блок».

Судя по событиям в жизни Королева и по его многочисленным записям в блокнотиках и тетрадках, он с юности отличается необычайной целеустремленностью, последовательностью в выборе, в формировании своего творческого пути. Выбрав определенное направление, он последовательно шел к цели. Приняв решение, он от чего-то мешавшего идти вперед жестко, бескомпромиссно отказывался.

Занимаясь в студии М. Блок, он создал несколько работ, среди которых одна стала удачной и, по его воспоминаниям, практически определила начало его творчества. Скульптор и далее ценил ее. Она долгое время хранилась в семье его будущей невесты. Работа датирована автором 1908 годом. Он изобразил в значительном размере (три

четверти натуры) лежащую поникшую фигуру обнаженной натурщицы, назвав работу «Скорбь». Судя по архивным фотографиям, выполненным Королевым, начинающему скульптору удалось изобразить женскую фигуру не только выразительной по содержанию, но, главное, пластически цельно, «куском».

Необходимо указать, Б.Д. Королев, как О. Роден, П. Трубечкой, Н.А. Андреев и немногие скульпторы, внимательно относился к качеству и характеру фотосъемки своих произведений. Они правильно считали, что сфотографированное произведение при неверном ракурсе, неправильном освещении может быть художественно и информационно искажено. Такие фотографии неверно представляют задуманный автором образ, могут загубить восприятие скульптуры. Будучи опубликованными, они искажают правильное представление о творчестве скульптора. Поэтому с первых своих работ скульптор сам их фотографировал. Помогала ему невеста, а потом жена Людмила Николаевна, которая, будучи дочерью известного в начале XX века фотографа Н.С. Никольского, профессионально владела этой техникой. В связи с этим я намеренно в статье использовал лишь фотографии из архива скульптора.

Видимо, уже в первой работе «Скорбь» Б.Д. Королев интуитивно начал осознавать важнейшее, основополагающее качество скульптуры в ее цельности («куском») и предчувствовать художественную основу своего творчества. Именно в этот, 1908 год в письме к своей невесте из Перловки (под Сочи) он утверждает: «Если я буду художником, то художником пластически скульптурного искусства». Находясь в удивительно красивом месте, он много рисовал, в том числе восхитившие его Кавказские горы, а также занимался лепкой.

Весь творческий период, с первых работ, Королев постоянно и многократно зарисовывал и лепил Людмилу Николаевну Никольскую. Она вдохновляла его на образы, подобные почитаемому им античному искусству. В целях освоения этого наследия, он делал многочисленные наброски, эскизы, рисунки с репродукций и гипсовых слепков древних произведений. Подражая им, он лепил невесту танцующей, склонившейся или в иных постановах, создавая композиции «Коленопреклоненная», «Пластическая танцовщица». Его невеста была ученицей Айседоры Дункан («босоножкой») и, как ее учительница, стремилась в танце передать красоту античности. Одна из скульптур этой группы работ «Коленопреклоненная» 1908 года полу-



Б.Д. Королев  
Старик-крестьянин. Сидящая фигура. 1911  
Гипс  
Не сохранилась



Б.Д. Королев  
Этюд. Лабазник. 1910  
Глина  
Не сохранился



Б.Д.Королев  
Портреты девушки и Л. Бетховена. 1910  
Гипс  
Портрет девушки не сохранился  
Портрет Л. Бетховена. Музей «Абрамцево»

чила второе авторское название – «Танагра» (такова авторская подпись на архивной фотографии). Другая скульптура – «Аполлон (юноша, играющий на кифаре)», 1908 года исполнения, – носит, судя по предварительным рисункам, автопортретные черты. Как и многие начинающие скульпторы, он также старательно копировал в рельефе гипсовую голову «Давида» Микеланджело и одновременно пробовал создавать реалистические портреты знакомых. Позднее, стараясь свободнее лепить, освободиться от натуралистического воспроизведения модели, он, увлеченный творчеством Паоло Трубецкого и подражая ему, создал несколько этюдов стоящих моделей, копируя в них живописную манеру исполнения.

После официальной легализации в 1910 году, определившись в выборе стать скульптором, он совершил поездку во Францию и Германию с целью знакомства с музеями этих стран. Летом этого же года он занимался в студии Ильи Ивановича Машкова, что сыграло для него большую роль. Знаменитый живописец и преподаватель (по воспоминаниям Б.Д. Королева) сумел привить ему «понимание формы, компоновки, фактуры и пластического объема», видение крупной цельной массой в скульптуре.

Королев, осознавая свою слабую профессиональную подготовку, поступил в Училище живописи, ваяния и зод-

чества, в головной класс, где под руководством С.М. Волнухина стремился освоить академические основы. Там он создал ряд реалистически выразительных и пластически цельных работ: бюст «Лабазник», бюст и статую сидящего крестьянина, бюст «Рабочий» и горельефный портрет Бетховена (все 1910 года). Для создания последней скульптуры, лепленной экспрессивно, он использовал посмертную маску композитора, воспроизведения его портретов, перечитал воспоминания современников, рисовал. В целях передачи состояния трагизма на лице композитора он, видимо, позировал перед зеркалом, вследствие чего внес в него свои черты. Работа получилась хотя несколько традиционной, но весьма выразительной и запоминающейся. Для Королева и его жены музыка играла огромное значение. Они были настоящими меломанами, все годы постоянно посещали концерты, театры, дружили со многими музыкантами, собирали и слушали музыкальные записи, книги, открытки. По воспоминаниям родных, скульптор любил работать под аккомпанемент рояля, на котором Людмила Николаевна исполняла произведения Моцарта, Бетховена и других любимых композиторов.

Открывшийся в 1912 году в Москве Музей изящных искусств имени императора Александра III стал для него центром, в определенной мере, реального представления в объеме, трехмерного познания шедевров скульптуры прошлого: от Древнего Египта и Греции – до Возрождения (хотя и в слепках). Стремясь освоить опыт предшествовавших великих скульпторов Донателло и Микеланджело, он не только копировал их произведения, но и в собственных работах им подражал. За скульптуру «Снятие с креста» (1913, гипс), созданную под воздействием поздних произведений Микеланджело, он был удостоен 1-й категории. Для углубления познания творческого наследия прошлого он поступил, параллельно обучаясь, в Московский университет на кафедру истории искусства. Там он слушал лекции ведущих отечественных ученых в области истории и теории изобразительного искусства. Он целенаправленно стремился не только освоить технику и ремесло скульптора, но и понять внутренние законы этого искусства. В своей записной книжке этого времени он писал: «Скульптура имеет две стороны: форму в смысле части пространства, ограниченного плоскостями, форму в смысле соотношения частей – гармонии их». Он продолжал читать труды выдающихся философов и искусствоведов, следил за дискуссиями современных эстетиков, беседовал со специ-



Б.Д. Королев  
Снятие с креста. 1915  
Гипс  
Частное собрание

алистами, начал преподавать рисунок в школе попечительства бедным.

В 1913 году с женой Людмилой Николаевной на деньги, заработанные продажей экземпляров его скульптуры «Бетховен», совершил поездку в Австрию, Италию, Францию, Испанию, Англию, Германию. Они посетили не только музеи, но выставки и мастерские ведущих европейских художников, в том числе П. Пикассо, А. Архипенко, Э. Бернара, О. Мещанинова и др. О том времени Б.Д. Королев вспоминал: «Посещение современных выставок “Мир искусства” и западников (французов) нагляднейшим образом убедило меня в беспочвенности, лживости и художественной поверхности той среды, в которой мне приходилось возвращаться (в Училище). Становилось ясным, что правда художественного восприятия и выражения за пределами



Борис Данилович и Людмила Николаевна Королевы  
Начало 1920-х



Семьи Королевых и Никольских. Людмила Николаевна –  
первая справа (лежит), Борис Данилович Королев – пятый  
справа (стоит), Федор Августович Степун – в центре (стоит,  
в шапке). 1910-е



В мастерской скульптуры Училища живописи, ваяния  
и зодчества. На первом плане И.С. Ефимов и Б.Д. Королев.  
Начало 1910-х



Студенты Училища живописи, ваяния и зодчества.  
Б.Д. Королев, Оболенская, А.А. Мануилов, Щербаков,  
И.С. Ефимов, Н.Я. Симонович-Ефимова и др.  
Начало 1910-х

наших учителей. И я с головой окунулся в пластическую культуру Запада, уже отчасти отходившую от импрессионизма Родена, а также в резко наступающий кубизм Пикассо и Архипенко». Под впечатлением увиденного в Москве в Морозовском собрании он копирует натурщиц А. Матисса (графические наброски которых сохранились). В этом его поиске проявилось желание познать глубинную суть искусства, его первооснову, а также вечные проблемы, перерастающие в преемственность в понимании эволюции формы и содержания.

Острые переживания Б.Д. Королева, связанные с впечатлениями от зарубежных поездок, от восприятия новых европейских городов, преобразованных индустриализацией, понимание и поиск своего места в искусстве и в мире, его духовные поиски в обществе и в самом себе – все это он стремился осмыслить в письмах жене: «Для искусства надо иметь большое в душе, само занятие им еще не родит большого в душе... То стоящее, чего мы так хотим, лежит не в занятиях искусством, а в нас и в той сути идей, которую нашли в том, в чем искали, перерабатывали в своей душе и, наконец, выявили в искусстве. Искусство не только область проявления и творчества, но не самозарождающая ценность. Но что же тогда эта большая высшая ценность? В искусстве, в философии мы можем сказать, что большое, вот ценное! Вот эта картина, вот эта скульптура, вот это музыкальное произведение безусловная ценность, потому что есть все это уже найденное и запечатленное большое. В жизни человека – большое – искание большего». Размышляя об этом, он решил экспериментировать и создать работы нового уровня. В один 1914 год, он выполнил, казалось бы, несовместимые по стилю и характеру произведения, к которым относятся: «Портрет Ф.А. Степуна», копия «Скифской бабы», «Женский торс», а также «Женская фигура. Конструкция» и «Мужская фигура. Конструкция».

В «Портрете Ф.А. Степуна», он подражает энергичной и нервной пластике портрета О. Бальзака работы О. Родена, стараясь повторить находки признанного гения скульптуры, его мощное и трепетное видения формы. Известно, что Б.Д. Королев был восхищен памятником О. Бальзаку работы О. Родена, его композицией и экспрессивной мощной лепкой.

Но, рационально понимая, что этот путь уже преодолен для того времени, что необходимо вернуться к истокам искусства, его простоте и цельности, он копирует одну из так называемых «Скифских баб» (экспонировавшихся



Б.Д. Королев  
 Портрет Ф.А. Степуна. Голова. 1914  
 Гипс – частное собрание  
 Бронза – Государственная Третьяковская галерея,  
 Государственный Русский музей

в Историческом музее имени императора Александра III). Таким путем он желал понять, постичь пластическую суть ее выразительности и монументальности, глубже осознать, как создавалась в древности объемная скульптурная форма. Он хотел достичь цельности скульптурного объема, преодолеть современные традиции натуралистического воплощения. Это он смог решить в созданном им тогда «Женском торсе». Видимо, проверяя результат данного эксперимента, он намеренно сопоставил две эти названные скульптуры (свою копию «Скифской бабы» и «Женский торс») на одной фотографии.



Б.Д. Королев  
Женский торс и копия  
«скифской бабы». 1914  
Женский торс – гипс, не сохранился  
Государственный Русский музей. Фото в фас



Б.Д. Королев  
Женский торс и копия  
«скифской бабы»  
Фото в профиль



Две обнаженные модели  
Фотография Б.Д. Королева. 1914

Возможно, в продолжение этих исследований по поиску цельности и монументальности скульптурной формы он в это же время предпринял работы по выбору наиболее подходящего типа модели для своих скульптур, такой, которая бы соответствовала его пластическому и конструктивному видению. Судя по нескольким архивным фотографиям тех лет, он стремился найти необходимые качества в самой модели, ее формах, конституции, торсе, объеме. Для этого он выстраивал натурщиц парами (как в предшествовавшем эксперименте), фотографировал их в фас, профиль и сзади, сопоставлял и выбирал необходимый тип. Судя по дальнейшим скульптурным работам и рисункам, его почти постоянной моделью, помимо жены, стали несколько полные, плотные по формам молодые женщины, но при этом женственные и гармоничные. Такой моделью была С.Л. Осипович, позировавшая неоднократно Б.Д. Королеву и которую любили изображать живописцы объединения «Бубновый валет».

Параллельно названным работам, стремясь собственноручно понять, постигнуть азы кубистического искусства, Королев идет на новый эксперимент, создавая три скульптурные фигуры, которые он определил как «Конструкции». По этому поводу он вспоминал, что, «будучи на последнем семинаре выпускного скульптурного отделения, представил работу в кубистических формах». Речь идет о сидящей женской фигуре (конструкции) или о мужской фигуре (конструкции), ныне известных лишь по архивным фотографиям. Последняя вещь дошла до нашего времени во втором варианте и хранится в Русском музее. «Глядя на мои этюды с натурщиков и натурщиц, профессор Волнухин заметил мне: «Что вы, батенька, такие вещи можно делать только дома, а не представлять на просмотр экзаменационной комиссии». Форма этих скульптур цельна, аскетична и – тем самым – необычайно выразительна. В них преднамеренно четко подчеркнуты грани формы, чем они напоминают работу П. Пикассо «Женская голова (Фернанда)»



Б.Д. Королев  
Женская фигура (с поднятой  
рукой). 1914  
Гипс  
Не сохранилась



Б.Д. Королев  
Мужская фигура. 1914  
Гипс  
Не сохранилась



Б.Д. Королев  
Сидящая женская фигура. 1913  
Гипс  
Не сохранилась

1910 года. Королев, возможно, видел ее во время поездки в Париж. Таким революционным пластическим построением он намеренно определил их конструктивность и объемную форму, достигнув значительной выразительности и монументальности. Он добился очищения формы от натурализма (хотя достиг определенного схематизма). Вообще Королев высоко ценил кубистическое творчество Пикассо. Его портрет А. Воллара для него был образцом кубистического решения – точности, ритмичности, структурности, ясности и идеального решения замены реальности. Фотография этого произведения (по воспоминаниям вдовы) с того времени постоянно стояла на письменном столе скульптора.

Перечисленные только шесть работ из группы, вдвое большей числом (из только известных), которые были созданы скульптором в один 1914 год, характеризуют не только активную эволюцию его творчества, но энергию и быстроту, с которой он стремился войти в современное

искусство. Этот процесс он осуществил изнутри, при непосредственной лепке, тем самым стремясь понять, глубже осознать и почувствовать каждый этап нового видения искусства пластики, освоения методов и приемов собственными руками. Этот 1914 год, как и последующие три года, стал для него временем активных пластических экспериментов, периодом глубинного освоения современных новаций и решительного выбора собственного пути в современном искусстве.

О молодом Королеве этого времени оставил позднее свои воспоминания его родственник и выдающийся философ и литератор Федор Августович Степун (портрет которого он в то время создал). Между ними сложились доверительные дружеские отношения. Ф.А. Степун дарил Королеву свои опубликованные работы (из них некоторые сохранились в его архиве). Он ярко представил образ и характер начинающего скульптора, ищущего смысл и содержание не только в искусстве, но и в происходивших собы-

тиях. Воспоминания были написаны значительно позже, в иммиграции. Ф.А. Степун, один из наиболее активных идеологических противников В.И. Ленина, был вынужден после октябрьского государственного переворота уехать за границу и вести преподавательскую работу в ведущих германских университетах. Оберегая от большевистских репрессий оставшихся в России родственников, он в своих воспоминаниях давал им условные имена, понятные близким по описанным событиям.

Степун записал: «На большие праздники и к родительским именинам к нам обыкновенно приезжала Наташина сестра Марина со своим мужем-скульптором... Виктор был горячим спорщиком, по тону не всегда приятным, но по существу всегда интересным. Присутствие Виктора на “приемах” во флигеле придавало нашим беседам особую остроту, так как между мною и ним уже с 1910 года шла полемика не только по вопросам политики, но и по вопросам искусства.

Начал Виктор с наивного реализма, но вскоре попал под влияние Родена, после чего стал быстро леветь. В 1912 году он был уже на пути к отвлеченному конструктивизму.

Я по мере сил звал Виктора на новые пути религиозно-монументального искусства, одинаково далекие как от направленного натурализма старого поколения, так и от мозговой игры скорее экспериментирующего, чем творящего конструктивизма. Теоретически Виктор как будто бы соглашался, но связать с моими теориями живого представления о своем будущем творчестве не мог и потому иной раз невольно раздражался на меня... Когда теоретический спор окончательно запутывался, подавали самовар и начиналось чаепитие. За столом разговоры естественно принимали более примирительный характер. Так как там был знаменитый в будущем скульптор и его брат, впоследствии актер, то разговоры часто переходили на темы искусства и театра».

Видимо, время, описанное Ф.А. Степуном, относилось к 1912–1916 годам, когда для Б.Д. Королева оно было наполнено активными интеллектуальными и пластическими исканиями, какими-то неожиданными и передовыми для того времени находками. Хотя в то же время, казалось бы, в чем-то он возвращался к ранее пройденному, вплоть до создания некоторых работ, как «Портрет П.С. Оленина» (1915). Появление этого портрета в какой-то мере, возможно, объясняется поисками заработка, необходимого для молодой семьи.



Б.Д. Королев  
Женская фигура (закрывающая лицо рукой). 1916  
Гипс – частное собрание  
Бронза – Государственный Русский музей

Но, несмотря на бытовые трудности, он настойчиво продолжал свои творческие искания, создав большую серию выразительных и пластичных работ с изображением женской модели. Они созданы с одной или близкой по типу модели (вспомним его фотоэксперименты с натурщицами). «Между тем, – как считал Б.Д. Королев, – увлечение кубизмом в последних классах школы не отрывало меня от живой природы. Наоборот, через живую природу стремился я постичь законы пластической выразительности, композиции и пропорции. Ни деформации реалистической формы, на который толкала меня теория кубизма, ни композиционная асимметрия, ни силовая механизация отвлеченных форм не сделали меня рабом абстрагированного мышления. Я оставался наблюдателем живой природы



Б.Д. Королев  
Танцовщица. 1916  
Бронза  
Государственная Третьяковская галерея

и ее изменчивых законодвижений». Словно вспомнив уроки Ильи Ивановича Машкова, он в этих работах стремился к созданию целостной большой формы, к определению ее конструкции, к передаче внутреннего движения. Его скульптуры обладают большой наполненностью пластической массы, весомостью и выразительностью. В них он искал суть пластики, ее основные качества и элементы: объем, масса, вес, силуэт, движение и другие важные особенности скульптуры. В этих поисках он смог достигнуть необычайной полноты, цельности и выразительности. Помимо этого, в них он настойчиво стал уделять внимание подвижной и различной «живой» фактуре, которую зрители отмечали как непривычную «шероховатость». Позднее он объяснил: «Ту шероховатость, которую я придавал поверхности своей

скульптуры, они называли королевским художественным стилем. Между тем это не так. Скульптурный «колорит» – это тот свет и те тени, которые получаются от выпуклостей и впадин форм и, если хотите, от шероховатостей поверхности. Но злоупотреблять этим никак не приходится. Если для колорита не хватает выпуклостей, я даю соответствующую обработку поверхности. Вот и весь так называемый мой королевский стиль. Конечно, я не люблю облизанную и строго отшлифованную поверхность». Необходимо отметить, что такая фактура создает вокруг скульптуры нечеткие очертания, границы, впечатление своеобразного мерцающего пространства, некую подвижную атмосферу, достигая тем самым значительной выразительности и неповторимости. В работах этого времени он стремился определить свое понимание цельной формы, закрепленной в кинетическом движении, формы конструктивной, полновесной и пластичной. Некоторые его скульптуры, такие как «Женская фигура, закрывающая лицо рукой», «Женская фигура (с наклоненным вправо торсом)» и «Танцовщица» (все 1916 года), близки по поискам ряду скульптур Э. Дега. Б.Д. Королеву, естественно, эти работы французского мастера были неизвестны, так как они появились на выставке через два десятка лет. Результаты работ Королева этих трех лет говорят о том, что в своих поисках он был близок общему мировому развитию современной скульптуры. Необходимо отметить, что в то время в искусстве Западной Европы вновь стал утверждаться интерес к античному наследию. Королев же создал «Портрет жены» (1916; мрамор подкрашенный; ГТГ). Возможно, это произошло не без влияния творчества С.Т. Коненкова. Данной работой он как бы проверял свежесть и ясность своего пластического видения. Античность для него всегда оставалась идеалом и мерилом на всем протяжении творческой жизни. Необходимо указать, что Королев был жестко самокритичен к своему творчеству, поэтому все названные работы он тогда не выставлял. Возможно, он считал их экспериментальными, недостаточными для представления на выставках. Хотя по сохранившимся документам он до 1917 года считался еще учащимся, но фактически с 1914 года работал как сложившийся художник.

В последующий 1917 год, в период крушения Российской империи, ее режима, в год двух государственных переворотов, ему практически (судя по списку выполненных произведений) было не до собственного творчества. Б.Д. Королев вновь, как десятилетием до этого, активно втянулся в общественную и политическую жизнь, стремясь

участвовать в ее преобразовании. Он, как и А. С. Голубкина, являясь членом партии эсеров, был гласным от этой партии в Московской городской думе 1917 года. Активно участвуя во множестве заседаний и в принятии революционных решений, он работал в различных организациях по формированию и преобразованию государственных учреждений. В этот процесс он втянулся после февральского переворота, вначале включившись в комиссии по сохранению культурного и исторического наследия, а потом – в водоворот всей политической жизни. Общественно-политическая деятельность практически полностью захватила его. А. А. Сидоров, один из первых его биографов и непосредственный свидетель тех событий, писал: «Роль, взятая на себя Б. Д. Королевым, была выбрана им не случайно. Воля “ниспровержения старого мира искусства” руководила им. Введение новых методов в преподавание искусства в школе, победа новых творческих приемов в художественной практике была задачей, объединявшей тогда представителей молодого искусства. Б. Д. Королев с головой погружается в организационную работу. Историк, который захочет разрабатывать события тех дней на фронте искусства, будет часто встречать его имя». В настоящей статье нет необходимости перечислить все государственные и общественные организации и комиссии, в которых бы в те годы не участвовал Б. Д. Королев (для этого достаточно обратиться к названным изданиям о творчестве скульптора).

Хотя некоторые поправки необходимо было бы внести. Важно отметить факт в его биографии, искаженно подаваемый во многих публикациях. Реально возглавив созданный в марте 1917 года Московский профсоюз скульпторов, как его секретарь, он предложил (о чем сохранились в его архиве записи и проекты) новой власти организацию постановки в стране памятников и мемориальных досок выдающимся деятелям истории, науки и культуры. Он составил их предварительный список, разработал формы реализации этой идеи, назвав это планом монументальной пропаганды отечественной истории, культуры и науки. Для этой работы он предложил привлечь членов созданного Московского профсоюза скульпторов, организовывать конкурсы и выставки проектов. С этим предложением он обратился к руководству с целью поддержки и финансирования этих работ. Но после Октябрьского переворота новый советский бюрократический аппарат (в лице А. В. Луначарского и его заместителей) не только приписал этот проект В. И. Ленину, но и превратил его



Б. Д. Королев  
Портрет жены. Эскизы. 1916  
Бумага, карандаш



Б. Д. Королев  
Портрет жены. Голова. 1916  
Мрамор подкрашенный  
Государственная Третьяковская галерея



Б.Д. Королев  
Архаическая женская фигура. 1918  
Дерево тон  
Не сохранилась



Б.Д. Королев  
Гребень. 1919  
Дерево, тушь  
Частное собрание

в свою политически-коммунистическую пропагандистскую процедуру.

Но уже в 1918 году, продолжая осознавать себя не только общественным и государственным активистом, но и скульптором, Королев, параллельно с этой деятельностью, вернулся к творчеству. При всем своем максимализме, упорстве и последовательности он решительно выбирает путь скульптора-кубиста. Он окончательно решил, что кубистическое направление в скульптуре – это наиболее отвечающий путь в происходивших коренных преобразованиях и событиях. По его мнению, именно формотворчество в кубистическом направлении, отрицает традиционное восприятие и воспроизведение окружающей действительности и наиболее соответствует происходившей коренной ломке в стране и мире. Кубистическое видение замещало привычный зрительный образы действительности символами. Главное – то, что кубистическое решение скульптурной формы отличалось остротой, выразительностью, агрессивностью преобразования и замещения реальности, открытой структурной ритмичностью и целостностью видения.

Б.Д. Королев в эти годы (1918–1922) – период его кубистических исканий – работает и создает ряд оригинальных и значительных произведений, как станково-выставоч-

ных работ, так и монументальных памятников. Станковые скульптуры, решаемые им как лабораторно-поисковые работы, он, как и ранее, не представлял сразу на проходивших художественных выставках, что можно объяснить (как было сказано) повышенной самокритичностью скульптора или его предположениями о незавершенности проводимых поисков. Но, несмотря на это, часть художественной интеллигенции имела о них определенные представления.

В эти же годы, помимо скульптуры, он стремился работать в разных направлениях: от оформления в Театре С.И. Зимины оперы А.С. Даргомыжского «Каменный гость» до проектов обложек журналов и моделей червонца. Для постановки оперы в Театре С.И. Зимины он выполнил эскизы декораций и костюмов, при этом в новом понимании – в кубистическом стиле. К настоящему времени сохранились как эти работы (в Музее театрального искусства имени А.А. Бахрушина), так и модели гребней для прически главной героини (1919, дерево, тушь; частное собрание).

Продолжая прежние разработки целостной формы, словно помня о копированной им «Скифской бабе», Королев в 1918 году вырубает из дерева «Архаическую женскую фигуру». В ней стремился соединить методы создания древней статуи с современным конструктивным решением. Скульптура обладает необычайной выразительностью, покоряющей простотой и цельностью. К сожалению, она не сохранилась (осталась лишь фотография). Впервые она была представлена через четыре года, в 1922 году на выставке «Мир искусства», а позднее, в 1933 году, – на юбилейной выставке «Художники РСФСР за XV лет», в разделе, посвященном скульптуре, среди других его работ разных лет. Видимо, для некоторых музейных сотрудников она казалась столь архаической, что это трагически отразилось на ее судьбе. Как мне удалось позднее, в конце 1970-х годов, выяснить, вследствие музейной неразберихи в конце 1930-х годов две скульптуры Б.Д. Королева («Архаическая женская фигура» и бронзовая «Голова Н.Э. Баумана» 1931 года) после выставки были ошибочно переданы на хранение в отдел археологии и древнего искусства Государственного исторического музея. «Голову Н.Э. Баумана» мне удалось обнаружить в фондах музея (под записью «Непонятный археологический предмет») и атрибутировать. Возможно, ошибка произошла из-за эскизной «королевской» фактуры этого портрета, которая им показалась произошедшей в результате значительной коррозии древнего металла. «Архаическую женскую фигуру» найти не удалось. О ней сохранилась

лишь предположительная запись в инвентарной книге, с указанием о ее списании. К счастью, в архиве скульптора сохранилась фотография с его подписью.

В том же 1918 году начался период создания Б.Д. Королевым памятника Михаилу Бакунину. Идея его включения в предложенный Наркомпросу список памятников плана монументальной пропаганды, видимо, принадлежала самому Королеву. Ему, как бывшему революционеру и участнику боев на баррикадах в 1905 году, этот образ пропагандиста разрушения старого мира и его преобразования был идейно и духовно близок. Скульптор с большой ответственностью и последовательностью создал необычный эскиз памятника, который вскоре был утвержден.

Эскиз представляет собой стоящую фигуру М.А. Бакунина, напоминающую круглую колонну. В ее верхней части экспрессивно воспроизведен портрет революционера. Вокруг самой фигуры – крупные кружащиеся складки (видимо, плаща) завершающиеся за его головой взметнувшимся знаменем. Композиционное построение эскиза памятника М.А. Бакунину напоминает (восхищавший ранее Б.Д. Королева) монумент О. Бальзаку работы О. Родена: монументальный столб, увенчанный головой героя. О. Роден стремился в памятнике придать фигуре писателя стабильность, устойчивость, монументальность и обобщенность. Б.Д. Королев же стремился воплотить неистовое бурное круговое движение, завихрение, в соответствии с характером поведения М.А. Бакунина и его призывами к разрушению старого мира (изречения которых должны были, по замыслу автора, быть начертаны на памятнике). Судя по сохранившимся графическим эскизам разной стадии работы (карандашом, тушью, чернилами), скульптор тщательно подходил к воплощению этого образа. Для документальной точности изображения портрета Бакунина он сделал несколько рисунков, начиная с прорисовки черт его лица по кальке со старой фотографии. Скульптор, всегда преданный реальной живой природе (по его признанию), получал от нее мощные импульсы в творчестве. Он тщательно и ответственно подходил к ее воспроизведению, даже когда хотел ее преображать в кубистической форме.

Королев, решая создать кубистический памятник, стремился следовать необходимым требованиям. Он изучал работу Н. Кульбина, посвященную этому направлению, даже цитировал ее в 1919 году (в период работы над памятником Бакунину) в письме жене: «Кубисты утверждают, что существует динамизм формы. У формы оказываются такие



Б.Д. Королев  
Эскиз памятника М.А. Бакунину. 1918  
Гипс тонированный

же способности изменяться, как и у цвета. Она смягчается или оживает от соприкосновения с другой формой. Она может умножаться или исчезать. Эллипс изменяется, если его вписать в многоугольник. Случается, что форма, более устойчивая, чем те, которые ее окружают, господствует над всей картиной, подчиняет себе там все предметы». И сам сделал вывод: «Стало быть, существуют формы устойчивые и изменяющиеся».

Он обратился к кардинальной скульптурной проблеме – взаимосвязи формы и материала: «Между формой и материалом произведения есть взаимодействие, взаим-



Б.Д. Королев  
 Статуя М.А. Бакунина. 1919  
 Бетон  
 Снимок в мастерской скульптора

ная зависимость. Каждое изменение формы становится вдвое сильнее от соответствующего изменения материала (модификация материала). Есть поверхности, которые не выносят известных материалов, гибнут под их непосильной тяжестью. Форму нельзя представить себе отдельно от материала... Предмет не имеет абсолютной формы. У него могут быть различные формы».

Королев связывал свои наблюдения с открытиями в области физики: «Физика учит, каким образом получили свою форму различные находящиеся вокруг нас тела –

путем отделения некоторых частей от другого тела, которой придают окончательную форму действием некоторой силы. Иногда эти две операции – разделение и “деформация” – происходят в обратном порядке. Причем разделение и “деформация” тогда только могут быть произведены успешно, когда не нарушены основные свойства оперируемого тела. Свойства эти – упругость и пластичность. Вот почему для скульптора, деформирующего тот или иной материал (оперируемое тело), так необходимо важно изучать свойства его».

Вырабатывается принцип, которым Королев будет руководствоваться всегда: «Скульптура, в которой форма и фактура не связаны со свойствами положенного в основу материала, – глупая скульптура. Есть материалы, основные свойства которых не имеют индивидуальных свойств, а приобретают те, которые им навязывают: гипс, цемент – вечные плагиаты».

Кубофутуристические поиски отражали острое желание Б.Д. Королева «сделать скульптуру достоянием масс»: свойственный русской культуре демократизм. Решение формы памятника, его элементов, их соотношение и построение, по мнению скульптора, должны быть понятны простому народу. А.А. Сидоров отмечал: «Кубизм, показывая свои “элементы” мира, давал свой анализ видимости как анализ неизбежно индивидуалистически-субъективный... Много говорилось о будущем синтезе; комбинация этих элементов в новое целое и представлялась задачей такого синтеза. Сделать эту комбинацию элементов революционной не только по форме (о “революции форм”, “перевороте глаза” много говорилось в те дни), но и по идейному содержанию и хотел Королев. Он был здесь пионером». Пространственная композиция памятника, подобная спиралью, соотношение и размер объемов, составляющих статую, их динамическая подвижность и экспрессия – все эти выразительные приемы были направлены на зримое эмоциональное воплощение мысли М.А. Бакунина, высказанного им, начертанного на пьедестале и отвечающего революционному настроению общества: «Дух разрушения есть созидующий дух».

Как было ранее сказано, Б.Д. Королев стремился использовать документальные материалы, воплощая образ революционера, неистового по духу и характеру поведения. Среди сохранившихся многочисленных эскизов и рисунков есть (как уже говорилось) кальки с воспроизведением с фотографий его лица. Скульптор стремился



Б.Д. Королев  
Статуя М.А. Бакунина. 1919.  
Бетон

документально соответствовать также в изображении его фигуры, подчеркивая в ней характерное. При этом одновременно шли поиски общей скульптурной композиции, соответствующей идее памятника и призыву, начертанному на постаменте. Он строил и выявлял выразительные диагональное и спиральное построения форм, соединяя их с реальным пластическим образом. Задача пластической интерпретации реальных форм, еще ранее интересовавшая Б.Д. Королева, имевшего определенный опыт в небольших работах, теперь необходимо было решать в монументальных размерах.



Для него образцами были работы П. Пикассо. Только если П. Пикассо преобразовал лик А. Воллара для передачи его характера и гармонии образа, то Б.Д. Королев, кубистически перевоплощая образ М.А. Бакунина в памятнике, не только устрашающе меняет его характерные черты, но и раскрывает главную идею, которой он движим: воплощение символа всепоглощающей, разрушающей энергии.

Летом 1919 года он закончил создание памятника М.А. Бакунину у Мясницких ворот Москвы, рядом с его мастерской. Памятник был создан высотой 8 м (вместе с постаментом). Использованным материалом был железобетон (хотя, возможно, автор предполагал завершить памятник в граните). В период полной разрухи в стране, руководимой большевиками, при отсутствии соответствующих материалов и оплаты труда, скульпторам приходилось использовать гипс, в лучшем случае – бетон. Б.Д. Королеву,

по воспоминанию одного из современников, пришлось создавать памятник с большими трудностями: в процессе лепки, при отсутствии крепежных материалов, глиняная модель скульптуры обрушилась. Скульптор заново создал и завершил ее в бетоне, успешно используя его пластические и фактурные возможности.

Памятник потрясал своим видом. В скоплении подвижных разнохарактерных и разновеликих элементов, закручивавшихся в спиральном движении, скульптор символизировал безостановочную и разрушающую силу идеологии М.А. Бакунина. Для Б.Д. Королева спираль (мысль о которой была им вычитана ранее у Гегеля) являлась символом вечного прогресса, революции, сметающей все прошлое на пути. Его увлечения философией и многочисленные дискуссии с Ф.А. Степуном, известным на Западе знатоком теорий великого германского философа, определили некоторое число символических понятий, которые он стремился воплотить в скульптурных формах. Спиралевидное построение он использовал в своем творчестве с 1916 года («Танцовщица» и др.), относя его к важнейшему элементу в скульптуре. Но в последующие годы, начиная с памятника М.А. Бакунину, в котором он ранее В.Е. Татлина использовал символику спирали, он постоянно стремился ее применить во многих памятниках (в том числе и В.И. Ленину). Он видел, в соответствии с революционным настроем, в ней наиболее выразительный символ движения человечества к свободе, идеальное выражение его освобождения.

Созданный памятник разительно отличается от предварительного эскиза. В эскизе о кубизме могут частично свидетельствовать лишь части взметнувшейся одежды изображенного при значительном сохранении, почти без изменения, форм его лица. В самом памятнике все части, все формы были целиком кубически преобразованы. Теперь его лик, условно чем-то напоминающий черты М.А. Бакунина, устрашающе выглядит мрачной маской злобной совы. Грозоздящиеся и находящиеся в спиральном движении кубистические элементы, подменяющие природные формы, своим кажущимся хаосом дополняют и усиливают образ известного бунтаря и превращают его в символ, знак, устрашающую ипостась гения разрушения и самоутверждения, безгранично все сметающего с лица земли. Даже взметнувшееся знамя за маской лица анархиста утверждает скорее о непобедимой его силе. Контрастом к этой сложной скульптурной композиции выглядит привычный кубический постамент. Устрашающий вид



Б.Д. Королев  
Проект композиции для агитационных надписей. 1919  
Бумага, тушь

этого памятника, воспринимаемого многими его видевшими как пророческий символ происходившей в стране революции, ее всеокрушающей и уничтожающей стихии, ныне даже на архивных фотографиях передается своим диким пугающим воздействием. Невольно вспоминаются строки В.К. Третьяковского (частично преобразованные А.Н. Радищевым): «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайя» или устрашающие громовые мотивы «Прометей» («Поэмы огня») А.Н. Скрябина.

А.А. Сидоров, первый биограф Б.Д. Королева, так писал о памятнике, пользуясь высказываниями автора:



Б.Д. Королев  
Статуя М.А. Бакунина. 1919  
Бетон

«Мыслью, руководившею скульптором, здесь было: “найти основные элементарные молекулы, из которых сложена видимость”. В свободной комбинации этих элементарных форм художник стремился придать им подвижность, динамическую выразительность. Художник здесь пытается идти путем параллельным и в то же время независимым от природного... “Бакунин” был первой смелой попыткой Королева сразу же поднять свой опыт искания объемных частей реальной формы до степени монументального... Этот

памятник имел восемь метров в высоту: такого смелого опыта не было дано совершить ни одному кубисту».

На основании сохранившихся нескольких фотографий, снятых с разных сторон памятника, все его формы, все кружащие в развороте элементы были подчинены овладению окружающим пространством – важнейшим качеством монументального памятника. Судя по отдельным архивным записям, Б.Д. Королев предполагал на площади, вокруг памятника, установить кубистической формы тумбы для запечатления на них изречений М.А. Бакунина, дополнительно подчиняя все окружение. Сам памятник был необычайно выразителен своей клокочущей во влете и грубо осязаемой тяжеловесной массой, в верхней части завершающимся подобием всполохам пламени.

Почти полутора десятилетиями позднее, в 1940-е годы, искусствовед и скульптор Б.Н. Терновец (ученик Э.-А. Бурделя) писал: «Имя Королева неразрывно связано с первыми годами послеоктябрьского периода... В своих скульптурных работах – проектах памятников, монументов, станковых вещах – он отдается безудержному новаторству; он мечтает о синтезе искусств... Памятник Бакунину был поставлен в 1919 году у Мясницких ворот в Москве; освобожденный от строительных лесов, но официально не открытый, он был снят... В памятнике Бакунину Королев стремился говорить языком энергично сопоставленных скульптурных объемов, искал выразительности в их взаимоотношениях, в динамике скульптурных масс. Бунтарскую напряженную стихию Бакунина-анархиста он пытался выразить языком вздыбленных, находящихся друг на друга, борющихся друг с другом скульптурных объемов. Он пытался, таким образом, какими-то новыми средствами выразить определенное содержание».

Документального распоряжения, по которому памятник М.А. Бакунину не был официально открыт, а затем и уничтожен, мне найти не удалось. Существуют многие воспоминания, что В.И. Ленин, увидев этот памятник, был крайне разгневан и дал соответствующие указания А.В. Луначарскому. Это подтвердила и вдова скульптора, считая, что памятник был уничтожен по их распоряжению. Трудно представить глубину той трагедии, тот ужас, перенесенный самим автором – Б.Д. Королевым, на глазах которого (рядом с мастерской) рабочие в феврале 1920 года равнодушно уничтожали первый памятник его работы, созданный с колоссальным трудом и повышенной творческой отдачей. И это произошло лишь по личной диктаторской прихоти «революционных вождей».

Причинами их неприятия этого памятника могли быть не только его форма, но и образ, сама личность М.А. Бакунина. В реальности Б.Д. Королев осуществлял этот памятник в значительной мере по своей личной инициативе, как революционер и эсер, близкий М.А. Бакунину по идеологическим воззрениям. Известно, что М.А. Бакунин был активным пропагандистом разрушения старого мира угнетения и зла. В.И. Ленин придерживался этих же убеждений. Как точно подметил философ Ф.А. Степун: «Многочисленные враги Ленина чаще всего рисуют его начетчиком марксизма, схоластом, талмудистом, не замечая того, что, кроме марксистской схоластики, в Ленине было много бакунинской мистики разрушения».

Хочется уточнить: но скорее это было в методах и формах С.Г. Нечаева, как это он крайне активно осуществлял на практике. М.А. Бакунин был участником революционных сражений в ряде стран Западной Европы, трижды приговаривался к смертной казни, неоднократно сидел в тюрьмах. Он включился в работу I Интернационала, первым перевел на русский язык «Манифест коммунистической партии» и «Капитал». Это, казалось, должно было бы импонировать В.И. Ленину.

Но М.А. Бакунин не стал сторонником марксизма. Глубоко разобравшись в теориях и основных постулатах К. Маркса и Ф. Энгельса, он вскоре разошелся с ними. В формах и системе предлагаемого ими будущего человечества он увидел скрытую лживость. Он пророчески писал: «Коммунизм – это не свободное общество, не действительно живое объединение свободных людей, а невыносимое принуждение, насилием сплоченное стадо животных, преследующих исключительно материальные цели и ничего не знающих о духовной стороне жизни и о доставляемых ею высоких наслаждениях». М.А. Бакунин категорически выступал против диктатуры пролетариата в будущем обществе. Он писал, что марксисты «утверждают, что только диктатура – их диктатура, конечно, – может сформировать волю народа, в то время как наш ответ на это таков: никакая диктатура не может иметь никакой другой цели, кроме самосохранения, и она может породить только рабство у людей, теряющих свободу; свобода может быть создана только свободой, то есть всеобщим восстанием со стороны народа и свободной организацией трудящихся масс снизу доверху». М.А. Бакунин пророчески констатировал, что диктатура пролетариата на практике окажется властью «кучки привилегированных, избранных или даже не избранных толпами народа, согнанными на выборы и никогда не знающими, зачем и кого они выбирают... Диктатура способна породить в народе лишь рабство... Мы убеждены, что свобода без социализма – это привилегии и несправедливость; и что социализм без свободы – рабство и жестокость». Активное несогласие М.А. Бакунина породило яростную борьбу К. Маркса и Ф. Энгельса с русским оппонентом, даже ненависть и бешеную русофобию, которую они проявляли не только к М.А. Бакунину, но и ко многим русским, в том числе к А.И. Герцену. На практике это проявлялось не только в поведении, но и в публикациях. Они заявляли: «Ни одному русскому я не верю... У Европы только одна альтернатива: либо подчиниться варварско-



Б.Д. Королев  
 Эскиз памятника К. Марксу для Москвы. 1919  
 Дерево  
 Государственная Третьяковская галерея

му игу славян, либо окончательно разрушить центр этой враждебности – Россию... Необходима беспощадная борьба не на жизнь, а на смерть со славянством... уничтожение и беспощадный терроризм». Значительно позднее национал-социалист Адольф Гитлер, став во главе германского государства, используя людские, военные и промышленные ресурсы покоренных стран Западной Европы, следовал давней мечте К. Маркса. Он возглавил военное нападение на нашу страну, террор и массовое уничтожение населения в период Второй мировой войны. Несмотря на его поражение, с осуществлением этой мечты К. Маркса не расстаются до сих пор многие зарубежные правители – русофобы и их единомышленники.

М.А. Бакунин в процессе общения с К. Марксом вынужден был констатировать, что К. Маркс «начинает ненавидеть всякого, кто не хочет гнуть перед ним шею. Вот главная причина ненависти к нам Маркса. К этому надо добавить, что, ненавидя кого-нибудь, они считают допустимой в отношении к нему всякую подлость. Нет тех гадостей, той клеветы и лжи, которой они не стали бы распространять на его счет в своих частных беседах и переписке, равно как и в газетах. Таков метод борьбы со своими противниками немцев вообще и в особенности немецких евреев. Маркс – немецкий еврей так же, как и многие другие главные и второстепенные вожди той же партии в Германии». М.А. Бакунин делает неожиданный вывод: «Итак – весь этот еврейский мир, образующий единую эксплуатирующую секту, нечто вроде народа-пиявки, прожорливого коллективного паразита, организованного внутри себя не только через границы государств, но даже через все различия политических взглядов, – этот мир в настоящее время, по большей части, по крайней мере, находится в распоряжении Маркса с одной стороны и Ротшильда с другой». Заявив это, М.А. Бакунин раскрыл не только факт родственных связей Маркса и Ротшильда. По документам известно, что они были двоюродными братьями. Но он вскрыл и их общие интересы, а также финансовую небезвозмездную поддержку первому от второго, что до сих пор стремятся отрицать марксисты «различного разлива». В целях сокрытия этого разоблачения тогда и теперь марксисты обвиняли М.А. Бакунина в антисемитизме, хотя многим было достаточно известно о большом числе его друзей, по национальности евреев, являвшихся журналистами, писателями, философами, учеными различных стран Европы и Америки, а также его идейными последователями (революционерами).

В.И. Ленин, сохраняя полностью преданность теориям и воззрениям К. Маркса и Ф. Энгельса, подражая им во всем и прекрасно зная отрицательную позицию М.А. Бакунина к основным их постулатам, а также их отношение к нему, на практике так же негативно вел себя к памяти революционера. Поэтому, можно считать, не только устрашающий вид памятника М.А. Бакунину, но и личные отношения к нему, его памяти «вождя революции» В.И. Ленина и его «комиссара по культуре» А.В. Луначарского стали причинами разрушения монумента. Любопытно, что через несколько лет для нового конкурса Б.Д. Королев создал другой проект памятника М.А. Бакунину (не



Б.Д. Королев  
Первый проект памятника К. Марксу для Москвы. 1919  
Гипс тонированный  
Государственная Третьяковская галерея. Полуразрушен

сохранившийся), но он также не был утвержден правительством. Возможно, сама идея постановки памятника идеологу разрушения старого мира (к тому же не принимавшего теорий К. Маркса) оказалась теперь несвоевременной и недопустимой.

Памятник М.А. Бакунину работы Б.Д. Королева был столь необычен, что, несмотря на уничтожение, стал темой обсуждения и споров на многие десятилетия, получив известность не только на родине, но и за рубежом. Он отражал интереснейший и плодотворнейший период развития отечественной и мировой скульптуры. Немногие в то время поняли и его значение для последующего творчества Б.Д. Королева, хотя были и провидцы. Константин Уман-

ский, дипломат, представитель нашей культуры за рубежом и тонко понимавший современное искусство, писал: «Сомкнутый, сжатый пластический язык Королева. Он совершенно отказался от предметности и ищет абсолютные элементы скульптуры в кристаллической спайке отдельных пластических частей. Он стремится к монументальной убедительности как равнодействующей изменчивых движений. Его памятник Михаилу Бакунину – блестящий пример этому, тем более что художник здесь старался освободиться от всяких материальных оков и четко выразить бурный дух идеолога мирового анархизма. Этот памятник... в своем динамическом выражении показывает удивительно ясную монументальность».

В 1930 году, «размышляя о судьбах русского авантюризма в эпоху, когда бег годов приобретает размах столетий», искусствовед и близкий друг И.Е. Хвойник написал Б.Д. Королеву (в трудный для него период): «Я постоянно оглядываюсь на ваш “бакунинский монумент” и в нем вижу крепкий столп, который связывает все дальнейшие превращения освобождающихся форм единством внутренней, органической логики. В нем – мудрость корней, ведущих подземное существование и питающих все ответвления досыта одним и тем же почвенным соком. Почаще и Вы оглядитесь на свой “бакунинский монумент”: его лаконичная суровая правда поможет Вам уверенно ориентироваться на жизненных путях Вашего творчества, смело и радостно избирать нужное направление и без огорчения и раздумья покидать соблазны узких тропинок».

Несмотря на унижительное уничтожение его памятника, Б.Д. Королеву хватило упорства, твердости и уверенности в своих творческих возможностях и далее идти выбранным путем, продвигать свои кубистические проекты для памятников К. Марксу и Освобожденному труду. Но и они в результате были также отвергнуты В.И. Лениным (о чем скульптор оставил воспоминания). Памятник К. Марксу Б.Д. Королев проектировал дважды. Им предшествовал небольшой эскиз из дерева (1919; ГТГ). Он представлял собой столб, завершенный характерной головой К. Маркса, и напоминал ценный Б.Д. Королевым памятник Бальзаку Родена.

Оба проекта памятника К. Марксу были приобретены Отделом ИЗО Наркомпроса. Первый проект 1919 года, значительный фрагмент которого валялся без учета в подвалах Третьяковской галереи (мною случайно, к недовольству хранителей, обнаруженный и атрибутированный), представ-



Б.Д. Королев  
Второй проект памятника К. Марксу для Москвы. 1920  
Гипс  
Не сохранился

лял собой эскизно намеченную фигуру, весьма реалистичную, хотя с некоторым упрощением. По общему решению она была близка кубистическому памятнику К. Марксу работы А.Т. Матвеева, поставленного в 1918 году у здания Смольного. В королевском проекте фигура К. Маркса была водружена на сложный по форме кубистический пьедестал, спирально закрученный из геометрических элементов. Форма пьедестала, возможно, по замыслу автора, должна символизировать идеи и содержание теории марксизма. Необходимо заметить, что Б.Д. Королев, начиная с данного проекта памятника и во всех последующих, всегда создавал сложные по форме постаменты, несущие какое-то идейное содержание, практически являющиеся конструктивной, пластичной и идеологической частью монумента. Фактура поверхности данной модели первоначально носила явно «королевский» эскизный характер.

В этом отношении второй проект памятника К. Марксу (фигура и сложный постамент) 1920 года отличался отполированной гладкостью плоскостей кубистиче-

ских форм, изгибы (силуэт) которых были выполнены как по лекалу. Эти объемы, рисунок граней которых усложнен, «набегают», совмещаясь друг с другом. Данный проект, кажется, был весьма красив, по-своему гармоничен и напоминал природный кристалл. Судя по обнаруженным записям, этот проект хранился в фондах Музея революции, но, возможно, будучи поврежденным, позднее, в 1970-е годы, в процессе списания остатков Музея подарков И.В. Сталину, был уничтожен.

Сохранилось большое число графических эскизов памятника Освобожденному труду (ГТГ, ГРМ, частное собрание) и фрагмент его скульптурного варианта (1920; гипс; ГРМ). Они изображают кубистическую фигуру шагающего рабочего с поднятой правой рукой, держащей светильник. Отличаются они от предшествующих проектов памятника К. Марксу стремлением к максимальной кубистической упрощенности изображения фигуры рабочего. Во всех вариантах эскизов они напоминают учебные схематические рисунки человека, выполненные когда-то А. Дюрером. В каждом варианте проектов отмечается, с одной стороны, стремление к наибольшему упрощению фигуры рабочего, а с другой – желание чем-то ее дополнить. В некоторых проектах Королев поместил в правую руку рабочего светящийся фонарь. Одновременно он искал наиболее выразительную форму постамента, представляя ее то в виде триумфальной



Б.Д. Королев  
Памятник Освобожденному труду  
у Павелецкого вокзала г. Москвы. 1920-е  
Дерево, бетон  
Не сохранился

арки со стоящими у основания фигурами демонстрантов с факелами, то в сложных пирамидальных геометрических конструкциях. Иногда в ряде эскизов он изображал, как из левой руки рабочего «сыплются» буквы в виде слова «электрификация», а внизу, на основании, – лозунг «Спайка города с деревней». Почти во всех проектах фигура рабочего кажется не пластичной скульптурой, а схематическим знаком, сколоченным из досок. Возможно, автор, исходя из ограниченности средств и материалов в то время, решил их компенсировать, предлагая планировать будущий памятник в виде упрощенной схемы, знака, выполнение которого реально при минимальных материальных расходах. Но, видимо, найденный таким путем образ, оказался



Б.Д. Королев  
Освобожденный труд. Проект памятника для Москвы. 1920  
Гипс. Фрагмент  
Государственный Русский музей

автору весьма выразительным и убедительным, вследствие чего он его повторял и варьировал во всех проектах. Как ни странно, по максимальной упрощенности и монументальности этот проект памятника Освобожденному труду напоминает деревянную конструкцию 1901 года, имитировавшую монумент императору Александру III, которая временно стояла на Знаменской площади Санкт-Петербурга. Возможно, опыт П. Трубецкого для Б.Д. Королева был достаточно ценен.

Несмотря на отрицательное решение В.И. Ленина, свой проект скульптор однажды осуществил в реальности, соорудив памятник рядом с Павелецким вокзалом Москвы (о чем свидетельствуют архивные записи и фотографии). Но, видимо, вскоре он был уничтожен. К сказанному, необходимо добавить (о чем ранее сообщалось): Б.Д. Королев, помимо создания указанных проектов памятников, и в эти годы продолжал работать над большой графической серией эскизов кубистических тумб для агитационных надписей (подобных тем, которые должны были окружать



Б.Д. Королев среди студентов скульптурного факультета Вхутемас-Вхутеина. 1919

памятник М.А. Бакунину). Что-то, возможно, он спроектировал в скульптурном варианте. Их он планировал так же максимально геометрически упрощенно и по-своему выразительно.

Искусствовед А.А. Сидоров верно заметил, что «кубизм в скульптуре, может быть, ни одним мастером в Европе не был поставлен так последовательно, как Б.Д. Королевым». Он абсолютно точно сказал о памятнике М.А. Бакунину: «Такого смелого опыта не было дано совершить еще ни одному кубисту». Скульпторы А. Архипенко и О.А. Цадкин, чьи работы ранее служили Б.Д. Королеву примером в кубистических экспериментах, к тому времени еще не создали монументальных памятников. Лишь через два десятка лет, в 1937 году, О. Цадкин создал памятник «Messenger» в Париже, близкий скорее реалистическим, чем кубистическим решением. Только в пятидесятые годы О.А. Цадкин воздвиг памятник, который полноправно можно назвать кубистическим и близким королевскому по эмоциональной и монументальной выразительности. Это был «Разрушенный город», установленный в Роттердаме. Но Б.Д. Королев свой памятник осуществил намного раньше, он был первым, кто прозрел и достиг действительно выдающегося кубистического воплощения скульптурной формы в монументальном памятнике.

Б.Д. Королев, параллельно с работой над проектами и сооружением памятников, создавал в кубистическом стиле станковые работы. О них тогда знал практически лишь узкий круг людей. Поставив перед собой цель глубоко разобраться в системе кубистического формообразования скульптуры на том уровне воплощения, которым для него служил «Портрет Воллара» П. Пикассо, и создать нечто подобное, Б.Д. Королев решил «алгеброй познать гармонию» этого искусства. Делал он это, без сомнения, с большим энтузиазмом, как когда-то в анатомических кабинетах П.И. Карузина препарировал трупы с целью их исследования. Первое время он почти не выставлял свои новые работы. К сожалению, не все эти произведения сохранились. В настоящее время их не всегда точно обозначают в публикациях и нередко путают как сами работы, так и их названия. Б.Д. Королев в своих списках часто обозначал их упрощенно. При его жизни немногие произведения воспроизводились в публикациях. Поэтому возможны ошибки в современных изданиях, причиной которых может быть и поверхностное восприятие его искусства. Так в каталоге Государственного Русского музея 2008 года Б.Д. Королеву приписали три чужие работы. В то же время фотографии одной его скульптуры – «Человек. Внимание», – снятые с трех сторон, представили как изображения трех разных произведений.

Необходимо указать на то, что для Б.Д. Королева его станковые работы в реальности являлись результатами его последовательных пластических и пространственных исследований, своеобразной лабораторией не только в области создания кубистической скульптуры. Он стремился к более углубленному пониманию и методов создания скульптуры вообще, тем самым (судя по его записям) используя опыт прошлого и настоящего, хотел научиться предвидеть и формировать скульптуру будущего. Этот процесс осуществлялся параллельно его преподавательской работе во Вхутемасе в Москве, где он хотя и числился ассистентом А.Т. Матвеева, но, ввиду проживания того в Петрограде, сам руководил обучением студентов. Б.Д. Королев разработал программы «объективного» метода преподавания на Скульптурном факультете, с проработкой четкого понимания отдельных элементов скульптуры. Студенты должны были выявить и чувствовать вес, массу, объем скульптуры и ее элементов, их положение в пространстве, динамику, сдвиг, взаимопроникновение и т. д. Он предлагал им исходить из простейших форм: куба, шара, параллелепипеда, цилиндра, пирамиды, конуса. Помимо этого, давал задание на созда-



Б.Д. Королев  
Эскиз кубистической конструкции  
для агитационных надписей  
Бумага, тушь



Б.Д. Королев  
Эскиз «Храма общения народов»  
Цветной картон



Б.Д. Королев  
Эскиз «Храма общения народов»  
Цветной картон

ние отвлеченных композиций из различных по материалу и фактуре предметов (дерево, камень, железо и др.). Это было новое, в сущности, видение скульптуры и ее основ.

Королев вспоминал: «Когда я вел курс скульптуры во Вхутемасе, помню, правда, удивленное лицо Анатолия Васильевича Луначарского, пришедшего ко мне на занятия и увидевшего на столе перед студентами вместо статуй и модели кусок дерева, камня, кубы, треугольники и другие мертвые предметы. Я с этого начинал со своими учениками, приучая учащихся с самого начала уметь обращаться с массой, весом, фактурой, материалом и их композиционными отношениями».

Королев стремился шире развивать и продвигать новые формы изобразительного искусства, как он считал, соответствующие периоду революции, времени преобразования общества. Эти реформы он видел в первую очередь в синтезе скульптуры и архитектуры. Своими идеями он увлек группу молодых архитекторов, объединив их в мае 1919 года в Комиссию скульптурно-архитектурного синтеза, названную Синскульптарх. После присоединения к ним живописцев, она получила название Живскульптарх. Руко-

водство Комиссией осуществлял Б.Д. Королев. Ее членами были архитекторы В. Кринский, Н. Ладовский, И. Голозов, В. Фидман, С. Домбровский, Н. Исцеленов, Я. Райх, А. Рухлядев, а также живописцы А. Шевченко и А. Родченко. В процессе многочисленных заседаний, дискуссий и обсуждения проектов нового видения будущего синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, участники создали многочисленные неожиданные по концепции проекты «Дома Советов», «Храма общения народов», тумб для лозунгов и другие, в которых (как показало время) они предвидели современные пути развития искусства. Б.Д. Королев, будучи не скованным традиционным восприятием архитектуры, восхищал молодых архитекторов свободой своих замыслов. В то же время кажется, что его некоторые проекты кубистического по формам «Храма общения народов» напоминают по силуэту зарисовки Кавказских гор, когда он летом 1908 года скрывался от полиции в Сочи. Созданные Б.Д. Королевым и другими участникам многочисленные графические проекты «Храма общения народов» и памятника Освобожденному труду были представлены на отечественных и зарубежных выставках в 1922 году (в Мо-



Скульптурная артель, руководимая Б.Д. Королевым. 1920.  
Слева – направо: Б.Д. Королев, натурщица Н. Докучаев,  
М. Маркузи, С. Абрамова, И. Голосов, Н. Ладовский, рабочий,  
Е. Данилова, Г. Мапу, А. Рухлядев

скве, Берлине), определив повышенный интерес специалистов. Для создания объемных скульптурно-архитектурных моделей и практического освоения этого процесса Б.Д. Королевым совместно с участниками Синскульптарха была создана Скульптурная артель. Он также ее возглавил. Ее участники на практике, работая с материалами, занимаясь лепкой в глине, стремились, наблюдая за работой руководителя, освоить новое понимание синтеза искусств на основе кубистического стиля. Сохранилась работа самого Б.Д. Королева (в ГРМ) и архивные ее фотографии, а также фотографии участников в процессе занятий с привлечением обнаженной натурщицы. По этим материалам можно в какой-то мере судить о характере работы ее членов, которые, наблюдая лепку руководителя, судя по фотографии, стремились ее копировать.

В скульптуре «Сидящая женщина» (1919; гипс) Б.Д. Королев, сводя все части фигуры модели к простейшим формам, обобщенно решил ее целостный объем. Он объединяет все формы фигуры, что-то в них удаляя наполовину или уплотняя плоскостями, придавая тем самым скульптуре определенную экспрессию, единство и гармонию. Для усиления и подчеркивания решаемой задачи синтеза искусств он в повторном экземпляре «Сидящей женщины» (гипс, раскраска; ГРМ) цветом отметил



Б.Д. Королев  
Этюд. Сидящая женщина. 1919  
Гипс  
Не сохранился



Б.Д. Королев  
Этюд. Сидящая женщина. 1919  
Гипс  
Не сохранился



Б.Д. Королев  
Этюд. Сидящая женщина. 1919  
Гипс, окрашенный  
Государственный Русский  
музей



Б.Д. Королев  
Пильщик. 1919  
Гипс  
Не сохранился



Б.Д. Королев  
Девочка (Одноручка). 1919  
Гипс  
Государственный Русский  
музей



Б.Д. Королев  
Танцовщица. 1920  
Гипс  
Государственный Русский  
музей

основополагающие плоскости. Необходимо указать на то, что при внимательном анализе этого произведения и других, последующих кубистических работ Королева, отмечается, что оно методически отличается по решению формы. В данной работе прослеживается прямая зависимость от реальной модели в подчеркивании красоты целостного объема, его идеального силуэта, «срезанности» на половину формы головы и в ряде других особенностей, что значительно напоминает произведение А. Архипенко. Причину такого решения кубистической скульптуры, в дальнейшем Б.Д. Королевым не повторенного, можно объяснить тем, что для него и многих интересующихся этим искусством, А. Архипенко был признанным скульптором-кубистом и его методология тогда считалась образцовой. Задачей Королева на этом занятии было ее раскрыть участникам. Но, как показала практика, сам он в своих творческих работах, в процессе поиска своего пути, исходил из других методов формотворчества.

Неуемный и напористый молодой Королев тогда же стремился теоретически развить и внедрить свои идеи в Инхуке (Московском институте художественной культуры) – центре формирования теоретических концепций авангарда и органе, объединяющем тогда ведущих художников,

искусствоведов, теоретиков производственного искусства. В то время в Инхуке в процессе обсуждения различных теоретических вопросов шли разработки новых направлений в разных видах искусства, нахождения их цели, путей их взаимосвязи. Тогда поднимались, активно обсуждались вопросы понимания и определения основных понятий, таких как «конструкция» и «композиция». Сотрудники этой организации воспринимали себя основными идеологами в области преобразования изобразительного искусства. К сожалению, многие документальные материалы работы этой и ранее названных организаций сохранились не полностью, порой лишь частично, и до сих пор их понимание, интерпретация в современных публикациях нередко становятся причинами спорных выводов.

Параллельно с активным участием или частым руководством в этих организациях Королев упорно работает над созданием своих станковых кубистических скульптур. Он продолжает свои эксперименты, начатые в «Конструкциях» 1913–1914 годов и продолженные уже в работах 1919–1920 годов: «Пильщик», «Девочка-одноручка», «Танцовщица» и других. При выполнении каждой скульптурной работы он последовательно, как в процессе лабораторных исследований, ставил и решал одну за другой определенные



Б.Д. Королев  
Человек (Внимание). 1920  
Гипс  
Не сохранился

какие-то пластические и объемно-пространственные задачи. При этом он нередко возвращался, повторял прежние наброски, варьировал их и дополнял. Так проблему закрепления пластического (кажется, геометрического) движения, решаемого им в скульптуре «Пильщик» (гипс; 1919; местонахождение неизвестно, сохранилась архивная фотография), он по-новому воплощает в работе «Танцовщица» (1920; гипс; ГРМ), но уже привлекая те пластические кубические элементы, которые он впоследствии применял в скульптуре «Девочка-одноручка» (1919; гипс; ГРМ). В последней работе общее решение формы значительно



зависело от модели – ее пластики и индивидуальных особенностей, что подтверждает постоянное тяготение, привязанность Б.Д. Королева к реальной форме, выявленной им в самой модели. Но в то же время им в кубистически переработанной форме, в ритмике ее объемных элементов явственно и определенно намечается собственное видение новой скульптуры. Важно отметить, что такое решение скульптуры, состоящей из кубических элементов, предполагает такое их построение, которое при ее обходе вокруг, в каждом новом ракурсе раскрывало бы ее новую, неповторяющуюся форму.

Следующей несохранившейся работой (из известных по нескольким архивным фотографиям), в которой названные качества осуществлены наиболее успешно, можно считать большую фигуру «Человек. Внимание» (1920; гипс; утрачена, сохранились архивные фотографии, ретушированные автором). Ее решение в определенной



Б.Д. Королев  
Человек. 1920  
Гипс, железо  
Государственный Русский музей

мере сохраняет исходные черты сюжетной композиции: скульптор изобразил стоящего человека, из-под правой поднятой руки глядевшего напряженно вдаль. Это произведение, так же как и предшествующие, является полноценной кубистической скульптурой, созданной из сопряженных кубических элементов. Одни из них прямые, подобно палкам, другие изогнуты и пологи, сделанные словно по лекалу, третьи – цилиндрически круглые, а некоторые – плоские. В этой работе скульптор активно использовал не только «королевскую» фактуру, но и, местами (для контраста), полосы гладкой блестящей жести, намеренно подчеркивая вертикальные и горизонтальные направления формы. Хотя в композиции скульптуры главенствует вертикальное построение элементов, но выступающие вокруг объемы определяют горизонтально-круговое решение и, одновременно, экспрессию, заложенную в произведении.

В следующей скульптуре – «Человек» (1920; гипс, железо; ГРМ) – Королев пришел к решениям, близким по смыслу к предшествовавшему, по пластическим и композиционным задачам. В ней он сочетал не только различные по форме объемные элементы, но и разные по фактуре и свойствам материалы: гипс, жель, железный прут. Условность трактовки, полная замена реальных форм, как это требуют законы кубистического искусства, неповторимость восприятия вокруг при откровенном гармоничном решении чисто формальных задач не только в композиции, но и по использованным материалам – все это определили успех скульптора в достижении поставленной цели.

По-своему исключительной, на мой взгляд, стала работа Б. Д. Королева, которую он обозначил, как «Женщина в платье (Венера)» (1920; мрамор; частное собрание). Ее изображения в гипсовой модели и в завершение в мраморе сохранились на архивных фотографиях. К счастью, мне недавно удалось увидеть эту мраморную скульптуру воочию и узнать, что ныне она находится в частной коллекции в Санкт-Петербурге. О ней я слышал от вдовы скульптора Людмилы Николаевны и его племянницы Елены Николаевны. Они рассказали, что однажды (это было в середине 1970-х годов) неожиданно явившийся в квартиру вдовы ди-



Б.Д. Королев  
Эскизы скульптуры «Женщина в платье (Венера)». 1920  
Бумага, карандаш

ректор Государственного Русского музея В.А. Пушкирев изъясил эту стоящую на фортепьяно мраморную скульптуру. Он объяснил, что это произведение он забрал лично для себя как форму благодарности ему от вдовы за приобретенные у нее для музея скульптуры. Вдова с огорчением сказала, что она была ее любимой работой, которую она с удовольствием постоянно рассматривала. Но спорить с человеком, от которого зависели будущие поступления в музей других произведений ее покойного мужа, она не смогла. Она не раз мне огорченно рассказывала об этом. При подготовке нашего сборника архивных материалов я обращался к В.А. Пушкиреву и сотрудникам музея с просьбой о разрешении познакомиться как с этой работой, так и с другими музейными произведениями. Но каждый раз получал жесткий отказ. Поэтому рассказанная вдовой история казалась легендой. Лишь недавно, когда я увидел саму скульптуру, соответствующую изображениям на архивных фотографиях, и услышал сообщение, что она приобретена у наследников В.А. Пушкирева, для меня давний рассказ приобрел значение реального факта.

Сама беломраморная скульптура «Женщина в платье (Венера)» покорила меня своей красотой, грациозностью, музыкальностью, многообразными и неповторяющимися впечатлениями при ее круговом рассмотрении. На мой взгляд, эта скульптура – воплощение гармонии во внереалистичной форме, идеал новой красоты. При ее высоте

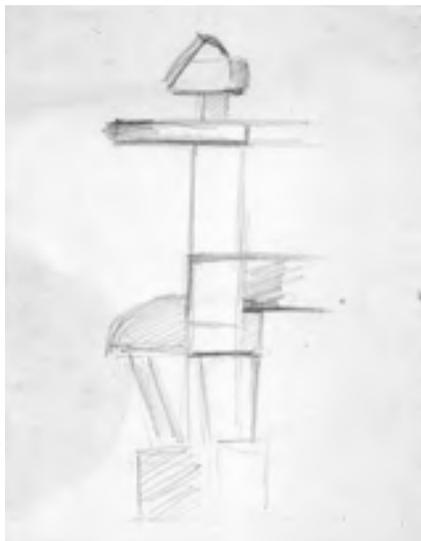


Б.Д. Королев  
Женщина в платье  
(Венера). 1920  
Гипс  
Местонахождение  
неизвестно



Б.Д. Королев  
Женщина в платье  
(Венера). 1920  
Мрамор  
Частное собрание,  
Санкт-Петербург

(около 68,8 см) она удивляет сочетанием стройности, цельности, изысканности набегающих по спирали кубических элементов с заложенной в ней монументальностью. Автор пластически воплотил многозначный образ – прекрасный по форме перетекания линий силуэта, разный с каждой точки обозрения, цельный и подвижный по пластике, с внутренней кинетикой и гармонией. С любой стороны эта скульптура неожиданна по форме, и ее части гармонично вторгаются в окружающее пространство, захватывая его в свой объем. Плоскости этих элементов несут следы разнообразной фактурной обработки – мелкими скампелями и троянками разной формы. Рисунок их – то глубоко про-



Б.Д. Королев  
Женщина. Гротеск. 1920  
Бумага, карандаш  
Частное собрание

Б.Д. Королев  
Женщина. Гротеск. 1920  
Белый камень  
Государственная  
Третьяковская галерея

Б.Д. Королев  
Женщина. Гротеск. 1921  
Дерево  
Государственный Русский  
музей

черченный, то скользящий. В некоторых местах детали контрастно отшлифованы.

Данная скульптура абсолютно кубистическая по исполнению, с полной заменой (замещением) реальных форм. Только силуэт скульптуры с некоторых точек обозрения напоминает о красивой гармоничной женской фигуре, подобной античной «Венере Милосской». Словно Б.Д. Королев, подобно П. Пикассо, кубистически перевоплотившего в живописном образе А. Воллара, также в своем произведении полностью преобразил античную скульптуру. Что удивительно, в ней нет того налета салонности, который, иногда в значительной мере, характерен для работ А. Архипенко. Позднее, в 1928 году, А. Архипенко подарил Музею нового западного искусства в Москве (ныне ГМИИ имени А.С. Пушкина) свою чудесную кубистическую скульптуру «Венера», но по форме и силуэту она повторяет реальную женскую фигуру. Б.Д. Королеву же удалось создать прекрасный образ древнеримской богини, практически не повторяя реальные формы, а преобразовывая в новом видении и понимании, достигая необычайной гармонии, строгости и выразительности. По изощренности форм, красоте и гармоничном сочетании элементов эта скульптура не уступает (если не превосходит) лучшие работы А. Архипенко, словно Королев превзошел своего прежнего наставника. Видимо, автор сам был весьма доволен этим произведением, оставив на основании врезанную собственную сигнатуру с датировкой. Произведение удивительное по своей

необычайной красоте. Чем дольше рассматриваешь, тем значительнее поражаешься гениальностью его исполнения. На мой взгляд, данное произведение – высшее достижение в области кубистической скульптуры.

В следующем ряду кубистических работ из разных материалов, названных «Женщина. Гротеск» (гипс, дерево, камень; ГРМ, ГТГ) и «Саломея» (дерево; ГРМ), созданных Королевым в 1920–1922 годах, есть близость композиционного решения. Основной проблемой их исполнения была тектоника построения скульптуры, взаимосвязь и синтез вертикальных и горизонтальных элементов. Укрупненные кубистические элементы напоминают (как и формально обобщенная правая грудь) об основных объемных и весовых частях тела преобразованной модели. Характерным качеством этих работ стало стремление к большей геометризации (кубистичности) и простоте. Значительное внимание скульптор уделил ритмике форм, жесткому рисунку ограничивающих элементов, их плоскостей, игре фактуры поверхности скульптур. Им первоначально предшествовали (как и другим работам) графические эскизы, рисунки. Следом была создана объемная модель скульптуры в гипсе «Женщина. Гротеск» (1920; ГРМ), а затем воплощена в «вечных» материалах – камне (1920; ГТГ) и дереве (1921; ГРМ). Композиционно близкие работы из разных материалов (на тему «Женщина. Гротеск») объединяет не только их вертикальное и горизонтальное распределение элементов, но и размещение по спирали – вокруг одной устойчивой



формы, ее центральной оси. Эта группа работ, объединенная кажущейся простотой композиции и соотношением несложных геометрических элементов, определяла одно из направлений пластических поисков скульптора. В каждой из работ, названных «Гротеск», скульптор обыграл индивидуальную фактуру их поверхности в соответствии с возможностями использованного материала – камня или дерева, тем самым усиливая их художественную выразительность.

Скульптура «Саломея» (1922; дерево; ГРМ), казавшаяся на первый взгляд близкой по композиции (но сохранившаяся без основания), представляет собой скорее горельеф. Ее главенствующей пластической идеей стала ритмика кубистических элементов, повторяемость силуэтов некоторых из них, «ступенчатость» их размещения. Таким приемом автору удалось заложить в них, казалось бы неподвижных и стабильных по форме, случайно остановленное движение, внутреннюю потенциальную энергию. Скульптор, при стремлении создания абсолютно кубистической скульптуры и тем самым максимальной замены – отказа от реальных форм живой модели, все же был вынужден на-



Б.Д. Королев  
Саломея. 1922  
Дерево  
Основание утрачено  
Государственный Русский музей

Б.Д. Королев  
Сопряжение форм  
человеческого тела. 1922  
Гипс

помнить о них в геометрически упрощенных изображениях головы, лица, прически модели, ее правой груди. Эта скульптура, восхищавшая многих своей выразительностью образа, цельностью и монументальностью, игрой фактуры поверхности, красотой материала (дерева), получила в свое время широкую известность. Случилось так, что эта работа, наряду с некоторыми другими, как бы подводила итог экспериментальному кубистическому периоду творчества Королева. Хотя впервые она была представлена на выставке достаточно поздно (в 1933 году), ее изображение в свое время многократно воспроизводилось во многих газетных, журнальных и книжных публикациях.

К завершающему кубистическому периоду относится не столь известное, но не менее значительное произведение 1922 года – «Сопряжение форм человеческого тела» (гипс; ГРМ). Уже этим названием Королев как бы сосредоточивает внимание на решении скульптором глубоко пластических, структурно весовых и пространственных задач, воплощенных в кубистической форме. Скульптура, близкая к натуральной высоте (131 см), состоит из сочлененных

элементов разных величин, но подобных по форме и объединенных вокруг осевой мощной вертикали. Кажется, что замысел автора был разделить человеческую фигуру на объемные и весомые элементы в зависимости от ее физической (жизненной) функции: устойчивости, удержания, напряжения, сопротивления, подвижности и т. п. Как и в предыдущих кубистических скульптурах, круговой обзор представляет новое видение ее формы, рассматриваемой во времени. Вся фигура при всей ее кажущейся неуравновешенности в разных направлениях и несоизмеримости элементов подчинена центробежной силе, вертикальной устойчивости и воплощению агрессивности. Эта мощная и монументальная фигура подобна средневековому человеку в рыцарских доспехах. Они не воспроизведены, но похожее и весьма сильное впечатление этой скульптурой создается. Это существо, застывшее случайно на месте, но агрессивно начинающее движение, весьма пугает нескрываемой угрозой, своими формами – элементами кубистической скульптуры, их вздутостью, напряженностью, весомостью, подобным бицепсам и трицепсам кулачных бойцов. Эта кубистическая замена – новая форма, символ устрашающей силы, негативной энергии, зла или революции, уничтожающей гармоничный мир. Благодаря целостности впечатления, хотя и агрессивного, в этой работе скульптора своя гармония. Важно указать, что Б.Д. Королев в списке его работ, опубликованных в книге А.А. Сидорова (хранящейся в его архиве), рядом с прежним названием этого произведения дописал второе – «Симфония». Но приходится констатировать, что заложенная в ней мощная музыкальная тема (подобная произведениям Р. Вагнера или А.Н. Скрябина) противоположна той, которую мы слышим в скульптуре «Женщина в платье (Венера)».

Перечисленные кубистические скульптуры Б.Д. Королева – единственное, что известно по реально сохранившимся произведениям или по изображениям на фотографиях. По ним мы можем, в меру своего понимания, представить его исследовательские поиски. Он признавался, что в «эту систему отвлеченных размышлений, кабинетных опытов и оторванных от жизни впечатлений окунулся с головой, лишь с незначительными отступлениями, с 1913 по 1922 год». Причины своего прекращения работы в этом направлении он объяснил следующим образом: «Увлечение кубизмом не отрывало меня от живой природы. Наоборот, через живую природу стремился я постичь законы пластической выразительности, композиций и пропорций.



Б.Д. Королев  
Эскиз. Портрет жены. 1921  
Бумага, карандаш.  
Частное собрание



Б.Д. Королев  
Голова (портрет жены). 1921  
Гипс – частное собрание  
Бронза – Государственный  
Русский музей

Ни деформация реалистической формы, на которую толкала меня теория кубизма, ни композиционная асимметрия, ни силовая механизация отвлеченных форм не сделали меня рабом абстрагированного мышления. Я остался постоянным наблюдателем живой природы и ее изменчивых законодвижений».

Как свидетельствуют факты, еще ранее, в 1921 году, Королев, видимо мучимый сомнениями в правоте кубистического выбора, с одной стороны, а с другой – при постоянном восхищении античным искусством, вновь обращается к его наследию и создает два произведения: «Голова (портрет жены)» (гипс; частное собрание; бронза; ГРМ) и «Фрагмент» (мрамор; частное собрание). Обе работы носят откровенно антиквизирующий характер. Портрет жены, являвшийся удачным, целостным по решению и удивительно гармоничным произведением, на первый взгляд напоминает слегка поврежденный фрагмент статуи греческого скульптора IV века до нашей эры. Скульптурной работе предшествовал графический эскиз, наметивший основную пластическую задачу. Голова вылеплена с таким изяществом, удивительно тонко и, казалось бы, просто. Скульптор как бы слегка наметил ее форму, лицо, корот-



Б.Д. Королев  
Рельеф. 1921  
Мрамор  
Фрагмент  
Частное собрание

кую прическу, гармонично, что только вызывает восхищение. Сохранилось в архиве скульптора письмо от истинного и глубокого знатока русской скульптуры, хранителя Русского музея Григория Макаровича Преснова, в котором он с восхищением и благодарностью сообщает о поступлении в коллекцию музея этого произведения. Он уточнял размеры подставки, желая сохранить необходимые авторские пропорции.

Вторым произведением, обозначенным как «Фрагмент», является небольшая часть мраморной доски – размером 21 на 32 см. Боковые края имеют следы случайного облома. На ровной шлифованной лицевой стороне доски врезан скампелью графический рисунок, изображающий обнаженные женские фигуры в различных поворотах (по оси). Своими пропорциями, да и позами, они близки «Женской фигуре (закрывшей лицо руками)» 1916 года. Выполнение рельефа не завершено: в соответствии с рисунком скульптор как бы только начал его вырубать скампелью и троянкой. Он словно намечает или хочет напомнить фрагмент античного рельефа, незавершенного и случайно обломанного. Рассматривая эти гармоничные антикизирующие работы, трудно представить (если бы не документальные данные – авторские записи и фотографии), что они выполнены почти в то же время, что и кубические скульптуры

«Танцовщица», «Женщина», «Гротеск», «Сопряжение форм человеческого тела». Столь сильно в нем сохранялась тяга «к живой натуре».

Помимо этого, причину практического прекращения Б.Д. Королевым кубистических экспериментов можно, с определенной осторожностью, представить по происшедшим с ним в те годы событиям. После уничтожения осенью 1919 года памятника М.А. Бакунину правящая власть, сохраняя видимость демократизма в искусстве, допускает скульптора в 1920 году к конкурсу на памятники К. Марксу и Освобожденному труду. Хотя проекты не принимаются, но их приобретает Наркомпрос. Уверенный в правильности кубистического направления в искусстве, Б.Д. Королев продолжает не только творчески работать в этом же направлении, но и ранее, в мае 1919 года, в целях пропаганды своих идей организует Синживскую скульптарх и следом в декабре того же года ее практическую часть – Скульптурную артель. Тогда же, возглавляя второй год скульптурный факультет Вхутемаса, он приучает будущих скульпторов по-новому воспринимать основы этого творчества. В целях пропаганды своих идей он, являясь членом Инхука, выступает с докладами, участвует в дискуссиях.

Но уже в 1920 году прекращается деятельность Синживской скульптархи и Скульптурной артели, а в 1921 году Б.Д. Королев выходит из Инхука. Позднее он объяснял причину: «В это время авансцена претерпела большие изменения. Крайности породили крайности. Появились адепты и других видов искусств, отрицающих существование и этих искусств. Скульптуру стали подменять инженеризмом, а живопись фотомонтажом. Должен сознаться, что это на меня страшно подействовало отрезвляюще. Я порвал со своими изменившимися скульптурной сути товарищами и понял, что увлечение абстрактивизмом отвлекало бы меня от органической формы и живого восприятия. Я порвал с конструктивизмом и обратился к реалистическому восприятию современного мира. После первых же работ в духе органических форм, идейных заданий и увеличивающихся технических трудностей для меня стала ясна вся совокупность задач, которые стояли перед искусством, современной скульптурой. Ясно стало, что мы не можем игнорировать высот классических форм... И потому я обратился к изучению законов реалистического выявления и реалистической композиции отдельных компонентов. Стало ясно, что абстракция не родит действительности и что отвлеченные теории не родят органического единства. Встала задача достичь целостности



Участники Второй выставки картин и скульптуры  
Общества московских художников (бывших участников  
«Бубнового валета»). 1923



Б.Д. Королев  
Женщина с веером (Портрет жены). 1923  
Гипс тонированный  
Государственный Русский музей

органической формы. Так я перешел неуклонно к органическому реализму».

Как отмечала позднее искусствовед Л.А. Жадова, поступок Б.Д. Королева и его единомышленников объясняется произошедшей переориентацией деятельности Инхука с разработки науки, «исследующей аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом», на «производственное искусство». В 1923–1924 годах он участвует в дискуссии во Вхутемасе против пересмотра учебных программ на основном отделении с целью подмены скульптуры и живописи техническими дисциплинами, в соответствии с установками Инхука.

В этот период, как однажды призналась вдова скульптора, в семье начала приобретать остроту проблема скудости и даже отсутствия средств существования. Видимо, в это время в поисках заработка он готов был выполнять заказные портреты, надгробия, антикварную реставрацию. Об этом в архиве скульптора сохранилось соответствующее объявление: «Реставрация художественной скульптуры под руководством профессора скульптуры Московских Высших Художественно Технических Мастерских Б.Д. Королева: Мрамор, бронза, фарфор, искусственный камень, дерево, гипс, багет и проч. Адрес: Мясницкая, 21, кв. 29».

Несмотря на происходившие события, Б.Д. Королев хочет признания своих поисков в искусстве и впервые в 1921 году представляет работы на выставке «Мира искусства». В 1922 году он вновь участник выставок «Мира искусства» и Выставки картин бывших «бубнововалетовцев» – будучи единственным скульптором. На ней он представляет большую группу своих работ разных лет, что стало для него постоянной обязанностью. В эти же годы он стал регулярно участвовать в зарубежных выставках – в Берлине, Венеции, Милане и др.

Для многих посетителей выставок неожиданностью стало увидеть в 1923 году, наряду с ранними и кубическими работами, весьма реалистические – «Женщина с веером (портрет жены)» и «Автопортрет» (обе – ГРМ). Скульптура «Женщина с веером» (1923; гипс) была создана под впечатлением работ П. Пикассо (скорее тематически, чем композиционно). Но в отличие от кубистических работ французского живописца она более реалистична. При этом в ней четко просматривается конструктивно продуманная композиция, плотность (сбитость) форм, их обобщенность, цельность и гармоничность. В то же время создается впечатление, что «за ее спиной», ее «тенью» являются предше-

ствующие кубистические скульптуры «Женщина. Гротеск» и «Саломея» (ГТГ и ГРМ). Правы были некоторые искусствоведы, современники Королева. Игнатий Хвойник считал период кубизма весьма плодотворным «углублением в логику архитектоники человеческого тела. В том культурном чутье формы, которым запечатлены его работы последнего периода, кубизм явно сыграл роль надежной страховки от погружения в пассивный натурализм». А.В. Бакушинский определил кубистический период скульптора как аналитический и подчеркивал его «несомненное и большое значение: он научил крепко строить, чувствовать скульптурно и архитектурно большими формами в их непосредственной связи с материалом. Кубизм дал этим формам монументальную обобщенность, строгость».

Необходимо отметить, что интерес к кубизму, попытки работать в этом направлении испытали в начале XX века многие зарубежные и отечественные скульпторы, в том числе В.И. Мухина, А.Т. Матвеев, С.Д. Лебедева, И.М. Чайков, Н.И. Альтман и некоторые другие. Но, как позднее заметила В.И. Мухина, это определялось чаще всего желанием «все познать, уметь “ощутить” со всех сторон заставили... пытаться работать во многих направлениях. Разбор формалистических тенденций... был для меня прекрасной школой и лабораторным путем... Это оказалось очень полезным: легче отрицать что-либо, имея о нем настоящее представление». Для части из них эти годы стали скорее проходной случайностью, для Б.Д. Королева – важнейшим периодом творчества.

В продолжении моего изложения не предполагается подробно рассматривать все стороны дальнейшего творчества Б.Д. Королева, которые полнее представлены в материалах нашего сборника, в упомянутых монографиях. Будут отмечены лишь отдельные проблемы из тех, которые рассматривались в первоначальном варианте нашего сборника.

Как уже отмечалось, скульптуры «Женщина с веером» и «Голова каменотеса (Автопортрет)» определили начало нового периода в творчестве Королева. Они явились своеобразным манифестом для дальнейшего развития творчества скульптора. Пройдя период искания новой формы, понимания ее сути, пластических и конструктивных возможностей, он теперь стремился воплощать свои произведения в новом видении и решении. Свой автопортрет (как «Голова каменотеса») Королев вырубил в дереве. Автор таким образом воплотил в нем двойной подтекст, изобра-



Б.Д. Королев  
Автопортрет (Голова каменотеса). 1923  
Дерево  
Государственный Русский музей

жая себя как творца и как исполнителя. Он в образе человека, полного достоинств, значительности, внутренней сосредоточенности и напряжения мысли, выражая тем самым свое отношение к великому цеху ваятелей, к их миссии на земле. Для него художник и ремесленник, маэстро и исполнитель – понятия не антагонистические. В одном лице выражен творец и каменотес.

В последние десятилетия, даже столетие многие скульпторы поручали переводить свои гипсовые модели в мрамор специальным мастерам – мраморщикам, каменотесам, резчикам. В результате искусство ваяния в мраморе утратило высокие традиции и многие необходимые и важнейшие художественные качества, превратилось в посредственное ремесленничество. Для Королева это был всегда важнейший и кардинальный вопрос. Он принципиально следует заветам великих мастеров прошлого, а также Донателло, Микеланджело, Гудона: произведение должно быть исполнено в завершающем материале (мраморе, дереве) только самим автором. Именно таким методом может воплощаться авторское произведение, через которое его создатель общается, воздействует на зрителя. И поэтому Королев вырубал (изваял) этот портрет в дереве собственноручно.



Б.Д. Королев  
Обнаженная, сидящая  
за прической. 1924  
Мрамор  
Государственная  
Третьяковская галерея



Б.Д. Королев  
Сидящая натурщица  
Обнаженная. 1924  
Дерево  
Государственная  
Третьяковская галерея



Б.Д. Королев  
Сидящая женщина  
(Портрет жены). 1925  
Дерево  
Государственная  
Третьяковская галерея



Б.Д. Королев  
Стоящая обнаженная  
(опирающаяся на тумбу). 1923  
Бронза  
Государственная Третьяковская  
галерея, Государственный  
Русский музей

В данные и последующие годы взгляды и понимания Королева на скульптуру как на самостоятельный вид искусства, на взаимосвязь, синтез его с другими видами, на роль скульптора в обществе постоянно отражались в многочисленных выступлениях на страницах газет, журналов, на важнейших художественных форумах и, более всего, в самом его творчестве. Размышления над этими проблемами касались всех видов его творчества, вне зависимости от того, работал он над памятником, портретом или изображал обнаженную модель. Именно поэтому для него не существовало непроходимой пропасти между монументальным искусством и станковым: портретное творчество органически соприкасалось с созданием памятников, работа над обнаженной моделью помогала постоянно совершенствовать пластический язык, искать новые формы пространственных решений. Наблюдение природы, отражение жизни человеческого тела Королев справедливо считал важнейшей задачей скульптуры. Именно поэтому в станковом виде искусства обнаженная женская модель наряду с портретом продолжают оставаться ведущими те-

мами его творчества. В процессе их создания оттачивалась свобода владения языком скульптуры, точность и пластическая оригинальность взгляда художника. У него вызвало беспокойство то, что из-за увлечения социальными вопросами скульпторы того времени отходят «непосредственно от жизни тела, как-то все у нас одеты и одеты; в сущности, все-таки познание природы идет для скульптора прежде всего через познание тела. И увлечение этой стороной ведет скульптурную мысль в ту сторону, где она должна учиться. Я думаю, что в этом смысле тем и богата станковая скульптура, станковая форма скульптуры перед другими формами, что она больше, чем какие-либо другие, держится природой и общением с ней».

Изображения обнаженных натурщиц в отличие от скульптур 1916 года не составили серии работ, так как каждая – оригинальное пластически завершенное произведение. В них многообразны вариации композиций, найденных поз моделей. Королев предпочитал весомых натурщиц, крепко стоящих, сидящих, лежащих. В поворотах их тел есть даже какая-то архаическая статичность,

определенная монументальность, конструктивная ясность избранных средств выражения. Критики того времени неоднократно отмечали плодотворное влияние на творчество художника предшествующего кубофутуристического периода, когда он учился владеть большой формой, чувствовать весомость, конструктивность природы. При этом он не боялся идти на некоторую натуралистическую остроту в передаче модели, выявлении ее индивидуальности, портретности. Он намеренно подчеркивает нарушения пропорций тела в скульптуре «Стоящая женщина, опирающаяся на тумбу (Коротконожка)» (1923; бронза; ГТГ, ГРМ). При этом сохраняется конструктивность, пластичность и определенная гармоничность общего решения. Помню, как, академичный по взглядам, скульптор Владимир Цигаль, увидев при мне это произведение в фондах Третьяковской галереи, восхищенно произнес: «Удивительная скульптура. Изображена уродка, но выполнено прекрасно по пластике и форме. Чудо!» На мой взгляд, также вызывает восхищение пластичностью и его этюд «Лежащая натурщица» (1924; гипс; ГТГ). Для этой работы одновременно позировала та же модель, которую скульптор изобразил сидящей и впоследствии вырубил в дереве («Сидящая натурщица. Обнаженная»; 1924; ГТГ). Если в сидящей позе модель собрана «в комочек», то в лежащей ее тело – грудь, живот,



Б.Д. Королев в мастерской. 1925

бедра словно «стекают» вниз. И при этом в произведении явно подчеркнуты пластичность и цельность формы, определенная ее гармоничность. Любопытно отметить, что ряд работ в вылепленном варианте, например «Женский торс (без рук)» (1926; гипс; ГРМ), отличаются отдельными натуралистическими подробностями, свидетельствующими о некотором старении изображенного тела. При выполне-



Б.Д. Королев  
Женский торс. 1927  
Дерево  
Государственная Третьяковская  
галерея

Б.Д. Королев  
Женский торс. 1926  
Гипс  
Государственный Русский музей



Б.Д. Королев  
 Портрет жены. Середина  
 1920-х  
 Бумага, карандаш  
 Частное собрание



Б.Д. Королев  
 Портрет жены. 1925  
 Бронза  
 Государственный Русский  
 музей

нии этого торса в дереве (ГТГ) скульптор отказался от этих признаков, вырубив его в плотной и напряженно цельной форме. Скульптор, обладая чувством меры, как бы вовремя останавливается: выразительность художественного образа определялась по-прежнему пластическими задачами. Творчески переводя гипсовую модель в дерево или мрамор, скульптор достигал необычайной обобщенности, цельности и весомости формы. В наиболее известных работах – в вариациях в гипсе, бронзе и мраморе «Сидящей женщины за прической» 1924 года (ГРМ, ГТГ) – Королев достиг необычайной пластической гармонии и наполненности, напоминающей лучшие работы А. Майоля, Ш. Деспюи и А.Т. Матвеева, но по-королевски индивидуально. Окончательный выбор материала (дерева, мрамора, бронзы), отбор средств и методов их обработки приводили скульптора к высокому художественному решению и цельности произведения. Пластическую выразительность каждого материала Королев чувствовал как тонкий художник и чуткий ремесленник. Достаточно сопоставить эти скульптуры, выполненные в названных материалах, где художественный характер обработки выявляет лучшие их свойства и подчеркивает их пластику. Завершающая обработка автором специальными инструментами поверхности этих скульптур (их фактура) обогащает их художественные качества.

С помощью осуществленной чеканки, шлифовки и полировки поверхности бронзового экземпляра (из Русского музея) автор выявил «текущесть» формы, экспрессию и «звонкость» бронзы. В мраморном варианте (из Третьяковской галереи) троянками и скаргелями скульптор усилил впечатление весомости, плотности, цельности и фактурного разнообразия поверхности скульптуры, ее шероховатость, полированность, полупрозрачность и т. п.

В последующие десятилетия Б.Д. Королев создает значительное число исторических портретов современников. Все они отличаются выразительностью изображенных характеров, их многогранностью, конструктивным построением объемов и пластическим богатством. Он создает множество портретов знакомых и близких по духу людей. Часто ему моделью служит Людмила Николаевна, нередко и в обнаженном виде: «Обнаженная, сидящая за прической» (бронза, 1924), «Сидящая женщина (Портрет жены)» (дерево, 1925; обе в ГРМ). Для него (как он отмечал) «натура есть то, в чем художник ищет материал для претворения в своей душе большого и выявления его в произведении» и «искания большего». Наиболее сложным и в то же время интересным для него было создание портретов исторических лиц. Такими были портреты А.И. Желябова, М.А. Бакунина, П.Л. Халтурина, П.А. Кропоткина, Н.Э. Баумана, Л.Н. Толстого, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, М.И. Кутузова и др.

По заказу Музея революции в 1926–1928 годах он создал портреты М.А. Бакунина, П.Л. Халтурина и А.И. Желябова, позднее – П.А. Кропоткина (в настоящее время все в собрании Государственного исторического музея в Москве). Эти произведения вошли в золотой фонд отечественной скульптуры. Образы этих революционеров ему были близки с юношеских лет. При создании этих исторических портретов Б.Д. Королев тщательно и скрупулезно изучал иконографический материал, копировал все доступные изображения портретируемых, а также перечитывал воспоминания о них современников. Примером может служить его работа над портретом А.И. Желябова. Значительную сложность для него представляло выполнение этого портрета. О внешнем облике А.И. Желябова свидетельствовали, по словам его соратницы Веры Фигнер, лишь студенческая фотография, «совсем не напоминающая Желябова в зрелом возрасте», и набросок Маковского, на котором он «изобразил Желябова мучеником в момент глубокого страдания». Она констатировала: «Таким Желябова мы не ви-



Б.Д. Королев  
 Портрет М.А. Бакунина.  
 1927  
 Дерево  
 Государственный  
 исторический музей



Б.Д. Королев  
 Портрет А.И. Желябова. 1928  
 Дерево  
 Государственный  
 исторический музей



Б.Д. Королев  
 Портрет П.А. Кропоткина.  
 1935  
 Бронза  
 Государственный  
 исторический музей



Б.Д. Королев  
 Портрет А.И. Желябова. 1928  
 Бронза  
 Государственная  
 Третьяковская галерея

дели, не знали». Несмотря на это, пользуясь лишь скудным изобразительным материалом, Б.Д. Королев смог создать столь выразительный и убедительный портрет революционера, что Вера Фигнер записала: «Совершенно иного характера прекрасный бюст из дерева, сделанный художником Б.Д. Королевым в новейшее время. Такого Желябова мы знали. Это трибун, зовущий на борьбу за свободу, вождь, делающий вызов угнетателям... Настоящий волевой тип, каким в действительности был Желябов».

Портрет А.И. Желябова был выполнен окончательно в бронзе и дереве. В обоих произведениях воплощен образ здорового духовно и физически человека, кажется лишенного внутренних противоречий. Сильный цельный характер, освещенный пониманием своего предназначения. Разный материал позволил Б.Д. Королеву раскрыть в каждом из портретов особенности характера, состояние модели, передаваемые в одном материале и не доступные другому. Различны композиции портретов. Голова в бронзе (ГТГ), бюст в дереве (ГИМ). Текущая бронза, дающая тонкие светотени, выявляющие богатство мельчайших касаний пальцев мастера, воплощает передачу сложной нервной конституции А.И. Желябова, по-видимому человека душевно легкоранимого, не умевшего скрывать свои эмоции,

настроения, искреннего и целеустремленного. Композиция портрета в дереве более устойчивая, монументальная. Скульптура словно рублена на одном дыхании. Ясностью и определенной простотой форм напоминает народную деревянную скульптуру. Б.Д. Королев был сосредоточен на постоянных качествах личности А.И. Желябова, открывшихся тем, кто его знал. Они характеризовали его как самого значительного лидера своего времени. Как уже было сказано, портрет А.И. Желябова получил высокую оценку не только художественной критики, но и соратников революционера.

В 1929 году, когда страна отмечала 50-летие партии «Народная воля», был создан комитет по сооружению памятника А.И. Желябову. В конкурсе, в котором принимали участие крупнейшие отечественные мастера, в частности Н.А. Андреев, поразивший всех своей активностью (им было представлено пять вариантов эскиза памятника), победил Б.Д. Королев. 11 марта 1933 года Желябовский комитет принял решение заключить договор на скульптурную часть памятника А.И. Желябову. Энергичным образом скульптор принялся за работу. Несмотря на то что параллельно шло создание огромного монумента В.И. Ленину в Ташкенте, по переписке известно, что к лету 1935 года часть больших



Б.Д. Королев у вырубленной им статуи «Рабочего» для памятника Борцам революции в Саратове

Б.Д. Королев  
Памятник Борцам революции  
в Саратове. 1925  
Гранит  
Справа крайний – Б.Д. Королев.  
Фотография. 1925

фигур для сложной скульптурной композиции памятника А.И. Желябову скульптором была исполнена и отлита в бронзе.

Перед этим Б.Д. Королев уже создал и соорудил несколько памятников. Первым (после уничтоженных памятников М.А. Бакунину и Освобожденному труду) стал памятник Борцам революции, установленный в Саратове. Б.Д. Королев получил право на его создание, победив на конкурсе среди ведущих скульпторов. Памятник был воздвигнут на пожертвования трудящихся города. Помня идеи, почерпнутые из «Солнечного государства» Кампанеллы и зафиксированные им в записной книжке в марте 1917 года, в виде проекта деятельности Московского профсоюза скульпторов, Б.Д. Королев утверждал, что современный памятник должен соответствовать «целеустремленности революции – строительству новой жизни. Целеустремленность монумента – призывать и формировать строящих». Эти идеи, ставшие основой плана монументальной пропаганды, наиболее изобразительно, последовательно и адекватно Б.Д. Королев воплотил в саратовском памятнике Борцам революции, открытом в декабре 1925 года.

Монумент оригинален тем, что скульптор (вопреки многовековой традиции) не отделил завершающую статую от постамента. Используя предшествовавший кубистический опыт, он пластически и идейно объединил их в общее

целое, как и окружающую площадь, ограниченную гранитными блоками с высеченными идеологическими текстами. Для понимания творчества Б.Д. Королева этот памятник – явление замечательное, так как он в полной степени отражает его представления о роли подобного рода скульптуры в жизни общества, идей синтеза скульптуры, архитектуры,



Б.Д. Королев  
Рельеф для памятника Борцам революции в Саратове. 1925  
Гранит



Б.Д. Королев

Гранитный блок с идеологическими текстами для памятника Борцам революции в Саратове. 1925

литературы, определенные им в самой программе. Важнейшим средством этого является композиция, несущая пафос, основную идею памятника. Такой смысловой идеей вновь, как в памятниках М.А. Бакунину и К. Марксу, является спираль – спиралевидное построение кубических объемов, которыми выстроен постамент. Такое его решение символизирует глубокий революционный смысл происходящих в стране преобразований, которым посвящен монумент, и в то же время является важным композиционно-художественным компонентом, влекущим зрителя к его обходу, к его всестороннему «прочтению» (всего сооружения и его частей – рельефов постамента). Завершает памятник классически спокойная, уверенная в себе фигура рабочего, художественным прообразом которого была античная статуя свободного гражданина Древних Афин работы Поликлета, прекрасного физически и нравственно. В данной работе Б.Д. Королев показал себя как многогранный скульптор и архитектор, в равной мере владеющий большой монументальной формой и созданием в граните рельефов – живописно-пластических картин, полных экспрессии и вместе с тем несущих документальную информацию о революционных событиях и о сегодняшних трудовых буднях саратовцев.

Особое значение Б.Д. Королев придавал литературной основе памятника, его сценарию – программе, первоначально опубликованной в местной газете, затем издан-

ной отдельной брошюрой, а окончательно – и, что для него главное, вырубленной на окружающих памятник низких горизонтальных блоках из черного гранита:

«Памятник ставится по инициативе рабочих г. Саратова на площади Октября 1905 года – на месте схватки революционных рабочих с царскими казаками. Памятник отображает историю революционного движения за 20 лет. В скульптурных барельефных картинах изображены четыре момента: 1 – 1905 год, ожесточенная схватка рабочих с казаками, 2 – Октябрь 1917 года, у Смольного, 3 – 1925 год, эпоха революционного строительства и 4 – Международное рабочее движение. Постамент завершается фигурой рабочего-победителя Октября и уверенного строителя новой жизни. На западной стороне памятника большой барельефный портрет В.И. Ленина». Автор утверждал: «Спроектированный мной памятник Борцам революции не несет в себе задачи декоративного “украшения площади”, но должен явиться культурным фактором, “раскрытой книгой”, углубляющим сознание и организующим волю масс».

В архитектурно-скульптурном построении постамент памятника просматривается некая наивность решения программного замысла. Она проявляется в том, что Б.Д. Королев (используя свой кубистический опыт проектирования первых монументов) наделил идейно-литературным смыслом отвлеченные архитектурные формы. Так он революционный подъем 1905 года изобразил в виде поднимающихся вверх плоскостей многоугольника, ограничивающих сверху рельеф с изображением борьбы рабочих с казаками. Спад – падающей линией параболы и т. п.

Б.Д. Королев полагал, что им найдены новые принципы в области монументального искусства, нашедшего отражение в синтезе архитектуры (постамент) и скульптуры (рельефов и рабочего). «Обычно постамент служил подставкой под фигуру или группу. Украшенный барельефами, орнаментами или гладенький постамент всегда был “мертвой точкой” памятника. Благодаря ему и весь памятник носил вид какого-то украшения с письменного стола, только в увеличенном размере. Я отвожу постаменту вполне актуальную роль».

В период работы Королева над «Памятником Борцам революции» и его нахождения в Саратове произошли определенные изменения в его жизни. Выполняя этот и другие памятники, он продолжал активную общественную деятельность, стал членом созданного Общества русских скульпторов, участвовал в выставках в стране и за рубежом, вел



Б.Д. Королев в процессе работы над памятником Н.Э. Бауману. 1931

многолетнюю преподавательскую работу, будучи деканом факультета скульптуры Вхутемаса. В 1925 году неожиданно (как писала Людмила Николаевна мужу), в процессе избрания на новый год преподавательского состава, один студент внес «политический отвод», на основании того, что ранее Королев был членом партии эсеров. В тот год в стране большевики завершали окончательную ликвидацию «своего попутчика» – ранее самую крупную в стране партию эсеров, расстреляв или отправив в тюрьмы, концлагеря ее руководство и активистов, а остальных членов принудив вступить в партию большевиков или отказаться от политической деятельности. Хотя Королев давно отошел от партийной работы, этот донос для него в то время был весьма опасен. Ситуацию спасли тогда успехи его творческой деятельности. Доносчиком оказался некий А. П-в, сын которого в середине 1970-х годов (при мне) похвастался этим в процессе обсуждения реставрации памятника В.И. Ленину в Переславле-Залесском (что документально подтвердилось). Несмотря на произошедшее, уже через несколько лет Б.Д. Королев стал профессором композиции скульптурного факультета Ленинградского высшего художественного института и вновь с 1 октября 1929 года продолжил преподавательскую деятельность.

В 1920-е годы он принимал активное участие в конкурсах на сооружение различных памятников. В 1928 году по заказу Наркомпроса к 100-летию со дня рождения Л.Н. Толстого он выполнил серию портретов и статуи-памятник писателю в Ясной Поляне. В конце 1920-х – начале 1930-х годов он участвует в конкурсах на создание памятников В.И. Ленину в Туле, Архангельске, победил и соорудил монументы в Переславле-Залесском, Родниках Ивановской области, Луганске, Миллерове. Помимо этого, он выиграл конкурс и создал в 1931 году памятник Н.Э. Бауману в Москве. В эти же годы он победил на конкурсе по созданию памятника А. Желябову, выполнил все его скульптуры и рельефы в натуральном размере. Он создал памятник А.М. Горькому, поставленный перед входом в ЦПКиО имени А.М. Горького. Для ВСХВ выполнил статуи В.И. Ленина и И.В. Сталина, для стадиона в Измайлове – разработал проект оформления и создал две огромные фигуры физкультурника и физкультурницы и др. Помимо перечисленного, для Б.Д. Королева эти годы были весьма успешны и в создании станковых работ и портретов.

Королев любил повторять: «Через живую натуру стремился я постичь законы пластической выразительности, и пропорций... Я оставался постоянным наблюдателем живой природы и ее изменчивых законодвижений». Этому принципу он следовал, создавая будь то памятник, исторический портрет или статую. На основании его высказываний в какой-то мере становятся понятны его творческие приемы. Он считал: «Портретное сходство не должно заключаться в том, чтобы передать все детали внешнего облика: особенного бугорка на носу, родимого пятнышка около глаз или чего-нибудь в этом роде. Это уже будет натурализм. Портретное сходство должно выражаться в характерных чертах, в героике людей... Помимо этого, я говорил, говорю и буду говорить, что к эскизному проекту должен быть особый подход. В нем, прежде всего, должна выявляться общая идея, вложенная в эскизе, отмеченная целостностью и стройностью композиции. Это главное. Затем, судя по сюжету, в скульптуре дается движение, динамика или, наоборот, статика. Отдельные детали, подробности в эскизе даже вредны для дальнейшей работы в натуральную величину монумента. В эскизе скульптор работает не над статуэткой, а над будущим монументом».

Примером такого подхода может быть выполнение Королевым статуи-памятника Льву Николаевичу Толстому в Ясной Поляне. После получения заказа, как он вспо-



Людмила Николаевна и Борис Данилович Королевы  
у бюста Л.Н. Толстого. «Ясная Поляна». 1928

минал, «усиленно стал собирать фотоматериалы. В этом отношении мне помог музей Толстого, и в частности один из сотрудников – Шохор-Троцкий, у которого была большая личная коллекция фотокарточек Льва Толстого». Помимо этого, он использовал фотоматериалы из архива своего тестя Н.С. Никольского, много снимавшего писателя в Ясной Поляне. Далее он сообщает: «По своему обыкновению при работе над портретной статуей я прежде всего решаю голову с тем выражением лица, которое у меня складывается в результате изучения многочисленных фотоматериалов. Кроме того, чтобы понять общий стилиевой склад лица определенного времени, я стараюсь предварительно сделать несколько портретов современников». В другом месте скульптор признавался: «По своему обычаю я начинаю



Б.Д. Королев  
Портрет Л.Н. Толстого. 1928  
Гипс – Музей Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»  
Бронза – Государственный музей Л.Н. Толстого

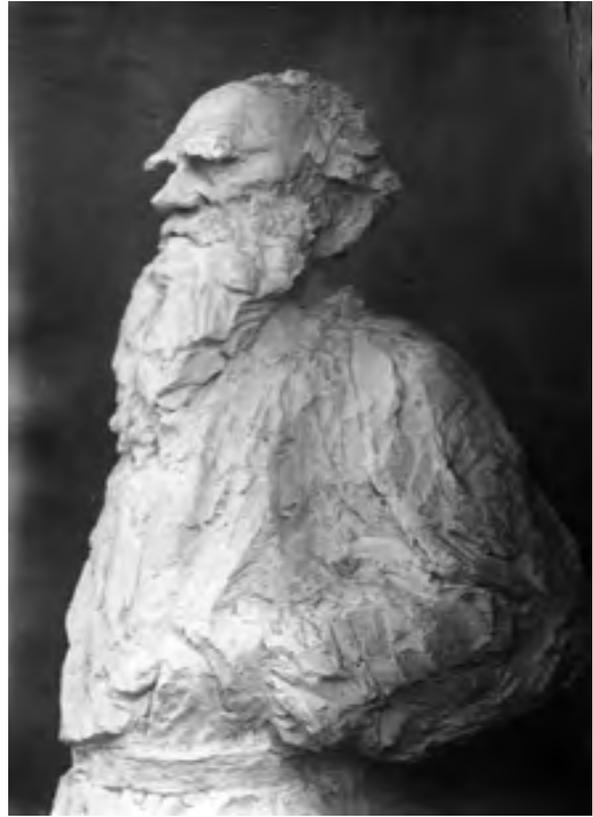
с выполнения скульптурного портрета. Если с натуры, это занимает у меня 3-4 сеанса. Но в данном случае, без живой натуры, работа над портретом-бюстом у меня заняла больше времени – 2-2,5 месяца. И только тогда, когда я закончил скульптурный портрет, я приступил к статуе». В целях представления о пластической идее памятника скульптор, по его признанию, «сделал целый ряд набросков и фигур, более или менее законченных, чтобы освоить идею, задачу выполнения статуи». Помимо этого, он выполнил портрет сына писателя, «имевшего сходство со Львом Николаевичем», и ряд портретов яснополянских крестьян.

Выполненную в глине четырехметровую (по высоте) статую Льва Николаевича Толстого скульптор представил близким писателя и его дочери Александре Львовне Тол-

стой. Б.Д. Королев вспоминал: «Хозяйка долго всматривалась в статую, потом обернулась ко мне и тихо сказала: “Да, это отец”, – крепко пожала мне руку. Статуя была принята». Скульптуру отлили в гипсе и поместили на первом этаже, в фойе яснополянской школы. Вскоре ее торжественно открыли в присутствии наркома просвещения и гостей, в том числе из-за границы (писателя Стефана Цвейга и др.). О дальнейшей судьбе памятника скульптор писал: «Во время Отечественной войны при отступлении гитлеровцев из оккупированной Ясной Поляны школа была сожжена. Все деревянные части и мебель – лестницы, рамы, парты – сгорели. Но статуя осталась цела, кое-где обуглившись. Статуя производила такое сильное впечатление, что многие приезжие из Америки и Западной Европы корреспонденты фотографировали ее и помещали снимки в своих газетах. До войны я мечтал выполнить статую из яснополянского дуба. Судьба, к счастью, не позволила осуществить мою идею – статуя сгорела бы. Во избежание каких бы то ни было превратностей судьбы яснополянскую статую Льва Николаевича Толстого необходимо отлить из бронзы».

Мне посчастливилось побывать в Ясной Поляне в 1996 году в связи с проведением научной конференции Российского государственного гуманитарного университета совместно с музеем. Я сделал доклад об истории создания памятников Л.Н. Толстому, и в частности этого. Там мне пришлось увидеть памятник воочию, который произвел сильное впечатление своей мощностью, цельностью и выразительностью пластики. Экспрессивно лепленные формы скульптуры, в том числе головы и рубахи, бугристая фактура поверхности, словно земля под весенней пашней, – все это передавало сложный характер писателя. Композиционным и пластическим решением скульптор воплотил свое понимание великого писателя и его малой родины. Он записал: «Расстилавшиеся перед нами и вздымавшиеся глыбами от первой пахоты черноземные поля (Ясной Поляны) связывались с образом мятущейся души Льва Толстого».

На конференции я высказал дирекции пожелание провести осторожную реставрацию статуи: ее поверхность частично искажена значительной побелкой. Предложил в дальнейшем это произведение отлить в бронзе и установить перед музеем (не имевшим на территории ни одного памятника Льву Николаевичу Толстому, но два памятника В.И. Ленину). Насколько мне известно, эти пожелания остались неисполненными.



Б.Д. Королев  
Памятник Л.Н. Толстому в «Ясной Поляне». 1928  
Гипс  
Фрагмент

Королев, как и многие отечественные ведущие скульпторы, создал несколько проектов памятников В. И. Ленину, из них шесть установил в монументальном воплощении. Он был автором нескольких портретов вождя, один из которых, из мрамора, был признан родственниками и соратниками самым похожим и удачным. Портрет находился в Центральном музее В.И. Ленина в Москве. Из шести созданных им памятников В.И. Ленину сохранилось лишь два. Два памятника – в Луганске и Миллерове 1931 года – были уничтожены в Отечественную войну фашистскими оккупантами, третий, в Москве, на улице Кирова, стоявший рядом с домом, в котором жил скульптор, странно исчез после смерти автора. Четвертый памятник В.И. Ленину в Ташкенте (открыт в 1936 году) считался в свое время самым



Н.А. Андреев  
Памятник Дантону  
в Москве. 1919  
Бетон  
Не сохранился  
Фотография Н.А. Андреева



Н.А. Андреев  
В.И. Ленин. Голова. 1932  
Бронза  
Государственный  
исторический музей  
Фотография Н.А. Андреева

большим – 16 метров высотой. Несмотря на широкое признание в 1930–1950-е годы, в 1970-е годы он был разобран: статуя была перенесена в город Ургенч Хорезмской области, а на старом пьедестале установили статую работы М.Г. Манизера. После распада СССР статуя и ее пьедестал работы Б.Д. Королева были уничтожены. Два памятника в Переславле-Залесском, Родниках Ивановской области и Луганске, созданные скульптором по одной модели 1929 года, сохранились до наших дней, но с утраченными авторскими постаментами.

Здесь необходимо кратко обратиться к истории создания памятников В.И. Ленину в нашей стране. С самого начала советской власти целенаправленно стал утверждаться культ личности В.И. Ленина. К юбилею первой годовщины Октябрьского переворота скульптор С.Д. Лебедева изготовила большой бюст В.И. Ленина, который, как ранее портрет царя, украсил фойе Смольного. В дальнейшем портретами В.И. Ленина и К. Маркса стали украшать городские площади и демонстрации. Сохранились фотографии, на которых запечатлен В.И. Ленин на демонстрации на Красной площади Москвы на фоне своего огромного портрета. Уже тогда правительство страны поручило ведущим живописцам, графикам и скульпторам создать его «образцовый портрет». Среди исполнителей были: Н.И. Альтман, И.И. Бродский, С.С. Алешин, В.В. Козлов, И.Я. Гинцбург, Б.Д. Королев, Н.А. Андреев, В.И. Мухина, С.Д. Лебедева, М.Г. Манизер и др. Создание же ему памятников началось еще при

жизни вождя – в 1923 году. Но после смерти массовое изготовление его изображений в различных материалах стало возрастать в колоссальных размерах. Данный процесс инициировали его соратники. Леонид Красин призывает ставить памятники В.И. Ленину и его бюсты, его изображения в разных видах и материалах не только во всех городах, селах, на всех площадях, улицах, на всех заводах и фабриках, но во всех домах и квартирах. С 1920-х годов сооружение памятников В.И. Ленину носило целенаправленный государственный характер. Ряд скульпторов, живописцев и графиков всю свою деятельность связали с массовым изготовлением его портретов, бюстов, статуй, памятников. В своем стремлении, как можно точнее представить образ «самого человеческого человека», они старательно натуралистично воспроизводили его черты, пользуясь посмертной маской, выполненной С.Д. Меркуровым. Они копировали (как и сам С.Д. Меркуров) даже случайно произошедшую при снятии маски перекошенность рта. Некоторые скульпторы, как В.В. Козлов, копировали даже одежду вождя, тщательно воспроизводя все ее складки.

Но более настойчивым в творческих поисках реального образа В.И. Ленина был Н.А. Андреев (создатель знаменитого памятника Н.В. Гоголю в Москве). Выполнив огромное число эскизов с натуры, наблюдая В.И. Ленина в жизни, он создал множество вариантов изображения вождя, стремясь раскрыть в пластике его реальные человеческие качества, его духовную сущность. Но в завершающем поиске портрета он пришел к образу, противоположному задуманному им вначале, но реальному в действительности: к изображению В.И. Ленина как диктатора утвердившейся большевистской власти. В огромной, обобщенно выполненной голове, во вскинутах вверх лице, с жестоко глядящими поверх людей глазами, с гневно сведенными бровями и сжатыми губами в реальности нет человеческого образа, а лишь безграничное и злобное насилие диктатора. Этот образ В.И. Ленина подобен образу Ф. Дантона, дьявола Французской революции, созданному Н.А. Андреевым за десятилетие до этого в его памятнике в Москве. Памятник французскому диктатору не устроил большевистскую власть и был вскоре снесен. Н.А. Андреев, постепенно наблюдая реальную жизнь в стране, построенной под руководством В.И. Ленина, невольно пришел к выводу об утверждении вождем в стране подобного и более страшного насилия над народом. Он тогда оказался пророком. Поразительно то, что к этому образу в дальнейшем привыкли, как правитель-



Б.Д. Королев  
Проект памятника В.И. Ленину  
в Архангельске. 1925  
Гипс  
Музей изобразительных искусств.  
Архангельск



Б.Д. Королев  
Памятник В.И. Ленину  
в Переславле-Залесском. 1929  
Бронза, бетон



Б.Д. Королев  
Памятник В.И. Ленину в Ташкенте. 1936  
Бронза, мрамор, гранит  
Не сохранился

ственные заказчики, так и народ, не видя в нем негативно-го содержания. Подобные изображения В.И. Ленина стали тиражироваться в созданных новых монументах.

В то же время и позднее, в течение семи десятилетий, сотни скульпторов, подобно М.Г. Манизеру, С.Д. Меркурову, В.В. Козлову, М.К. Аникушину, Н.В. Томскому, Л.Е. Кербелю, И.М. Рукавишникову, В.Е. Цигалю и другим, создавали миллионы его идеализированных изображений в бюстах и рельефах, в статуях и памятниках. Почти все художники – скульпторы, живописцы и графики тиражировали его образ в бесчисленных количествах. Любопытно то, что в 1960–1980-е годы скульпторам, старейшим членам Союза художников, в виде материальной поддержки, как правило, раз в год поручали оплачиваемое изготовление образца бюста или статуи В.И. Ленина для дальнейшего технического тиражирования (эту работу они между

собой называли «Лукич»). Поэтому число его различных изображений, как и памятников ему, фантастично огромно. Их было значительно больше во время существования Советского Союза: они стояли не только во всех республиках страны, но и в ряде стран Европы и Азии. Хотя во многих республиках и странах недавно их снесли, но в России их еще много. В настоящее время в одной только Москве (по официальным данным) стоят 37 памятников В.И. Ленину – при советской власти их было почти в два раза больше. В этом потоке создавались не только натуралистические и ремесленные изображения вождя, но и спорные в оценке отечественной власти. В связи с этим был создан государственный контроль, следящий за «достойное, правильное решение» его образа – соответственно принятому стандарту. Памятники, как по трафарету, стали изображать вождя в несколько балетной позе и с указующей вперед правой ру-



Б.Д. Королев  
 Проект памятника А.И. Желябову для Ленинграда. 1932  
 Гипс тонируемый  
 Государственная Третьяковская галерея

кой. Одним из первых и главным образцом стал памятник В.И. Ленину перед Смольным работы В.В. Козлова. «Успешно» завершили этот поток «балетных» статуй В.И. Ленина работы М.К. Аникушина (его памятники и рельефы). В этой веренице изображений работы Б.Д. Королева оказались иными, весьма отличимыми.

Вначале в 1925 году Б.Д. Королев создал для конкурса проект памятника В.И. Ленину для города Архангельска. Городское руководство предпочло натуралистический проект скульптора Г.В. Нероды. В то же время оно заказало ему

проект памятника Покорителям Севера, который Королев осуществил в 1930 году (сохранился до нашего времени). Позднее, в 1929 году, по заказу города Переславля-Залесского Королев создал памятник, в котором запечатлел, казалось бы, общепринятый образ В.И. Ленина как вождя и трибуна. Это решение, видимо, шло от заказчиков – жителей города, собравших на памятник деньги. Но в отличие от привычного образца (работы В.В. Козлова) Б.Д. Королев иначе изобразил вождя: его мешковатая фигура стоит стабильно твердо, правой поднятой рукой он не указывает, а словно размеренно утверждает сказанное. С помощью своей «королевской» фактуры поверхности скульптуры он добился впечатления цельности, весомости массы фигуры. Созданный образ неожидан, но убедительно реален и монументален. По воспоминаниям Королева известно, что он неоднократно слышал выступления вождя. Родственник скульптора Ф.А. Степун



Б.Д. Королев и К.И. Миглинник (слева направо) в литейной мастерской в период отливки в бронзу «Рабов». 1935



Б.Д. Королев  
Раб. Горельеф. 1932–1933  
Гипс тонированный  
Частное собрание



Б.Д. Королев  
Раб. Фигура. 1932–1933  
Гипс  
Музей-усадьба «Абрамцево»  
Сохранилась полуфигура

также присутствовал на этих мероприятиях, и, возможно, вместе с ним. Внешний образ В.И. Ленина, воплощенный в памятнике, его поведение, жестикуляция, как ни странно, близки воспоминаниям Ф.А. Степуна, хотя они несколько критичны. Причина может быть в том, что Ф.А. Степун и В.И. Ленин были идеологическими врагами.

Вот как описывал свое впечатление Ф.А. Степун: «Ярким пятном стоит в памяти лишь появление Ленина... Первое впечатление от Ленина было впечатление неладно скроенного, но крепко сшитого человека. Небрежно одетый, приземистый, квадратный, он, говоря, то наступал на аудиторию, близко подходя к краю эстрады, то пятился вглубь. При этом он часто, как семафор, вскидывал вверх прямую, не сгибающуюся в локте правую руку. В его хмуром, мелко умятом под двухэтажным лбом руссейшем, с монгольскими оттенками лице, тускло освещенном небольшими, глубоко сидящими глазами, не было никакого очарования; было в нем даже что-то отталкивающее. Особенно неприятен был жестокий, под небольшими подстри-

женными усами брезгливо-презрительный рот. Говорил Ленин не музыкально, отрывисто, словно топором обтесываемая мысль».

Это описание Ф.А. Степуна близко тому, что создал Б.Д. Королев в памятнике, изображая не идеализированного приукрашенного человека, а реального «приземистого, квадратного» по силуэту фигуры, с его жестом – «вскидывал вверх... правую руку». Цельность решения образа В.И. Ленина, его реалистичность, убедительность стали причиной его общего признания и поэтому повторения скульптуры для памятника в городе Родники Ивановской области. Разница между ними заключается в первоначальном решении композиции их постаментов. Хотя их композиции вначале были решены в спиралевидном построении (ныне утраченном) с целью организации окружающей площади и утверждения на ней фигуры вождя. Различались памятники между собой высотой и размерами выступающей вперед трибуны. В настоящее время (судя по архивным фотографиям) их постаменты утрачены. Ныне статуи уста-



Б.Д. Королев в мастерской во время выполнения рельефов для памятника А.И. Желябову. 1933

новлены на традиционных квадратных пьедесталах. У фигуры памятника в Переславле-Залесском недавно была отломана правая рука, а затем не очень удачно закреплена. Статуя памятника в Родниках в настоящее время окрашена алюминиевой краской. Несмотря на все эти превратности, скульптуры этих памятников пока сохранились.

У всех названных памятников В.И. Ленину (в Переславле-Залесском, Родниках, Луганске и Миллерове) постаменты состояли из спирального совмещения кубических объемов, соединенных с трибуной. Их дополняли рельефы и тексты. Эти памятники были относительно небольшими по высоте, рассчитанные на близкое их восприятие. Памятник В.И. Ленину в Ташкенте имел высоту 16 м, и, естественно, скульптор был вынужден решать его иначе. Фигура В.И. Ленина в этом памятнике была обобщена и приобрела значение символа вождя, указующего путь в будущее. Практически по форме она стала знаком. Знаковое значение приобрела вся композиция памятника и площади, на которой он был размещен. Постамент, сооруженный из гранитных полированных блоков в спиралевидной композиции, вместе с трибуной и рельефами, носил явно агитационный характер, пропагандирующий коммунистические идеи. Скульптор, ясно понимая поставленную перед ним задачу, судя по многочисленным восторженным оценкам при открытии памятника, успешно с ней справился. Но че-



Б.Д. Королев  
Лаборатория. Рельеф для памятника А.И. Желябову. 1932–1933  
Гипс  
Не сохранился

рез два десятилетия, видимо в связи с изменением отношения к скульптору, этот памятник работы Б.Д. Королева был смещен, а позднее – уничтожен (продолжая список утрат, начатый в 1919 году).

В эти же годы, параллельно, Б.Д. Королев создавал памятник А.И. Желябову. Он с 1932 года работал над его проектом и победил на трудном конкурсе с участием ведущих и опытных скульпторов. Конкурс и финансирование сооружения памятника взял на себя Желябовский комитет Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев. В марте 1933 года с Б.Д. Королевым был заключен договор. Место установки памятника А.И. Желябову было решено не сразу. Наконец был выбран сквер между Адмиралтейством и Зимним дворцом. Б.Д. Королев, как и прежде, выступил не только как скульптор, но и как архитектор – в соответствии со своими прежними теориями, разработанными в Живскульптархе. Он решает памятник в синтезе всех видов искусства, как целостный ансамбль. Предполагаемое окружение определило для Б.Д. Королева композицию памятника и его пластическое решение. Он отказывается от традиционного для него спиралевидного композиционного построения. Чтобы памятник связать пластически с барочным по форме и пластике Зимним дворцом, Б.Д. Королев строит его из двух, наподобие валют, сгибающихся стен, крестообразно соединенных. В центре, в месте



Б.Д. Королев у модели статуи А.И. Желябова. 1933

их скрещения, на высоком пилоне он планировал фигуру А.И. Желябова. Торцы этих стен должны были быть завершены фигурами четырех «Рабов», разрывавших оковы. На самих стенах предполагалось поместить рельефные сцены истории общества «Земля и воля» и портреты ее членов.

Своим памятником Б.Д. Королев стремился не разрушать прежнее архитектурно-скульптурное единство старинных исторических зданий, а встроить в их среду достойный художественно-пластичный компонент. Скульптор, судя по тем материалам, которые вначале нам удалось увидеть в мастерской в Абрамцеве, – эскизам, рисункам, чертежам, прорисям текстов, скульптурам, рельефам, а также архивным фотографиям, – глубоко продумал и тщательно проделал полный объем работ. Несмотря на загруженность памятником В.И. Ленину для Ташкента, гипсовые скульптуры и рельефы памятника А.И. Желябову были вовремя отправлены в Ленинград в мастерскую братьев Миглинник для отливки в бронзе. Известно, что были отлиты скульптуры «Рабов». При этом присутствовал сам Королев (о чем свидетельствуют сохранившиеся письма и архивные фотографии). Но вдруг произошло неожиданное – работы были приостановлены. 18 августа 1935 года литейщик К.И. Миглинник сообщает в письме Б.Д. Королеву о том, что для памятника А.И. Желябову «две фигуры отлиты в бронзе, но не сварены, по просьбе Общества политкаторжан работы остановлены».

Произошло это в связи с ликвидацией 25 июня 1935 года Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев. Как считают историки, это общество, созданное в 1920 году, уже сразу раздражало большевистское правительство частыми своими несогласиями с его диктаторскими и репрессивными действиями. Первая попытка ликвидации этого Общества в 1922 году вместе с партией эсеров не удалась. Но позднее, в 1935 году, советское правительство это осуществило. Смогли они это сделать, пользуясь упрочением своей власти в государстве. Осуществлено это было в целях окончательного устранения политических оппонентов – политкаторжан бывших различных политических партий и движений, а также в целях стирания в памяти их исторической роли в революционном движении в России. Ведь главной целью большевиков того времени было переписывание реальной истории и утверждение своей партии как главенствующего, основополагающего, политического органа в стране. Большевиков, помимо этого, Общество политкаторжан раздражало тем, что, пользуясь авторитетом



Б.Д. Королев  
А.С. Пушкин. Модель статуи для  
памятника в Ленинграде. 1937  
Гипс  
Не сохранилась



Б.Д. Королев  
Проект фонтана «Тамара Ханум» для  
Центрального стадиона в Измайлове. 1938  
Гипс  
Государственная Третьяковская галерея



Б.Д. Королев  
Физкультурница. Статуя  
для Центрального стадиона  
в Измайлове. 1939  
Гипс  
Не сохранилась

в народе, было категорически против применения смертной казни. Эту меру наказания большевики стремились широко утвердить в целях борьбы с несогласными. После ликвидации многие члены Общества политкаторжан были репрессированы, сосланы, расстреляны.

Судя по видимым нами при первоначальном посещении мастерской в Абрамцево фигурам «Рабов», их мощная выразительная пластика напоминала скульптуры Микеланджело. Как и у великого предшественника, в первоначальных эскизах памятника «Рабы» не только с колоссальным напряжением стремятся порвать оковы, но и мучительно преодолевают плотное соединение их с давящими стенами, не менее тяжкими, чем оковы. Б.Д. Королев, создавая эскизы «Рабов», намеренно подчеркивал два источника угнетения этих фигур – стены (как среда, их сковывающая) и сами оковы. Удивительной неожиданно-

стью были экспрессивно и темпераментно выполненные рельефные картины истории «Народной воли». Помимо них планировались портреты участников, сопровождаемые текстами высказываний А.И. Желябова и его товарищей, которые должны были раскрыть цель и значение их подвига. Стоявшая на высоком постаменте статуя А.И. Желябова изображала образ революционера и трибуна, обладавшего ясностью мысли и непреклонной решимостью к действию.

Судя по различным данным, гипсовые модели памятника находились в мастерской Миглинников вплоть до войны и во время блокады Ленинграда. В период блокады мастерская подверглась бомбежке, какие-то работы погибли, другие были повреждены (как «Октябрьская революция» А.Т. Матвеева, утратившая левую руку крестьянина). После войны ряд скульптур, в том числе Б.Д. Королева,

Б.Д. Королев  
Максим Горький  
и Ромен Роллан. 1958–1962  
Гипс  
Не сохранилась

Б.Д. Королев во время работы  
над памятником А.М. Горькому  
для ЦПКиО в Москве. 1937



попали в Русский музей (какие-то получили ошибочные атрибуции). По словам Людмилы Николаевны Королевой, сказанном мне, бронзовые фигуры «Рабов» после войны находились в Центральном парке культуры и отдыха в Москве, а позднее были уничтожены. Конечно, весьма жаль, что такой выдающийся памятник, столь сложный и выразительный по пластике ансамбль, очередной раз, как монумент М. Бакунину, был уничтожен. Для Б.Д. Королева это был страшный удар, но, к сожалению, не последний. В 1937 году совместно с архитектором Н.Я. Колли он выполняет скульптурно-архитектурный проект Центрального стадиона в Измайлове, для которого он создает эскизы 38 статуй. Они должны были изображать различные виды спортивных состязаний. Королеву позировали прославленные артисты и спортсмены. Среди них была тогда танцовщица Тамара Ханум. Ее фигурой скульптор предполагал украсить один фонтан, названный ее именем (судя по архивным данным и подписи на обороте фотографии). Вскоре проект был свернут с предложением выполнить лишь две шестиметровые статуи физкультурников для главного входа стадиона. Скульптуры были созданы. Позднее, при реконструкции стадиона, их уничтожили. Спустя некоторое время была утрачена статуя А.М. Горького, созданная в том же 1939 году и стоявшая перед входом ЦПКиО имени А.М. Горького.

Последующие годы (о которых можно прочесть в ряде публикаций о нем и в нашем сборнике) были годами борьбы Б.Д. Королева за право собственного творчества и за сохранение и приумножение лучших страниц отечественного искусства, в первую очередь – скульптуры. В это время путем различных реформ преобразуется деятельность в области культуры и искусства страны в жестком идеологическом подчинении большевистской партии. К несогласным осуществляются различного рода репрессии. Имея большой авторитет в области искусства, его организации и значительные результаты в собственном творчестве, Б.Д. Королев продолжает участвовать в руководстве преобразованного Союза художников, выступает с докладами и обсуждениями проблем современного изобразительного искусства, подготовки художников. Он участник конкурсов на сооружение памятников, ведет преподавательскую работу. Его даже были вынуждены приглашать руководить и участвовать в создании статуй для выдающихся проектов – Дворца Советов, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, Павильона СССР в Париже и др. Но вскоре его практически отстраняют. Он постоянно ощущает негативное к себе отношение чиновников ведомства культуры.

В Великую Отечественную войну Б.Д. Королев работает в мастерских в Москве и Абрамцеве. Создает компо-



Б.Д. Королев  
Эскиз памятника Н.В. Гоголю. 1937  
Гипс  
Частное собрание



Б.Д. Королев  
Портрет А.В. Неждановой. 1945  
Бронза  
Государственный Русский музей



Б.Д. Королев  
Идущий. 1943  
Бронза  
Государственный Русский музей

зиции «За Родину», один экземпляр которой я видел в детстве (о чем было ранее сказано). В это время он выполняет портреты Д.С. Моора, Н.С. Голованова, А.В. Неждановой, летчика С.И. Здоровцева, лейтенанта Шарова, памятник Гуле Королевой и др. После войны участвует в конкурсах на сооружение памятников М.Ю. Лермонтову, М.И. Кутузову, создает памятник дважды Герою Советского Союза А.Н. Ефимову в Миллерове, продолжает педагогическую работу. К сожалению, в стране ужесточается творческая деятельность в искусстве и культуре, подряд выходят репрессивные постановления. В 1949 году 1 февраля на сессии Академии художеств СССР творчество Б.Д. Королева было подвергнуто жесткой критике и он вместе с группой других выдающихся художников был обвинен в формализме. Всем им было запрещено преподавать, их работы не принимались на выставки и не приобретались. Все они оказались изгоями. Одновременно были закрыты Музей А.С. Голубкиной и Музей нового западного искусства. Б.Д. Королев, как и несколько других деятелей искусства, выступал в защиту Музея А.С. Голубкиной. Он написал большую статью, посвященную ее творчеству, раскрывая выдающееся значе-

ние этого скульптора. По мере сил он продолжал создавать портреты, проекты памятников, вылепил большую по размеру композицию «Горький и Ромен Роллан». В последние десятилетия он часто болел. Для него эти годы были весьма тяжелыми. Необходимо указать, что от полутора десятков памятников, созданных Б.Д. Королевым в течение жизни, сохранилось лишь пять, два из которых – с искажениями. Остальные – были уничтожены при его жизни. Трудно представить, что он был вынужден переносить. Его состояние и настроение в те годы выразительно олицетворяет работа «Идущий», своеобразный автопортрет скульптора, задавленного происходившими с ним событиями и размышлениями о них.

Желая завершить анализ творческого и преподавательского опыта, Б.Д. Королев написал «Учебник по скульптуре». К сожалению, эта работа сопровождается тяжбами с ним руководства издательства «Искусство», хотя его текст был положительно оценен специалистами. Но он настойчиво продолжал выступать на конференциях и принимал участие в научных дискуссиях, посвященных современному искусству. Он протестовал против искажения историче-

ских фактов и их тенденциозной оценки, указывая на ряд книг и статей. Примером была книга П.И. Лебедева «Советское искусство в период иностранной военной интервенции и Гражданской войны» (М.; Л., 1949). Экземпляр этой книги, принадлежавший Б.Д. Королеву, сохранился с многочисленными отрицательными замечками и комментариями на полях.

Определенный положительный интерес к творчеству Б.Д. Королева определился в связи со сменой правления Союза художников и организацией его персональной выставки в 1958 году в Москве (совместно с живописцами И.Г. Антроповым и В.Ф. Штранихом). Хотя были представлены в основном его произведения второй половины 1930-х – 1950-х годов, выставка имела большой успех. Были опубликованы многочисленные положительные рецензии, вскоре вышла серьезная о нем монография Л.С. Бубновой. Она, общаясь с четой Королевых в последние их годы, отмечала в своих воспоминаниях: «Грустно было видеть теперь этих одиноких стариков, его – уже как-то не у дел, вне художественной жизни».

После смерти скульптора вдова была вынуждена освободить мастерскую, находившуюся рядом с квартирой. Художник, ее захвативший, по воспоминаниям вдовы, выбрасывая скульптуры, безвозвратно часть из них разбил. Вдова предлагала Министерству культуры и музеям приобрести его работы. Несколько работ она подарила Русскому музею и Третьяковской галерее. После ее смерти произведения скульптора стремилась определить в музеи наследница (племянница) Елена Николаевна Никольская. Несмотря на ее огромные усилия, не все работы удалось определить. И это при том, что в музее «Абрамцево» в 1976 году, в Москве в Доме художника в 1978 году и в Ленинграде в Русском музее в 1986 году были организованы его персональные выставки (последняя – в Русском музее в 2008 году).

Как уже говорилось, в 1981 году нам удалось опубликовать (хотя и сокращенный издательством) сборник материалов Б.Д. Королева: документов, воспоминаний, учебник по скульптуре и др. Также нами была опубликована статья о Б.Д. Королеве в журнале «Творчество» и ряд его воспоминаний в журнале «Искусство». Следом С.О. Хан-Магомедов издал небольшую книгу о кубистическом периоде творчества скульптора. Эти публикации в какой-то мере привлекли внимание к его искусству части музейных работников и коллекционеров. Но все же интерес к творчеству Королева недостаточен не только среди широкого зрителя,



Людмила Николаевна и Борис Данилович Королевы на даче в «Абрамцево» у статуи «Раба». Начало 1960-х годов

но и в кругах музейных работников и искусствоведов. Он не соответствует огромному значению его творчества в отечественном и мировом искусстве.

В этой статье (из-за ее ограничения объемом) мной были затронуты не все проблемы, которые мы с Фоминой Натальей Николаевной рассмотрели в первоначальном варианте сборника, посвященного творчеству выдающегося скульптора Бориса Даниловича Королева. Надеюсь, что другие исследователи, привлекая другие архивные материалы, смогут дополнить наши исследования.



На протяжении (1) многих веков целью реставрации произведений искусства считалось возобновление их первоначального вида и состояния. Это неверно и невозможно. Причиной является то, что на дошедших до нашего времени произведениях искусства, в том числе скульптуры, отразился комплекс факторов.

1. Скульптура, как и иной вид изобразительного искусства, является продуктом творчества конкретного художника, иногда – нескольких, но конкретных исполнителей. Вследствие этого объективно полностью невозможно повторить как результаты индивидуального творчества автора, так и отражение в нем воздействия стиля, вкуса и технологии конкретного времени.
2. Материал, из которого создана скульптура, претерпевает естественные необратимые процессы старения, которые постоянно усугубляются возрастающим ухудшением (агрессивностью) современной экологической среды. Его поверхность со временем приобретает патину – «благородную» или «дикую». Под суммарным воздействием ряда факторов: дождей, снега, ветров, перепадов температуры, лишайников, водорослей, птичьего помета и пр. – материал каменной скульптуры (мрамор, гипс, бетон, известняк – белый камень, гранит и др.) изменяется, разрушается, утрачивает первоначальные прочностные и декоративные качества.
3. На самой скульптуре также отражаются (по-разному) события прошедшего времени. Она подвергается различным внешним воздействиям: может быть повреждена с утратой каких-то частей, значительно разбита, восстановлена с дополнениями, нередко ошибочными, с ней вновь могут повториться аналогичные или иные процессы. Все это со временем изменяет внешний вид скульптурного произведения и состояние его структуры.

Исходя из сказанного первой и главной задачей научной реставрации является стремление совокупными

мерами прекратить разрушительные процессы материала произведения, его поверхности. Принятый многие столетия традиционный подход «возобновления внешнего первоначального вида» произведения скульптуры, часто осуществляемый через уничтожение патины агрессивными средствами, механическими и химическими обработками поверхности, приводил дополнительно к значительной утрате уникальной фактуры авторского произведения, его художественной выразительности, подлинности. Помимо этого, как отмечал известный реставратор и теоретик искусства Х. Альтхофер, «обнажая первичную структуру объекта, снимая патину и дополнения, реставратор удаляет исторически образовавшуюся консервирующую оболочку, подвергая тем самым объект риску ускоренного старения... Патина являет собой исторический документ и ни при каких обстоятельствах удаляться не должна» (2). Такие агрессивные действия многие столетия обязательно дополнялись «творческими» воссозданиями утраченных фрагментов и другими подобными работами, в результате чего памятник прошлого терял заложенный в нем банк определенных знаний и эстетических ценностей, утрачивал уникальность и подлинность. Такие «реставрации» в настоящее время полностью недопустимы. Часто выполняющиеся, нередко без достаточных причин, эти «реставрации» сокращали, уничтожали культурное и духовное наследие. Как отмечал художник и историк искусства академик И.Э. Грабарь: «Реставрация любого памятника искусства должна вызываться прежде всего необходимостью, и нельзя производить реставрации ради самой реставрации... Реставрация, как и хирургия, занятие не невинное, а крайне опасное и вынужденное» (3, с.298).

Важно указать на то, что при подобных работах происходила утрата важнейшего значения скульптуры как памятника прошлого – его документальной информативности. Как было отмечено в Международной хартии по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест 1964 года (в Венецианской хартии), «цель консервации и реставрации памятников – сохранение их и как произведений искусства, и как исторических свидетельств». Таким образом, важнейшее значение произведения скульптуры и любого предмета искусства, как документальных памятников прошлого, должно быть учтено при консервационно-реставрационных работах. Это положение подчеркивается в Венецианской хартии: «Общая наша обязанность – передать памятники во всем богатстве их подлинности» (4, с. 2).

М.М. Антокольский

Иван Грозный. 1875

Мрамор

Государственная Третьяковская галерея

После реставрации О.В. Яхонта

Поэтому необходимо признавать и ценить важнейшее значение именно исследовательской стороны в реставрационной работе, в познании и изучении памятника прошлого. Необходимо отметить, что нередко сама реставрационная операция становится методом исследования произведения искусства. В процессе проведения реставрационных работ раскрываются неизвестные факты истории памятника, документально определяется забытое имя автора. Примеры таких атрибуций многочисленны. Один из них, о котором сообщил академик И.Э. Грабарь, открытие в процессе реставрации картины «Юный художник» авторства забытого живописца И. Фирсова (3, с. 293).

Научные исследования произведений до и в процессе проводимых консервационно-реставрационных работ являются для исполнителей важнейшим фундаментом и направляющим ориентиром в программе предполагаемых действий. Для выявления взаимосвязи отдельных фрагментов разбитого произведения необходим не только их элементарный осмотр и подбор друг к другу, но и поиск архивных и изобразительных материалов, документального обоснования его первоначального вида. Частой проблемой в данных работах становится отсутствие (утрата) какой-то части памятника или искажения, произошедшие при предшествующих восстановительных работах. В предыдущие столетия – в XV–XIX веках – основное внимание коллекционеров, скульпторов и живописцев было сосредоточено на воссоздании в найденных античных произведениях утраченных частей на основании предполагаемого сюжета, первоначальной композиции и образа. Как правило, решение определяли «антиквари» или владельцы произведения. Результатом были многочисленные искажения оригиналов, нередко – нелепые. К примеру, в музеях Италии хранятся две античные копии скульптуры Мирона «Дискобол», воссозданные в XVI веке разными скульпторами. Одна скульптура была преобразована в испуганного убегающего античного героя Ипполита, другая – в упавшего воина. Именно проблема античных памятников скульптуры в процессе их восстановлений стала актуальной в деятельности немецкого ученого И.И. Винкельмана. В книге «История искусства древности», опубликованной в 1764 году, он впервые поставил вопросы о методах, системе, обоснованности реставрационных восполнений. Эти и многие другие проблемы, рассмотренные в его труде, положили основы искусствознания и теории реставрации. К сожалению, обоснованность восполнения утрат, допу-

щенные при этом ошибки до сих пор для многих исполнителей остаются главными и актуальными. И это притом, что еще И.И. Винкельман считал, что восполнения утраченных фрагментов возможны лишь при наличии аналогичной скульптуры (объемного аналога).

В настоящее время это мнение немецкого ученого XVIII века, подкрепленное многолетними практическими результатами и теоретическими работами, утвердилось в один из постулатов современной научной реставрации. В соответствии с этим положением нами были восстановлены утраченные фрагменты в скульптуре М.М. Антокольского «Иван Грозный» (мрамор; Государственная Третьяковская галерея) на основании аналога, хранящегося в Музее истории религии. Также, используя аналог, находящийся в Государственной Третьяковской галерее, был атрибутирован и восстановлен мной обнаруженный (среди списанных музейными работниками для уничтожения) мраморный портрет А.М. Голицына работы Ф.И. Шубина из Московского областного музея (г. Истра). Бесспорно, для выполнения этих работ были привлечены архивные, искусствоведческие и естественно-научные исследования, объективно обосновывающие предполагаемые реставрации.

В реставрационной практике мне неоднократно приходилось определять авторов скульптур или подтверждать свои, первоначально высказанные искусствоведческие атрибуции реставрационными исследованиями. Однажды во время консервационно-реставрационных работ в Государственном историческом музее в Москве внимание привлек имеющий значительные загрязнения и утраты фрагментов гипсовый бюст, изображающий портрет молодой женщины. Мной было высказано предположение, что автором этой скульптуры является выдающийся русский скульптор Иван Петрович Витали (1794–1855). Эта атрибуция была подтверждена после выполненного мной сложного удаления загрязнений и грубой побелки. Была раскрыта авторская подпись и дата его изготовления: «ИВАН ВИТАЛИ 1837». По архивным музейным записям стало известно, что портрет изображает Наталью Петровну Глебову-Стреш-

Ф.И. Шубин

Портрет А.М. Голицына. 1770-е

Мрамор

Московский областной музей (г. Истра)

После реставрации и атрибуции О.В. Яхонта





И.П. Витали

Портрет Натальи Петровны Глебовой-Стрешневой. 1837

Гипс

Государственный исторический музей

В процессе и после реставрации и атрибуции О.В. Яхонта

неву. Тогда же на основании изображения некоторых деталей лица мной было отмечено, что портрет был выполнен по посмертной маске. После восполнения небольших, объективно обоснованных фрагментов ранее неизвестное и забытое произведение скульптуры достойно стало экспонироваться на выставках музея.

К успешным реставрационным исследованиям, результаты которых привлекли широкое внимание искусствоведов и любителей искусства, можно отнести работы с четырьмя сильно загрязненными и поврежденными скульптурами из того же музея. На основании их внешних художественных качеств и ряда композиционных особен-



ностей мной было высказано предположение об их авторе – известном итальянском скульпторе А. Канове. После удаления загрязнений, реставрации, стилистических и технологических исследований этих скульптур, характера их ваяния и обработки поверхности авторство А. Кановы подтвердилось. Архивные поиски дополнительно укрепили правоту атрибуции. Удалось определить имена изображенных: скульптуры изображали сестер императора Наполеона I – Паолину и Каролину, свояка императора И. Мюрата. В статуе сидящего обнаженного мальчика был запечатлен его сын – Наполеон II в образе короля Рима. По некоторым деталям на этих произведениях, архивным материалам и публикациям было выявлено, что эти произведения ранее принадлежали семье Бонапартов.

Первоначально вызвал сомнение портрет Паолины. В нем поверхность лица и шеи была неравномерно отполирована, как это делали копиисты работ этого скульптора. Подобная обработка не соответствовала подлинным произведениям А. Кановы, поверхность лиц которых скульптор



А.Т. Матвеев  
Сидящий мальчик  
Алебастр  
Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева  
До и после реставрации О.В. Яхонта

не полировал, как и обнаженного тела. Он особыми приемами ваяния добивался впечатления их бархатистости и полупрозрачности, напоминая тем живую человеческую кожу. Нередко он дополнял специальными химическими обработками и особым видом тонировки, имитируя античную патину. При внимательном исследовании портрета Паолины были обнаружены в разных местах остатки старой, авторской проработки поверхности. По архивным документам удалось установить, что этот портрет был од-



нажды «реставрирован» одним непрофессиональным человеком, очищавшим поверхностные загрязнения с помощью наждачной шкурки. Результатом его деятельности стала частичная утрата авторского характерного ваяния. Мои атрибуции скульптур А. Кановы в дальнейшем подтвердили специалисты Эрмитажа и Глиптотеки А. Кановы в Поссаньо (Италия).

Ошибочные атрибуции произведений скульптуры, хранящихся в отечественных музеях, – распространенное явление. Частой причиной этого может быть невнимательное, поверхностное изучение произведений. Особенно это касается атрибуций портретов – оригиналов и их копий. К примеру, в Государственном историческом музее мраморный бюст Наполеона I Бонапарта ранее ошибочно был атрибутирован как произведение работы А. Кановы или Ж.А. Гудона. Аналогичный портрет, выполненный из



А. Канова  
 Портрет Паолины. 1800-е  
 Мрамор  
 Государственный исторический музей  
 После реставрации и атрибуции О.В. Яхонта

бронзы в конце XIX века с фальшивой подписью А. Кановы, хранится в фондах Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Нам удалось документально доказать, что эти скульптуры являются копиями работы французского скульптора Д.А. Шодэ, оригинал которого хранится в Лувре. Также приписываются А. Канове несколько работ, хранящиеся в Государственном историческом музее. Это бронзовый бюст молодого Наполеона – консула, который повторяет работу Л.С. Буазо, и мраморный бюст Жерома Бонапарта, оригинал выполненный Ф.Ж. Бозио. А. Канове ошибочно приписывается и мраморный бюст Иосифа Бонапарта – того же музея. Все это пришлось в свое время объективно доказывать.

Внимательное, тщательное исследование фактуры поверхности неожиданно обнаруженной посмертной маски А.С. Пушкина, хранящейся в фондах Государственного исторического музея, характера ее отлива, петли и других деталей дали основание предположить о ее оригинальности. Мною было высказано предположение о выявленном первоначальном авторском экземпляре работы формовщика П. Балина (под наблюдением С. Гальберга). При сопоставлении с подлинным экземпляром маски, ранее принадлежавшей В.А. Жуковскому (из Всероссийского музея А.С. Пушкина, Ленинград), это предположение подтвердилось. Техничко-технологические исследования маски, ее материалов дополнительно подтвердили наше заключение. Тогда же в музее был выявлен второй подлинный экземпляр такой же хорошей сохранности. При сопоставлении второй маски с экземпляром из Музея А.С. Пушкина (Москва) удалось определить по следам на его поверхности, что маска пушкинского музея не оригинальная, а изготовлена путем копирования данной маски Исторического музея.

Тогда же по просьбе сотрудников Музея А.С. Пушкина (Москва) были проведены исследования другой маски А.С. Пушкина, называемой «Маска Палацци». Она отличается от прежних масок наличием долепленных волос вокруг головы поэта. Считается, что оригинал ее был выполнен вскоре после изготовления первоначальной маски. Так как этот вариант маски в свое время высоко ценился, то для Музея А.С. Пушкина наличие подлинного экземпляра работы Палацци имело большое значение. Проведенные комплексные реставрационные и технико-технологические исследования самой маски, материалов, из которых она выполнена (гипс, медная петля), их структуры, старения, патины определили ее создание серединой XIX века,



А. Канова  
 Портрет И. Мюрата. 1800-е  
 Мрамор  
 Государственный исторический музей  
 До и после реставрации и атрибуции О.В. Яхонта

что соответствовало истории ее бытования. В результате эта «Маска Палацци» была приобретена в коллекцию Музея.

Иногда, не имея объемного аналога, приходится ограничиваться фотографиями произведения, выполненными до повреждения и утраты каких-то фрагментов. Таким приемом была восстановлена утраченная часть



гребешка одного из петухов скульптурной композиции «Дерущиеся петухи», приписываемой Антонио Канове (Останкинского музея творчества крепостных, Москва). Для реставрации была привлечена фотография, обнаруженная мной в архиве музея.

На основании многолетних работ я утвердился в том, что в успешности реставрации, в ее объективности и научной обоснованности огромное значение имеет участие в них специалистов естественных и гуманитарных наук, проведение научно-реставрационных работ с ними совместно, комплексно. С их участием удастся более результативно и научным путем определить или подтвердить подлинность произведения, точнее узнать



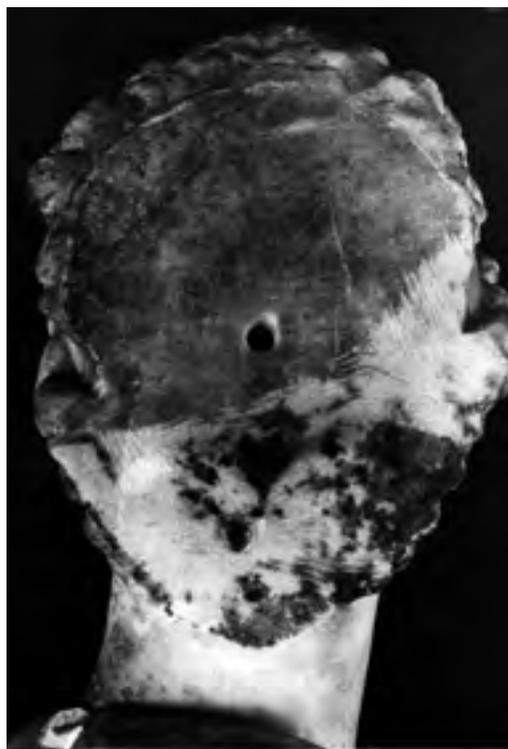
А. Канова (?)  
Дерущиеся петухи  
Мрамор  
Останкинский музей творчества крепостных  
После реставрации О.В. Яхонта

его возраст, причины повреждений и разрушений, время и повторяемость восстановительных работ. При реставрации в 1969 году античной головки Афродиты из Останкинского музея творчества крепостных (Москва), переданной как портрет неизвестной работы неизвестного скульптора, необходимо было методами естественных наук помочь проведению сложных реставрационных операций и проверить мои предварительные предположения. Впервые в отечественной практике реставрации каменной (мраморной) скульптуры были выполнены рентгеновские исследования наличия, места нахождения и положения в памятнике металлических пионов. Их коррозия, отмеченная на поверхности скульптуры, ставшая причиной реставрации, грозила значительными разрушениями. Благодаря данным рентгеновских исследований удалось безопасно демонтировать фрагменты скульптуры и удалить корродированные железные пионы. Затем, применяя другие исследования – в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, химические



П. Балин, С. Гальберг  
Посмертная маска А.С. Пушкина. 1837  
Гипс  
Государственный исторический музей  
После реставрации и атрибуции О.В. Яхонта

анализы клеящих материалов, а также благодаря архивным поискам – удалось дополнить реставрационные данные о причине повреждения скульптуры, ее структуре, времени первоначального разрушения, методах и характере последующих восполнений, нынешнего состояния и т.д. Привлечены специалисты в области изучения античного искусства датировали и определили скульптуру: это был подлинный античный фрагмент головки Афродиты I века нашей эры школы Праксителя. Судя по местам сохранившейся подлинной древней патине темно-коричневого цвета, было определено, что скульптура в древний период претерпела частичное разрушение затылочной части головы, дальнейшее восстановление и новое разрушение головы и частично – носа. На основании результатов исследования в ультрафиолетовых лучах стало известно, что это произведение после находки вновь восстанавливали, но уже в форме скульптурного бюста. Судя по низкому пластическому качеству восполнений затылочной части и бюста, а также



Неизвестный скульптор  
 Портрет неизвестной  
 Мрамор  
 Останкинский музей  
 творчества крепостных  
 До реставрации

Голова Афродиты  
 Снимок затылочной части  
 в ультрафиолетовых лучах –  
 после удаления доделки.  
 Темный участок –  
 место античных  
 восстановительных  
 работ, покрытое патиной.  
 Светлый – со следами  
 обработки инструментом  
 (троянкой) в конце XVIII века.  
 Реставрация и атрибуция  
 О.В. Яхонта

по характеру следов обработки скульптуры троянкой, использованному местному (русскому) мрамору, мной было предположено, что это восстановление было осуществлено крепостным мастером графа Шереметева в конце XVIII века. По просьбе специалистов музея в результате реставрационных работ было отделено подлинное античное произведение от искажающей его доделки. Античная скульптура мной была установлена на отдельной подставке. Искажающие античный оригинал дополнения крепостного мастера XVIII века, представляющие историческую ценность для музея, посвященного творчеству крепостных, были соединены с копией античной головы. Тем самым были сохранены подлинные памятники разного времени и значения.

Практика показала, что скульптуры (особенно мраморные), экспонирующиеся в открытом пространстве (в парках, на кладбищах, на архитектурных памятниках), в сравнении с памятниками, находящимися в стабильных условиях интерьеров музеев, нередко требуют иных тщательных и многоплановых исследований причин их разрушений, разработки особых программ консервационно-реставрационных работ и оптимальных предложений по дальнейшему сохранению. Как подметил сэръ Бернард

Фельден (директор Международного центра по сохранению и восстановлению культурных ценностей – ИККРОМ), «только через понимание механизмов разрушения и износа мы можем усовершенствовать наше мастерство консервации, чтобы продлить жизнь культурного достояния для будущих поколений» (5, с. 22). Примером таких работ была реставрация мраморного памятника Н.С. Аллилуевой работы выдающегося скульптора И.Д. Шадра, находящегося на кладбище Новодевичьего монастыря. Причиной реставрации стало повреждение надгробного памятника. Какой-то неизвестный, возможно из ненависти к И.В. Сталину (женой которого была Н.С. Аллилуева), разбил и изуродовал скульптуру. Помимо этого, от многолетнего нахождения под воздействием дождей, ветра, морозов, птичьего помета и других агрессивных факторов, а также предшествующих непрофессиональных, так называемых «реставрационных» работ структура каррарского мрамора значительно утратила прочностные свойства, стала мелить и осыпаться. На поверхности образовалась сильно загрязненная корка, которая, местами раскололась на части и отделилась от разрушенной основы. После удаления загрязнений и структурного укрепления мрамора были восполнены утраты на портрете.



Основой для реставрационных восполнений был предложен прямой аналог – предполагаемый мраморный оригинал, хранящийся в собрании Государственной Третьяковской галереи. Считалось, что за тридцать лет до этой реставрации скульптор В.Е. Цигаль по заданию Министерства культуры выполнил копии нескольких мраморных надгробий работы И.Д. Шадра, среди которых был памятник Н.С. Аллилуевой. Эти копии, с целью сохранности, должны были заменить на кладбище мраморные оригиналы, которые передавались в собрание Третьяковской галереи. С самого начала, при осмотре разбитого памятника, у меня возникло подозрение, что на кладбище находится оригинал: портретная часть надгробия была выполнена из небольшого куса белоснежного мелкокристаллического каррарского мрамора, вставленного в большой вертикальный блок отечественного сероватого с прожилками мрамора. Ознакомившись со скульптурой из сероватого с включениями мрамора, хранящейся в фондах Третьяковской галереи, я понял, что прав в своем подозрении. Пользуясь знакомством с В.Е. Цигалем, я попросил его осмотреть обе скульптуры на кладбище и в Галерее. После осмотра он подтвердил мое заключение, высказав предположение, что мраморщики (которые должны были отпилить оригинал на кладбище и установить на его месте копию), не желая обременять себя такими трудностями, передали копию в Галерею. Хранители не заметили подмены, приняв копию за оригинал. На высказанное заключение В.Е. Цигалья хранители Галереи отказались признавать ошибку, так как зафиксировали копию оригиналом в инвентарных списках и каталоге. На мое предложение исправить ошибку и забрать оригинал, они ответили отказом. Поэтому с целью дальнейшей сохранности подлинника, находящегося на кладбище, с задачами предохранения его от вандализма и агрессивного воздействия окружающей среды, над ним был создан специальный

Эллинистический скульптор I в. н. э. школы Праксителя  
Голова Афродиты

Мрамор

После реставрации и атрибуции: справа – античный оригинал I в. н. э., слева – современный слепок головы, соединенный с мраморными доделками конца XVIII в.

Останкинский музей творчества крепостных  
После реставрации и атрибуции О.В. Яхонта



И.Д. Шадр  
Надгробие Н.С. Аллилуевой  
Мрамор  
Новодевичье кладбище. Москва  
После реставрации и атрибуции О.В. Яхонта

прозрачный чехол из оргстекла. Его конструкция предусматривала естественную вентиляцию воздуха, что предохраняло от застоя воздуха, возникновения и роста мхов, лишайников, водорослей.

Больших комплексных исследований потребовалось при работах с белокаменной скульптурной иконой Святого Георгия XV века. Само произведение уникально для отечественной культуры и истории. По найденной в начале XX века летописи стало известно время ее установки на главной башне Московского Кремля – 15 июля 1464 года (6, с. 210). Для памятников древнерусского искусства указа-



Неизвестный скульптор XV века  
Святой Георгий. Скульптурная белокаменная икона. 1464  
Фотография начала XX века работы А.В. Барщевского

ние точной летописной датировки – явление редчайшее. О многих памятниках этого времени не сохранилось документальных записей и их нынешние датировки часто проблемны. После публикации этого факта забытая белокаменная икона Святого Георгия-змееборца была сфотографирована известным фотографом А.В. Барщевским и опубликована в различных изданиях.

На реставрацию ко мне поступили фрагменты этой иконы. Поступившие фрагменты представляли грудку бесформенных разбитых камней разного размера с остатками отслоившейся и осыпающейся местами краски и бетонной обмазки. Как сообщил бывший хранитель этой скульптур-



Фрагменты скульптурной иконы Святого Георгия,  
обнаруженные в 1970-е годы  
Белый камень, гипс, цемент  
Государственные Музеи Московского Кремля

ной иконы (в 1920-е годы) Н.Н. Померанцев, произведение было демонтировано 30 августа 1929 года при уничтожении Вознесенского монастыря Московского Кремля. Вскоре этот хранитель был арестован за борьбу по сохранению уничтожаемых новой властью древнерусских памятников, оказался в тюрьме и сослан на Север. При новом хранителе значительная часть этого произведения была списана. Как мне удалось выяснить по архивным документам, произошло это на основании решения нового хранителя, посчитавшего основную часть белокаменного памятника выполненной из бетона. Верхний фрагмент – бюст всадника – был передан в 1940 году в Третьяковскую галерею. В конце 1960-х годов в подклете церкви Ризположения Московского Кремля Н.Н. Померанцев неожиданно обнаружил часть списанных фрагментов и стал искать исполнителей реставрации. В 1981 году я взялся за эти работы. Ввиду их сложности и уникальности памятника я считал, что для их исполнения требуется участие не только реставратора, но и многих специалистов естественных и гуманитарных наук. Тогда я понимал (цитируя академика А.В. Ферсмана), что в сложных реставрационных работах результативны «не великие теории и гипотезы, а правильно разработанные методы для их решения» (7, с. 17). Для их выбора необходимы были совместные комплексные исследования различных специалистов.



Процесс разборки скульптурной белокаменной иконы  
Святого Георгия в 1929 году  
Фотография Н.Н. Померанцева



Святой Георгий  
Фрагмент скульптурной белокаменной иконы. 1464  
Белый камень, гипс, полихромная раскраска  
Государственная Третьяковская галерея

Первой задачей стало проведение исследований с целью определения подлинности найденных фрагментов, результаты которых впоследствии определяют необходимость дальнейших реставрационных работ. На основании визуального реставрационного осмотра найденных фрагментов я пришел к выводу, что хранитель 1930-х годов ошибся. Основная часть разбитых фрагментов была из белого камня. Фрагменты были покрыты многими слоями осыпающейся краски, местами обгорелой, облеплены известью и бетоном разной толщины. Лишь сохранившиеся фрагменты: крыло змея-дракона было из бетона, да неболь-

шой фрагмент хвоста лошади – из гипса. Видимо, они, как и доделки и обмазки из этих материалов, относятся к поздним восстановительным работам. Музейные хранители, ссылаясь на многочисленные искусствоведческие публикации 1930–1970-х годов, сохраняли сомнения в этих выводах и настаивали на проведении дополнительных исследований специалистами естественных наук. Результаты их работ подтвердили мои прежние реставрационные заключения. Материалом большинства фрагментов (кроме крыла змея-дракона) был известняк, так называемый «белый камень», из верхних слоев мячковского горизонта московско-



Схема реконструкции первоначальной формы и сохранившихся фрагментов (заштриховано) белокаменной иконы Святого Георгия. Реконструкция О.В. Яхонта

го яруса. Полученные выводы дали основание продолжить исследования фрагментов и реставрацию памятника.

В процессе дальнейших комплексных исследований, о чем подробнее было изложено в ряде публикаций (8) и в специальной статье этого сборника, удалось определить, что первоначально белокаменная скульптурная икона была изготовлена из близких по размерам белокаменных блоков, которые были установлены в круглую по форме нишу в верхней части кремлевской башни.

Ввиду отсутствия данных о размерах скульптурной иконы были проведены стереофотограмметрические исследования на основании архивных фотографий и сохранившихся фрагментов. В нашей стране при архитек-

турной реставрации раньше иногда применялась перспективная стереофотограмметрия, но при реставрации скульптуры была сделана впервые. Чтобы определить размер памятника, был впервые выбран метод проектной стереофотограмметрии. Удалось получить данные размеров скульптуры – с точностью до 0,2–0,5 см, то есть с большей, чем толщина поздних красочных наслоений. Подтвердился, предварительно полученный размер диаметра круглой ниши – 3 м. Данные результаты были зафиксированы на специальных чертежах, необходимых для выполнения сборки сохранившихся фрагментов и осуществления реконструкции композиции.

Путем дальнейших комплексных исследований удалось выявить первоначальную композицию иконы и дальнейшие ее изменения. Следом за этим, на основании полученных данных, была осуществлена объемная модель в подлинном размере первоначальной формы памятника. Комплексные реставрационные, технико-технологические историко-архивные исследования привели к выводам об авторстве этой белокаменной иконы итальянских (венецианских) мастеров и высказать предположения об их именах.

К сожалению, даже проведение комплексных исследований не всегда могут подсказать направление и объективное обоснование работ для полного восстановления памятника. Известно, что консервационно-реставрационные работы должны осуществляться только на основании объективных научных данных. В нашей практике пришлось столкнуться с тем, что у поступивших фрагментов разбитой с утратами скульптуры А.Т. Матвеева «Мальчик с фиалом» отсутствовала левая рука. В связи с этим реставратор ее не восстанавливал, а ограничился лишь удалением загрязнений, укреплением (путем пропитки консервантом) имеющихся фрагментов, их склейкой, мастиковкой швов склейки и гидрофобным защитным покрытием поверхности скульптуры.

Комплексные исследования и реставрация – это совместная практическая деятельность реставраторов и ученых естественных и гуманитарных наук. Но при этом главная роль, руководство в направлении исследований и реставрационных работ должны оставаться за ведущим профессиональным реставратором. Бесспорно, его действия всегда должны согласовываться со многими специалистами в различных областях науки и практики. Только совместными работами возможно успешно решать и обога-



Святой Георгий. Реконструкция иконы в процессе работы. 1990  
 Гипс, пенопласт, пластилин  
 Реставрация и реконструкция О.В. Яхонта

щать реставрационную теорию и практику, уходя от традиционных легенд и догадок в область реальных фактов.

Нередко, результаты исследовательской работы профессиональных реставраторов, их опыт и знания на практике игнорируются. В лучшем случае полученные ими данные, в мере их понимания, публикуются искусствоведами под своим именем, при этом они забывают упомянуть реальных авторов исследований и выводов. Значимость их деятельности огромна в исследовании реставрируемых произведений искусства, а не только в выборе, характере проводимых работ и в последующих рекомендациях по условиям хранения и экспонирования. Она важна и в атри-

буции, в определении места иконы, картины, скульптуры в истории искусства и культуры. Необходимо достойно и с вниманием, в соответствии с полученными результатами консервационно-реставрационных работ, оценивать исследования, проведенные профессиональными и опытными реставраторами, глубоко знающими историю искусства, разбирающимися в стилевых и индивидуальных особенностях, в технологических приемах и иных индивидуальных качествах творчества художников прошлых времен и разных народов.

#### Список литературы

1. Статья (с некоторыми сокращениями) была опубликована: «The restoration of stone sculpture As a method of their study» // Fourth International Restorer Seminar. Vol. 1. Budapest, 1984. P. 235-241.
2. *Althofer H.* Historical and ethical principles of restoration // ICOM Committee for Conservation 6-th Triennial Meeting. Ottawa, 1981. 11/1.
3. *Грабарь И.Э.* О древнерусском искусстве. М., 1966.
4. Постановления и резолюции II Международного конгресса архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам. Венеция, 1964.
5. *Фельден Б.* Принципы сохранения культурных ценностей // Курьер Юнеско. 1981. № 4.
6. Русские летописи. Ермолинская летопись. Рязань, 2000.
7. *Баландин Р.К.* Неведомые земли. М., 1980.
8. По первым результатам выполненных исследований и консервационно-реставрационных работ мной был сделан доклад в начале 1984 года на заседании секции «Культура Древней Руси» АН СССР, посвященном 500-летию В.Д. Ермолина под председательством академика Б.А. Рыбакова. Доклад получил высокую оценку и поддержку в дальнейших работах. Материал доклада был опубликован: О.В. Яхонт «Из опыта применения комплексного метода исследования скульптуры // Искусство. 1985. № 1. С. 63-69.
9. В дальнейшем, более подробно: *Яхонт О.В.* О реставрации и атрибуции. С. 156-209; *Яхонт О.В.* Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства, с. 158-175, 192-215.



В отечественной исторической науке (1) принято считать, что только после бракосочетания в 1472 году великого князя московского Ивана III на византийской царевне Софье (Зое) Палеолог стали приглашаться итальянские архитекторы, художники и мастера иных ремесел, в результате чего в Москве начала формироваться итальянская диаспора. Первым, считается, приезжает в 1475 году миланский инженер и архитектор Аристотель Фиораванти для строительства Успенского собора Московского Кремля. «Длинна череда архитекторов-иностранцев, нашедших вторую родину в нашей стране, вложивших знания, мастерство, силы в развитие русской архитектуры. Аристотель Фиораванти был первым» (12, с. 138). Так современные ученые вновь утверждают традиционное понимание этого вопроса. Они предполагают, что по инициативе своей жены Софьи великий князь Иван III официально пригласил иностранца – «латинянина». Без этого его деятельность в православной Москве была бы недопустима. Считалось, данное приглашение было бы особенно невозможным после Флорентийского собора 1439 года и последующей автокефалии Русской православной церкви. Историк русской церкви А.В. Карташев писал: «К концу домонгольского времени, под влиянием религиозного разделения с Западной Европой, все... следы прошлой близости к ней русских людей почти совершенно исчезают и, после катастрофы монгольского нашествия, становятся невозможными» (17, т. 1, с. 266).

Наши исследования знаменитой белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия 1464 года и ряда других памятников середины XV века дают основание утверждать, что итальянские мастера разных ремесел, в том числе ваявшие в камне, стали работать в Москве значительно раньше приезда и деятельности Аристотеля Фиораванти.

Известно, что в процессе новых научно-реставрационных исследований отечественные и зарубежные ученые и реставраторы стали пересматривать многие легендарные или спорные данные и представления по большому ряду как знаменитых, так и ранее малоизвестных памятников истории и культуры. Огромное значение в этом имели результаты исследований в области традиционных технологий и систематизация вновь полученных знаний

О.В. Яхонт у завершённой модели-реконструкции скульптурной иконы Святого Георгия. 2005



Святой Георгий. Модель-реконструкция первоначальной формы белокаменной скульптурной иконы 1464 года. 2000  
Пластелин, гипс  
Реконструкция О.В. Яхонта

о методах и приемах создания в прошлом произведений искусства. Четверть века назад директор Международного центра по сохранению и восстановлению культурных ценностей сэра Бернард Фелден указывал на важность и актуальность этих исследований, считая, что традиционная техника «содержит огромную научную и культурологическую информацию, для накопления которой потребовалось много времени. История технологии и есть история самого рода человеческого, и изучение ее уже само по себе увлекательное занятие» (48, с. 21). Он утверждал, что благодаря исследованиям, осуществляемым совместно реставраторами и учеными естественных и гуманитарных наук, раскрываются особенности древней техники создания произведений искусства, анализируются особенности использованных ими приемов и материалов. В результате таких работ приходится отказываться от традиционных стереотипов в понимании прошлого и удается узнавать неизвестные ранее факты истории и истории искусства.

В течение почти четверти века нами с приглашением коллег из ряда ведущих московских научных учреждений (37) проводились исследования и консервационно-реставрационные работы с белокаменной иконой Святого Георгия-змееборца, установленной во второй половине



Святой Георгий. 1464  
Белый камень, цемент, полихромная раскраска.  
Фотография Н.Н. Померанцева в начале демонтажа  
памятника в 1929 году

XV века на главной башне Московского Кремля. Этот памятник исключителен. Известно, что о многих произведениях древнерусского искусства сведения легендарны, хронологические данные относительны. Об этой белокаменной иконе имеется летописное свидетельство с указанием даты ее установки на главной башне Московского Кремля и об участии в той работе конкретного лица – купца-сурожанина Василия Дмитриевича Ермолина. По списку летописи, найденному академиком А.А. Шахматовым в начале XX века и названному им Ермолинским, стало известно, что в 1464 году «месяца июля 15, поставленъ бысть святыи великийи мученикъ Георгий на воротехъ на Фроловскихъ, резанъ на камени, а нарядомъ Васильевымъ Дмитреева сына Ермолина» (27, с. 210). Указанные находка и публикация летописи, осуществленные А.А. Шахматовым, определили начало всеобщего и постоянного интереса ученых к скульптурной иконе с главных врат Московского Кремля как к уникальному памятнику



Святой Георгий. Верхний фрагмент скульптурной иконы  
Государственная Третьяковская галерея

древнерусского искусства, имевшему документальную датировку, зафиксированную в летописи.

Время не пощадило древнюю белокаменную икону Святого Георгия: за пятивековое существование она неоднократно подвергалась пожарам, варварским разрушениям и переделкам. К середине нашего века сложилось мнение, что после уничтожения Вознесенского монастыря Московского Кремля в 1929 году (где она хранилась) от нее остался лишь верхний фрагмент, изображающий торс всадника, ныне находящийся в Государственной Третьяковской галерее (15, с. 540). В конце 1960-х годов, среди архитектурных деталей утраченных древних зданий Московского Кремля, находившихся в подклете церкви Ризположения, бывшим хранителем этой иконы Н.Н. Померанцевым была обнаружена часть ее фрагментов.

Работы по исследованию сохранившихся фрагментов с целью консервации и реставрации древнего памятника были нами начаты в начале 1980-х годов – задолго

до заключения (по согласию Министерства культуры СССР) договора между дирекциями Музеев Московского Кремля – ГММК (заказчиком) и Государственным научно-исследовательским институтом реставрации – ГосНИИР (исполнителем). Договор был заключен 20 марта 1989 года после того, как руководство обоих учреждений обязалось в течение всего времени (с 1 января 1990 года и до 31 декабря 1995 года) обеспечить работы соответствующим помещением, оборудованием, материалами, постоянной оплатой произведенного как основному исполнителю, так и привлекаемым по мере решаемых задач соисполнителям и научным сотрудникам из других организаций.

Найденные фрагменты находились в катастрофическом состоянии, напоминая груды бесформенных камней. Все они имели значительные сколы, многослойные расслаивающиеся и осыпающиеся левкасные и красочные покрытия и бетонные обмазки. После моего изучения и заключения об их подлинности сотрудники Музеев Московского Кремля настояли подтвердить их дополнительными исследованиями химиками, геологами и физиками из ведущих научных учреждений Москвы. Полученные данные их исследований и мои были однозначны. Об этом было сообщено в статье «Реставрация скульптуры как метод ее исследования» (26 – см. также в этом издании).

Для дальнейшей сохранности найденных фрагментов хранители ГММК попросили продолжить исследования памятника и провести его реставрацию. Объяснялось просьба тем, что нахождение фрагментов в обнаруженном виде могло бы привести к их окончательной гибели. Предполагалось также, что в процессе реставрации верхний фрагмент (хранящийся в Государственной Третьяковской галерее) и найденные части будут объединены в целостный памятник. Неожиданно для всех руководство Галереи отказалось возвращать верхний фрагмент. С целью продолжения работ мной (и по согласию Министерства культуры) был выполнен гипсовый слепок этого фрагмента, хранящегося в Галерее, и передан в Музеи Кремля.

Как об этом неоднократно сообщалось на конференциях и в публикациях (39–46, 52), на первом этапе работ, помимо определения материала, из которого была выполнена икона, его природы, происхождения, подлинности, было изучено состояние сохранности всех фрагментов скульптурной иконы. Выяснилось, что в прошлом они были неоднократно разбиты на более мелкие части. Впоследствии их склеивали различными вяжущими матери-



Святой Георгий

Белый камень, цемент, полихромная раскраска. 1464  
Фрагменты, обнаруженные в конце 1960-х  
Государственные Музеи Московского Кремля

алами (известковыми, гипсовыми, цементными и др.), покрывали различными мастиками, красками, местами золотой фольгой. Судя по слоям обожженной краски и копоти, памятник несколько раз подвергался пожарам (значительным – не менее трех раз). Следы неоднократных разрушений отмечаются на всех найденных частях скульптурной иконы. Даже фрагмент верхней части скульптуры – бюст всадника, ныне хранящийся в Третьяковской галерее, был неоднократно разбит и склеен из (примерно) тридцати двух частей. И это при том, что он отличается лучшей сохранностью, и то благодаря семидесятилетнему пребыванию в последнее время в музейной экспозиции. Его голова склеена, на первый взгляд, из полутора десятков кусочков. При визуальном ее осмотре хорошо просматриваются следы предшествующих повреждений и восстановительных работ: швы, неровности соединений, разноцветные тонировки, утраты и поздние восполнения каких-то деталей – носа, частей глаз, губ, локонов (гипсом; возможно, судя по архивным данным, это восстановление осуществил после 1812 года скульптор Г. Замараев). Необходимо отметить, что, несмотря на столь значи-



Святой Георгий. Лик (того же памятника)

тельные разрушения, в последующее время проводимые неоднократные и многочисленные склейки фрагментов осуществлялись с большим пиететом по отношению к иконе. Становится ясно, что эта икона весьма почиталась нашими предками и они стремились каждый раз после изгнания интервентов аккуратно (в меру возможностей) ее восстановить (53). Выявленные неровности склеек мелких кусков в целостный фрагмент объясняется техническими возможностями исполнителей, их применением традиционных для каждого времени клеящих вяжущих смесей и приемов их использования.

При сопоставлении старых фотографий и сохранившихся частей памятника удалось определить их предшествующее местоположение и утраты. Дополнительно применяя метод стилистической критики, геологические исследования камня и химические анализы вяжущих материалов, удалось выделить оригинальные и восполненные позднее фрагменты. Эти данные были зафиксированы на схеме. Были выявлены: характер, время повреждений

и восстановительных работ. Выяснилось, что ко времени наших исследований были утрачены фрагменты, изображавшие кисть правой руки всадника, часть левой, нижнюю часть его торса, правую ногу, плащ; круп лошади, две ее передние ноги, часть задней и хвост; часть головы змея-дракона, его крылья и лапы, а также конструктивные подпорные блоки. Левая рука всадника и одна передняя нога лошади, сохранившиеся до нашего времени, относятся к поздним восполнениям. Плащ и нога (сапог) всадника, крыло змея-дракона были выполнены в натуралистической манере в конце XIX века из цемента, как и значительные обмазки этим раствором других частей композиции, значительно искажающие форму и пластику древней иконы. Несмотря на указанные потери, наличие на настоящее время основообразующих изобразительных частей иконы: головы и значительной части торса всадника, головы, шеи, передней ноги лошади и части задней с хвостом змея-дракона и большинства блоков, составляющих изображение змея-дракона, – все это дает основание предполагать возможность реконструкции древней иконы. С этим обоснованием согласились Реставрационный совет Музеев Московского Кремля и приглашенные специалисты и рекомендовали продолжить консервационно-реставрационные работы (26).

По архивным документам, прошлым историческим публикациям и полученным нами результатам исследований фрагментов была восстановлена история белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия. Как уже было ранее сказано, она была создана и установлена на главной башне Московского Кремля в 1464 году. В дальнейшем эта икона не менее семи раз подвергалась пожарам и разрушениям. По сведениям историка С.П. Бартенева, пожары в Кремле во время ее нахождения на главной башне произошли более шести раз: в 1470, 1473, 1475, 1480, 1485, 1488 годах (4, ч. 1, с. 27). В 1491 году – при строительстве Петром Антоном Фрязиным новой главной, Фроловской башни икону разобрали и поставили около этой башни, внутри Кремля. Видимо, эта икона тогда стала городским почитаемым иконным изваянием (как было принято в Италии). Впоследствии для нее была сооружена церковь во имя великомученика Георгия и белокаменная икона стала ее храмовым образом. Храм Святого Георгия, как считал И.Е. Забелин, находился «справа от входа в Кремль у Спасских ворот» и был он «небольшой каменный об одной главе... построенный в 1527 году вел. кн. Василием

Ивановичем, по какому-либо благочестивому обету... Церковь стояла в расстоянии от Спасских ворот в девяти саженях» (10, с. 248). В последующее время пожары были неоднократными. Только в 1547 году Кремль горел три раза. Самый значительный пожар был в 1571 году во время нашествия Девлет-Гирея, когда, как писали летописцы, «церкви каменные от жара изседались», «прутье железное толстое, что кладено крепости для на связи перегорело перелопалось от жару» (4, ч. 1, с. 48).

Невообразимые разрушения кремлевских памятников в Смутное время (1610–1612) отмечал патриарх Филарет: «В Кремле, на царском дворе, в святых Божиих церквах и в палатах и по погребам – все стояху Литва и Немцы и все свое скаредие творяху... Излияся фиал горести царствующему граду Москве, всеобщее разорение. Падоша тогда высокосозданные дома, красотами блиставшие, все огнем поядошася и все премудроверхия церкви скверными руками до конца разоришася» (10, с. 163–164). В «Плаче о пленении и о конечном разорении Московского государства» неизвестный автор пишет: «Всеядным огнем все святыя церкви и монастыри... истрибиша... и живописные иконы Владычни и Богоматери Его и святых угодников Его с учрежденных мест на землю повергоша...» (45, с. 194). Польско-литовскими интервентами, разграбившими Московский Кремль, белокаменная икона Святого Георгия была осквернена и разбита.

После изгнания интервентов все кремлевские памятники были восстановлены, в том числе и почитаемая белокаменная икона Святого Георгия. Но опасность представляли непрекращающиеся пожары. Например, как свидетельствует Пискаревский летописец, страшен был пожар в 1826 году: «И от тово пожару выгорело в Китае и в Кремле в церквах каменных, и в государевых полатах, и на патриаршее дворе, и в монастырех, и в приказах всякие дела погорели. Не токмо что дерево горело: и железа и камень горел» (28, 220). И как сообщает летописец, «все погорело в городе в Креми... дворы и хоромы, и ряды и лавки, и церкви божьи деревянные и каменные, и полаты многие погорели и рассыпалися. И не избыло деревянные ни каменные в городе ништо цело. И не бывал такой пожар над Московским государством николи и от начала Московского государства» (28, 267–268).

После каждого пожара Москва возрождалась. Видимо, после избрания на царство Романовых рядом с Вознесенским монастырем и Георгиевской церковью строятся

жилые помещения для матери царя Михаила Федоровича, вследствие чего храм преобразовывается в своеобразную домашнюю церковь, поэтому «в 1629 году церковь Георгия обозначена, – как писал И.Е. Забелин, – «что у великия государыни инокини Марфы Ивановны на сених (10, с. 259). Через столетие произошел очередной пожар: «В 1737 году опять обгорела соборная церковь Вознесения и особенно церковь Михаила Малеина с приделом, а также церковь Св. Георгия с каменным резным образом Св. Георгия и все кельи, игуменския и казначейския...» (10, с. 253). Историк Н.А. Скворцов сообщает, что в церкви Михаила Малеина сгорели иконы, ризницы, книги, обгорело упомянутое изваяние (Святого Георгия) и весь иконостас. Возобновление, производимое после пожара, не коснулось стен храма (Святого Георгия). Вот почему в 1754 году стены его и придела стали грозить падением и снаружи для прочности потребовались к ним контрфорсы. Церковь разобрана в 1808 году при постройке здесь храма Святой великомученицы Екатерины, каменное изваяние Святого великомученика Георгия перенесено в трапезу церкви Святого Михаила Малеина в Вознесенском монастыре и поставлено при входе в придел Федора Пергийского, в особой нише» (28, с. 195–196).

Разборка церкви Святого Георгия произошла вместе с уничтожением в первые годы XIX века большого числа древних зданий Московского Кремля. Как писал И.Е. Забелин, «с 1801 года Кремлем стал заведывать главный начальник Дворцового ведомства П.С. Валуев. Это был горячий блюститель порядка, чистоты и опрятности, а потому старый запущенный и обветшалый во всех своих частях Кремль внушал ему неописуемое отвращение. К тому же время близилось к коронации Императора Александра I. Он доносил государю, что многие из Кремлевских зданий “помрачают своим неблагообразным видом все прочие великолепнейшие здания”... Осенью в тот же год эти здания были разобраны и на месте их выровнена площадь. Это было только начало очистки Кремля от старых строений... Исчезало многое ветхое, но вместе с тем исчезало иное и не ветхое, только потому, что оно уже не отвечало вкусу нового времени и представлялось только памятником грубой... деревенской старины» (10, с. 176–177).

В период пребывания в церкви Михаила Малеина в 1812 году белокаменная икона Святого Георгия во время нашествия французских интервентов вновь была осквернена и разбита. Как отмечал И.Е. Забелин, «Наполеон,

по злобе за свою неудачу, старался уже совсем опустошить Кремль, разрушая его заветные памятники подкопами и взрывами. У него было намерение выжечь Москву совсем» (10, с. 177). После изгнания французских интервентов Московский Кремль, его здания и древние памятники, как и белокаменная икона Святого Георгия, были восстановлены. Возможно, икону восстановил ведущий тогда в Москве скульптор Г.Т. Замараев, применивший гипс и соединивший с его помощью мелкие фрагменты головы и лица святого.

В течение всего XIX века в Московском Кремле продолжались восстановительные и строительные работы, которые косвенно или напрямую касались и белокаменной иконы Святого Георгия. Ее поновляли, перекрашивали, золотили в соответствии с ремонтными работами и с меняющимися вкусами настоятелей Вознесенского монастыря. Самым значительным переделкам икона была подвергнута в 1891 году при обновлении интерьеров церкви Святого Михаила Малеина. Она была разобрана, перенесена на новое место внутри храма, собрана вновь со значительными искажениями и дополнениями цементом. Помимо сказанных событий необходимо добавить, что белокаменная икона Святого Георгия продолжала подвергаться, хотя не столь многочисленным, как ранее, пожарам, следы которых сохранились на самих фрагментах. После каждого разрушения икону восстанавливали, заново перекрашивали, несколько раз покрывали отдельные части золотом. Все эти работы осуществлялись с благоговением и по мере возможностей, способностей исполнителей.

В 1903 году произошло событие, как уже было ранее сказано, повлиявшее на судьбу скульптурной белокаменной иконы Святого Георгия. Академик А.А. Шахматов выступил с публикацией открытой им Ермолинской летописи, в которой конкретно сообщались дата, место действия, памятник и имя человека, связанного с его созданием. Последовавшая в 1910 году публикация А.А. Шахматовым всей Ермолинкой летописи определила постоянное внимание научных кругов к древней скульптурной иконе. Появились публикации И.Е. Забелина, С.П. Бартенева, Н.Н. Соболева и других авторов, комментирующих сам памятник и роль Ермолина. Для истории древнерусского искусства выявление точной даты создания памятника прошлого и конкретного имени, с ним связанного, – явление уникальное.



Святой Георгий. Схема-реконструкция первоначальной композиции с указанием сохранившихся фрагментов (заштрихованы)

В 1918–1920 годах по инициативе заведующего отделом памятников Московского Кремля Н.Н. Померанцева в церкви Михаила Малеина рядом с белокаменной иконой Святого Георгия была организована выставка древнерусской скульптуры и резьбы. Она стала событием, так как считалось, что в Древней Руси искусства скульптуры не существовало. Под наблюдением Н.Н. Померанцева (как он сообщил автору этих строк) перед выставкой реставратор М.И. Тюлин удалил поздний церковный декор, различные регалии с этого памятника, частично промыл и тонировал его поверхность.

В 1924 году в сформированном по инициативе Н.Н. Померанцева Отделе древнерусской скульптуры Музея Московского Кремля белокаменная скульптура Святого Георгия была поставлена на музейный учет (что зафиксиро-



Святой Георгий. 1464

Белый камень, цемент, полихромная раскраска

Фотография Н.Н. Померанцева 1929 года. Линия круга – предполагаемое первоначальное ограничение композиции

ровано в Книге учета: Фонд 20, дело 30, лист 154). Позднее, 30 августа 1929 года, при уничтожении Вознесенского монастыря икона была демонтирована под руководством хранителя Н.Н. Померанцева и перенесена в интерьеры Мироварной палаты и церкви Ризположения. В 1940 году верхний фрагмент был передан на временное хранение в Государственную Третьяковскую галерею в связи с готовившейся выставкой, а остальные фрагменты по рекомендации нового хранителя списаны (о чем сохранилась приписка в Книге учета произведений искусства ГММК за 1924 год – Фонд 20, дело 30, лист 154). В конце Великой Отечественной войны Комиссия по обследованию памятников архитектуры Московского Кремля, пострадавших в результате фашистской бомбежки, в состав которой входили И.Э. Грабарь, И.В. Рылский, Н.Н. Воронин, Н.Д. Вино-

градов, Н.Н. Соболев, Д.П. Сухов, отметила в своем протоколе: «Скульптура Ермолина “Георгий” – верхняя часть фигуры передана в Государственную Третьяковскую галерею, в то время как нижняя часть и фигура коня в разобранном состоянии находятся в помещении Ризположенской церкви. Такое разъединение одной композиции приводит к фактической утрате ценного и древнейшего памятника древнерусской скульптуры... Необходимо провести реставрацию нижней части, соединив обе части, восстановить это ценнейшее произведение древнерусской скульптуры...» (44, с. 134–135). К сожалению, это решение не было исполнено. Более того, как стало известно в процессе дальнейших исследований, по распоряжению руководства наиболее значительные фрагменты (часть фигуры всадника, его плащ, круп лошади, ее три ноги и хвост) были уничтожены. Оставшиеся фрагменты сохранились благодаря традиционной безалаберности или лени исполнителей этого распоряжения. В конце 1960-х годов часть случайно сохранившихся списанных фрагментов была обнаружена Н.Н. Померанцевым в подклете Ризположенской церкви (39–46). После выполненных комплексных исследований, подтверждающих подлинность выявленных фрагментов белокаменной иконы, они вновь (по моему твердому настоянию) были поставлены на учет.

На основе анализа архивных фотографий, сделанных Н.Н. Померанцевым в 1929 году во время демонтажа иконы, и проводимой нами сборки сохранившихся фрагментов змея-дракона удалось определить первоначальную композицию памятника и то, что белокаменная скульптурная икона Святого Георгия вначале была ограничена кругом. Это удалось не только на основании архивных фотографий, но и благодаря относительно хорошей сохранности мест стыковки фрагментов змея-дракона, фигура которого в результате укладывалась по основанию полу-кругом. Также были предварительно рассчитаны размеры всей иконы – около 3 м. по диаметру. Об этом было сообщено на специальном заседании Секции культуры Древней Руси АН СССР, возглавляемой академиком Б.А. Рыбаковым, где эти результаты получили высокую оценку и поддержку. Материал доклада был опубликован (39). Данная статья положила начало регулярным отчетам и публикациям по проводимым исследованиям и реставрационным работам с этим выдающимся памятником отечественной культуры. Регулярность отчетных публикаций по уникальному памятнику объясняется ответственностью ис-



Святой Георгий. Конец XIV в.  
Мозаика  
Лувр. Париж



Святой Георгий. XVI в.  
Керамический рельеф  
Успенский собор. Дмитров



Святой Георгий. XV–XVI вв.  
Дерево, полихромная роспись  
Юрьево-Польский краеведческий музей

полнителя перед обществом. Как однажды отметил сэръ Бернард Фельден, «материалы исследований и реставрации, проводимых с выдающимися памятниками прошлого несколько лет, необходимо публиковать в сообщениях или серии статей для информации общественности и для сохранения общественной поддержки проводимых работ» (48, с. 27). Мною и коллегами в процессе работ были сделаны поэтапно доклады и опубликованы в нашей стране и за рубежом статьи в научных сборниках и книгах (46).

Общеизвестно, что образцами для художников Древней Руси в X–XV веков были произведения искусства Византии, поэтому белокаменная икона Святого Георгия была выполнена в соответствии с византийской традиционной иконографией. В то же время, как удалось нам определить по сохранившимся фрагментам, первоначально она находилась в нише, также имеющей по периметру форму круга. Тем самым эта икона напоминала скульптурный медальон. Подобные иконные композиции Святого Георгия, ограниченные кругом, были распространены в византийском искусстве. Этому свидетельствуют сохранившиеся до нашего времени памятники. К ним относятся стеатитовая инталия V века из Уолтерской га-

лереи искусств в Балтиморе (50, Р. 119, С. LXXVIII), коптская ткань VI–VIII веков из ГМИИ (инв. № 5175), моливдовул VI–VIII веков (инв. № М-6780) и глазурованное блюдо XI–XII веков из Государственного Эрмитажа (инв. № 333), керамическая иконка XIII–XIV веков Из Государственного Исторического Музея (инв. № 53066) и другие памятники (14, № 242, 272, 666, 1003). Самый близкий композиционный аналог – мозаичная икона начала XIV века из Лувра (47, Р. 472). Подобные иконографические изображения Святого Георгия, обрамленные кругом, имели распространения в Древней Руси, что подтверждается рельефным изображением на Людогощенском кресте 1359 года из Новгорода и на серебряной чаше начала XV века из Микулина Городища (Государственный Эрмитаж). В дальнейшем круговая композиция кремлевской белокаменной иконы Святого Георгия, ставшей иконографическим образцом, была повторена в изразцовом рельефе XVI века в круге, находящемся ныне в Успенском соборе города Дмитрова. Это же круговое изображение Святого Георгия запечатлено на налуче саадачного прибора «Большого наряда» 1627–1628 годов царя Михаила Федоровича (Музей Московского Кремля) и на ряде других памятников. Ана-



Фрагмент налуча саадачного набора «Большого наряда» царя Михаила Федоровича с изображением Святого Георгия. 1627–1628  
Золото, эмаль, драгоценные камни  
Оружейная палата Музеев Московского Кремля

логичные белокаменной иконе Святого Георгия иконографические изображения в рельефах (в дереве, камне), не дошедшие до нашего времени, несомненно, находились в русских церквях. К сожалению, большинство их было в дальнейшем утрачено вследствие пожаров, войн или уничтожено на основании религиозной борьбы, начатой царем Алексеем Михайловичем, патриархом Никоном и продолженной императорами Петром I, Николаем I, а затем и советскими правителями.

Влияние византийских образцов подтверждается фактами истории развития древнерусского искусства этого периода. Профессор В.Н. Лазарев считал, что этот вклад «был весьма весом. Его нельзя недооценивать. Он сыграл глубоко положительную роль. Без преувеличения можно сказать, что именно на этом этапе Византия дала русскому искусству последний мощный импульс... Под прямым воздействием греческих образцов русские мастера облегчили себе переход от статических форм XII–XIII веков к более свободным и эластичным формам XIV столетия. Усложняются пространственные решения, вводятся сложные архитектурные кулисы, разнообразятся мотивы движений. Ис-

кусство становится более живым и более эмоциональным» (10, с. 220). Необходимо добавить, что гипотеза о круговой композиции иконы находит подтверждение в мировоззрении художников второй половины XIV – начала XVII века. Как отмечал академик М.В. Алпатов, «эти круговые контуры стали в русской иконе чертами... стиля. Они придают духовному порыву и напряжению героев гармоническое равновесие» (36, с. 112–113).

В процессе следующего (второго) этапа консервационно-реставрационных работ параллельно проводились исследования сохранившихся фрагментов белокаменной иконы Святого Георгия. Удалось установить, что первоначально она была выполнена из отдельных, близких по размерам «стандартных» блоков мячковского известняка. Их примерные размеры для всадника, лошади и подпорных блоков: 65 × 65 × 35 см, для змея-дракона: 35 × 35 × 35 см. Лишь один небольшой плоский блок выпал в какой-то мере из этих размеров – 10 × 35 × 35 см. Блоки первоначально соединялись известковым раствором. Они имели лицевые стороны, покрытые левкасом и раскраской, а оборотные, не сохранившие следов раствора, имели («ложковые») следы первоначальной обтески камня теслом и топором. Это были спина всадника, левый бок лошади и змея-дракона. Фигуры всадника, коня и змея-дракона были выполнены в форме круглой скульптуры, для устойчивости которой обратная, грубо обработанная, сторона прислонялась к стене. Таким образом, икона Святого Георгия не была рельефом, как ошибочно она определяется в ряде публикаций (16, с. 540; 32, с. 127; 35, с. 17). Следы обтески теслом и топором, которые обнаружены на оборотных частях фрагментов, характерны для обработки блоков камня в древнерусских постройках XV века. Видимо, русские камнесечцы заготавливали белокаменные блоки для иконы Святого Георгия так же, как и для строительных работ (31, с. 183, 534–537). Объемность – «круглость» этой скульптурной иконы подчеркивается композиционно-пространственным решением фигуры всадника. Его верхняя часть тела повернута по оси так, что плечи находятся почти параллельно плоскости задней стены ниши. Уникально то, что при столь сложном объемно-пластическом решении фигуры всадника, сидящего на вздыбленном коне, автору удалось достичь устойчивого и гармоничного размещения всей композиции внутри кругового обрамления ниши, по нижней части которой располагалась извивающаяся фигура змея-дракона.



Святой Георгий. 1464  
Белый камень, цемент  
Фрагмент (нога лошади)  
До и после удаления поздних  
цементных обмазок

В процессе комплексных исследований был окончательно уточнен первоначальный размер скульптурной иконы Святого Георгия: диаметр всей композиции равнялся 3 м. В истории искусства Древней Руси не известно скульптуры из камня, аналогичной исследуемой иконе Святого Георгия – и по размерам, и по сложности решения композиционно-пластических задач. Это уникальное и единственное в древнерусском искусстве произведение. О размерах и форме иконы Дмитрия Солунского, установленной в 1466 году «повелением» В.Д. Ермолина с другой стороны тех же ворот Московского Кремля (27, с. 210), сведений не сохранилось. Дошедшие до нашего времени несколько деревянных скульптур святого Георгия (в ГТГ, ГРМ, в Юрьев-Польском, Вологодском и иных музеях), сравниваемые в некоторых публикациях с белокаменной иконой (32, с. 60), были созданы под ее идеологическим и художественным воздействием с задачами повторе-

ния – «списка». Но они весьма уступают в главном: незначительны по размерам и в них нет соответствующего скульптурного объемно-пространственного и пластического решения. Они хотя как бы копируют композицию белокаменной скульптуры, но являются плоскими резными рельефами из дерева. Выполнены они в традициях искусства резьбы в дереве, в соответствии с местным опытом и знаниями. В тех же традициях были созданы многие другие рельефные деревянные иконы, наличники окон и изображения святых – Николы Можайского, Параскевы Пятницы (24, 25). Важно указать, что скульптурно-объемные и пластические проблемы, удачное решение которых мы видим в исследуемой белокаменной иконе Святого Георгия, ранее также не стояли ни перед резчиками знаменитых белокаменных рельефов владимиросудальских храмов XII–XIII веков, ни перед иными мастерами предшествующих веков истории Древней Руси. Един-

ственным произведением, претендующим быть прямым иконографическим повторением, сохранившимся до нашего времени, является изразцовый рельеф святого Георгия середины XVI века в круговом обрамлении, находящийся в Успенском соборе города Дмитрова. В нем есть небольшие отличия в деталях, объясняемые сложностями перевоплощения изображения в уплощенный рельеф и иной материал – керамику (изразец). Но при этом важно отметить, что в изготовленном дмитровском рельефе копиисты (помимо изображения) стремились повторить размеры белокаменного оригинала. Диаметр изразцовой копии близок к кремлевскому оригиналу – 270 см (против 3 м – у оригинала). Незначительное уменьшение копии объясняется технологическими процессами при ее изготовлении, происходящими с глиной при сушке и обжиге. Предполагается, что этот изразцовый рельеф первоначально находился в дворцовом комплексе Ивана Грозного в Александрове. Он был выполнен по распоряжению царя, почитавшего святого Георгия и желавшего перенести вслед за собой, на новое место, «список» важного кремлевского образа. Необходимо добавить, что повторение этой композиции с изображением святого Георгия в круговом обрамлении, как в рассмотренном изразцовом рельефе, так и в декоре налуча саадачного прибора «Большого наряда» 1627–1628 годов, дает право утверждать о бережном сохранении обрамления кругом образа святого в георгиевской церкви до ее ликвидации в XVIII веке. И это несмотря на погодное воздействие, войны и пожары.

Уникальным решением для истории отечественного искусства была и инженерно-техническая продуманность первоначального распределения блоков белого камня этой иконы на башне Московского Кремля. Подпорные блоки, на которые должны были опираться сверху круп и передние ноги лошади, вкладывались – «утапливались» в вертикальную заднюю стену круглой ниши подобно тому, как тогда вставлялись в стены соборов блоки с рельефами или архитектурно-колончатый поясом. На выступающих частях блоков, как на полках, сооружались все последующие скульптурные фрагменты. Они распределялись снизу вверх в определенной весовой и объемной последовательности: от крупных объемов к меньшим (по принципу пирамиды). Это создавало стабильную устойчивость всей скульптурной композиции. В то же время, видимо для страховки положения блоков торса всадника и шеи лошади, внутри них первоначально были вырублены сквозные

широкие отверстия – куда вставлялись деревянные штыри-пироны. К несчастью, в дальнейшем эти штыри-пироны стали причиной разрушений – разлома изнутри белокаменных блоков (после разбухания деревянных вставок от просочившейся воды). Отмеченный ранее небольшой плоский блок (10 × 35 × 35 см) был выполнен, по всей видимости, после изготовления всей скульптуры. В процессе первоначальной сборки скульптуры на башне (на месте ее постоянной установки) выяснился художественный просчет авторов: при взгляде снизу вертикальная фигура всадника смотрелась укороченной. Для исправления ошибки был вставлен в середину торса указанный блок. Блоки камня, из которых была изваяна фигура змея-дракона, по замыслу авторов свободно укладывались по периметру нижней части круглой ниши.

В дальнейшем нам удалось сделать неожиданное открытие, изменившее представление о создателях этого произведения. В процессе удаления с найденных фрагментов поздних гипсовых и цементных обмазок (местами весьма значительных – толщиной более 5 см), шпаклевок, дополнений и многих слоев краски открылась первоначальная поверхность скульптуры. Удалось выявить сложную по художественному исполнению и пластике форму, контрастно отличавшуюся от тыльной, грубо обрубленной топором и теслом. Судя по следам, лицевая сторона иконы была выполнена специальными скульптурными инструментами – скарпелями различной конфигурации и троянками. Ранее традиционно считалось, что такие инструменты в Москве стали применяться лишь с конца XV и до середины XVI века, когда в Москве стали работать приглашенные итальянские мастера (прибывшие вместе с А. Фиораванте и Фрязиными), осуществлявшие строительство новых стен и башен Кремля, зданий и соборов. Они выполняли работы по скульптурному декорированию белым камнем. Широкое применение в России названные инструменты получили лишь с XVIII века – времени активного внедрения в отечественное искусство западноевропейских художественных и ремесленных методов, в том числе и скульптурного ваiania в камне.

В раскрытых частях белокаменной иконы Святого Георгия прослеживается не только сложная проработка поверхности, но и художественное ваianie объемной (круглой) формы, с подчеркиванием ее текучести и пластичности, то есть в соответствии с традициями европейской техники ваiania скульптуры в камне. Важно дополнить, что при



Вислая печать Ивана III, прикрепленная к грамоте 1497 года. Прорисовка



Первоначальная форма змея-дракон и положение копья

исследовании геологами белого камня была отмечена его особенность – отличие от того, который употреблялся тогда и позднее для строительства в Москве. Этот камень обладает тонкой пористостью, чистотой химического состава, мягкостью, но вместе с тем достаточной прочностью. Видимо, профессиональный ваятель намеренно подобрал из мячковского карьера камень с отсутствием пустот и крупных раковин, более отвечающий скульптурным задачам, возможности выполнения тонких деталей и шлифовки. Ультразвуковая дефектоскопия фрагментов скульптуры выявила необычный феномен: авторские блоки камня при первоначальной установке имели единую послойную ориентацию (направленность). Ее нарушения отмечаются в более поздних вставках. Видимо, скульпторы стремились использовать природную ориентацию слоев камня так, чтобы поверхность скульптуры, находящейся на открытом пространстве, могла успешнее противостоять длительным атмосферным воздействиям. В результате оригинальный белый камень, несмотря на многолетние атмосферные воздействия, неоднократные пожары, механические разрушения скульптуры во время войн, сохранил относительно хорошую структурную прочность.

На основании этих данных – открывшихся следов специальных скульптурных инструментов, методов их ис-

пользования и профессионального выбора камня – определилось участие в создании белокаменной иконы Святого Георгия профессионального скульптора, работавшего в соответствии с западноевропейскими традициями ваяния в камне (52, 42, 43, 44). Результаты проведенных исследований выявили более раннее возникновение в нашем отечестве новой, неизвестной до этого, западноевропейской художественной деятельности: ваяния из камня значительной по размеру скульптуры. Данная обработка камня определяет работу, весьма отличающуюся от предыдущей практики в Москве: по своим задачам, художественному и пластическому решению, методам, технике и использованию специальных инструментов.

Удаление поздних наслоений (обмазок, шпаклевок) дало возможность восстановить или уточнить первоначальную форму и размеры многих частей композиции, ряд ее деталей. Было раскрыто отверстие в шее змея-дракона для вставки в нем наконечника копья. На основании этого выяснилось, что первоначально всадник поражал змея-дракона в шею. Любопытно отметить, что это соответствовало изображению образа Святого Георгия на вислой печати и монетах того времени. Позднейшее изменение направления удара копья (в пасть и язык змея-дракона) опосредованно отразило происходившую в более позднее



Памятный Крест дьяка Степана Бородатого. 1458  
Белый камень  
Ростово-Ярославский архитектурно-художественный  
музей-заповедник

время идеологическую борьбу с ересью (язык символизировал ересь). Видимо, обострение борьбы с ересью совпало по времени с одним из этапов работ по восстановлению иконы Святого Георгия. Также удалось раскрыть конец хвоста змея-дракона, обернувшийся вокруг задней ноги лошади, что определило первоначальную его длину. Были раскрыты отверстия в местах крепления его крыльев, выявив-



Рельеф с изображением Святого Георгия на стене одной из церквей в Венеции

шие не только то, что у змея-дракона первоначально было два крыла (а не одно, как это стало уже в начале XX века), но и их положение и размеры. Также удалось определить первоначальный поворот головы лошади, форму ее шеи и другие особенности.

В процессе раскрытия авторской поверхности были выявлены уникальные приемы использования указанных инструментов – скампелей. Скульптор выполнял глубокие и очень тонкие прорезки по периметру и рисунку деталей рельефа, напоминающие графью на фреске или иконе. Это можно было сделать необычайно острой и узкой скампелью из особо прочной стали со специальной ее заточкой и используя уникальные приемы ваяния. Чистота и уверенность рисунка, тонкая «подрезка» деталей рельефа, пластика формы говорят о высоком профессионализме исполнителя, работавшего в определенных традициях скульптурного ремесла. Такой характер обработки камня не встречается на сохранившихся резных древнерусских памятниках. Исключением являлся белокаменный Крест дьяка Степана Бородатого 1458 года. Его высокое качество и уникальная для своего времени техника ваяния нас заинтересовали в 1970-е годы – в процессе его реставрации, так как они не имели объяснения в научной литературе. Позднее, в 1990 году подобный характер ваяния нам уда-

лось увидеть на ряде белокаменных памятников Венеции XIV–XV веков, в том числе и на удивительных капителях и рельефах Дворца дождей (51, р. 35–37). Эти методы ваяния, для выполнения которых использовались не только по-особенному заточенные инструменты из очень твердой стали, но и своеобразные старинные приемы, нам удалось изучить в Венеции в Международном центре по сохранению памятников культурного наследия.

Наше заостренное внимание к вопросу примененной техники, ремесленных приемов и использованных инструментов, которыми пользовались при изготовлении белокаменной иконы Святого Георгия, объясняется тем, что эти признаки, их характер являются важнейшими доказательствами при атрибуции как во времени, так и авторства. Ремесленные техники и приемы, по верному замечанию многих исследователей (в том числе директора Международного римского реставрационного центра сэра Б. Фельдена), «содержат огромную научную и культурную информацию» (48, с. 21). Они наиболее устойчивы и традиционны во времени и месте их употребления. Ремесленник (любой художник, тем более скульптор по камню), освоив определенные приемы и инструменты от своих наставников, постоянно не только их соблюдает, но и передает своим ученикам. По приемам ваяния, использованным при этом инструментам исследователи нередко различают школы и страны, в которых были созданы скульптуры.

Необходимо дополнительно отметить, что в Венеции сохраняются до сих пор многовековые традиции работы с камнем. Также важно отметить, что с XIV–XV веков было распространено изготовление скульптурных композиций всадников натурального или большего размера – подобного исследуемой нами белокаменной иконе Святого Георгия. Они устанавливались также у стены. Это были изображения святых, но чаще всего ими украшали надгробия кондотьерам в церквях и соборах (Сан Паоло э Джованни в Венеции и в ряде других церквей в провинции).

Помимо этого, мы были поражены в Венеции тем, насколько там был почитаем Святой Георгий: ему посвящен монастырь, ряд соборов и церквей. Рельефные, иконописные и мозаичные его изображения встречаются не только в храмах, ему посвященных, но и во многих других церквях, на их стенах, арках уличных переходов, на стенах дворцов и жилых домов. Что было удивительно – многие рельефные изображения Святого Георгия носят первоначальную византийскую иконографию, как

в церкви Сан Джорджо дельи Скьявони, Сан Джорджо деи Гречи и на стенах ряда домов (49, fol. 2, p. 750, il. 945; 51, p. 52). Среди достаточно многочисленных в Венеции его скульптурных изображений необходимо отметить рельеф на каменном колодце во дворе церкви Сан Джорджо деи Гречи. Представленный рельеф в данном контексте важен для нас тем, что его композиция и изображение Святого Георгия, ограниченное кругом, аналогичны московской скульптурной иконе. Наличием рельефа Святого Георгия на стене колодца признается, с одной стороны, огромное почитание этого образа в Венеции, а с другой – жизненная важность для ее граждан данного источника пресной воды, защита которого доверена этому святому. Поэтому для венецианцев важным и традиционным стало украшение таких колодцев рельефами (как оберегами) с изображениями особо почитаемых святых.

Важно отметить, что в странах католического вероисповедания с начала крестовых походов против Византии и православных государств изображения святых были намеренно изменены: они стали изображаться в современных этим походам средневековых доспехах и одеждах. В католических скульптурах и картинах Святой Георгий стал изображаться не в древнеримском одеянии, что соответствовало первоначальной византийской иконографии и его житию, а в рыцарских доспехах, которые носили крестоносцы. Это важное заключение в свое время сделал выдающийся французский ученый Жорж Дюби (9, с. 215–216). К сожалению, важность понимания этого иконографического изменения, его идеологического содержания и значения часто не отмечается отечественными историками и искусствоведами (54).

Жители Венеции хорошо знали, высоко ценили, почитали и находились под значительным влиянием византийского искусства, подтверждением чего может быть огромное число памятников, хранящихся во многих ее храмах. Главный духовный центр – собор Святого Марка – выделяется среди них обилием шедевров византийского искусства. Известно, что прототипом этого главного собора Венеции являлся храм Двенадцати апостолов в Константинополе. Жители Венеции, одного из главных перекрестков торговых путей того времени, отличались веротерпимостью. Греческая диаспора и иммигранты из погибающей Византии там получили приют. Их диаспора с давнего времени освоила часть территории города и до сих пор сохраняет свой квартал и храмы: церковь Сан



Святой Георгий. XV в.  
Рельефное изображение на стене колодца церкви  
Сан-Джорджо деи Гречи. Венеция

Джорджо деи Гречи и другие памятники. В них хранится большое число византийских икон, в том числе с изображением святого Георгия. Все перечисленное дает возможность считать автором исследуемой белокаменной иконы Святого Георгия ваятеля, жившего и работавшего в Венеции. Им мог быть византийский иммигрант или венецианский грек, знавший и почитавший христианство по византийским (православным) канонам. К слову сказать, некоторые ученые хотя вынуждены считать указанную нами ранее мозаичную икону из Лувра с изображением святого Георгия византийским памятником (что соответствует его иконографии и изображению одеяния святого), но относят его к работе итальянских мастеров XIV века, возможно – венецианцев (47, р. 472).



Икона Святого Георгия. XV в.  
Дерево, темпера  
Музей церкви Сан Джорджо деи Гречи. Венеция

Необходимо заметить, что Я.И. Смирнов в 1915 году опубликовал статью, в которой, вероятно, первым высказал предположение о связях белокаменной иконы Святого Георгия 1464 года с итальянским искусством. Он писал, что «при специальном его изучении» могут выявиться «признаки итальянского влияния» (34, с. 105–106). Позднее академик М.В. Алпатов, обладая (как никто) необычайно глубокой, всесторонней и тонкой способностью раскрывать содержание памятников искусства, исследуя истоки изображения Святого Георгия в Древней Руси, писал: «Сохранились... сведения о том, что изображения Георгия украшали воинские знамена, равно как и стены императорского дворца в Константинополе». Он также дополнил: «Резные иконы Георгия и Дмитрия восходят к монумент-



Святой Георгий. XII–XIV вв.  
Мрамор  
Государственный исторический музей

тальной живописи Царьграда». По поводу белокаменной иконы 1464 года он заметил в ней «статуарный характер» и указал на ее близость к итальянскому искусству, отметив, что в фигуре святого Георгия «ясно выявлен объем, как в греческой архаике или в скульптуре раннего Возрождения» (за, с. 237).

Важным подтверждением возможного участия скульптора из Венеции как в деятельности в Крыму, так и в Москве является мраморный рельеф с изображением святого Георгия XII–XIV веков, хранящийся в коллекции Государственного исторического музея. Его в XIX веке вывезли из Крыма в подмосковное имение Знаменское-Губайлово, а в начале XX века он поступил в Исторический музей. Этот рельеф по изображению почти идентичен мраморному рельефу, находящемуся на стене церкви Сан Джорджо деи Гречи в Венеции. Видимо, венецианский скульптор, живший в одной из крымских факторий (в Кафе), находящейся вблизи нынешнего Инкермана или Феодосии, создал там, по утверждению на родине образцу, указанную мраморную икону Святого Георгия.

Наш вывод об авторе белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия стал неожиданным для многих историков. Несколько столетий почитаемая в народе икона Святого Георгия не привлекала внимания историков. Лишь с нахождения в конце XIX века и публикации в на-



Святой Георгий  
Мрамор  
Рельеф на стене церкви Сан Джорджо деи Гречи. Венеция

чале XX века академиком А.Л. Шахматовым списка Ермолинской летописи, в котором упоминался этот памятник, он привлек их внимание. В нем указывалось, что он был выполнен «нарядом» или «предстательством» В.Д. Ермолина, который участвовал в восстановительных работах в Москве и во Владимире. Эти слова («нарядом», «предстательством») получили среди ученых весьма разноречивые понимания и толкования характера деятельности В.Д. Ермолина. Выдающийся ученый И.Е. Забелин, глубоко знавший не только архивные документы, но и историю ремесла Древней Руси, значение старинных наименования профессий, почти сразу же определил в «Истории города Москвы» (изданной в 1905 году) понятие «предстательство» как «заведывание и попечение». Он писал, что среди современников В.Д. Ермолин отличался наибольшим опытом «в строительных делах, хотя и не был зодчим, архитектором и подрядчиком, а только предстателем, т. е. попечителем дела» (10, с. 113–114).

Но уже через десять лет начинающий научную карьеру Н.Н. Соболев без какой-либо аргументации называет В.Д. Ермолина не только автором «двух каменных барельефов... Св. Георгия на коне и Св. Дмитрия Солунского», но и «русским зодчим, вышедшим из среды народа» (35, с. 17). Трудно понять причину такого определения Н.Н. Соболевым деятельности купца В.Д. Ермолина. Тем

более что он уже был знаком с названной и всеми научно призванной книгой выдающегося ученого И.Е. Забелина, о чем он сам указал в этом тексте. Но скорее всего, некритический абсурдный вывод Н.Н. Соболева определился тем, что его публикация была осуществлена в 1914 году и соответствовала общему «патриотическому настроению» в стране, ввязавшейся в бессмысленную Первую мировую войну. Подтверждением этого вывода могут служить (сказанные в этой статье) претензии Н.Н. Соболева к И.Э. Грабарю. Он писал: «...Единственной яркой фигурой доитальянского строительства на Москве является русский зодчий времени Иоанна III – Василий Дмитриевич Ермолин, – имя которого сравнительно мало знакомо интересующейся русским искусством нашей читающей публике... Даже в издающемся в настоящее время многотомном труде г-на Грабаря, посвященном истории русского искусства, где уделяются целые выпуски приезжим иностранцам XVIII века, ни словом не обмолвился об этом строителе, вышедшем из среды народа, создавшего в продолжение исторического периода своего существования разнообразные и интересные памятники национального искусства» (35, с. 16–17). Как эти «патриотические» претензии Н.Н. Соболева, так и утверждение авторства В.Д. Ермолина, весьма анекдотичны. В.Д. Ермолин был по происхождению «иностранцем» из богатой купеческой семьи крымского города Сурожа (ныне Судака) – черноморской итальянской фактории купцов Венеции и Генуи. Он, как и его предки и земляки (Ховрины и др.), в практике своего времени зарабатывал тем, что брал в разных местах богатые подряды. Наиболее выгодными тогда в Москве, ввиду технической отсталости, были строительные работы (38, с. 90–91).

К сожалению, подобные «патриотические» высказывания в 1914 году были широко распространены и часто заканчивались погромами «иностранцев», что трагически отражалось на отечественной культуре. Примером этого стало уничтожение издания многотомной, прекрасной по качеству и уникальности «Истории русского искусства», вышедшей под редакцией И.Э. Грабаря в Москве в австрийской типографии «Кнебель». Она была сожжена «патриотами» вместе с уникальными книгами других авторов, писавших о русской истории, искусстве и культуре. Погибли безвозвратно редкие снимки и рисунки утраченных (тогда и позднее) древнерусских памятников, были уничтожены рукописи разных авторов, архивы и многие другие ценные документы.

Данное Н.Н. Соболевым определение деятельности В.Д. Ермолина и самого памятника стало повторяться в ряде работ А.И. Некрасова, В.Н. Лазарева, Н.Н. Померанцева, П.К. Вагнера и других ученых. Это может объясняться определенной инерционностью определения этого произведения, без глубинного его исследования. В первых наших публикациях 1980-х годов о результатах начального этапа реставрации белокаменной иконы Святого Георгия мы придерживались принятой традиции, так как в тот период эта проблема перед нами не стояла (39, 40). Результаты проведенных нами в 1980–1990-х годах консервационно-реставрационных и исследовательских работ отвергли привычное определение авторства этого памятника. Мы пришли к выводу, что скульптурная икона Святого Георгия 1464 года с главной башни Московского Кремля была выполнена в соответствии с византийским каноническим образцом. Она была изваяна ваятелем (или ваятелями) из Венеции, использовавшим белокаменные блоки, заготовленные русскими камнесечцами. В этой работе, возможно, помогал венецианский инженер. Создание белокаменной иконы Святого Георгия и ее установка осуществлялись «представительством» купца Василия Дмитриевича Ермолина по заказу великого князя Ивана III. Данный вывод был нами неоднократно изложен на ряде отечественных и международных научных конференций начала 1990-х годов и опубликован в виде доклада в материалах международной конференции 1994 года в Венеции (41–46, 52).

Некоторые отечественные историки, вопреки результатам исследований, продолжают традиционно следовать ошибочному заключению молодого Н.Н. Соболева. Параллельно с нами изучением истории древнего памятника занимался В.П. Выголов, наблюдавший за нашими исследованиями, знал их результаты, но, в меру своего понимания, стремился их по-своему интерпретировать. Он обосновывал свои заключения какими-то «ласточкиными хвостами» и другими непрофессиональными аргументами, путая ремесленные приемы в обработке дерева и соединяя их с работой в камне. Не понимая сложности скульптурного ваяния, он навязывал ему немыслимое. Но он был вынужден согласиться с мнением Н.Н. Воронина (высказанным в 1934 году), повторявшим заключение И.Е. Забелина, нашим – о том, что В.Д. Ермолин «являлся лишь подрядчиком, организатором работ, а в ряде случаев заказчиком». В.П. Выголов считал, что это «гораздо ближе к истине, но нуждается в ряде серьезных корректив

и оговорок», и вынужденно отметил, что В.Д. Ермолин «не являлся скульптором, а был лишь организатором и руководителем работ по их созданию, (но) оказав, однако, существенное влияние на специфическую форму изваяния». Но он традиционно повторил («патриотично», как ряд других историков, знавших результаты нашего исследования), что белокаменную икону создал один из «московских каменщиков» (7, с. 215).

Наше заключение об участии в изготовлении скульптурной иконы иностранных ваятелей, хотя и вызвало вначале сомнение, позднее получило продолжение в появлении, на наш взгляд, весьма спорных, необоснованных и нереальных версий некоторых коллег о причастности к ее изготовлению немецких или иных европейских мастеров (33).

Факт участия венецианско-греческого скульптора в создании весьма значительной по размерам и сложной по технике ваяния белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия для главной башни Московского Кремля подтверждается как выводами реставрационных и технико-технологических исследований, так и историческими данными. Время, в которое была изготовлена исследуемая икона, относится к одному из самых тяжелых периодов отечественной истории. В результате длительного периода княжеских распрей, войн и двух с половиной векового татаро-монгольского ига города и села Древней Руси были разграблены и сожжены, население частью уничтожено или обложено огромной данью, мастера многих ремесел угнаны в полон или убиты. На разоренной русской земле были утрачены почти все ремесла, в том числе прекратились работы с камнем. Как отмечал И.Е. Забелин, «каменные строения в древней Москве столь были редки, что летописцы старательно заносили в свои сборники временных лет всякую подобную постройку, даже ворота и в особенности, конечно, Божии храмы» (10, с. 146). Тогда строили в основном из дерева, что «объясняется, впрочем, великою дешевизною в то время строительного деревянного материала, а вместе с тем и необыкновенною скоростью постройки не только обывательских жилищ, но и самых церквей, нередко очень обширных и высоких, а также и городских стен, еще более обширных» (10, с. 146). Каменное строительство было не только редким, но и долгим – Вознесенский собор в Кремле сооружался всю первую половину XV века и был закончен лишь в 1467 году, а первоначальные белокаменные

стены Московского Кремля создавались несколько десятилетий (10, с. 108–109; 38, с. 55, 130). Часто такие постройки были недолговечными, как указанные белокаменные стены Кремля, вскоре залатанные деревом настолько, что приезжими иностранцами они воспринимались как деревянные (5, с. 227). Нередко в процессе строительства сооружение разрушалось, как это случилось в 1474 году при строительстве главного Успенского собора (10, с. 113–114). Все это говорит о том, что к тому времени во многом были утрачены знания и техника каменного строительства. Даже обрабатывался камень как дерево – теслом и топором (31, с. 535, 675). Были забыты прекрасные традиции работы с белым камнем, которые в XII–XIII веках воплотились в уникальных храмах и дворцах Владимира, Суздаля и Юрьева-Польского, в их разнообразных рельефах.

На этом фоне является удивительным факт создания в 1464 году из камня огромной по размеру иконы Святого Георгия – белокаменной скульптуры, сложной по композиции и технике исполнения, размещенной в круглой нише над проездными воротами главной башни Московского Кремля. Столь сложные технические и художественные проблемы не решались даже во владими́ро-суздальских рельефах, подчиненных плоскости стен. Белокаменная икона Святого Георгия была выполнена техникой и методами объемного ваяния в камне, неизвестными в то время мастерам Древней Руси. Им не были известны специальные инструменты для ваяния в камне – скампели и троянки. К тому же специальные скампели, которые были использованы для создания этой иконы, были изготовлены из особо твердой стали – весьма дефицитной в тот период бесконечных войн.

Проблема черного металла, необходимого дляковки оружия, была необычайно обострена в период татаро-монгольского ига, так как татары не только обкладывали тяжелой данью покоренное русское население, но (как писал путешественник Вильгельм де Рубрук), боясь военного сопротивления, принимали меры к изъятию этого металла, из которого можно было изготовить оружие. Они отбирали даже «топоры и все железо, которое находили» (6, с. 67). Поэтому нереально было бы в той ситуации особо прочную сталь, жизненно необходимую дляковки оружия, расходовать на инструменты для рубки камня. Для этого тогда было достаточно простого топора или тесла. Особенные стальные скампели и троянки, выявленные в процессе реставрационных исследований, были

привезены итальянскими (венецианскими) мастерами, которые всегда ценили специальные инструменты и ремесленные традиции. Прибыть в Москву они могли через итальянские торговые фактории, находившиеся в Крыму и определявшие путь, уже несколько веков связывающий Московию с Византией и странами Средиземноморья. По нему провозили не только разнообразные диковинные товары, но и христианские святыни, византийские иконы и книги. Этим же путем прибывали византийские священники, иконописцы и философы, а позднее – итальянские мастера разных ремесел.

Выбор южного направления торговых, культурных и технических контактов Московского государства в то время был определен политикой западных католических соседей. Сохранились многочисленные данные об ограблении русских купцов на балтийском пути и о многочисленных «пакостях», чинимых в Литве (31, с. 699). Шведские правители, желая ослабить наших предков, в 1303 году запретили ввоз в Новгород железа и стали. В договоре Новгорода 1338 года с немецкими купцами говорится «о русском купце Волосе (Власе), который был убит, и об его товарищах, побитых на том же корабле». В Новгородской грамоте 1373 года к правителям Любека сообщается: «На море было убито двенадцать человек в одной ладье, а тот товар разбойники привезли к вам в Любек» (38, с. 242). Еще более нетерпимо западные соседи относились к приезду в Москву мастеров разных профессий, которые могли бы помочь в восстановлении нашего Отечества. Как заметил И.Е. Забелин, «вызов мастеров, кроме затруднений в приискании охотников ехать в неведомую Москву и в уговорах с ними, сопровождался еще более важными и несносными затруднениями в том, что добрые наши соседи не пропускали через свои земли – на северной границе немцы, на средней Литовско-Польское государство, на юге Валахские владетели» (10, с. 154). Поэтому южная дорога через итальянские торговые фактории была практически единственной, по которой в Москву могли прибыть и купцы, и ремесленники. Этому содействовало то, что в XV веке уже стала активно формироваться в Москве диаспора итальянцев – фрязинов. Академик М.Н. Тихомиров отмечал, что «во второй половине XV в., когда приток итальянцев еще более усилился, мы находим в Москве постоянную итальянскую колонию, с тем отличием от прежнего времени, что среди приезжих фрязинов начинают теперь преобладать венецианцы» (38, с. 116).

Вывод об участии итальянских (венецианских) мастеров в создании белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия подтверждается и рядом фактов деятельности купца Василия Дмитриевича Ермолина. Ермолин происходил из купцов-сурожан (10, с. 108, 113–114, 183; 38, с. 78–82, 90–91). Он, как и его предки, был из города Сурожа – фактории итальянских колонистов («фрязинов») на северном побережье Черного моря. В.Д. Ермолин был человеком высокой грамотности, собирал древние тексты и заказал список летописи, в который (как считал А.А. Шахматов, его наследший) был внесен ряд неизвестных событий, в том числе важнейшие дела, в которых он участвовал. Он знал несколько языков и переписывался с такими же собирателями (38, с. 157). Он много путешествовал, помимо Москвы часто ездил в Сурож (Судак), Кафу (Феодосию), Тану (Азов) и другие торговые фактории итальянцев в Северном Причерноморье, а также в Константинополе и, возможно, в Венецию (38, с. 78–82, 90–91). Помимо торговых дел, он стремился брать большие подряды – быть их «предстателем». Такими, ввиду технической отсталости Москвы, были строительные работы: на ремонт и восстановление стен от Боровицкой до Свибловой башни, а также Фроловской башни Московского Кремля, Золотых ворот и церкви Воздвижения на Торгу во Владимире, Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Его привлекали к строительству Успенского собора в Москве и трапезной в Троице-Сергиевой лавре. Наибольшую славу ему принесли работы, в результате которых была «возобновлена» (как отмечено в Ермолинской летописи) «церковь камена святое Вознесение» (27, с. 210) в Московском Кремле, пострадавшая при пожаре. Сооружение собора, основанного великой княгиней Евдокией Дмитриевной, вдовой Дмитрия Донского, было начато в 1405 году. В процессе длительного строительства и «по многих же пожарехъ, изгоревшу каменю около ея и свodomъ двигшися... а внутри ея все твердо бяше». В 1467 году великая княгиня Мария Ярославна, вдова Василия Темного, поручила В.Д. Ермолину возобновление собора. В летописи о выполнении столь почетного подряда записано: «Домысливъ же ся о сем, Василий Дмитриевъ Ермолинъ с мастера каменщики церкви не разобраша всеа, но из надворья горелой камень весь обломаша, и своды двигшаася разобраша, и оделаша ея около всю новымъ каменемъ да кирпичемъ ожиганымъ, и своды сведоша...» (28, с. 236, 245, 273, 279). Таким образом, мастера-каменщики и В.Д. Ермолин решили не разбирать до основания первоначальные стены собора, тем самым не

уничтожать их для строительства нового, как это было принято тогда и многие столетия позже. Они, в определенной мере предвосхищая реставрационные принципы нашего века – сбережения подлинных стен памятника прошлого, постарались их сохранить в меру своих возможностей, что вызвало восхищение современников, отмеченное в ряде летописей – «яко дивитися всем необычному делу сему» (28, с. 279).

Судя по результатам, для выполнения строительных подрядов, нередко сложных для того времени, В.Д. Ермолин привлекал мастеров, профессиональных земляков, которые работали в торговых факториях Северного Причерноморья. Ведь «художники итальянцы, – как отмечал И.Е. Забелин, – появились в Москве по случаю торговых сношений с южными Черноморскими краями, особенно с Сурожем и Генуэзскою Кафою, с тамошним богатым торгом. О прибывших в Москву гостях – Сурожанах летописцы упоминают под 1356 г.» (10, с. 85). Но И.Е. Забелин считал, что итальянские торговцы и мастера раньше этого года хорошо знали дорогу в Москву. Мастера же различных ремесел из Италии были желанными для возрождаемой Иваном III Москвы. «И потому вел[икий] князь не мало забот положил о вызове оттуда деловых, знающих людей самых разнообразных художеств» (10, с. 135). Тем более что широта их профессиональных возможностей была хорошо известна в Европе: они могли выполнять строительные, архитектурные, инженерные, фортификационные и иные дела, умели работать с различными материалами, в том числе отливать пушки и колокола, чеканить монеты и изготавливать ювелирные украшения, ваять в камне и писать картины и фрески.

Хотя традиционно принято считать, что первым итальянским мастером, приглашенным в Московию в 1472 году, был Аристотель Фиораванти (12, с. 5), ряд исторических свидетельств, на которые мы хотели бы указать, это опровергают. В последние десятилетия итальянскими и отечественными учеными опубликованы материалы, которые сообщают, что в 1463 году Иван III (задолго до приезда Аристотеля Фиораванти) назначил своим «главным монетчиком» итальянца Якоба (2, с. 190). Этот Якоб чеканил в Москве золотые монеты, на одной из сторон которых был изображен святой Георгий в соответствии с византийской (православной) иконографией. Видимо, это изображение со временем стало моделью и для знаменитой вислой печати, поздний оттиск которой 1497 года опреде-

лил для историков начало российских гербов (20, с. 16–18). Изображения святого Георгия на золотых монетах и вислой печати, возможно, явились и иконографической моделью для исследуемой нами белокаменной иконы. Кроме того, известно, что этот Якоб переписывался с миланским герцогом Сфорца и в письмах называл московского князя Ивана III «Белым Императором» (Bianco Imperatori). Помимо Якоба, в 60-е годы XV века в Москве жили выходцы из Виченцы (одного из городов Венецианской республики) – «денежник» Джан Баттиста Вольпе и его племянник и знаток инженерного дела Антонио Джисларди, которых объединяло не только землячество, но и общие «денежные» дела (2, с. 190). Находившийся в 1466–1467 годах в Москве венецианский посланник А. Контарини отметил в своих записях, что встретил среди итальянцев и своего земляка – ювелира, «который изготовил – и продолжал изготавливать – много сосудов для великого князя» (5, с. 227). Итальянцы (венецианцы), видимо, успешно справлялись с различными поручениями Ивана III, так как известно, что некоторые из них выполняли и другие, весьма конфиденциальные его распоряжения. Фактом высокого признания Иваном III их деятельности и завоеванного ими доверия служит поручение Джану Баттисте Вольпе (под именем Иван Фрязин) возглавить московское посольство в Рим к папе Павлу II и кардиналу Виссаррону. «Иван Фрязин успешно выполнил возложенную на него миссию, заключив соглашение с папой о выдаче Зои Палеолог за русского великого князя» Ивана III (2, с. 190–198).

Указанные исторические свидетельства подтверждают факты не только активной деятельности венецианских мастеров в Москве, но и выполнения ими очень важных, даже конфиденциальных, поручений Ивана III. В указанных событиях оказался важным сам подряд купца В.Д. Ермолина по созданию идеологически необходимой для Москвы белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия, размещенной на главной башне Московского Кремля. Эта гипотеза подтверждается фактами разносторонней подготовки итальянцев в различных ремеслах. Не менее важен факт, что в то время лишь у них (а не у московских мастеров) могло быть наличие особо прочной стали, которая необходима для изготовления гравировального инструмента и штампов (с помощью которых выполнялись «денежные» работы). Она также пригодна и для ковки из нее использованных специальных скульптурных инструментов – скарпелей и троянок. Для успеш-

ной установки скульптурной иконы, которую мы отмечали в процессе исследований, необходима была помощь знатока инженерного дела Антонио Джисларди. Помимо этого, «денежники» Якоб и Иван Фрязин хорошо владели византийской иконографией изображения святого Георгия, подтверждением чего являются сохранившиеся монеты и печати того времени, изготовлением которых они занимались. Попасть в Москву они могли через северочерноморские итальянские фактории, откуда их мог пригласить купец В.Д. Ермолин.

Необходимо учитывать, что в тот период Венеция сохраняла активные торговые отношения с богатым хлебом Северным Причерноморьем, а через него – с государствами Восточной Европы, в том числе и с Московией. Как мы отмечали, там находились итальянские торговые фактории Тана, Кафа, Сурож, которые посещал В.Д. Ермолин. Они были основаны в XIII–XIV веках и просуществовали до их разорения турками в 1475 году. Фактории на Черном море, называемым итальянцами Великим, имели в то время для Венеции и Генуи столь огромное торгово-экономическое значение, что с конца XIII по конец XIV века явились причинами четырех войн между этими городами-государствами (5, с. 34). Указанные фактории являлись городскими прибрежными крепостями, в которых помимо купцов жили консул, выбранный и командированный сенатом, священники, переводчики, глашатаи, ремесленники. Жители факторий стремились сохранить в далеких северочерноморских поселениях правила и традиции, принятые на их родине. В этих местах почитание святого Георгия имело широкое распространение: один из портов был назван в его честь (5, с. 52). На стенах ряда церквей и крепостных башен были размещены его рельефные надвратные изображения, одно из которых, как отметил путешествовавший по Крыму академик П.С. Паллас, сохранялось в бывшем Суроже (Судаке) в 1794 году (23, с. 197). Материальным (реальным) подтверждением этого служит указанный ранее мраморный рельеф с изображением святого Георгия (XII–XIV веков), хранящийся в Государственном Историческом музее, в свое время вывезенный из Крыма. В середине XV века на монетах Кафы герб Генуи был заменен на изображение Святого Георгия. Жители Кафы, как и других торговых факторий, состоявшие не только из итальянцев-фрязинов (венецианцев, генуэзцев, падуанцев, флорентийцев, миланцев), но и из греков, армян, сирийцев и представителей других народов, особо чтили божественного покровителя святого

Георгия, день которого необычайно широко отмечался – церемониями, пожертвованиями в храм, скачками, ужинами. До недавнего времени под Севастополем в Георгиевском монастыре, основанном византийцами, находились остатки рельефной иконы Святого Георгия, иконографически близкой исследуемой нами.

Еще долгие годы после захвата Крыма турками на старых стенах церквей и крепостей находились рельефные и скульптурные изображения святого Георгия, содержание которых для захватчиков было неизвестно. Их наличие в различных местах отмечал турецкий путешественник Эвлия Челеби, посетивший Крым в 1666–1667 годах. Посетив крепость Мангуп, он отмечает, что на дороге к этой крепости «стоит храм неверных. Над его дверью на четырехугольной мраморной доске вырезанное изображение всадника на коне с копьем. Под ногами коня – убитый дракон. Это удивительное волшебство» (18, с. 34). Очень важно для нас его описание ворот Всадника (Атлы-капу) крепости Кафы (Кефе): «На высоком своде этих ворот, на сделанном из белого мрамора каменном коне сидит каменный всадник. Под ногами коня – опять же каменный дракон. Поэтому эти ворота называют воротами Всадника. Поистине, это изображение сделано мастером с удивительным и поразительным искусством. Мраморный конь стоит, как живой» (18, с. 91). Эвлия Челеби, судя по этому тексту, видел не рельефное, а скульптурное изображение, так как в предшествующем описании и в других местах текста он уточняет, что изображения «на четырехугольных мраморных досках» (18, с. 77). Таким образом, запись турецкого путешественника Эвлии Челеби дополнительно подтверждает существование в итальянских торговых факториях, находившихся на пути венецианских ремесленников в Москву, скульптурных изображений святого Георгия, размещенных на крепостных башнях.

И.Е. Забелин емко определил значение русско-итальянских связей для возрождения нашего Отечества: «Надо вообще заметить, что первая Москва, как только начала свое историческое поприще, по счастливым обстоятельствам торгового и именно итальянского движения в наших южных краях, успела привлечь к себе, по-видимому, особую колонию Итальянских торговцев, которые под именем Сурожан вместе с Русскими заняли очень видное и влиятельное положение во внутренних делах Великокняжеской столицы и впоследствии много способствовали ее сношениям и связям с Итальянской, Фряжской

Европою. К концу XV века эти связи завершились весьма важным событием – бракосочетанием Иоанна III с Софьей Палеолог, устроенным непосредственно одними Итальянцами и еще с большею силою водворившим в Москве Фряжское влияние не только в политике, но главным образом в области разного рода художеств» (10, с. 86).

Академик М.Н. Тихомиров отмечал, что «во второй половине XV века, когда приток итальянцев еще более усилился... в Москве в постоянной итальянской колонии приезжих... фрязинов начинают теперь преобладать венецианцы. Московское великое княжество, как известно, привлекало внимание Венеции, надеявшейся сколотить на востоке союз государств для борьбы с Турцией» (38, с. 116). При решении своих стратегических и политических задач Венеция смогла оказать огромную решающую и бесценную помощь в возрождении молодого Московского государства. Помимо поддержки в политических вопросах, она целенаправленно посылала в Москву высокопрофессиональных специалистов во многих областях знаний, ремесел, техники, искусства, не только построивших кремлевские стены, башни, соборы, дворцы, но и отливавших колокола, пушки, обучавших военному и художественному творчеству. И в начале этих огромных работ было создание белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия-змееборца, ставшее не только символом грядущих преобразований, но и вектором выбора помощников в этих событиях. Колоссальная практическая помощь венецианцев и иных «фрязинов» в то время происходила в противовес постоянным – до наших дней – агрессивным «пакостям» западных «соседей» (от провокаций – до войн).

Ярким примером этого плодотворного влияния является рассмотренная нами белокаменная икона Святого Георгия. Здесь необходимо сделать уточнение о том, что автором иконы мог быть именно венецианский скульптор. Определяется это не только на основании анализа технологии ваяния иконы, но и тем, что выполнение скульптурной иконы, значительной по размеру и сложной по форме, по византийскому образцу было делом знакомым для венецианского мастера. В то же время знаток византийского образца был практически нереален среди мастеров как из католических центральных и северных стран Западной Европы, так и из Генуи. Эти многочисленные соседи в черноморских факториях от религиозно терпимых венецианцев отличались ортодоксальным католицизмом, утверждаемым ими огнем и мечом на землях Старого и Нового Света.

Только генуэзец, кем являлся августинский монах Антонио Бонумбре, мог быть доверенным лицом папы Сикста IV, легатом и нунцием, которому было поручено не только сопровождать Зою Палеолог через европейские государства в Москву, но направлять в «варварской» Московии «заблудших на путь истины» и установить в нашем отечестве папскую духовную власть. Известно, несмотря на надежды папы Сикста IV, миссия папского легата Антонио Бонумбре закончилась в Москве полным провалом (2, с. 194–198).

Все сказанное дает основание считать, что В.Д. Ермолин при изготовлении скульптурной иконы Святого Георгия, как уже отмечал И.Е. Забелин, выполнял «наряд» и являлся «предстателем», то есть попечителем работ. Изваяли ее итальянские – венецианские скульпторы по византийскому образцу из белокаменных блоков, заготовленных русскими камнecечцами под их наблюдением. Считается, что дальнейшее неосторожное поведение Ивана Фрязина (Джан Батиста Вольпе), предполагаемого нами одного из создателей скульптурной иконы Святого Георгия, оказалось трагическим. Он ввязался в дальнейшем в политические интриги, что привело к его аресту и, возможно, гибели (2, с. 197). Вскоре оказался в опале и Василий Дмитриевич Ермолин, по подряду которого была создана и установлена на главной башне Московского Кремля указанная белокаменная икона. Предполагается, что он постригся в монахи Троице-Сергиевой лавры и там окончил свои дни.

Несколько слов об авторстве ранее упомянутого белокаменного Креста дьяка Степана Бородатого 1458 года. На основании анализа техники его изготовления мы считаем, что он выполнен, как и икона Святого Георгия, из блока белого камня (известняка), по технологическому качеству близкого камню для скульптурной иконы. Камень для креста заготовлен древнерусским камнecечцем традиционным методом черновой обработки теслом и топором, следы которых частично сохранились на тыльной стороне. Лицевая сторона изваяна скульптором по византийскому образцу (возможно, из кости) техникой, примененной при создании исследуемой белокаменной иконы Святого Георгия. Ваятель, видимо, был также венецианец, связанный деловыми отношениями с В.Д. Ермолиным. К сожалению, фон на кресте был обезображен кривыми надписями, выполненными позднее неопытным камнecечцем.

Косвенным подтверждением нашего заключения служит ряд фактов. Известно, что дьяк Степан Бородатый

был достаточно просвещенным для своего времени человеком, большим знатоком древних летописей и государственных документов, служа в этом московскому князю Василию II Темному (1415–1462). При нем он занимался дипломатическими вопросами, участвовал в переговорах, был посланником к польскому королю Казимиру IV. После смерти Василия Темного служил его вдове, великой княгине Марии Ярославне. Иван III для решения дипломатических и юридических проблем привлек его в поход на Новгород Великий в 1471 году, испросив на это разрешение у матери (2, с. 57). Дьяк Степан Бородатый и просвещенный купец Василий Ермолин служили великим князьям Василию Темному и Ивану III, а также и великой княгине Марии Ярославне (для которой мастера-каменщики под «предстательством» В.Д. Ермолина восстановили Вознесенский собор). Они оба представляли, как бы сказали сегодня, «интеллектуальный цвет» Московского государства середины XV века и, бесспорно, знали друг друга. Кстати, их собственные владения находились рядом, под городом Дмитровом. Важным свидетельством их близости может служить тот факт, что именно в Ермолинской летописи сообщается тайна причастности дьяка Степана Бородатого к отравлению соперника Василия Темного – князя Дмитрия Шемяки (1420–1453): «Того же лета (1453) в Новеграде Великомъ преставися князь Дмитрей Юрьевич Шемяка... со отравы умерль, а привозиль с Москвы Стефанъ Бородатый дьякъ к Исаку к посаднику к Богородицкому, а Исакъ деи подкупилъ княжа Дмитреева повара, именем Поганка, ты же дасть ему зелие в куряти. И пригна с вестью на Москву к великому князю Василеи Беда подьячеи; князь же велики пожаловаль его дьячествомъ...» (27, с. 206). Такая страшная тайна могла быть известна лишь человеку, очень близкому дьяку Степану Бородатому. Как известно, организатор смерти Дмитрия Шемяки не был раскрыт в свое время. Даже такому знатоку древнерусских летописей, каким считался историк Н. М. Карамзин, пришлось констатировать: «Виновник дела, столь противного Вере и законам нравственным, остался неизвестным» (16, с. 202). Страшный факт раскрылся лишь в начале нашего века после нахождения и публикации академиком А.А. Шахматовым Ермолинской летописи. Видимо, крест, который заказал дьяк Степан Бородатый через своего друга В.Д. Ермолина лучшему в Москве венецианскому мастеру по ваюнию в камне, предполагался не только для памяти об утраченном сыне, но и как покаяние за страшный грех, взятый на душу.

Необходимо отметить, что в фондах Дмитровского музея хранятся фрагменты нескольких меньших по размерам каменных резных крестов, выполненных по технике и композиции, близкой Кресту дьяка Степана Бородатого. Возможно, исполнителем этих произведений был тот же мастер (или его ученик), который некоторое время выполнял заказы других клиентов. Сохранилось небольшое число фрагментов этих крестов (хранящихся в музее города Дмитрова), что, возможно, объясняется коротким периодом его деятельности.

Белокаменная скульптурная икона Святого Георгия была создана в один из самых сложных и переломных периодов истории нашего Отечества – времени активного объединения русских земель вокруг Москвы и формирования Русского государства. Этому процессу содействовал ряд факторов. Главным из них было то, что в это время Москва утверждалась духовным центром русского православия: в 1395 году в Москву была перенесена Заступница земли Русской – византийская икона «Богоматерь Владимирская», а в 1448 году собором русских владык в Москве был избран русский митрополит Иона, и Русская православная церковь приобрела самостоятельность (стала автокефальной). В череде таких важнейших событий был заказ пришедшего к власти великого князя Московского Ивана III на создание для главной башни Московского Кремля белокаменной иконы Святого Георгия в византийской (православной) иконографии. Установленная в 1464 году на самом видном месте Москвы, она приобрела широкое народное признание как икона первейшего покровителя, воителя в защиту православных и как действенного помощника в собирании Русского государства. Именно благодаря этому данное изображение святого великому ченика Георгия приобрело державное значение, став в последующие времена для соотечественников и иностранцев символом Московского и Русского государства (8, с. 71, 225, 351). В последующие столетия оно стало воспроизводиться на государственных гербах. Популярности содействовало и то, что это изображение чеканилось на монетах и государственных печатях (11; 20, с. 80–81; 36, с. 25–26).

Необходимо добавить, что белокаменная икона Святого Георгия продолжала воздействовать на решение образа этого святого не только в указанных ранее рельефных деревянных иконах (скульптурах), но и в иконописи. На основании анализа эволюции композиций икон с XV по XIX века, появления на них новых или утраты прежних дета-



Модель-реконструкция первоначальной формы белокаменной скульптуры, иконы Святого Георгия-змееборца.  
Пластелин, гипс  
Реконструкция О.В. Яхонта

лей можно судить, в определенной мере, об изменениях, произошедших с образцом – самой белокаменной иконой (изменение направления удара копья, положения ноги всадника, формы его плаща, частей фигуры змея и др.). Влияние этого произведения на художественную культуру было значительным, его изображение неоднократно повторялось на различных государственных регалиях, предметах (о чем говорилось ранее), эволюцию этого образа можно видеть даже на рельефе, украшающем Царь-пушку.

Этот белокаменный образ святого Георгия, созданный в начале правления Ивана III, осенял московские полки, проходившие под этим образом через главные врата Московского Кремля на знаменитое стояние на Угре. В результате того похода было сброшено тяжелое двухвечное татаро-монгольское иго. Как последующие походы московских полков, так и все военно-политические действия Ивана III по освобождению и собиранию Московского государства стали восприниматься в то время благословенными Святым Георгием, с появлением которого на главной башне Московского Кремля начались и в дальнейшем осуществлялись великие преобразования. Именно этим можно объяснить запись в Софийской летописи, что Иван III помощником «во бранях» призывал «Егорья Храброго» (30, с. 9). Широкое народное признание этой иконы Святого Георгия, как первейшего покровителя, воителя в защиту православных и действенного помощника в собирании Русского государства, в последующие времена определило ее как канонический образец для многочисленных повторений на живописных и скульптурных иконах, в декорировании государственной символики и царских предметов. К настоящему времени скульптурная белокаменная икона Святого Георгия-змееборца 1464 года создания – более древний памятник Московского Кремля, чем его стены, башни, соборы и дворцы. Спасение, восстановление и сохранение этого древнего шедевра отечественной истории и культуры – важнейшая задача нашего времени.

В результате комплексных исследований и консервационно-реставрационных работ удалось сохранить и привлечь внимание научного сообщества к найденным подлинным фрагментам белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия, установленной в 1464 году на главной, Фроловской башне Московского Кремля. Была документально определена первоначальная форма этого памятника, восстановлена его история и высказаны предположения о его действительных авторах. Результаты

комплексных исследований были защищены в кандидатской диссертации на отделении истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Помимо этого, они получили апробацию и поддержку ряда ученых, докторов наук: А.И. Комеча, А.Б. Стерлигова, И.С. Владимирской, члена-корреспондента Академии наук В.Н. Гращенкова и академика Б.А. Рыбакова.

На основании комплексных исследований, была создана в первоначальном размере модель-реконструкция этого памятника (в гипсе, пенопласте, пластилине). Она была принята Реставрационным советом ГММК с высокой оценкой. В дальнейшем в соответствии с договором дирекция ГММК должны были финансировать завершение реставрации и реконструкции памятника. На основании утвержденной модели необходимо было изготовить утраченные части в белом камне. Для этого руководство «Сюзреставрации» (по предварительной договоренности с ГММК) согласилось привлечь своих мастеров, которые бы их выполнили под контролем основного реставратора-исполнителя. Затем реставратору необходимо было бы соединить воссозданные в белом камне фрагменты с сохранившимися оригинальными частями памятника и осуществить его общую тонировку. К сожалению, этого не удалось сделать. Руководство ГММК неожиданно отказалось финансировать продолжение работ, ссылаясь на отсутствие средств из-за произошедшего в 1990-е годы государственного изменения (54). Надеемся, что со временем будет принято положительное решение руководства ГММК, осуществлено необходимое финансирование и завершены работы по консервации, реставрации и реконструкции этого важного для отечественной истории и культуры памятника на основании изложенных ранее научных и практических работ (55).

#### Примечания

1. В основе этого материала лежат доклад и статья «Московские камнесечцы и сурожские мастера в Московии XV века», опубликованная в сборнике «Белый камень в архитектурных памятниках Московского Кремля XIV-XVII вв. (материаловедческие исследования для историко-архитектурных задач)». М.: ИКИПН им. Д.С. Лихачева, 2007. С. 40–56.
2. Алексеев Ю.Г. Под знаменем Москвы. М., 1992.
- 3а. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. М., 1955. Т. 3.
- 3б. Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1.

4. Бартенева С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 1, М., 1912.
5. Барбаро и Контарини о России. Л., 1971.
6. Вильгельм де Рубрук. Путешествие в восточные страны. СПб., 1911.
7. Выголов В.П. Архитектура Московской Руси середины XV века. М., 1988.
8. Герберштейн Сигизмунд. Записки о Московии. М., 1988.
9. Дюби Жорж. Европа в Средние века. Смоленск, 1994.
10. Забелин И. История города Москвы. Ч. 1. М., 1905.
11. Записки о русских гербах. Московский герб. СПб., 1856.
12. Земцов С.М., Глазычев В.Л. Аристотель Фьораванти. М., 1985.
13. Иванов В. Московский Кремль. М., 1971.
14. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог. М., 1977.
15. История русского искусства. Т. 3. М., 1955.
16. Карамзин Н. История государства Российского. М., 1989. Кн. 5.
17. Карташев А.В. Очерки по истории Русской Церкви. Т. 1. М., 1992.
18. Книга путешествий. Турецкий автор Эвлия Челеби о Крыме (1666–1667). Симферополь. 1999.
19. Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978.
20. Лакиер А.Б. Русская геральдика. М., 1990.
21. Начало и возвышение Московии / Сочинение Даниила Принца из Бухова. // М.: ЧОИДР, 1873. Кн. 4, разд. IV.
22. Нынешнее состояние России, изложенное к другу, жившему в Лондоне. Сочинение Колинса. // М.: ЧОИДР, 1846. Т. 1.
23. Паллас П.С. Путешествие по Крыму в 173 и 1794 гг. // Зап. Одес. о-ва истории и древностей. 1881. Т. XII.
24. Померанцев Н.Н. Русская деревянная скульптура. М., 1969.
25. Померанцев Н.Н., Маслинцын С.И. Русская деревянная скульптура. М., 1994.
26. Протокол Реставрационного совета Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» по утверждению реставрации скульптурной белокаменной иконы Святого Георгия 1464 года от 15. 11. 1995 года. Архив Архитектурного отдела.
27. Русские летописи. Т. 7. Ермолинская летопись. Рязань, 2000.
28. ПСРЛ. Т. 25.
29. ПСРЛ. Т. 12.
30. ПСРЛ. Т. 6.
31. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948.
32. Русское декоративное искусство. Т. 1. М., 1962.
33. Сидоренко Г. Образ святого Георгия в скульптуре эпохи Ивана III // Мера. 2/95. СПб., 1995.
34. Смирнов Я.И. Устюжское изваяние святого Георгия Московского Большого Успенского собора: Отдельный оттиск // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 25.
35. Соболев Н.Н. Русский зодчий XV в. Василий Дмитриевич Ермолин // Старая Москва. Вып. 2. М., 1914.
36. Соболева Н.А., Артамонов В.А. Символы России. М., 1993.
37. Участники научных исследований, проводимых во время реставрации белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия 1464 года (осуществляемой реставратором высшей квалификации О.В. Яхонтом): В.Н. Ярош, М.И. Филимонова, Г.Ю. Збоева, М.Н. Соловьева, Л.Н. Расторгуев, П.В. Флоренский, В.С. Окуньков, Е.И. Калантаров, М.Н. Наумова, Л.В. Дружинина, Е.Л. Малачевская, Ю.Г. Пименов, А.Н. Дмитриевский, В.Б. Мельникова, Е.Ф. Коротыгин, П.А. Сергиевский, М.И. Хвостенюк, Л.М. Вехова и др.
38. Тихомиров М.Н. Древняя Москва II–XV вв. Средневековая Россия на международных путях вв. М., 1992.
39. Яхонт О.В. Из опыта применения комплексного исследования скульптуры // Искусство. 1985. № 1. С. 63–69.
40. Яхонт О.В. Исследование и консервация скульптуры Георгия-змееборца В.Д. Ермолина // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. 12. М., 1989. С. 146–162.
41. Яхонт О.В. Икона Святого Георгия-змееборца на башне Московского Кремля. Из опыта организации реставрационно-исследовательской работы // Материальная база сферы культуры. 850-летию Москвы посвящается. Информкультура. Вып. 1, М., 1997. С. 10–24
42. Яхонт О.В. Основные результаты научных исследований и реставрации скульптурной иконы Святого Георгия-змееборца 1464 года из Московского Кремля // Искусство Средневековой Руси. Материалы и исследования. М., ГММК, 1999.
43. Яхонт О.В. Автор и первоначальная композиция белокаменной надвратной иконы 1464 года с главной башни Московского Кремля // Художественное наследие. Хранение. Исследования. Реставрация. 17. М., 1999.
44. Яхонт О.В. Скульптура московских музеев. Реставрация и атрибуция. М., 2000.
45. Яхонт О.В. О реставрации и атрибуции. М., СканРус, 2003.
46. Более полный список публикаций, посвященный исследовательским и консервационно-реставрационным работам с белокаменной иконой Святого Георгия 1464 года, смотрите: Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. М., 2010. С. 210–211. Примечание 10.
47. Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. 1992. P. 472. N. 364.
48. Fildén B. The ICCROM for Unification of the Principles of Restoration. The Second International Restorer Seminar. Budapest. 1978.

49. *Perocco G., Salvadori A.* Civita di Venezia. Venezia (s. a.). Vol. 2. P. 750. Il. 945.
50. The Walters Art Gallery. Early Christian and Byzantine Art: and Exhibition held at Baltimore Museum of Art. Baltimore. P. 119. С. LXXVIII.
51. Venezia. Milano. 1963. P. 52.
52. *Yakhont O.* Latest data on the research and restoration of the ancient symbol of Moscow // The Conservation of Monument in the Mediterranean Basin. Venezia. 1994. P. 763–767.
53. Профессор Павел Васильевич Флоренский объяснял это тем, что в народе эта белокаменная икона Святого Георгия 1464 года со временем стала почитаться чудотворной, что кажется убедительным.
54. Осуществляемые с 1980 года комплексные научные и реставрационные исследования фрагментов белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия 1464 года (хранящихся в Государственных Музеях Московского Кремля и Государственной Третьяковской галерее) и объемная реконструкция модели в ее первоначальной форме и размерах выполнялась мною с большими трудностями – на полном энтузиазме, в свободное время и за собственные средства. Надеюсь изменить ситуацию, я добился заключения 20 марта 1989 года договора, финансируемого Министерством культуры СССР, между дирекциями ГММК и ГосНИИР (где я работал). По этому договору дирекция ГММК должна была в течение шести лет осуществлять постоянное финансирование работ реставратора-исполнителя, его помощников, привлекаемых из других организаций необходимых мастеров (каменщиков) и научных специалистов. Помимо этого, обе названные организации (ГММК и ГосНИИР) были обязаны с 1 января 1990 года по 31 декабря 1995 года предоставить мне (как основному исполнителю-реставратору), привлекаемым научным сотрудникам и техническим соисполнителям необходимые для работы помещение, оборудование, материалы. Но, к сожалению, этого не было сделано. Вследствие этого исследования, консервация, реставрация фрагментов древнего памятника и реконструкция его первоначальной модели осуществлялись во временных помещениях, предоставляемых (по мере возможностей и попеременно) сочувствующими людьми и организациями, как и необходимые для работы материалы. Также на чистом энтузиазме (безвозмездно) были осуществлены приглашенными специалистами из ведущих московских научных учреждений (37) необходимые технико-технологические исследования, за что я им бесконечно благодарен. К сожалению, по завершении исследований и работ по реконструкции модели первоначальной формы иконы,
- а также после положительного ее принятия Реставрационным советом ГММК произошла трагедия. Последнее помещение для работы по реконструкции модели иконы было мне предложено (по совету одного из руководителей московского правительства) неким «олигархом», владельцем строительной фирмы. Из «патриотических чувств» он вначале пообещал помочь своими материалами и мастерами в переводе модели в белый камень. Но вскоре решил тайно ее продать. После разоблачения этого замысла «олигарх» приказал рабочим уничтожить модель. Что и произошло. В то время «лихолетья» такие действия были безнаказанными. Огорчительно было не только то, что погибли результаты значительных исследовательских и практических работ, осуществлявшихся почти четверть века. Главное, что не удалось восстановить для будущих поколений древнейшую икону Святого Георгия, благословлявшую наш народ при рождении его государственности и охранявшую его многие столетия. Так как к настоящему времени я уже достаточно стар, но надеюсь, что заинтересованным специалистам в будущем удастся восстановить модель первоначального образа древней белокаменной иконы Святого Георгия 1464 года и сохранить в ней найденные подлинные фрагменты. Для этого они смогут воспользоваться результатами моих работ и научных исследований коллег, данные о которых были неоднократно опубликованы в печати.
55. Утвержденный в 1993 году герб города Москвы не соответствует принятому в XV веке первоначальному православному и традиционному изображению образа Святого Георгия. Автор нынешнего герба и тогдашнее руководство города, видимо, плохо представляли огромное содержание и духовное значение, которые были заложены в нем нашими предками. Поэтому они добавили в московский (впоследствии и государственный) православный образ Святого Георгия ряд недопустимых дополнений, взятых с католических (исторически – вражеских) изображений: немецкие рыцарские доспехи, странный головной убор. Тем самым из образа защитника отечественной земли в новом гербе мы получили изображение своего многовекового врага. Мне не раз приходилось слышать высказывания специалистов по истории нашей страны, что нынешняя нестабильность в нашей стране определилась ко всему прочему незнанием, пренебрежением некоторых представителей нынешнего руководства к отечественным традициям, заложенным предками при формировании нашего государства.



# К ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ РЕСТАВРАЦИИ РЕЗНОГО БЕЛОКАМЕННОГО КРЕСТА XV ВЕКА ИЗ СЕЛА ТОЛМАЧИ (ПРОБЛЕМЫ ГРАНИЦ И КОНЕЧНОГО РЕЗУЛЬТАТА РЕСТАВРАЦИИ)

В этом сообщении на примере реставрации памятника XV века я хочу дать ответы на два актуальных (в прошлом и в настоящее время) вопроса. Первый – о границах реставрационных работ и конечном их результате. Второй – о проблемах повторных консерваций и реставраций памятников искусства и истории и о современном выборе методов их научного решения. Эти проблемы актуальны и для нашего заседания.

Пример, предложенный мной, взят из личного опыта реставрационных работ пятидесятилетней давности (1). Тогда была осуществлена реставрация белокаменного креста XV века из села Толмачи. Этот памятник ныне хранится в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. В настоящее время он вновь привлёк к себе внимание специалистов.

Судя по записям в Реставрационном паспорте, 18 января 1968 года в Отдел реставрации скульптуры Государственной Центральной художественной научно-реставрационной мастерской имени И.Э. Грабаря (ГЦХНРМ, ныне – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря) были привезены и сданы на реставрацию фрагменты разбитого резного каменного креста.

Отдел реставрации скульптуры ГЦХНРМ имени И.Э. Грабаря был создан в 1960-е годы по инициативе Николая Николаевича Померанцева и тогда находился в бывшем соборе Сретения иконы Владимирской Божией Матери Сретенского монастыря. Этот собор в 1920-е годы был закрыт, а позднее – во второй половине 1960-х годов – в полуразрушенном состоянии был передан ГЦХНРМ (позднее он был восстановлен и возвращен церкви).

Фрагменты белокаменного креста привез сотрудник Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева Александр Салтыков. Он сообщил, что эти фрагменты были найдены в селе Толмачи Лихославльского района Тверской области. Крест был разбит на несколько разновеликих фрагментов. Многие детали резьбы были повреж-

дены (имели разнохарактерные сколы) или утрачены: значительно был поврежден лик Христа, полностью сбиты лики сотника Логина (на лицевой стороне креста) и центральной фигуры (на оборотной стороне креста), ступни ног Христа и указанного святого, а также значительно поврежден или утрачен обрамляющий бортик (по периметру резьбы). Лицевая сторона креста и боковые поверхности (включая места старых сколов) имели позднюю грязно-серую однообразную покраску, оборотная была декора-



Резной белокаменный крест XV века  
из села Толмачи  
Известняк  
Лицевая сторона

Резной белокаменный крест из села Толмачи  
Известняк, покраска  
Лицевая и оборотная сторона  
Фотография до реставрации. Архив автора



Резной белокаменный крест из села Толмачи  
Известняк, раскраска  
Лицевая сторона. Пробное раскрытие. Архив автора.

тивно раскрашена и местами позолочена. Имелись следы неоднократных повреждений и восстановительных работ: сохранились фрагменты скрепляющих проржавевших железных скоб, деревянных штырей (пиронов), для которых были высверлены широкие отверстия, а также остатки известковых и цементных составов.

Решением Реставрационной комиссии Отдела скульптуры ГЦХНРМ имени И.Э. Грабаря фрагменты каменного креста были переданы мне на реставрацию. Первоначальное задание было следующим: провести фотофиксацию фрагментов памятника, сделать пробу по раскрытию его лицевой поверхности от грязно-серой покраски с целью выявления первоначальной поверхности и, возможно, раскраски.

Тщательные исследования лицевой поверхности химиком-технологом Д.М. Лихачевой и мной показали отсутствие первоначальной раскраски (что тогда подтверждалось при последующих исследованиях и работах). На основании лабораторного анализа было определено в краске современное (масляное с синтетическими добавками) связующее. Для удаления с лицевой поверхности каменного креста серой краски Лихачева путем проб подобрала необходимые растворители. Вначале было рекомен-

довано применить для удаления краски эмульсию с ОП-7 (разбавители ксилол и ацетон – 1:1), но, так как это не дало положительного результата, Лихачева предложила более активный растворитель – демитилформамид. Используя компрессы этого растворителя с предшествующей эмульсией, удавалось размягчать краску и при помощи лупы и глазных скальпелей сделать пробное раскрытие. Сложность раскрытия (помимо плохой растворимости масляно-синтетической краски) определялась пористой поверхностью камня, сильно выветрившейся со временем. Предложенный для удаления краски растворитель был утвержден Реставрационной комиссией. В течение последующих трех месяцев была удалена грязно-серая краска с лицевой и боковых поверхностей фрагментов памятника. По решению Реставрационной комиссии также были удалены остатки прежних восстановительных известково-клеевых и цементных мастик, деревянные и железные пироны, после чего выполнена подборка фрагментов по местам раскола и их склейка в единый блок.

По просьбе Музея Реставрационная комиссия ГЦХНРМ приняла решение замастиковать швы в местах склейки. Это обосновывалось тем, что при экспонировании в швах будут скапливаться пыль и споры биоорганизмов, что может стать причиной новых разрушений памятника.

После замастиковки швов в местах соединения фрагментов стали смотреться более удручающими многочисленные сколы резного рельефа, утраты ликов сотника Логина, Святого Николая и значительные повреждения лика Христа. Эта проблема была актуальной для Музея в связи с предстоящим экспонированием памятника. Поэтому Реставрационная комиссия по просьбе Музея рекомендовала мне подготовить предложения о возможных восполнениях утрат.

Исходя из научных принципов современной реставрации, я уже тогда считал недопустимым восполнения утраченных частей древних памятников при отсутствии объективных бесспорных данных для этих действий. Подобные научно не обоснованные восполнения приводят к субъективным результатам и искажению древних артефактов. В то же время я понимал, что в исключительных случаях минимальные объективно обоснованные действия с целью оптимального сохранения подлинности памятника могут иметь место. Это соответствовало в то время утверждавшимся в нашей стране и за рубежом научным принципам консервационно-реставрационных работ.



Резной белокаменный крест из села Толмачи  
Известняк  
Лицевая сторона. Сборка и склейка фрагментов  
Архив автора



Резной белокаменный крест из села Толмачи  
Известняк, раскраска  
Оборотная сторона. Сборка и склейка фрагментов  
Архив автора

На следующем заседании Реставрационной комиссии с участием сотрудников Музея я высказал мнение о недопустимости воссоздания утраченных ликов сотника Логина (на лицевой стороне) и святого Николая (центральная фигура – на обороте), ступней ног Христа и святого Николая, различных сколов на ликах предстоящих. Такие воссоздания являлись бы искажением оригинального памятника XV века и противоречили бы требованиям современной научной реставрации. В то же время я посчитал возможными частичные мастиковки незначительных повреждений лика Христа – в местах небольших промежуточных сколов на переносице и левой щеке, которые удручающе искажали, обезобразивали его.

Этому выводу содействовали исследования формирования пластики рельефа белокаменного креста, его

деталей, метода и техники его выполнения. Они соответствовали традиционной резьбе по дереву новгородских мастеров XIV–XV веков. Для создания этого белокаменного креста использовались те же инструменты, которыми тогда работали с деревом: следы обработки топором и теслом видны на боковых плоскостях креста, долотом же выполнена резьба рельефа. В результате определялись упрощенность и лапидарность, характерные для новгородской деревянной резьбы этого времени. Аналогичное решение можно видеть на многих деревянных памятниках древнего Новгорода Великого. Для этой резьбы характерна простота членения основных форм плоскостями, их подрезка, разделка и т. д.

На специально изготовленном гипсовом слепке (копии) поврежденного лика Христа была создана модель незначительной реконструкции – частичного восстанов-



Резной белокаменный крест из села Толмачи  
 Модель реконструкции лика Христа  
 Гипсовый слепок лика до реставрации и проект  
 реконструкции  
 Архив автора

ления первоначальной формы рельефа. Основываясь на указанном ранее понимании метода создания рельефа, я проанализировал направления основных трех плоскостей, определяющих форму левой щеки Христа, и место выбоины – в точке их предполагаемого схода – заполнил незначительным количеством (несколько миллиметров) мастики. Тем самым мне удалось восстановить первоначальную форму левой щеки. Аналогичным образом путем вставки незначительного количества мастики в середине носа (частично поврежденного) была восстановлена его первоначальная форма. Вследствие этих, казалось бы, незначительных дополнений мне удалось сделать зрительно понятным, «читаемым» ранее обезображенный лик Хри-

ста – главную часть лицевого рельефа креста. Тогда же было предложено в целях защиты рельефа от случайного механического повреждения восстановить частично и лишь места обрамляющий бортик, модели чего были представлены на Реставрационной комиссии.

После одобрения и утверждения модели данной частичной реконструкции были осуществлены на самом кресте соответствующие незначительные восполнения. Хотя дополнения были небольшими, благодаря им удалось частично восстановить основные формы лика Христа, понять, то есть «прочесть», изображение, пластически и идейно важное для этого памятника. Указанные мастиковки после утверждения Реставрационной комиссии были аккуратно затонированы, чтобы не выделяться на общем фоне. В то же время в Музее специалисты их могут отличить, используя ультрафиолетовые лучи, и, при необходимости, легко удалить.

Восполнять утраченную форму лба и волос, как и многие другие мелкие сколы по всем рельефам белокаменного креста, я посчитал недопустимым, с чем согла-



Резной белокаменный крест XV века из села Толмачи  
Известняк  
Лицевая сторона  
Фотография после реставрации. Архив автора



Резной белокаменный крест XV века из села Толмачи  
Известняк, раскраска  
Оборотная сторона  
Фотография после реставрации. Архив автора

силась Реставрационная комиссия. По ее решению на оборотной стороне были удалены лишь загрязнения. Утраты рельефа и его раскраска были сохранены в том виде, в котором они дошли до настоящего времени.

При выполнении работ проводилась их тщательная документация в протоколах Реставрационной комиссии, в реставрационном паспорте и с использованием фотофиксации – до, в процессе и после реставрации. Проведенные реставрационные работы были приняты Реставрационной комиссией с высокой их оценкой. Ввиду уникальности памятника и ответственности реставрационных работ их результаты были заслушаны и обсуждены на специальном расширенном ученом совете ГЦХНРМ имени И.Э. Грабаря (с привлечением ученых, специалистов из других учреж-

дений и Музея) и получили также высокую оценку. Тогда же мне было рекомендовано на плоскости основания креста выполнить надпись с указанием времени, места и исполнителя реставрации. В дальнейшем этот памятник демонстрировался на VII реставрационной выставке ГЦХНРМ в Академии художеств СССР, на Юбилейной выставке, посвященной 60-летию реставрации в СССР, проходившей в Государственной Третьяковской галерее, и вошел в постоянную экспозицию музея.

При дальнейших исследованиях памятника (архивных, стилистических и др.) я пришел к выводу, что он первоначально был изготовлен резчиком XV века в Великом Новгороде – как памятный вкладной и помещен в один из храмов или монастырей новгородской земли. Позднее, воз-



Памятный крест. 1512 год, 14 января  
Из Казанской церкви города Тутаева Ярославской области  
Известняк  
Ярославо-Ростовский историко-художественный  
музей-заповедник  
Фотография после реставрации. Архив автора

можно, при закрытии храма (это могло произойти при Петре I, а вероятнее всего, при Екатерине II) крест был изъят из стены, когда-то перевезен в ближайшие тверские края и сохранен жителями села Толмачи, почитающими прошлое. Известно, что толмачами называли грамотных людей, переводчиков. Необходимо добавить, что их покровителем считался Святой Николай. Видимо, по их заказу на оборотной стороне были вырезаны изображения трех святых, включая местных почитаемых, с общим именем святого Николая. Для этой резьбы на обороте креста были использованы иные, более совершенные по камню инструменты



Памятный крест. 1528 год, 8 мая  
Из Казанской церкви города Тутаева Ярославской области  
Известняк  
Ярославо-Ростовский историко-художественный  
музей-заповедник  
Фотография после реставрации. Архив автора

(скарпели, троянки). Была применена также другая техника изготовления рельефа с более мелкой и дробной отделкой деталей, их стилистика явно отличается от лицевой. Это, на мой взгляд, дает право предположить более позднее изготовление рельефа оборота креста – в конце XVIII в. (2). Так как этот крест ценился и почитался местными жителями, его тогда же и в более поздние времена неоднократно раскрашивали. Это заключение разделили специалисты ГЦХНРМ имени И.Э. Грабаря (Н.Н. Померанцев, С.И. Масленицын и др.), сотрудники Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева и члены Реставрационной комиссии и уче-

ного совета (А.Д. Корин, В.В. Филатов, С.С. Чураков и др.), они согласились с данными датировками памятника и не рекомендовали удалять красочный слой на его обороте. Как свидетельствуют решения Реставрационной комиссии и ученого совета ГЦХНРМ имени И.Э.Грабаря пятьдесят лет назад научное сообщество считало необходимым ограничивать консервационно-реставрационные работы минимальными действиями с целью оптимального сохранения подлинности древнего памятника.

Отвечая на второй поставленный вопрос, необходимо сказать о повторной реставрации этого белокаменного креста, проведенной в 2018 году (ровно через пятьдесят лет) реставратором Музея. Данный факт, будучи единичным, не привлек бы нашего внимания. Но, к сожалению, неожиданно (почти в то же время) при аттестации реставратора из ярославского музея я узнал о повторной реставрации белокаменных Памятных крестов начала XVI века из Ярославско-Ростовского историко-художественного музея-заповедника. Когда-то, в 1967, году я участвовал в выполнении и завершении их реставрации. Нынешние повторные работы с этими уникальными древними памятниками вынуждают обсудить другую, много лет широко распространенную и ныне особенно актуальную проблему: необходимость и обоснованность повторных консервационно-реставрационных операций.

Известно, что причину многочисленных повторных реставраций многие специалисты видят в значительном возрастании выставочной деятельности в музеях за последние десятилетия. Определенная правота в этом есть. Особенно тогда, когда музеи втягиваются в так называемый «марафон выставок». Но, на наш взгляд, правота здесь лишь частичная. Главная же причина – отсутствие (в реальности, а не на словах или отчетах) во многих наших музеях системы превентивных научно-консервационных работ: действующей системы предохранения памятника от любых форм повреждения и разрушения, как в экспозиции, так и на передвижных выставках, в фондах, хранилищах и т. п.

Ближайшее доказательство – повторная реставрация белокаменного креста XV века из села Толмачи. Причину последней повторной реставрации в настоящее время исполнители работ обосновывают плохим хранением в музее белокаменного креста. В своем заключении они констатируют произошедшее искажение его внешнего вида: «Плотный слой пылевых загрязнений на всей поверхности предмета, образовавшихся в результате длительного экс-

понирования и хранения без защитных витрин и чехлов, сказался на внешнем виде памятника. Выполненный из светло-желтого известняка, крест приобрел нехарактерный сероватый оттенок. На некоторых плоскостях имелись пятна различного происхождения» (3).

Примеров плохого хранения произведений в музеях, в результате чего они были повреждены в большей или меньшей степени, можно приводить бесконечно (4). Вряд ли найдется какой-то артефакт, миновавший повторных реставрационно-консервационных работ, при этом неоднократных – в зависимости от профессионализма, ответственности хранителя. В течение многолетней реставрационной практики мне приходилось во многих музеях неоднократно реставрировать одни и те же произведения искусства, нередко разбитые и обезображенные после оче-



В.И. Мухина

Пламя революции. 1923

Гипс, раскрашенный под бронзу

Государственный центральный музей современной истории  
Фотография после реставрации 1975. Архив автора



Скульптуры химер собора Парижской богоматери  
Фотография конца XIX века. Архив автора



Те же скульптуры химер собора Парижской Богоматери  
Фотография конца XX века. Архив автора

редных выставок – при безграмотном экспонировании, упаковке и перевозке. К примеру, бесценный шедевр отечественного искусства – гипсовую скульптуру В.И. Мухиной «Пламя революции» (1923) – я был вынужден реставрировать после каждой очередной выставки, осуществляемой музеем в 1970–1980-е годы. И эти реставрационные работы проводились мной четыре раза. Нынешнее состояние этого шедевра мне неизвестно.

Самое страшное – это то, что в результате при каждом разрушении безвозвратно уничтожается определенная часть подлинности уникального шедевра прошлого. К сожалению, это характерно для многих повторных реставраций. Ведь при всякой реставрации исполнитель вынужден (в большей или меньшей мере – в зависимости от профессионального уровня, знаний и опыта), вторгаясь в поврежденный памятник, во имя его спасения и сохранения, что-то удалять, чем-то его укреплять, восполнять, наносить какие-то защитные покрытия. При каждой реставрации утраченные детали, фактура и иные оригинальные качества подлинного произведения естественно подменяются современными, нередко субъективными, имитациями. Этим самым происходит значительное нарушение его первоначальной подлинной структуры, вносятся в древний памятник новые напластования современными синтетическими (нередко непроверенными и недопустимыми) материалами, вынужденное в последующем удаление которых приводит к новым безвозвратным разрушениям.

А в итоге бесчисленных повторных реставраций древний памятник, когда-то высоко ценимый своей подлинностью, превращается в современную фальшивку.

Даже, на первый взгляд, элементарные работы по удалению загрязнений с поверхности памятника, нередко относимые к консервационным действиям, также в определенной (большей или меньшей) степени являются причиной утраты какой-то части подлинника. Возьмем, к примеру, скульптуру, изваянную из мрамора – материала, который И.Э. Грабарь называл в 1920-е годы «особо прочным» (вследствие чего тогда в Москве вначале не предполагалось создавать специальные реставрационные подразделения в этом направлении). Как известно, мрамор – это кристаллическая горная порода класса карбонатов ( $\text{CaCO}_3$ ), образовавшаяся в результате перекристаллизации известняка или доломита. Имея среднюю твердость, эта метаморфическая порода хорошо принимает полировку, в то же время обладает определенной растворимостью. На поверхности вновь созданной мраморной скульптуры или иного из него изделия (вазы, камина, колонны здания и др.) при контакте с влажным воздухом в течение определенного времени происходит своеобразное подрастворение кристаллов камня (грубо говоря, частичной естественная утрата их) и формирование из них тонкой пленки – патины. Эта патина, будучи однородной с мрамором, несколько отличается большей прозрачностью и цветностью – в зависимости от примесей в камне и окружающей среде. Она, помимо усиления ху-

дожественных качеств старого произведения скульптуры, является своего рода консервантом авторской подлинной фактуры ее поверхности, исследование которой дает возможности определить и подтвердить автора произведения (как почерк пишущего). Некоторые выдающиеся скульпторы, в частности А. Канова, по особой методике и с помощью подобранных химических препаратов сами искусственно создавали патину, имитирующую подлинную античную, достигая тем самым огромного художественного эффекта. В настоящее время ряд зарубежных ученых уделяют большое внимание исследованию патины разных времен и на различных породах камня изучают характер, толщину, фактуру, примеси и иные ее качества. В процессе современных определенных химико-физических исследований и анализа накопленных данных им нередко удается определить возраст, происхождение и подлинность артефакта.

Часто пятнистая или темная по цвету патина, на взгляд владельцев или неопытных исполнителей реставрации, считается безобразной и уничтожается химическим, физическим или механическим путем (кислотами, щелочами, наждаками, напильниками, скампелями и др.). Таким образом намеренно (и варварски) уничтожаются подлинные важнейшие части авторского произведения – ее авторская индивидуальная обработка поверхности скульптуры, ее фактура и образовавшееся со временем документальное свидетельство истории скульптуры – ее патина. В результате этих действий, возвращение «возрождение» предполагаемой «первоначальной» белизны скульптуры на самом деле становится практически безвозвратным разрушением подлинного произведения, осуществленным «реставратором» по указке владельца или хранителя. Даже вода и ее растворы могут являться достаточно агрессивным фактором для воздействия на мрамор (как уже отмечалось, относимого к растворимым карбонатным породам). Их использование, повторяемое многократно, растворяет и обезображивает форму, фактуру и детали скульптуры, окончательно уничтожая ее подлинность.

Причиной многих повреждений скульптуры является ее непрофессиональное хранение в музеях и частных собраниях. Уже давно в ведущих музеях мира принято хранить произведения мраморной и гипсовой скульптуры в специальных закрытых чехлах, витринах и шкафах. К сожалению, приходится констатировать многочисленные примеры нарушений этих требований, объясняемые непрофессионализмом или равнодушием хранителей. Также

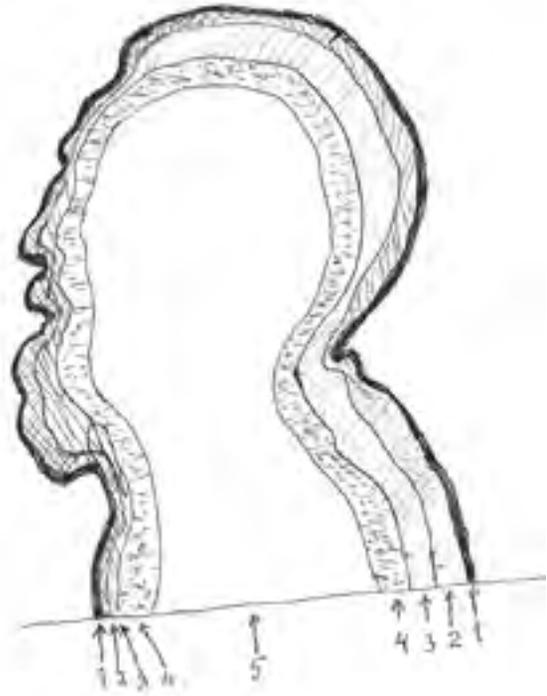


Схема образования естественной патины на мраморе, известняке (карбонатных породах) и ее разрушений при непрофессиональных работах; 1 – силуэт первоначальной формы и размера мраморной скульптуры с образовавшейся подлинной патиной; 2 – форма и размер мраморной скульптуры после уничтожения подлинной поверхности и патины; 3 и 4 – последующие утраты формы мраморной скульптуры при аналогичных агрессивных ее обработках (которые могут быть бесконечными); 5 – обезображенный данными действиями объект, когда-то бывший мраморной скульптурой.

не менее значительные повреждения скульптур происходят при их безграмотной реставрации. Это часто касается произведений скульптуры и других изделий из мрамора, известняка, других карбонатных пород, а также из песчаника. Но наибольшие разрушения каменных (да и металлических) скульптур, находящихся под открытым небом городской среды, стали происходить в последние полтора столетия в связи с активным ростом промышленного производства, заполнением улиц автомобилями и вследствие этого значительным загрязнением и запылением воздушного



И. Д. Шадр  
Сезонник. 1929  
Мрамор  
Фотография середины  
XX века. Архив автора

Та же скульптура  
Фотография конца XX века  
Архив автора

пространства агрессивными выбросами. Яркими иллюстрациями разрушения каменных скульптур за относительно небольшое время служат снимки химер собора Парижской Богоматери, сделанные в конце XIX и в конце XX веков, и мраморной скульптуры И. Д. Шадра «Сезонник», выполненные в 1950-е годы и в конце XX века. Если значительные разрушения и утраты фрагментов парижских химер произошли в течение одного столетия, то для практической утраты мраморной скульптуры И. Д. Шадра (по глупости чиновников оказавшейся не в музейных защищенных условиях, а на городской площади – перекрестке улиц, активно загруженных проезжающими машинами) оказалось достаточным всего четыре десятка лет. Считается, что их разрушения были усугублены непрофессиональными повторными «реставрациями». Произошедшие утраты невосполнимы. В свое время шедевр И. Д. Шадра восхищал многих красотой исполнения скульптуры в мраморе, тончайшими проработками и виртуозностью использования различных приемов, достигнутых автором, который прошел ранее обучение в мастерских итальянской Каррары и французского мастера О. Родена. Нынешнее состояние скульптуры более удручающее, чем на фотографии конца XX века.

Главной причиной повреждений и разрушений произведений искусства (что приходится повторять уже не одно десятилетие) является реальное отсутствие во мно-

гих отечественных музеях действующей системы превентивных научно-консервационных действий. Во многих музеях реально отсутствует постоянный мониторинг состояния артефактов, регулирующий и профессионально направляющий работу хранителей по предохранению музейных произведений от повреждений и разрушений в экспозиции, фондах, при транспортировке на выставки и т. п. Это ранее неоднократно мне и некоторым специалистам приходилось повторять на различных музейных и реставрационных конференциях. Для решения данной проблемы необходимо на государственном уровне ставить вопрос о подготовке профессиональных музейных хранителей-консерваторов в специальных учебных заведениях (институтах, университетах). В нашей стране готовят искусствоведов – историков, критиков, культурологов, в некоторых учреждениях реставраторов темперной и масляной живописи, реставраторов по металлу. Но нигде не готовят важнейших и главных музейных работников – хранителей-консерваторов. Тех специалистов, в чьих руках находятся сами произведения искусства и истории, бесценные и уникальные памятники прошлого, которые должны их беречь, защищать от повреждений и разрушений. Помимо этого, они должны в случаях непредвиденных обстоятельств (пожаров, катастроф, варварства и т. п.) профессионально принимать необходимые меры по сохра-

нению и спасению музейных произведений, а при необходимости – осуществлять первичные консервационные защитные действия. К сожалению, в музейной работе накопилось достаточное число примеров непрофессиональных действий некоторых хранителей, ставших причиной необратимых повреждений, разрушений музейных произведений, утраты подлинности, в особенности при вынужденных (по их вине) неоднократных повторных реставрациях.

Руководители нашего министерства и иных государственных структур любят копировать зарубежный опыт (как успешный, так и неудачный). К слову сказать, в Соединенных Штатах Америки и ряде стран Западной Европы уже несколько десятилетий готовят специальных профессиональных музейных хранителей-консерваторов. В ряде международных документов по музейной и реставрационной этике несколько десятилетий назад был утвержден приоритет превентивной консервации перед традиционными консервационно-реставрационными работами. Не вредно было бы и нам признать это и реально, а не на словах внедрить данные положения в отечественную музейно-реставрационную практику. Тогда для нас не был бы актуальным вопрос, что лучше – консервация или реставрация, и мы бы бесспорно и реально признавали необходимость профессионально поставленной научной системы превентивной консервации и хранения. Предотвращение болезни лучше, чем ее лечение.

#### Список литературы

1. Реставрация этого произведения рассматривается в следующих публикациях:  
VII выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Государственной центральной художественной научно-реставрационной мастерской им. академика И.Э. Грабаря (1944–1974). Каталог. М., 1975.  
Яхонт О.В. О принципах реставрации каменной скульптуры // Художник, 1973, № 12. С. 58–61.  
Яхонт О.В. Возрожденные шедевры. Реставрация скульптуры. М., 1980.  
Яхонт О.В. Реставрация скульптуры из камня (страницы истории и актуальные проблемы) // Восстановление памятников культуры. Сб. под ред. Д.С. Лихачева. М., Искусство, 1981. С185–206.  
Яхонт О.В. Скульптура московских музеев. Реставрация и атрибуция. М.: ГосНИИР, 2000.
2. Известно, что с XVIII века в России, благодаря активным контактам со странами Западной Европы, стали использовать традиционные для этих стран инструменты (скарпели, троянки и др.) и приемы обработки камня, следы которых просматриваются в резьбе оборота креста.
3. Поклонный крест из села Толмачи. Итоги реставрации. М., 2018. С. 20.
4. Эти проблемы неоднократно поднимались автором в ряде статей и книг:  
Яхонт О.В. Изготовление подделок или научная реставрация // Творчество. 1987, № 4. С. 28–29.  
Яхонт О.В. Назревшие проблемы отечественной реставрации // Творчество, 1988. № 12. С. 1–15.  
Яхонт О.В. Современные требования к реставрации скульптуры // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. Вып. 12. М., 1989. С.42–49.  
Яхонт О.В. Парадоксы в современной реставрационной системе // Материальная база сферы культуры. Вып. 4. Российская государственная библиотека. 2000.  
Яхонт О.В. Скульптура московских музеев. Реставрация и атрибуция. М.: ГосНИИР, 2000.  
Яхонт О.В. К вопросу о сохранности в музеях произведений, прошедших реставрацию // Исследования в консервации культурного наследия. М., 2005. С. 288–294.  
Яхонт О.В. О реставрации и атрибуции. М., СканРус, 2007.  
Яхонт О.В. Вопросы методологии реставрации в некоторых документах 1920-х годов // Реликвия. Санкт-Петербург. № 19, С. 14–18.  
Яхонт О.В. О подлинности музейных произведений и так называемых категориях ценности в реставрации // Исследования в консервации культурного наследия. М., 2008. С. 299–307.  
Яхонт О.В. Консервация и хранение скульптуры в музее. – М.: Индрик, 2009.  
Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. Избранные статьи. М., СканРус, 2010.



# ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ СИСТЕМЫ ОХРАНЫ И РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ В РОССИИ В 1917 – 1920-Х ГОДАХ

В беседе со мной в мае 1990 года в Венецианском Европейском центре сохранения и консервации памятников истории выдающийся английский реставратор (а в то время – председатель Европейского комитета охраны и консервации памятников истории и культуры) сэра Бернард Фильден произнес запомнившуюся фразу: «Необходимо помнить о тех, кто предшествовал в нашей деятельности, на плечах которых мы вошли в важную и благородную систему спасения и реставрации памятников культуры». Соглашаясь с ним, я посчитал, что в дни юбилея нашего Института необходимо напомнить о тех, кто положил основу системы охраны и реставрации памятников истории и культуры более ста лет назад (1). Имеются в виду ученые и реставраторы Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ) в Москве и Института археологической технологии (ИАТ) в Петрограде. О первом названном учреждении благодаря многочисленным публикациям широко известно, о втором – из-за крайне малой о нем информации знают лишь немногие специалисты. И это несмотря на огромную работу, проделанную его учеными и сотрудниками. После знакомства (хотя и краткого) с архивом ИАТ в 2007 году мне стало понятно, что этот Институт по поставленным целям, задачам, методам и принципам работы был научным предшественником нашего учреждения, поэтому я хотел бы привлечь к его наследию общее внимание.

В начале своего сообщения я посчитал нужным представить ситуацию, в которой работали наши предшественники. В результате февральского переворота 1917 года рухнул государственный строй Российской империи. Вместе с ним прекратили свою деятельность органы, осуществляющие руководство и контроль во всей стране, в том числе охрану памятников истории и культуры, находившихся в императорских и частных собраниях, в музеях и общественных учреждениях. Началось массовое разграбление, расхищение и уничтожение накопленного многими веками национального культурного богатства. В этом участвовали неграмотные крестьяне, рабочие, солдаты и матросы. Происходившее варварство активно дополнялось вывозом уникальных произведений искусства профессиональными торговцами, спекулянтами, отечественными и иностран-

ными дельцами антиквариата. Недавно мощная страна была превращена в бессильную жертву, терзаемую внешними и внутренними врагами. Указанные события стали не только результатом бессмысленного и провального участия России в Первой мировой войне, но и следствием предшествовавшего бездарного правления императора Николая II, безгранично разросшейся коррупции, казнокрадства, предательства чиновников всех ветвей власти. Краху государственного строя активно содействовали антиправительственные заговоры внутри страны, организованные не только противниками России в происходившей войне (Германией, Австрией, Болгарией, Японией и др.), но и так называемыми «союзниками»: Великобританией, Францией, Соединенными Штатами Америки. По своему содержанию – это была «успешная цветная революция», спонсируемая западными державами и произошедшая вследствие бездарности государственного правления, продажности отечественных чиновников и политиков.

Во всех губерниях бывшей Российской империи запылали тысячи дворянских усадеб, здания государственных учреждений и музеев. До этого в них в течение многих лет накапливались и сохранялись произведения отечественного и западноевропейского искусства, уникальные библиотеки, мемориальные архивы. Известный русский писатель Максим Горький констатировал: «Одна за другой уничтожаются ценнейшие библиотеки. Вот недавно разграблены мужиками имения Худекова, Оболенского и целый ряд других имений. Мужики развезли по домам все, что имело ценность в их глазах, а библиотеки – сожгли, рояли изрубили топорами, картины – изорвали. Предметы науки, искусства, орудия культуры не имеют цены в глазах деревни, – можно сомневаться, имеют ли они цену в глазах городской массы» (2, с. 92–93). Тогда были разграблены и сожжены даже Тригорское и Михайловское – мемориальные места, связанные с памятью А.С. Пушкина, к тому времени ставшие музеями.

Многие деятели русской культуры (как и ряд иностранцев, бывших тогда в России) были свидетелями происходивших событий и оставили свои воспоминания. Как эти материалы, так и многочисленные секретные документы коммунистической партии и правительства страны за последние три десятилетия были изъяты из закрытых архивов, стали доступны и публикуются в различных издани-

ях (3). Среди этих публикаций для нас важными стали критические статьи М. Горького, опубликованные в 1917–1918 годах (2). Он к тому времени был всемирно известным и признанным «пролетарским писателем и буреви́стником революции». До государственных переворотов 1917 года он дружил с В.И. Лениным, другими будущими «вождями Октября» и помогал им не только своими литературным талантом, но и деньгами. За это он был арестован царским правительством, сидел в тюрьме, жертвуя своим здоровьем. Его статьи 1917–1918 годов, названные им «Несвоевременные мысли», были опубликованы в газете «Новая жизнь» (созданной при его участии). Они интересны тем, что происходившие события он раскрывает как свидетель, лично и близко их наблюдавший, много лет до этого знавший исполнителей. При этом он считал необходимым честно давать свои, нередко нелюбимые им характеристики, оценки событиям и утверждавшемуся политическому руководству, благодаря чему его статьи до сих пор не утратили исторической ценности.

В то время многие деятели культуры, искусства и науки предприняли попытки спасения национальных памятников прошлого. Как вспоминал художник П.И. Нерадовский (активный участник охраны памятников 1910–1950-х годов, сотрудник Государственного Русского музея, Эрмитажа, Центральных государственных реставрационных мастерских и других учреждений), «после свержения самодержавия... участились случаи... разрушения памятников искусства... как в общественных местах, в казенных зданиях, в садах, парках, так и частных домах и квартирах... И вот вскоре, при большом содействии А.М. Горького... дело охраны памятников стало налаживаться... 4 марта [1917 года] А.М. Горький пригласил к себе на квартиру пятьдесят художников, архитекторов и общественных деятелей». По его инициативе выбрали общественную комиссию по организации спасения памятников прошлого, которой поручили составить текст воззвания, позднее опубликованного в газете «Известия», а также оформленного в виде плаката. В нем было сказано: «Граждане, берегите дворцы, они станут дворцами вашего всенародного искусства, берегите картины, статуи, здания – это воплощение духовной силы вашей и предков ваших... не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, здания, старые вещи, документы – все это ваша история, ваша гордость!» (4, с. 155–157).

В октябре 1917 года большевики осуществили государственный переворот (очередную «цветную револю-

цию»), используя значительную финансовую и военную помощь германского штаба. Об этом их предательстве было известно многим современникам, разоблачившим В.И. Ленина и большевиков в своих публикациях, в том числе М. Горькому, отмечавшему 10 декабря 1917 года в газете «Новое время»: «Революция у нас делается то на японские, то на германские деньги» (2, с. 95). Тогда, в середине 1917 года, В.И. Ленин и его окружение смогли скрыться от суда за предательство, а позднее, став во главе страны, уничтожали все улики и свидетелей. Но неожиданно для их коммунистических наследников многие разоблачавшие их секретные документы из отечественных, германских и иных зарубежных архивов с 1990-х годов стали извлекаться и публиковаться (3).

После государственного переворота в октябре 1917 года для удержания власти в стране большевики пошли на временный союз с эсерами, анархистами и другими партийными объединениями, пользовавшимися большой популярностью в народе. Но позднее В.И. Ленин, борясь за личную власть и будучи профессиональным интриганом (о чем писали его бывшие соратники, и в первую очередь, Г.В. Плеханов), стравливал бывших союзников и последовательно их уничтожал. Большевики воспользовались тем, что их противники – различные партии и объединения (Русская монархическая партия, кадеты, октябристы, Союз русского народа, умеренные социалисты и др.) – были малопопулярны среди широких масс и боролись между собой за власть в стране, конфликтовали, интриговали и продолжали призывать народ прежними лозунгами, в том числе «к победе над германцами». В противоположность им большевики обещали в своих популистских выступлениях простые, но быстрые решения, желаемые многими. Они обещали народу, измученному войной и голодом, хлеба, прекращения войны, землю крестьянам, заводы рабочим и иное «счастливое» решение несбыточных желаний, вплоть до чудес в форме «государства всеобщего изобилия». Среди них было даже ленинское обещание: «И кухарка будет управлять государством!» Всякого рода демагогия тогда была использована для удержания В.И. Лениным и большевиками государственной власти над страной.

М. Горький был потрясен эволюцией политики В.И. Ленина и большевиков в сравнении с прежними обещаниями до 1917 года – пролетариату, крестьянству и интеллигенции: свободы, равноправия, мира. Он осознал демагогическую ложь их высказываний и был вынужден

призвать читателей открыть «глаза на всю несбыточность обещаний Ленина, на всю глубину его безумия» (2, с. 76). Уже через месяц после захвата власти большевиками М. Горький, по результатам их практических действий, констатировал: «Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия. Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся якобы по пути «социальной революции»... На этом пути Ленин и соратники его считают возможным совершать все преступления...» (2, с. 76).

Известный историк и свидетель событий Г.В. Вернадский отмечал, что «в борьбе за власть Ленин применял любые средства, даже такие, как клевета и готовность возбудить темные массы против кого угодно, лишь бы снять ответственность с себя. Для привлечения на свою сторону народа Ленин, нисколько не задумываясь, разжигал самые низменные инстинкты толпы – зависть и ненависть. Официальными лозунгами, которые он провозглашал во время революции 1917 года, были: “мир” (для привлечения солдат), “земля” (для удовлетворения крестьян), “рабочий контроль” (для привлечения рабочих). Но как бы ни были хороши эти лозунги сами по себе, Ленин считал, что при обращении к широким массам... лучшим оказался призыв: “Грабь награбленное!”» (5, с. 299–300). Известно, что Ленин и большевики в своих популистских агитациях в первую очередь делали ставку на многочисленные массы люмпен-пролетариата и беднейшего крестьянства. Эта часть нищего населения страны вследствие своей безграмотности не была способна критически оценить ложность их слов. Они, судя по многочисленным документам и воспоминаниям, надеялись за счет провозглашенного большевиками грабежа быстро разбогатеть, а в дальнейшем безбедно жить при получении власти в различных советских органах. Поэтому значительная часть неграмотной бедноты, поверив популистским обещаниям большевиков, пошла за ними, активно соучаствовала в их деятельности.

Большевики призывали к захвату власти во всех городах и в сельской местности. Штурм и последующие разграбления главных символов Российской империи – Зимнего дворца в Петрограде и Кремля в Москве, – как стало известно из опубликованных секретных документов, были осуществлены под руководством большевиков наемными латышскими стрелками и пленными австрийскими солда-



Один из залов Зимнего дворца после его погрома 25 октября 1917 года

тами. Но по утверждению В.И. Ленина и его соратников, это был наиболее верный метод установления «новой народной» власти.

Следом по всей стране прокатились аналогичные кровавые погромы. Свидетель этих событий М. Горький с гневом писал: «...Грабят, воруют, поощряемые свыше премудрой властью, возгласившей народу и миру якобы новейший лозунг социального благоустройства: “Грабь награбленное!”» (2, с. 161). В другом тексте М. Горький сообщает: «Грабят и продают церкви, военные музеи, продают пушки и винтовки, разворовывают интендантские запасы, грабят дворцы бывших великих князей, расхищают все, что можно расхитить, продается все, что можно продать. В Феодосии солдаты даже людьми торгуют: привезли с Кавказа турчанок, армянок, курдов и продают их по 25 рублей за штуку. Это очень “самобытно”, и мы можем гордиться – ничего подобного не было даже в эпоху Великой Французской революции» (2, с. 121).

Расстрелы и погромы Московского Кремля и Зимнего дворца, последующие разрушения и грабежи по всей стране вызвали естественные протесты даже в среде тех, кто ранее был солидарен с представителями советской вла-



Разрушения в Московском Кремле после его обстрела в октябре 1917 года



Никольская башня после обстрела в октябре 1917 года

сти. Ранее поддерживающий большевиков М. Горький резко выступил в ноябре 1917 года против их разрушительной политики: «Я не могу считать “неизбежными” такие факты, как расхищение национального имущества в Зимнем, Гатчинском и других дворцах. Я не понимаю, – какую связь с “ломкой тысячелетнего государственного уклада” имеет разгром Малого театра в Москве и воровство в уборной знаменитой артистки нашей М.Н. Ермоловой?»

Не желая перечислять известные акты бессмысленных погромов и грабежей, я утверждаю, что ответственность за этот позор, творимый хулиганами, падает и на пролетариат...» (2, с. 88).

Тогда же (после расстрела и грабежа Московского Кремля, соборов – Успенского, Василия Блаженного и других) член нового советского правительства, отвечающий за культуру, глава Наркомата просвещения (Наркомпроса) А.В. Луначарский, потрясенный случившимся, написал главному идеологу большевиков и главе правительства В.И. Ленину возмущенное письмо. «Я только что услышал от очевидцев то, что произошло в Москве. Собор Василия Блаженного, Успенский собор разрушаются. Кремль, где собраны все важнейшие художественные сокровища Петрограда и Москвы, бомбардируется. Жертв тысячи. Борьба ожесточается до звериной злобы. Что еще будет? Куда идти дальше! Вынести этого не могу. Моя мера переполнена. Остановить этот ужас я бессилён. Работать под гнетом этих мыслей, сводящих с ума, нельзя. Вот почему я выхожу в отставку из Совета Нар(одных) Комиссаров. Я сознаю всю тяжесть этого решения. Но я не могу больше» (6, с. 46).

На это В.И. Ленин отвечал «более цинично» (определение М. Горького – 2, с. 126): «Как вы можете придавать такое значение тому или другому старому зданию, как бы оно ни было хорошо, когда дело идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом?» (6, с. 46). Видимо, слова В.И. Ленина убедили А.В. Луначарского, и он вернулся к своим обязанностям.

Многие свидетели происходивших событий воспринимали это иначе. М. Горький тогда едко определил слова и действия В.И. Ленина: «Вполне достойный конец отвратительной демагогии, развратившей “народ”... В наши кошмарные дни совесть издохла... Где слишком много политики, там нет места культуре, а если политика насквозь пропитана страхом перед массой и лестью ей – как страдает

этим политика советской власти – тут уже, пожалуй, совершенно бесполезно говорить о совести, справедливости, об уважении к человеку и обо всем другом, что политический цинизм именует “сентиментальностью”, но без чего – нельзя жить» (2, с. 126, 124).

Но, судя по многим архивным документам и публикациям, были и те, кто вторил В.И. Ленину, среди них – участники тех событий, а также представители «левого крыла» художественной интеллигенции – поэты, искусствоведы и художники. Они призывали закрыть музеи, уничтожить «хлам прошлого» – произведения Рафаэля, Рубенса, Брюллова, все старое искусство. Их позицию официально определил искусствовед Н.Н. Пунин, ставший заведующим Петроградским отделом изобразительного искусства, в разное время являвшимся комиссаром и организатором погрома – «реформ» Эрмитажа, Русского музея и Академии художеств. В 1919 году в статье «Искусство и пролетариат» он декларировал: «Не должно ли искусство вместе с церковью, вместе с идеей государства, отмирать по мере нарастания коммунизма?.. Какое, в самом деле, значение может иметь существующее искусство для пролетариата, коль скоро оно ему чуждо по самому своему существу, по своему классовому происхождению?.. Какое, в самом деле, дело рабочему до какой-нибудь Мадонны, статичной в своем, замкнутой рамой, пространстве, с непонятной умиленной улыбкой и всеми этими атрибутами мертвой и, к тому же, враждебной ему клерикальной цивилизацией?.. Пролетариату, действительно, не нужно и чуждо все европейское, классовое, индивидуалистическое и теперь мертвое искусство, он его отрицает, в этом отрицании мощь удивительная, цельная, обновляющая последовательность пролетариата» (7, с. 10 и с. 16).

Этой же позиции придерживался «творец» из «левого крыла» художественной и литературной интеллигенции Казимир Малевич, претендовавший возглавить новое «авангардное искусство». Он не только участвовал в расстреле и разграблении Московского Кремля, собора Василия Блаженного (о чем свидетельствуют архивные документы), но и стремился стать идеологом происходившей «революции». В 1919 году он опубликовал статью, в которой призывал: «Новаторы современности должны создать новую эпоху. Таковую, чтобы ни одним ребром ни прилежала к старой... Нужен ли Рубенс или пирамида Хеопса, нужна ли блудливая Венера Пилоту в выси нашего нового познания?.. Скорее можно пожалеть о сорвавшейся гайке, неже-



Новоспасский монастырь в Москве в 1920-е годы

ли о разрушившемся Василии Блаженном. Стоит ли заботиться о мертвом» (8, т. 1, с. 132–134).

Все эти «деятели новой культуры» вместе с малограмотными представителями власти восторженно декламировали куплет ныне забытого В. Кириллова:

*Мы во власти мятежного, страстного хмеля,  
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,  
Во имя нашего Завтра – сожжем Рафаэля,  
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.*

Но уже 12 марта 1918 года большевистское правительство, испугавшись активно наступающей германской армии и неуправляемых грабежей в столице (Петрограде) «революционных» пьяных матросов и солдат, забастовок и демонстраций голодных рабочих, сбежало в Москву и спряталось за стены Кремля – под защиту штыков латышских стрелков. Тогда же по всей стране при поддержке новой власти активизировались массовые разграбления, разрушения и уничтожения многих духовных и культурных центров России – почитаемых церквей, монастырей. В них многие иконы были сожжены, колокола, в том числе древние, сброшены и разбиты. Мраморные и бронзовые скульптуры, украшавшие многие императорские и усадебные сады и парки, многие памятники выдающимся исто-

рическим деятелям на площадях городов были уничтожены. По призыву «большевистских комиссаров» в Академии художеств в Петрограде и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества «революционными» студентами было разбито большое число старых скульптур, уникальных слепков с античных памятников, порезаны и сожжены ценные картины и рисунки. Ряд монастырей, первым был Новоспасский в Москве, а вслед за ним многие другие, большевики стали превращать в концлагеря. В них сгоняли, пытали и расстреливали не только представителей бывших правящих классов, но и деятелей культуры, науки, музейного дела, инженеров, священников, учителей, в том числе рабочих и крестьян – всех тех, кто не пожелал откровенно признать большевистскую власть, ее политику и осуществляемые процессы.

После октябрьского переворота начались расхождения не только между противниками и сторонниками советской власти, но и среди тех, кто приветствовал произошедшие события и питал иллюзии насчет ее «народности». Начались массовые репрессии по отношению к инакомыслящим. М. Горький констатирует: «Ленинская власть хватает и тащит в тюрьму всех несогласномыслящих, как это делала власть Романовых» (2, с. 77). Большевиками стали внедряться и наращиваться репрессии в борьбе с политическими оппонентами – аресты, взятия заложников, заключения в тюрьмы, концлагеря, пытки и массовые расстрелы. М. Горький с гневом протестует против расстрела красной гвардией под лозунгом «диктатуры пролетариата» мирной рабочей демонстрации, произошедшей 5 января 1918 года, и последующей оправдательной лжи в большевистской центральной газете: «Правда» лжет... «Правда» знает, что в манифестации принимали участие рабочие Обуховского, Патронного и других заводов, что под красными знаменами Российской с.-д. партии к Таврическому дворцу шли рабочие Василеостровского, Выборгского и других районов. Именно этих рабочих и расстреливали, и сколько бы ни лгала «Правда», она не скроет позорного факта. «Буржуи», может быть, радовались, когда они видели, как солдаты и красная гвардия вырывают революционные знамена из рук рабочих, топчут их ногами и жгут на кострах... Итак, 5 января расстреливали рабочих Петрограда, безоружных. Расстреливали без предупреждения о том, что будут стрелять, расстреливали из засад, сквозь щели заборов, трусливо, как настоящие убийцы» (2, с. 110–111).

М. Горький резко выступал против политики большевиков, построенной на терроре и геноциде русского народа. Он утверждал: «У меня есть любовь к рабочему классу, есть ощущение кровной моей связи с ним, любовь и уважение к его великому труду. И, наконец, я люблю Россию. Народные комиссары презрительно усмеваются, о конечно! Но это меня не убивает. Да, я мучительно и тревожно люблю Россию, люблю русский народ... Отсюда начинается линия моего решительного непримиримого расхождения с безумной деятельностью народных комиссаров... Народные комиссары относятся к России как к материалу для опыта... Реформаторам из Смольного нет дела до России, они хладнокровно обрекают ее в жертву своей грезе о всемирной или европейской революции... Я говорю, обращаясь к рабочим: политически грамотный пролетариат должен вдумчиво проверять свое отношение к правительству народных комиссаров, должен очень осторожно отнестись к их социальному творчеству. Мое мнение таково: народные комиссары разрушают и губят рабочий класс России... И пока я могу, я буду твердить русскому пролетариату: “Тебя ведут на гибель, тобою пользуются как материалом для бесчеловечного опыта, в глазах твоих вождей ты все еще не человек!”» (2, с. 96–97).

С августа 1918 года репрессии приобрели характер тотального геноцида – борьбы со всеми слоями русского народа, – осуществляемого под лозунгом «красного террора». Исполнителями репрессий, как и руководителями местной власти, стали латышские стрелки, бывшие австрийские и германские военнопленные, иностранные «революционеры», авантюристы разного толка и широко привлекаемые представители национальных меньшинств. Было утверждено право расстрела на месте любого человека, вызывавшего подозрение. М. Горький в январе 1918 года гневно отмечал: «Все, что заключает в себе жестокость или безрассудство, всегда найдет доступ к чувствам невежды и дикаря. Недавно матрос Железняков, переводя свирепые речи своих вождей на простецкий язык человека массы, сказал, что для благополучия русского народа можно убить и миллион людей... Я... думаю, что миллион “свободных граждан” у нас могут убить. И больше могут» (2, с. 115). В своих репрессивных действиях по отношению к русскому народу большевики превзошли все пределы.

Диктатура большевистской партии В.И. Ленина утверждалась кровавыми методами. В целях нагнетания страха среди населения и предупреждения сопротивления

использовались аресты заложников – массовые задержания жителей городов и сел, случайно оказавшихся на улице или в месте проводимой операции. Этим заложников при любом сопротивлении советской власти или подозрении немедленно расстреливали. В результате погибли многие тысячи невинных людей. М. Горький писал: «Поголовное истребление несогласномыслящих – старый, испытанный прием российских правительств. От Ивана Грозного до Николая II этим простым и удобным приемом борьбы с крамолой свободно и широко пользовались все наши политические вожди – почему же Владимиру Ленину отказываться от такого упрощенного приема? Он и не отказывается, откровенно заявляя, что не побрезгует ничем для искоренения врагов» (2, с. 115).

Идеологом и активным инициатором всех этих репрессий был В.И. Ленин, распоряжения которого исполнялись неукоснительно. Репрессивные действия были направлены не только на отдельных политических противников, но и на части населения и даже народы. К врагам были причислены не только бывшие представители правящих классов и духовенства, но и все российское казачество, зажиточные и работающие крестьяне, высокопрофессиональные рабочие, интеллигенция. М. Горький еще до 1917 года в процессе личных встреч и бесед глубоко познавший В.И. Ленина, его характер, привычки, как никто другой, был потрясен его политической и духовной эволюцией, произошедшей после захвата им власти. Он воочию осознал те ужасные цели и задачи, которые стремился решить «вождь революции». Вследствие этого писатель был вынужден констатировать: «Вообразив себя Наполеонами от социализма, ленинцы рвут и мечут, довершая разрушение России – русский народ заплатит за это озерами крови... Ленин “вождь” и – русский барин, не чуждый некоторых душевных свойств этого ушедшего в небытие сословия, а потому он считает себя вправе проделать с русским народом жестокий опыт, заранее обреченный на неудачу. Измученный и разоренный войною народ уже заплатил за этот опыт тысячами жизней и принужден будет заплатить десятками тысяч, что надолго обезглавит его. Эта неизбежная трагедия не смущает Ленина, раба догмы, и его приспешников – его рабов. Жизнь, во всей ее сложности, не ведома Ленину, он не знает народной массы, не жил с ней, но он – по книжкам – узнал, чем можно поднять эту массу на дыбы, чем – всего легче – разъярить ее инстинкты. Рабочий класс для Лениных то же, что для металлиста руда. Возможно ли – при всех

данных условиях – отлить из этой руды социалистическое государство? По-видимому – невозможно; однако – отчего не попробовать? Чем рискует Ленин, если опыт не удался?.. Сознательные рабочие, идущие за Лениным, должны понять, что с русским рабочим классом проделывается безжалостный опыт, который уничтожает лучшие силы рабочих и надолго остановит нормальное развитие русской революции... Он должен будет заплатить за ошибки и преступления своих вождей – тысячами жизней, потоками крови» (2, с. 83, 84, 87).

Русскую интеллигенцию, самостоятельно мыслящую и критически воспринимающую идеи, лозунги, политику и действия большевиков, В.И. Ленин люто ненавидел, называл ее «гнилой». Он нередко характеризовал ее в выступлениях нецензурными словами и натравливал на нее неграмотное население. М. Горький отмечал: «В “Правде” различные зверюшки науськивают пролетариат на интеллигенцию» (2, с. 137). Это ненавидящее отношение к интеллигенции активно поощряли полуграмотные и полуобразованные «комиссары революции», призывая народ «убивать на месте гнилую интеллигенцию», что в массовом порядке осуществляли «строители новой жизни».

Свою ненависть к интеллигенции В.И. Ленин не только не скрывал, но и постоянно афишировал. Художник Юрий Анненков лично знал В.И. Ленина с давних лет: его отец с ним дружил, участвуя в подпольной деятельности. В 1921 году, когда «вождь революции» позировал при создании собственного портрета, Ю. Анненков услышал весьма откровенное признание В.И. Ленина: «Вообще, к интеллигенции, как вы, наверное, знаете, я большой симпатии не питаю, и наш лозунг “ликвидировать безграмотность” отнюдь не следует толковать, как стремление к зарождению новой интеллигенции. “Ликвидировать безграмотность” следует лишь для того, чтобы каждый крестьянин, каждый рабочий мог самостоятельно, без чужой помощи, читать наши декреты, приказы, воззвания. Цель – вполне практическая. Только и всего» (9, с. 2). Ленинское циничное признание его и большевиков отношения к закабаленному ими народу, раскрывает ужасную будущность этого народа при советском строе. В этом государстве даже искусству нет места. В.И. Ленин считал: «Искусство для меня это... что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, мы его – дзык, дзык! – вырежем. За ненужностью» (9, с. 2). Античеловеческую будущность государства, которое строили В.И. Ленин и большевики, вскоре ярко обрисовали

русский писатель Е.И. Замятин в романе «Мы» и позднее английский – Дж. Оруэл, посетивший в 1920-е годы нашу страну и создавший произведение «1984».

Последние почти семь десятилетий историки обсуждают и пишут о значительных репрессиях в нашей стране, происходивших в 1930-е годы. Они словно забыли об их организаторе, зачинателе бесчисленных многомиллионных убийств, массового голода, безграничного геноцида русского народа, организованных и осуществленных в колоссальных масштабах. Они забыли, что идеологом всего этого ужаса был В.И. Ленин, руководивший с 1917 года «комиссарами» по массовым бесконечным репрессиям в нашей стране. Г.В. Вернадский констатировал: «Проводя в жизнь свои планы, Ленин был безжалостен, не придавал никакой цены человеческой жизни... Если подсчитать количество убитых по прямым призывам Ленина (исключив жертв гражданской войны) и добавить погибших от голода вследствие его экономической политики – результат получится ошеломляющим. Достаточно сказать, что число русских, умерших от голода в 1921–1922 годах, вдвое превышает число русских солдат, убитых и искалеченных в мировой войне. Если посчитать человеческие жизни, утраченные при правлении Ленина, придется поместить его в список самых ужасных тиранов, которых знала история» (5, с. 301). Система, формы, характер и методы политических репрессий, заложенных В.И. Лениным, просуществовали в стране до начала 1990-х годов, с каждым годом эволюционируя и совершенствуясь в своей мерзости.

Репрессии и запреты большевиков были направлены на уничтожение свободы волеизъявления, свободы слова. До этого требующие всеобщей свободы слова, они, захватив власть, стали громить издательства и типографии своих оппонентов, сажать и убивать наиболее активных из них. Любые протестные высказывания в печати они считали недопустимыми, закрывая газеты и журналы. Резкое неприятие этих действий большевиков М. Горький постоянно представлял в своих статьях: «Советская власть снова придушила несколько газет, враждебных ей... Чего они боятся, чего малодушничают?.. Неужели они до такой степени потеряли веру в себя, что их страшит враг, говорящий открыто, полным голосом, и вот они пытаются заглушить его хоть немножко?.. Заставив пролетариат согласиться на уничтожение свободы печати, Ленин и его приспешники узаконили этим для врагов демократии право зажимать ей рот; грозя голодом и погромом всем, кто не согласен с деспотизмом

Ленина-Троцкого, эти “вожди” оправдывают деспотизм власти, против которого так мучительно долго боролись все лучшие силы страны» (2, с. 137, 152, 153, 83). В адрес М. Горького со стороны руководства большевиков и исполнителей репрессий посыпались угрозы и требования прекратить критику. Протестуя, М. Горький отвечал: «В чьих бы руках ни была власть, – за мною остается мое человеческое право отнестись к ней критически». Он считал, что «особенно подозрительно, особенно недоверчиво» относится к тем, кто неожиданно оказался «у власти, – недавний раб, он становится самым разнузданным деспотом, как только приобретает возможность быть владыкой ближнего своего» (2, с. 89). В результате 29 июля 1918 года газета «Новая жизнь» решением большевистского правительства была закрыта. В дальнейшем, по настойчивому требованию В.И. Ленина, бывший «буревестник революции и пролетарский писатель» М. Горький, лишенный права высказывать и публиковать свое мнение, был вынужден замолчать, а несколько позднее был изгнан – уехал за границу.

По всей стране советская власть активизировала многочисленные акты геноцида русского народа. Происходило жестокое подавление свободы всех слоев населения, утверждался страх через расстрелы рабочих, крестьянских, студенческих и солдатских демонстраций, проводились необоснованные аресты, взятие в заложники и казни невинных людей, мародерство, грабеж, массовое преследование и уничтожение всех инакомыслящих, в первую очередь представителей старой интеллигенции. Во всех учебных учреждениях и университетах стали внедряться марксистско-ленинские доктрины. Учреждения, не выполнявшие этих распоряжений, были закрыты уже в 1920 году, преподаватели и студенты изгнаны, многие арестованы. Детей бывшей буржуазии, представителей власти и интеллигенции было запрещено принимать в учебные учреждения. Массовые аресты и расстрелы активизировались против научной интеллигенции. Лишь немногие в 1922 году были высланы из страны – отправлены на пароходе с угрозой расстрела. Это были выдающиеся отечественные ученые – философы, историки, социологи, специалисты других областей науки. Для своего утверждения и полного сохранения за собой власти большевики расправлялись не только со своими явными идейными врагами, но и с бывшими союзниками («попутчиками», по определению В.И. Ленина) – эсерами, меньшевиками, анархистами, махновцами и другими соучастниками государственных переворотов



Ян ван Эйк

Благовещение

Национальная галерея искусств. Вашингтон

Ранее хранилась в Эрмитаже (Санкт-Петербург)

Была продана большевистским правительством в 1929 году

и гражданской войны. Была установлена жесткая диктатура В.И. Ленина и его партии большевиков, прикрывающаяся так называемой диктатурой пролетариата. На практике жестоко подавлялись все несогласные, в том числе и представители пролетариата. М. Горький с ужасом констатирует 19 декабря 1917 года, что в тюрьмах, кроме представителей бывшей буржуазии и интеллигенции, не только сидят, но и «голодают тысячи, – да, тысячи! – рабочих и солдат» (2, с. 98). В стране, в городах и селах происходила резкая поляризация народа. Большевики, обещавшие народу прекращения войны после захвата ими власти, организовали в стране самоубийственную гражданскую войну, унесшую многие миллионы людей нашей страны. Более миллиона граждан России, не признавших советскую власть, вынуждены были иммигрировать, другие – вступили с ней в борьбу, влились в формирующееся Белое движение, надеясь на скорое падение «большевистского режима».

Большевики по распоряжению В.И. Ленина с целью оплаты правительствам западных стран за их спонсирование и финансирование государственных переворотов в России, отправили за рубеж почти весь государственный золотой запас. Вначале это золото, с целью сокрытия продажности большевиков и удаления на нем российских клейм, было тайно вывезено в ряд европейских фирм и там переплавлено, а затем поступило «спонсорам» переворотов: правительствам Германии, Великобритании, Франции, Соединенных Штатов Америки и других стран. В дальнейшем, в целях субсидирования зарубежной подрывной деятельности – организации подобных переворотов в других странах и осуществления «мировой революции» – идеи, лежащей в основе марксистско-ленинской доктрины и необходимости которой провозглашал В.И. Ленин и его соратники, также потребовалась иностранная валюта. Поэтому сразу же при утверждении своей власти большевики главное внимание уделили не только захвату («национализации») банков, но и имущества и художественных коллекций, хранящихся в царских и высшей знати дворцах, поместьях, музеях. Накопленное веками национальное историческое и художественное наследие большевики массово конфисковывали и активно продавали за границу и иностранным агентам в самой России. М. Горький замечал: «Всюду неумоимо ходят хорошо выбритые, но плохо говорящие по-русски люди американской складки и – без конца покупают, покупают все, что имеет хотя бы ничтожное художественное значение... Россию грабят... иностран-



цы и улепетывают к себе, где и пополняют свои музеи, свои коллекции, т.е. – увеличивают количество культурных сокровищ своей страны, сокровищ, ценность которых – неизмерима, также как неизмеримо их эстетическое и практическое значение» (2, с. 168–169).

Для выявления и учета художественных и исторических ценностей страны правительством были привлечены музейные специалисты. Многие специалисты, участвуя в выявлении произведений искусства в царских и частных собраниях, монастырях и церквях, осуществляли свою деятельность с целью его спасения от грабежа и поджогов. На их основе они создавали государственные и народные музеи. Иная цель была у большевиков, которые стремились многие бесценные предметы искусства и старины (ими официально утверждаемые как не представляющие ценности для пролетариата – вспомним ранее цитируемые идеологические клише В.И. Ленина, Н. Пунина, К. Малевича) продавать за границу, стремясь превратить их в иностранную валюту. Для оправдания своих варварских действий большевики создали вначале легенду о необходимости получения средств для борьбы с голодом (ими же организованным, судя по раскрытым архивным документам, в том числе подписанным В.И. Лениным). Позднее, для продолжения таких распродаж, утверждались легенды о необходимости иностранной валюты с целью осуществления всеобщей коллективизации и индустриализации страны и закупки за границей современного промышленного оборудования. Как стало известно по раскрытым в 1990-е годы архивным документам, полученная валюта от этих распродаж пошла в основном на организацию «мировой революции». Идея организации «мировой революции» постоянно (вплоть до падения советской власти) занимала головы советских правителей, поглощая впустую (как подтвердилось со временем) колоссальные национальные финансовые и иные ресурсы, обогащая зарубежные музеи и частные собрания, различных авантюристов и миллионеров (Хаммера, Гюльбенкяна, Меллона и др.). Именно тогда многие предметы из золота, серебра, драгоценных камней, представлявшие

Тициан

Венера перед зеркалом

Национальная галерея искусств. Вашингтон

Ранее хранилась в Эрмитаже (Санкт-Петербург)

Была продана большевистским правительством в 1929 году



Рафаэль Санти

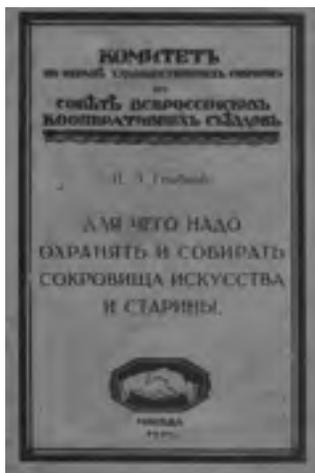
Мадонна Альба

Национальная галерея искусств. Вашингтон

Ранее хранилась в Эрмитаже (Санкт-Петербург)

Была продана большевистским правительством в 1929 году

для нашего народа огромную художественную и историческую ценность, были проданы или переплавлены. Из Оружейной палаты Московского Кремля, Исторического музея и царских дворцов были изъяты произведения выдающихся золотых дел мастеров Средневековья, Возрождения и последующих времен, памятники культуры Западной Европы, Востока и Древней Руси. Из Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи и других музеев были изъяты и проданы шедевры древнерусской иконописи, станковой и монументальной живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства. Среди них были произведения Рафаэля, Тициана, ван Эйка, Рембрандта, Рубенса, ван Дейка, Веласкеса, Тьеполо, Шардена, Гудона, Клодиона, Левицкого, Боровиковского, Шубина, Репина, Поленова, Нестерова, Сезанна, Мане, Дега, Ренуара, Ван Гога и многих других выдающихся художников. С 1920-х годов все музеи страны были обязаны ежегодно сдавать государству определенное



Обложка брошюры  
И.Э. Грабаря «Для чего  
надо охранять и собирать  
сокровища искусства  
и старины». М., 1919



Обложка брошюры  
Н.И. Романова «Как  
устроить местные музеи».  
М., 1919

количество цветного металла и макулатуры, для чего по указаниям местных «комиссаров» происходило постоянное списывание и уничтожение архивных документов, книг, предметов прикладного искусства и скульптуры. Во многих музеях страны, в старых инвентарных книгах сохранились записи о списании на переплавку или передаче специальным государственным органам (Наркомторгу, Антиквариату, Торгсину, ОГПУ, Особым частям НКФ и РКИ и др.) для продажи за границу многих уникальных памятников истории и произведений искусства, составлявших когда-то национальное богатство нашего народа.

Несмотря на ситуацию, сложившуюся в стране после прихода большевиков к власти, вопреки личной безопасности, определенная часть интеллигенции оставалась на своих прежних местах, продолжая работать в музеях, библиотеках, научных и учебных учреждениях, в реформированной армии, в преобразованных государственных органах. Они были очевидцами разрушения страны, массовой гибели национального культурного наследия и поэтому, рискуя жизнью, активно включились в его спасение и сохранение. Среди тех, кто остался, были известные ученые и скромные специалисты, инженеры, чиновники, учителя, музейные работники, художники, артисты, при

этом часть из них были бывшие дворяне, офицеры и служащие. Некоторые из них до этого были сотрудниками Императорской Археологической комиссии, Императорской Академии наук, Императорской академии художеств, Министерства императорского двора, императорских и городских музеев и бывших государственных и муниципальных учреждений. Они продолжали работать не только чтобы выжить в те голодные годы разрухи, но и ради спасения отечественной культуры и науки. И несмотря на то что их работа оплачивалась мизерным пайком или не оплачивалась совсем, они активно продолжали свою работу. Часть из них умерли от голода: только в наиболее благоприятном для жизни Крыму в начале 1922 году умерли 15 музейных работников. Многие специалисты впоследствии были расстреляны. Но они, вопреки ситуации, создавали музеи и подобные государственные органы, осуществляли выявление, учет, вывоз из закрытых бывших учреждений, разоренных усадеб, церквей и монастырей произведений искусства и древних памятников. В целях защиты от уничтожения наиболее знаменитых древних церквей, монастырей, дворцов, усадеб и хранившихся в них произведений искусства, памятников истории, в них также создавались музеи. Только с 1917 по 1923 год в стране было организовано 244 новых музея. В дальнейшем эта работа стала осуществляться Всероссийской коллегией по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, в работу которой включились многие ученые и деятели искусства. Позднее этот орган был преобразован в Отдел по делам музеев и охраны памятников Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса). Этим Отделом были подготовлены многие законодательные акты и декреты по учету и охране памятников искусства и истории, по созданию музеев, опубликованы практические пособия (брошюры) для работы сотрудников учреждений культуры и музеев в отдаленных от центра местах. Наиболее популярными были брошюры И.Э. Грабаря «Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины», Н.И. Романова «Как устраивать местные музеи» и др.

Тогда же в Петрограде и Москве были созданы организации, задачей которых было проведение работ не толь-

Андрей Рублев  
Троица. 1425–1427  
Государственная Третьяковская галерея





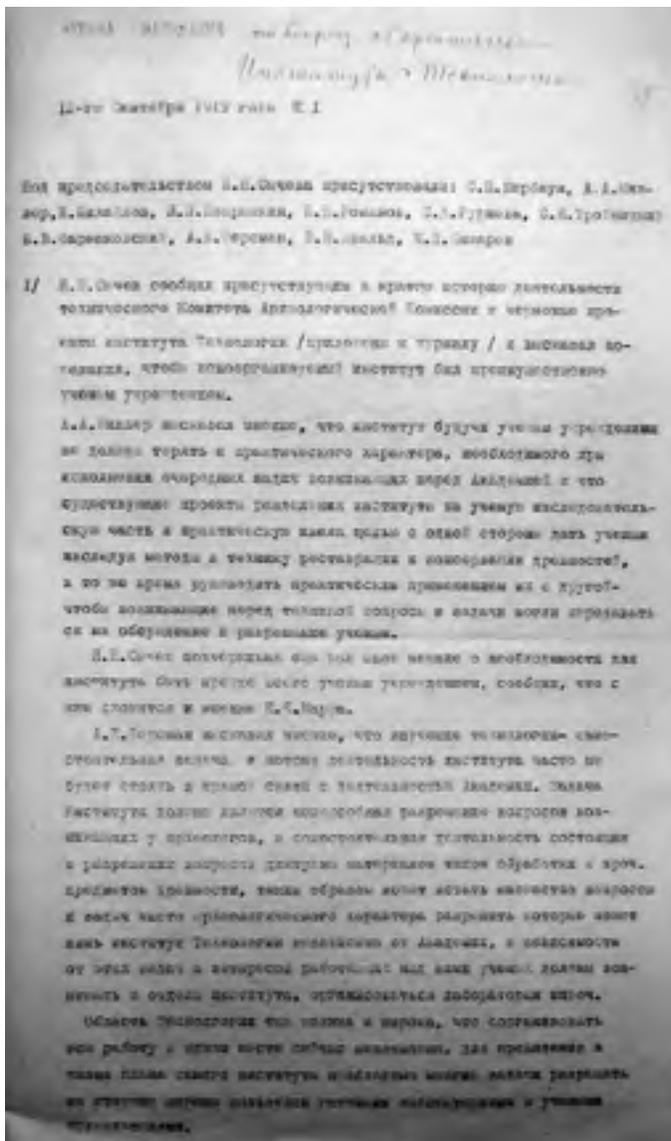
Здание Российской академии истории материальной культуры

ко по выявлению, но и по восстановлению памятников прошлого. В Москве таким учреждением стали Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ), преобразованные в 1924 году из Центральные Реставрационных Мастерских, а до этого (в 1922 году) из Всероссийской комиссии по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи (созданной 26 мая 1918 года). Их руководителем был известный художник, искусствовед и музейный работник И.Э. Грабарь. Будучи прозорливым и тонким тактиком, пользуясь, с одной стороны, ситуацией в стране, а с другой – поддержкой вновь избранного Патриарха Русской православной церкви Тихона, он считал, что главной целью специалистов ЦГРМ является спасение древних памятников иконописи путем их выявления, нахождения, ускоренного раскрытия и научной обработки. Не менее важной задачей, а возможно, главной было осуществление максимально быстрой публикации раскрытых икон и фресок на реставрационных выставках и в отечественной и зарубежной печати. Он прозорливо понимал, что научная и общественная публикация, гласность, наиболее широкая известность найденных древних памятников поможет спасти их от уничтожения или продажи за границу. Благодаря этой работе специалистам ЦГРМ удалось выявить и отреставрировать неизвестные произведения живописи Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия и других иконописцев. Среди раскрытых и спасенных ими произведений были величайшие и почитаемые памятники древнерусской

истории и живописи: византийская икона первой трети XII века «Богоматерь Владимирская», «Троица» Андрея Рублева, «Богоматерь Боголюбская» и многие другие. Деятельность ЦГРМ приобрела всероссийские и международные признание и славу. Изложение многолетней истории этой организации, практики работ ее специалистов и их выдающихся результатов не является темой нашего сообщения. Им посвящены многочисленные публикации в научной и популярной литературе, поэтому в нашем сообщении нет необходимости на них подробно останавливаться.

К сожалению, мало известно (даже среди специалистов) об учреждении, положившем в нашей стране начало разработки теории и практики современных научных исследований, консервации, реставрации и хранения музейных произведений. Им был Институт археологической (с 1931 года – исторической) технологии, основанный в Петрограде в октябре 1919 года при Российской академии истории материальной культуры (ИАТ – ИИТ РАИМК), которая наследовала деятельность прежней Императорской археологической комиссии. Недостаточность информации в некоторых публикациях об Институте, осуществленных в последние десятилетия (10, 12, 13, 14), практически не соответствует тому значительному вкладу его сотрудников по началу организации научных исследований памятников истории и искусства, по развитию и внедрению современной теории, практики и методов консервации, реставрации и атрибуции. Случайное и беглое знакомство (ввиду короткого командировочного времени) с частью архивных материалов этого учреждения удивило меня новизной исследований того времени, не утративших актуальности до сих пор, колоссальностью работ, выполненных сотрудниками в тяжелые годы отечественной истории, и практически отсутствием внимания современных специалистов к этому наследию. Тогда мной была предпринята публикация ряда важных архивных документов с надеждой привлечения коллег к этим материалам (10).

После государственных переворотов бывшая Северная столица (по воспоминаниям очевидцев) постепенно превращалась в город-призрак, в котором решением новой власти многие памятники намеренно уничтожались, дворцы и жилые дома подвергались нападению пьяных банд «восставших» матросов и солдат, кровавым грабежам. Мраморные и белокаменные скульптуры, украшавшие площади, парки и сады, разбивали, металлические – переплавляли. Из-за отсутствия топлива уничтожались уникальные



#### Протокол об организации Института археологической технологии

старые деревянные дома и вековые деревья. Подвергались ограблению даже кладбища, на которых воровали деревянные кресты, ограды и деревья. М. Горький записал 19 мая 1918 года: «Умирает Петроград как город, умирает как центр духовной жизни. И в этом процессе умирания чувствуется жуткая покорность судьбе, российское пассивное отношение к жизни... Голод в Петрограде начался и растет с грозной силой. Почти ежедневно на улицах подбирают людей, падающих от истощения: то слышишь, свалился ломовой извозчик, то генерал-майор, там подобрали офицера, торговавшего газетами, там модистку. Но, может быть, страшнее физического умирания от голода – все более заметное

духовное истощение...» (2, с. 177–178). Голод и холод вынуждал многих отдавать за бесценок то, чем раньше очень дорожили. Вдова скульптора А.Т. Матвеева, Зоя Яковлевна Матвеева-Мостова, рассказала мне, что в те годы она с мужем испытывали огромные трудности, обменивали на еду и дрова все имеющиеся ценные вещи. В 1921 году они были вынуждены за поленницу дров отдать особо ценимую автором его мраморную скульптуру «Женская фигура» (до сих пор находящуюся в частном собрании). Трагические воспоминания о том времени в Петрограде оставили многие деятели культуры и науки, его пережившие.

И в этой драматической ситуации был сформирован коллектив из ученых гуманитарных и естественных наук, объединенных в Институте археологической технологии при РАИМК. Позднее М.В. Фармаковский (один из директоров этого учреждения) писал: «Институт был основан на мысли академиков Н.Я. Марра, А.Е. Ферсмана и С.Ф. Ольденбурга как для изучения археологических памятников со стороны природы и техники их обработки, так и для разработки научных методов реставрации и консервации этого ряда документов» (11, с. 32). В одном из архивных документов было записано: «Цель: А) Исследование археологического материала точными методами естественных наук; Б) Изыскание научно обоснованных и экспериментально проверенных методов реставрации музейных предметов; В) Помощь кустарным промыслам путем разработки полезных данных старинной техники».

В записи Журнала от 12 сентября 1919 года констатировалось «Заседание по вопросу образования Института археологической технологии» под председательством Н.П. Сычева, на котором обсуждались проблемы организации и будущего направления деятельности создаваемого учреждения. Присутствовали: Ф.П. Бирбаум, А.А. Миллер, И.М. Михайлов, П.П. Покрышкин, К.К. Романов, С.Д. Руднев, С.Н. Тройницкий, М.В. Фармаковский, А.Е. Ферсман, М.Н. Январев. Присутствующие высказывали свое мнение о цели и задачах создаваемого учреждения.

Н.П. Сычев, будучи историком искусства и художником, считал, что создаваемый Институт должен быть «преимущественно ученым учреждением... что с этим сходится мнение академика Н.Я. Марра».

Археолог и этнограф А.А. Миллер, являясь в то же время музейным работником, высказал мнение, что Институт, являясь «ученым учреждением, не должен терять и практического характера, необходимого при исполнении

задач, возникающих перед Академией» истории материальной культуры, частью которой он является. Он утверждал, что «существующие проекты разделения Института на ученую исследовательскую часть и практическую имели целью, с одной стороны, дать ученым исследовать методы и технику реставрации и консервации древностей, в то же время руководить практическим применением их, с другой – чтобы возникающие перед техникой вопросы и задачи могли передаваться на обсуждение и разрешение ученым».

Минералог и геохимик, академик А.Е. Ферсман сказал, «что изучение технологии – самостоятельная задача и потому деятельность Института часто не будет стоять в прямой связи с деятельностью Академии. Задача Института – не только разрешение вопросов, возникающих у археологов, а самостоятельная деятельность, состоящая в разрешении вопросов, диктуемых материалом, типом обработки и проч. предметов древности...».

С.Н. Трояновский считал, что «в Институте должны быть самостоятельные мастерские и лаборатории... черпающие свой опыт и методы из деятельности ученых Института».

«А.Е. Ферсман высказался относительно создаваемых отделов Института: они должны организовываться в зависимости: во-первых, от родов техники изучаемых предметов как отделы: ткани, бумаги, керамики, металла, живописи, камня. Во-вторых, в зависимости от практических задач археологов, то есть отделов методов реставрации, методов воспроизведения т. п. Проект каждого отдела должен быть проработан специалистом, при отделах должны быть лаборатории, кроме того, должна быть одна большая химическая лаборатория. Он предложил не предрешать основных задач института. Необходимо выяснить существующие и в ближайшее время осуществлять их по мере возможности, а сделанная реальная работа» определит будущую структуру учреждения (со временем ее дополняя и уточняя).

Тогда же А.А. Миллер предложил провести исследования состава и техники сибирских бронзовых изделий. М.В. Фармаковского интересовали исследования античной керамики, его глины, красок, лаков, техники изготовления. Реставратор архитектурных памятников К.К. Романов указал на необходимость изучения составов и техники древних строительных материалов. Н.П. Сычев считал необходимым подготовить план работы фотографического отдела. Ф.П. Бирбаум согласился разработать план по исследованию технологии металла.

После многочисленных обсуждений Н.П. Сычев предложил наметить и записать лиц, которые бы к следующему заседанию разработали планы работ по различным отделам. «Было принято, что взяли на себя конкретные темы:

по керамике – К.И. Келлер,  
по металлу – Ф.П. Бирбаум,  
по пищевым остаткам в археологических предметах – Л.М. Лялин,  
по строительным материалам – В.Ф. Левинсон-Лессинг,  
по камню – А.Е. Ферсман,  
по живописи – Зиллотти,  
по фрескам – И. Михайлов,  
по химической лаборатории – В.А. Щавинский,  
по фотографической лаборатории – М.Н. Январев».

На заседании 12 сентября было решено в Институте определить два направления и отделения: химико-технологическое, который возглавил академик А.Е. Ферсман, и художественно-реставрационное, руководимое П.И. Нерадовским. Было также решено активно сотрудничать с ведущими специалистами других научных учреждений и музеев, привлекая их на совместные решения предстоящих проблем.

Таким образом, судя по сохранившемуся архивному документу, было положено начало деятельности Института археологической технологии, который в дальнейшем, в 1931 году, при реформировании получил название Институт исторической технологии. В процессе деятельности Института было сформировано пять направлений (отделов) его исследовательской и практической работы: камня, керамики и стекла, техники живописи, металла, органических материалов. «Всем отделам содействуют лаборатории, работающие сообразно методам исследований: микроанализ, химический анализ, биологический анализ, фотоанализ. Лаборатории обслуживает шлифовальная мастерская». Со временем были сформированы подразделения, занимающиеся исследованиями бумаги и других материалов. Важно указать на то, что впервые в нашей стране реставрационные проблемы с памятниками прошлого стали рассматриваться не традиционно – по видам искусства (живопись, скульптура, графика, прикладное искусство), а по материалам, из которых создано произведение (дерево, камень, керамика, металл, органические остатки и т.д.). При этом главное внимание сосредоточено на изучении

свойств этих материалов, процессов их старения, методов консервации и хранения.

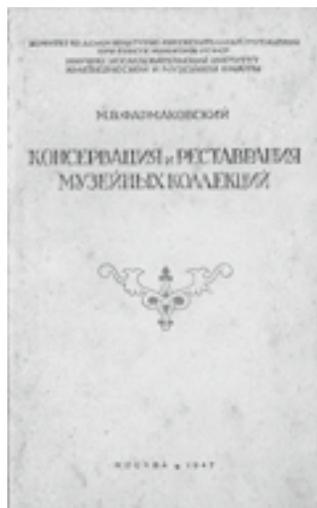
В некоторых публикациях рядом исследователей и мной кратко сообщалось о деятельности Института археологической технологии. Бесспорно, необходимость его создания, цели и главные задачи были предсказаны ранее – выступлениями делегатов II Всероссийского съезда художников 1911–1912 годов и принятыми ими решениями, а также результатами работ и выводами Эрмитажной комиссии. Помня об этом, Институт «занялся в первую очередь», как писал М.В. Фармаковский, изучением прошлого и современного опыта по сохранению, консервации, реставрации произведений из различных материалов, анализом результатов работы ведущих зарубежных лабораторий, «проверкой на практике приемов Ратгена, Скотта, Шмидта, Рузопулоса, Розенберга и других... на основании своих работ издал ряд инструкций по сохранению и реставрации металлов, керамики и т. д. Был, кроме того, сделан перевод отчетов А. Скотта, так как в своих инструкциях еще не мог охватить всех материалов» (11, с. 32). Как было отмечено позднее, «собранный группа ученых естественных и гуманитарных наук (Н.П. Сычев, Н.Я. Марр, М.В. Фармаковский, А.Е. Ферсман, Н.Н. Качалов, А.А. Байков, П.И. Дмитриев, В.А. Щавинский, П.И. Нерадовский, В.Ф. Левинсон-Лессинг, Н.П. Тихонов, Н.А. Околович, И.А. Гальнбек, Н.С. Курнаков, В.Н. Кононов, Н.М. Бачинский и др.) на основе изучения и анализа многовекового отечественного и зарубежного опыта по вопросам технологии создания произведений из различных материалов, определения причин и характера их разрушения стремились найти оптимальные методы их консервации, реставрации и хранения. Свою задачу они видели в том, чтобы “взять от памятника все, что он сможет дать для познания культуры далекого прошлого, и сохранить этот памятник для будущего, когда к нему возможно будет приложить еще более совершенные методы исследования” и реставрации. В основе программы их работ была выработка новых методов анализа достижений человеческой мысли и духовной деятельности прошлого путем поиска общего языка между гуманитарными и естественными науками» (13, с. 427).

Под руководством химика В.А. Щавинского впервые в России проводились системные исследования техники и технологии живописи, методы реставрации и укрепляющих составов, применяемых в Эрмитаже и Русском музее. Были разработаны рекомендации по современным науч-

ным реставрационным требованиям. Собрана большая библиография по истории красок, применяемых иконописцами Древней Руси, их терминологии и коллекция образцов, в том числе фресковой живописи и чернил. Начато проведение исследований произведений живописи в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах. На основании химико-физических исследований были пересмотрены традиционные методы реставрации древнерусской живописи и предложены новые, более щадящие для памятников прошлого. Также были собраны материалы по использованию в русских деревнях местных красителей ткани, рецептуры их производства и использования.

В Отделе камня, руководимого академиком А.Е. Ферсманом, были проведены экспертизы коллекции драгоценных камней, хранящихся в Эрмитаже, Оружейной палате и других государственных музеях, подобрана коллекция поделочных камней. «Изучались причины разрушения различных пород камня, осуществлялся выбор оптимального температурно-влажностного режима для сохранения памятников из камня и использования этих данных с целью спасения архитектурных и скульптурных памятников. Одновременно разрабатывались методы безопасной очистки и консервации скульптуры. Были исследованы причины разрушения памятников, при восстановлении которых применялись традиционные и современные материалы. В результате этих исследований были отмечены характеристики ряда материалов, применяемых тогда многими в восстановительных работах. Было подтверждено ранее высказанное мнение П.П. Покрышкина о разрушающем воздействии цемента при работе с известняками, мраморами и другими карбонатными материалами. Были отмечены отрицательные результаты при использовании традиционных методов: применение кислот для очистки скульптур из мрамора, уничтожающих оригинальную патину, а также при использовании шлифовки и полировки поверхности скульптуры» (13, с. 427).

Актуальная для музейных работников проблема разрушения предметов из олова – «оловянная чума» – была успешно решена в отделе металла, руководимого И.А. Гальнбеком. При содействии академика Н.С. Курнакова были определены причины разрушения олова, разработаны методы борьбы, выработаны условия хранения и осуществлены консервационно-реставрационные работы с аналогичной коллекцией в Русском музее.



Обложка книги  
М.В. Фармаковского  
«Консервация и реставрация  
музейных коллекций».  
М., 1947

Как отмечал позднее М.В. Фармаковский, сотрудникам Института академик «Н.Я. Марр поручил (определить) постановку дела хранения колоссальных книжных сокровищ Гос(ударственной) Публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина. Новое дело собрало около себя много лучших специалистов и положило начало большой серии работ научного характера по вопросам хранения книг и документов, что, в свою очередь, привело к созданию особой Лаборатории консервации и реставрации документов Академии наук» (11, с. 32).

Помимо научно-исследовательской работы (как можно судить по публикациям и архивным материалам) сотрудники Института активно содействовали практической работе музеев и библиотек, как проведением реставрационных работ, так и научными консультациями по вопросам хранения, создания оптимального температурно-влажностного режима, консервационно-реставрационных работ, экспертизы и атрибуции памятников истории и искусства. Для музейных работников, реставраторов и научных специалистов страны теоретическими и практическими пособиями стали публикации Институтком 12 выпусков рекомендаций и инструкций, названных «Материалы по методологии археологической технологии», определяющие новые научные позиции в хранении и реставрации музейных предметов. Этим же задачам были посвящены реставрационные выставки, на которых сотрудники Института демонстрировали отреставрированные в соответствии с новыми научными требованиями произведения искусства из Эрмитажа, Русского музея и других учреждений Ленин-

града. Произведения экспонировались вместе с подробной научной документацией поэтапно проводимых исследовательских и практических работ (включая обширную фото и иную документацию). В 1932 году был издан труд «Основы исторической технологии», обобщающий многолетние исследовательские работы Института по всем направлениям его деятельности. Завершающим трудом в области практической реставрации стала публикация книги М.В. Фармаковского «Консервация и реставрация музейных коллекций». Важным дополнением в этой области была книга скульптора и реставратора И.В. Крестовского, активно сотрудничавшего с Институтком, – «Мраморная скульптура. Руководство по технике реставрации мраморной скульптуры» (изданная в 1934 году). Для ряда ученых – академиков А.Е. Ферсмана и Н.Н. Качалова – проведенные в Институте работы легли в основу подготовки и издания капитальных научных трудов по истории, изучению, исследованиям драгоценных, поделочных камней и по стеклу, опубликованных позднее.

Ученые Института при решении стоящих перед ними обширных задач, в отличие от деятельности московских Центральных государственных реставрационных мастерских, видели главную цель не в немедленной реставрации и восстановлении памятников прошлого. Они, академически основательно, видели главные задачи в комплексных научных поэтапных исследованиях материала произведений искусства и истории, технологии его обработки, причин и характера разрушений, а также в поиске, разработке и внедрении в музеях наиболее современных безопасных методов консервации, реставрации и в создании стабильных условий хранения (температурно-влажностного режима). Исходя из этого, они отказывались срочно реставрировать древние памятники, используя принятые традиционные приемы. Важно отметить, что еще тогда они впервые верно указали в ряде документов, направленных в правительство, они на пагубность отсутствия научной системы хранения музейных предметов: в музеях не было должности профессионального хранителя, знающего и грамотно выполняющего задачи спасения и сохранения национального наследия. Главное то, что в стране не было создано учебной системы по их профессиональной подготовке. Между прочим, эта проблема обучения профессионального хранителя-консерватора до сих пор не решена в нашей стране (о чем я неоднократно выступал на конференциях).



Георгиевский собор. 1234 г. Юрьев-Польский

Сложилось так, что основополагающая деятельность Института археологической (исторической) технологии оказалась в определенной мере противоположной той, которая осуществлялась в ЦГРМ в Москве. Уже в первые годы деятельности этих организаций такое несовпадающее видение главных задач привело к конфликту между руководством названных организаций, наиболее активно проявившееся при оценке результатов реставрации произведений иконописи, выполненной в ЦГРМ, которые были рассмотрены на Реставрационной конференции Главмузея в апреле 1921 года. Питерцы указали на применение москвичами традиционных методов раскрытия иконописи и на недостаточность документирования проводимых работ (что те в свою очередь решительно отвергали). К сожалению, предлагаемые новаторские разработки Института, которые (по их мнению) позволяли бы более оптимально решать реставрационные задачи, тогда не встретили понимания у многих, в первую очередь у московских коллег. Объясняется это тем, что эти коллективы по-разному понимали не только цели и задачи консервации и реставрации, но и тактику действий музейных учреждений в тот период. Выбранный сотрудниками Института строго научный, академический и во многом новаторский, опережающий на несколько десятилетий, подход к проблеме сохранения и реставрации памятников был рассчитан на стабильную долговременную деятельность как этого учреждения, так и всей отечественной музейной системы. Они считали,



«Святославов крест». Георгиевский собор в Юрьеве-Польском

что главная задача – выявить, сохранить и укрепить памятник в том виде, в котором он находится. Его раскрытие и реставрация должны проводиться в будущем, при нахождении максимально безопасных методов этих работ на памятнике и – в то же время (что было новым в отечественной науке и практике) – при условии сохранения поздних, исторически и художественно ценных наслоений. В то время, как уже было сказано, руководство ЦГРМ, в целях спасения произведений древнерусских и византийских мастеров, видя опасность их распродажи руководством страны или уничтожения, считало главной задачей срочное выявление и раскрытие первоначального изображения иконы или фрески, с последующим представлением для широкого ознакомления (гласности) этого памятника на выставках и в печати.

Беглое мое знакомство с архивными материалами Института археологической (исторической) технологии документально подтвердило, что его сотрудники не ограничивались лишь сугубо лабораторными исследованиями. Они осуществляли многочисленные практические работы по обследованию коллекций Эрмитажа, Русского музея, Оружейной палаты и других музейных собраний, по наблюдению за реставрацией монументальных памятников Петрограда-Ленинграда, по изучению состояния древних соборов Старой Ладogi, Юрьева-Польского и других объектов. Для этого часто привлекались ведущие специалисты из других учреждений.



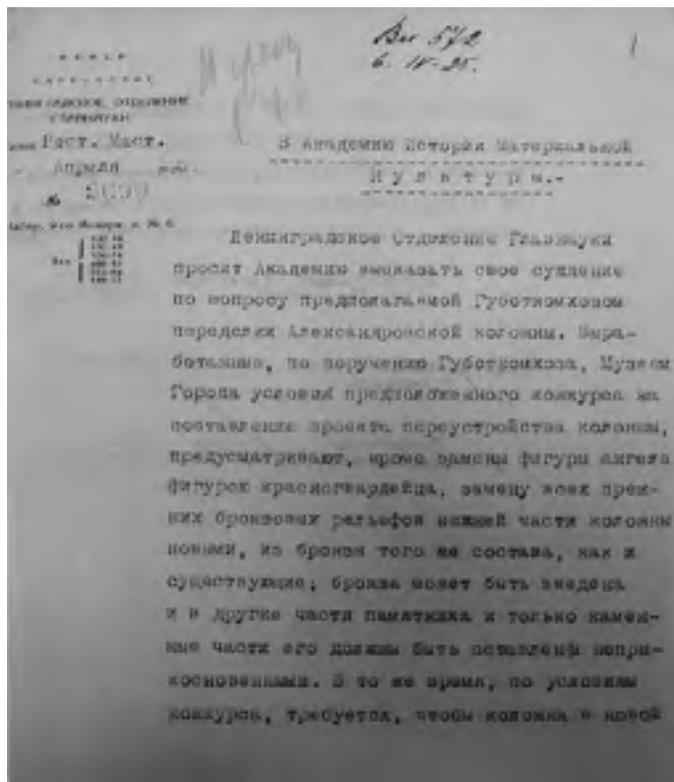
Георгиевская церковь. XII век. Старая Ладога

Так, в протоколе от 15 мая 1923 года было зафиксировано обследование Георгиевского собора 1234 года в Юрьеве-Польском, осуществленное архитектором Отдела музеев Наркомпроса П.Д. Барановским и местными руководителями – В.В. Гридневым, Л.И. Кондрашевым и А.И. Романовым. Было выявлено, что «крыша древнего собора проржавела, имеет в нескольких местах небольшие отверстия и требует окраски. Оконные рамы ветхие и гнилые, стекла в нескольких местах побиты, роспись XIX века внутри собора от сырости отваливается вместе со штукатуркой... Крыша пристроенной в XIX в. ризницы проржавела и весьма сильно протекает и, превратившись в лед, разрушает древнюю стену из резного камня. Крыша паперти Троицкого собора проржавела и сильно разрушена в части, примыкающей к древнему северному крыльцу из резного камня. На потолке гнилой мусор разрушает резной камень. Окна почти все разбиты». Как следует из других документов, П.Д. Барановский и привлеченный им скульптор И.В. Крестовский продолжили обследования Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, осуществили обмеры памятника и археологические раскопки. Ими было найдено «под поздней кровлей, в земле, в разобранных пристройках к собору и во дворах соседних домов более 80 резных белокаменных рельефов, принадлежавших первоначальному древнему храму... Среди них были части композиции Распятия – так называемого Святославова креста с мемориальной резной надписью

о строительстве собора при князе Святославе, пять фрагментов Деисусного чина, замковые камни с изображением ликов (возможно, Христа) и т. д.». Эти фрагменты после консервационных работ были размещены в экспозиции созданного в соборе музея (13, с. 432–433).

В следующем, наугад мной взятом документе был доклад сотрудника Комитета по охране и реставрации монументальных памятников Г.И. Котова, посвященный обследованию 29 апреля 1924 года стен крепости и Георгиевской церкви XII века в Старой Ладоге. Он записал, что происходит «постепенное разрушение стен крепости выпадением отдельных камней», «выветривания и высыпания раствора между камнями и выпадения затем последних... Камни стен крепости выносятся местными жителями для своих строительных нужд». Георгиевскую церковь охраняют верующие. «Касаясь состояния фресок, можно отметить, что сколько-нибудь резкого ухудшения не заметно. Не замечается таких частей штукатурки, которые грозили бы падением в настоящее время. Церковь кажется нормально проветриваемой и, по словам сторожа, инея и большого отпотения не было. Белая плесень замечается только в двух небольших пятнах на иконах праздников в иконостасе. Слабые белесоватые, как бы мучнистые налеты рассеяны по фрескам, но их присутствие, насколько я помню, замечалось неоднократно и ранее: оно, как будто, относится к постоянному их присутствию на фресках. Кроме Георгиевской церкви мною были осмотрены деревянная церковь Дмитрия Солунского и Успенская церковь женского монастыря. Оба эти здания оказались в удовлетворительном состоянии... общей мерой должна быть организация охраны, соответственно той, которая организована для охраны дворцов-музеев, в той мере, которой это допускается средствами, и, конечно, придется прежде всего изыскать эти средства...

Ныне следует озаботиться об изыскании средств для удаления цементной штукатурки на фасадах Георгиевской церкви и для замены ее известковой. После удаления штукатурки следует произвести подробное техническое исследование в связи с обнаружением трещин в стенах и установлением их связи с трещинами на внутренней штукатурке, покрытой фресками. Теперь же следует установить наблюдение за состоянием этих внутренних трещин, и, главным образом, путем их периодического фотографирования, так как наложение маяков на штукатурку с фресками может оказаться мерой нежелательной. Своевременной представля-



#### Распоряжение о «переустройстве» Александровской колонны

ется очистка фресок от побелки на той части южной стены, где обилие трещин вызывает опасение за прочность штукатурки и за связи со стеной. Подобная очистка дала бы возможность сфотографировать и описать ныне скрытые части фресок и, таким образом, сохранить их воспроизведение на случай, если штукатурка обвалится сама собой ранее, чем будут приняты меры к ее укреплению или сколь-нибудь пострадает при производстве этого укрепления. Планировка земли этого здания церкви также очередная работа...» Как показали дальнейшие события, эти рекомендации, ранее высказанные архитектором-реставратором П.П. Покрышкиным, были осуществлены.

Весьма неожиданными для меня были документы, связанные с судьбой Александровской колонны в Ленинграде. По письму от 6 апреля 1925 года, полученному дирекцией ИАТ, стало известно, что руководством города принято решение о переделке – «переустройстве» Александровской колонны. Ленинградские учреждения – Губоткомхоз и Му-

зей города – подготовили условия этого «переустройства»: «Замену фигуры ангела фигурой красногвардейца, замену всех прежних бронзовых рельефов нижней части колонны новыми, из бронзы того же состава, как и существующие; бронза может быть введена и в другие части памятника и только каменные части его должны быть оставлены неприкосновенными». Было указано, что «на замененных барельефах с 4-х сторон пьедестала» должны быть изображения на «темы, связанные с историей Революции». В решении были определены «участники закрытого конкурса на переустройство Александровской колонны: Щуко, Синайский, Меркулов, Фомин, Матвеев, Руднев, Лансере, Лангабард, Белогруд».

На основании этого распоряжения в Институте археологической технологии, затем и в самой Российской академии истории материальной культуры произошли обсуждения этого вопроса. В процессе этих обсуждений учеными Академии и Института были высказаны различные аргументы против данного проекта руководства города. Было сказано, что «изменение облика колонны было бы не только искажением как памятника, но и площади в ее целом. История охраны архитектурных ансамблей в связи с развитым городским строительством показывает, что при охране таковых не только избегают переделки, но даже стараются освободить ценные в художественном отношении ансамбли от привнесенных в них поздних элементов». На совещании в Институте археологической технологии было принято решение: «Совещание считает не допустимым производить какие-либо изменения существующего облика колонны, а проект условия конкурса по переделке колонны неприемлемым». По результатам открытого широкого совещания, проведенного Российской академией материальной культуры 25 апреля 1925 года, было принято решение: «Опыт показывает, что всякая переделка или доделка памятников высокого художественного значения в иные эпохи, после их создания, искажает их, а стремление подделать переделки будет не верно».

Позднее, в декабре этого же года, в Институт археологической технологии поступило распоряжение Н.И. Иванова (должностное положение которого не удалось выяснить) об изменении состава прежней комиссии по переустройству Александровской колонны с указанием нового проекта изменения памятника. В нем указано: «Фигура ангела должна быть заменена статуей Ленина во весь рост, исполненной по типу статуи Ленина, работы худ. Козлова В.В.,

находящейся в Смольном. Барельефы на пьедестале колонны также должны быть заменены новыми, темой которых должны послужить четыре этапа рабочего движения в России». В процессе изучения публикации и архивных материалов того времени становится ясным стремление руководства страны и города, переименованного в Ленинград, соорудить в центре бывшей столицы памятник идейному вождю нового государства. Один из ведущих советских руководителей, Л. Красин, обосновывал своим видением настроение советского общества того времени. Он писал: «Нет почти крупной фабрики или завода, нет деревни и города, где тысячи и тысячи рабочих и крестьян не думали бы о том, чтобы иметь у себя на площади, на улице, в помещении клуба, своего Ильича из камня, чугуна, бронзы или, в крайнем случае, из гипса» (15, с. 9). Известно, что тогда по решению руководства города и результатам конкурса уже сооружался памятник В.И. Ленину у Финляндского вокзала. Властям города этого казалось недостаточно. К тому же их раздражало, что в центре «города Ленина» (как они стали его называть) стоит памятник императору Александру I.

Проблема изменения Александровской колонны вновь стала темой обсуждения в Институте и Академии. Ситуация приобрела большую политическую остроту, обозначенная нарастающей борьбой со старой интеллигенцией. Но, несмотря на это, участники обсуждения высказывали различные суждения. Сотрудник Наркомпроса А.Г. Шапиро считал, что «собирающиеся на площади должны знать, что стоит на колонне Ленин, а не ангел, чтобы мысли всех стремились к Ленину, а не к ангелу. Эта задача математически точно не выполнима, ибо нельзя сделать, чтобы статуя на такой высоте была вполне ясно видна со всех точек площади». Профессор В.Я. Курбатов «приходит к выводу, что статуя на колонне будет видна на 10%. Технически это ничто... Вопрос о портретности еще придется решать». А.П. Удаленков утверждал, что памятник Ленину «должен подавить все окружение, а в таком случае правильно было бы убрать колонну». Общим решением присутствующие заявили, «что считают невозможным задание поставить статую Ленина на колонне, т. е. поставить на ампирическом основании реалистическую фигуру и чтобы добиться портретности на высоте 22 сажен – немислимо». Восхищает то, что присутствующие ученые, несмотря на происходившие репрессии советской власти, проявили профессиональную честность и мужество в отстаивании своих убеждений, в спасении исторического памятника. Как свидетельству-



О. Монферран, Б.И. Орловский  
Александровская колонна. 1829–1834

ют последующие события, несмотря на то что городскими властями было принято решение выработать новый проект условий конкурса, все же кардинальной перестройки и искажения Александровской колонны не произошло (16).

В просмотренном мною (как было сказано ранее – за короткое время) архиве удалось отметить различные документы, том числе по вопросам проведенных Институтом археологической (исторической) технологии практических работ и оказания помощи музеям страны. Среди них есть проекты организации скульптурной реставрационной мастерской под руководством скульптора В.Л. Симонова, создание которой поддержал скульптор М.Г. Манизер. Скульптор В.Л. Симонов в будущем, в 1947–1948 годах, воссоздал статую Самсона М.И. Козловского для фонтанного каскада Петергофа, уничтоженную немецкими фашистами в период Великой Отечественной войны. В архиве обнаружился его отчет по восстановлению Ротральных колонн Петро-



В.В. Козлов

Памятник В.И. Ленину у Смольного института. Ленинград

града в 1918–1919 годах. Ряд документов посвящены археологически-реставрационным работам П.Д. Барановского в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском в 1925–1932 годах, работе реставрационных мастерских Эрмитажа и Оружейной палаты в 1928 году, консультации сотрудников Оружейной палаты В.К. Клейна и Ф.Я. Мишукова по методам реставрации металлических предметов. Большие материалы посвящены проекту организации научной охраны музейных коллекций страны, подготовке профессиональных музейных хранителей. Этот документ, созданный в 1927 году, актуален до настоящего времени и достоин внимательного изучения. Интересны воспоминания М.В. Фармаковского о деятельности ИАТ и другие важные документы для изучения истории музейной и реставрационной деятельности в нашей стране.

Дальнейшие события определили трагическую ситуацию Института археологической (исторической) технологии и Центральных государственных реставраци-

онных мастерских. Они характеризуются тем, что, несмотря на имевшиеся между ними противоречия в практике работ, у них было общее видение главной цели – спасение и сохранение национальных памятников прошлого. Но их позиция не соответствовала «генеральной линии партии и правительства – борьбе с проклятым прошлым и его памятниками». Вследствие этого в 1934 году были ликвидированы Центральные государственные реставрационные мастерские, а в 1937 – был закрыт Институт археологической (исторической) технологии. Многие сотрудники этих учреждений были арестованы, отправлены в тюрьмы, концлагеря, прошли жесточайшие допросы. Среди репрессированных были (насколько мне известно): В.Н. Бенешевич, Н.П. Лихачев, Н.П. Сычев, Ю.А. Олсуфьев, Н.В. Малицкий, А.И. Анисимов, отец Павел Флоренский, А.И. Некрасов, Ф.И. Шмит, Н.Г. Порфиридов, Н.Н. Померанцев, А.Н. Греч, Н.И. Брягин, М.А. Ильин, Г.В. Жидков, Г.О. Чириков, П.И. Юкин, А.П. Смирнов, Л.А. Дурново, Б.Н. Засыпкин, Д.Ф. Богословский, П.Д. Барановский, П.И. Нерадовский, В.А. Комаровский, Г.К. Вагнер, А.Т. Лебедев и др. Вместе с ними были репрессированы (весьма часто) члены их семей. Часть репрессированных (Н.И. Брягин, А.И. Некрасов) умерли в заключении, а Ю.А. Олсуфьев, Г.О. Чириков, отец Павел Флоренский, А.И. Анисимов расстреляны. В тот период подобная участь постигла сотрудников многих музеев, университетов, институтов.

Представленная мной, достаточно короткая информация не может полностью раскрыть той огромной работы, которая была осуществлена сотрудниками Института археологической (исторической) технологии с 1919 по 1937 год. Мое случайное, хотя и частичное, знакомство с рядом архивных документов открыло для меня ряд страниц неизвестной истории этого уникального учреждения нашей страны, положившего начало формированию музейной и реставрационной деятельности и как научно-исследовательской работы. И это тем более удивительно, что деятельность Института осуществлялась в трагические годы нашей страны. Надеюсь, что другие специалисты продолжат работу по изучению архивных материалов Института археологической (исторической) технологии, привлекая материалы других учреждений Петрограда-Ленинграда, с целью полнее раскрыть ранее неизвестные факты истории этого уникального научного учреждения, и смогут сделать достойную его научную публикацию.

**Примечания**

1. Эта статья в основном своем содержании была подготовлена в 2001 году – после краткого знакомства (ограниченного временем командировки) с частью архива Института археологической (исторической) технологии Российской академии истории материальной культуры (ИАТ – ИИТ РАИМК). За что я благодарен сотрудникам Института истории материальной культуры РАН – О.В. Богуславскому, С.А. Кулакову, Н.А. Беловой, Г.В. Дружневской. По различным причинам (события того времени, в том числе экономическим) вернуться к более основательному изучению этого архива не удалось. Научное значение этого архива, необходимость привлечения специалистов к изучению огромного наследия ИАТ, до сих пор достойно не оцененного, вынудила автора не только отметить его работу в других публикациях, но и к написанию этой статьи. Надеюсь, что найдутся настойчивые исследователи (скорее в Санкт-Петербурге, так как этот архив потребует большого времени на изучение), которые проработают, проанализируют, подготовят достойные научные капитальные публикации по наследию ученых этого когда-то выдающегося института, своими научными работами опередивших время на несколько десятилетий.
2. Горький М. «Несвоевременные мысли» и рассуждения о революции и культуре (1917–1918 гг.). М.: МО Союза журналистов СССР, Ассоциация «Ротация» при участии МСП «Интерконтакт», 1990.
3. О политике и действиях большевистской партии (в дальнейшем – коммунистической), об отношении ее к народу и к деятелям культуры после захвата власти в стране в последние десятилетия опубликованы многочисленные секретные разоблачающие документы, которые ранее хранились в партийных и государственных архивах. В библиотеках стали доступны, а также переиздаются более полувека запрещенные книги, статьи из газет и журналов 1917 – 1920-х годов. Такие публикации постоянно увеличиваются, потрясая происходившими многочисленными фактами репрессий, геноцида по отношению к народу. Пример одного из первых сборников: «Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 2002.
4. Нерадовский П.И. Из жизни художника. Л., 1965.
5. Вернадский Г.В. Ленин – красный диктатор. М., Аграф, 1998.
6. В.И. Ленин и А.В. Луначарский. Переписка, доклады, документы // Литературное наследство. Том 80. М.: Наука. 1971.
7. Изобразительное искусство. 1919. №1.
8. Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1995.
9. Анненков Юрий. Мои воспоминания. <https://libcat.ru/knigi/proza/russkaya-klassicheskaya-proza/292767-2-yurij-annenkov-vozpominaniya.html#text>.
10. Яхонт О.В. Вопросы методологии реставрации в некоторых документах 1920-х годов // Реликвия. 2008–2009. № 19. С. 14–18.
11. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. М., 1947.
12. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы. М., 2015 (1-е изд. – 2007). С. 139–141, 240–242, 427–428.
13. Яхонт О.В. История реставрации скульптуры // Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы. М., 2005.
14. Жукова Н.Н. Деятельность Института археологической (исторической) технологии в 1919–1937 гг. // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. М.: РИО. ГосНИИР. 1994. С. 15–34.
15. О памятнике Ленину. Л., 1924.
16. Видимо, идея сооружения большого памятника В.И. Ленину, с установкой его на значительной высоте, долго не давала покоя большевикам. Они в дальнейшем планировали соорудить его огромную фигуру (около 70 м) на колоссальном Дворце советов, общая высота которого предполагалась более 400 м. Великая Отечественная война и последующие экономические проблемы не позволили осуществить этот проект. Ряд историков считает, что, помимо этих событий, в данном решении восторжествовал разумный вывод: статуя предполагалась на такой высоте, что значительное время года зрители, находящиеся на земле, видели бы только ее нижнюю часть – основная фигура скрывалась бы в облаках.

История (1) формирования отношения человечества к сохранению и восстановлению художественных и исторических памятников прошлого насчитывает несколько тысячелетий, практически – весь период его разумного существования. Доказательство его истоков ряд современных ученых находят в артефактах древних периодов истории человечества (наскальной живописи, сакральных и бытовых предметов). В отечественной истории об этом свидетельствуют как следы на археологических предметах древнейших периодов, но более всего – с IX века: упоминания в летописях и исследования сохранившихся памятников раннего на нашей земле христианства. Поиск научных принципов и методов консервации и реставрации произведений искусства, активное формирование их положений в нашей стране стало происходить в XIX и начале XX века. Наиболее важными и суммирующими документами стали решения II Всероссийского съезда художников 1911–1912 годов и Эрмитажного совещания 1916 года. Они были приняты накануне крушения Российской империи.

Последующие события (Февральский и Октябрьский перевороты, Гражданская война и др.) должны были зачеркнуть результаты многолетнего опыта отечественных ученых и реставраторов по сохранению памятников прошлого, их содержание и значение. Но произошло, казалось, невозможное: ученые и реставраторы, сопротивляясь политике и действиям новой власти, и рискуя жизнью (многие из них – погибли), продолжили работы по спасению уничтожаемого отечественного культурного наследия. В результате, помимо проделанных огромных практических работ, им удалось принять в апреле 1921 года на Всероссийской реставрационной Конференции важнейшие документы, впервые сформировавшие и утвердившие принципы научной консервации и реставрации памятников архитектуры, иконописи и стенописи, скульптуры, древнего художественного шитья и низания.

К сожалению, многие наши современники не представляют той трагической ситуации, в которой тогда приходилось работать ученым, музейным работникам и реставраторам по спасению прошлого культурного и духовного наследия, намеренно уничтожаемого утверждавшейся новой властью. Возможно, вследствие чего эти важнейшие документы были намеренно подвержены забвению (2). Поэтому главной целью данного сообщения, стала публикация документов 1921 года. Таким образом, надеюсь, нам удастся по достоинству оценить и сохранить

тот вклад, который внесли в отечественную систему охраны и реставрации памятников прошлого наши предшественники.

Цель, задачи, границы и конечный результат консервационно-реставрационных работ, сформулированные в этих документах, достаточно созвучны современному видению этой научной деятельности и не потеряли актуальности и в наши дни. Вследствие этого можно считать, что данные документы стали важнейшим достижением Всероссийской реставрационной конференции 1921 года.

Интерес к этому периоду формирования отечественной музейной и реставрационной деятельности проявляется у многих отечественных исследователей. Однако при непосредственном знакомстве с некоторыми статьями, в которых иногда публикуются данные архивные документы, нередко, при их (спорной, на наш взгляд) авторской интерпретации, как и при выборе их фрагментов, происходят искажения. Моя цель, при всем глубоком уважении к исследователям: публикация самих документов без каких-либо купюр, в полном их объеме – без какой-либо корректуры, редактирования или исправления стилистических и прочих погрешностей (с сохранением орфографии и пунктуации, примененных в цитируемых документах). Это, на мой взгляд, поможет другим исследователям полнее и глубже понять их содержание, увидеть проблемы, стоявшие перед нашими предшественниками в период становления государственной реставрационной системы, и (что наиболее важно) позволит использовать их опыт и наработки для решения современных задач. На этой реставрационной конференции были рассмотрены и другие важные вопросы, которые хотя достаточно интересны, но выходят за рамки темы нашей публикации и поэтому не затрагиваются. Они заслуживают самостоятельного исследования.

В то же время для понимания сложившейся к 1920-м годам ситуации в области охраны и реставрации памятников истории и культуры необходимо уделить особое внимание одному из документов, принятых на этой конференции. Таким важнейшим документом стало «Положение о Конференции по делам реставрации Главмузея». В этом документе утверждается, что Конференция по делам реставрации Главмузея является «органом, руководящим всеми ремонтно-реставрационными работами по памятникам искусства и старины на территории РСФСР» (3).

Как сказано в «Положении о Конференции по делам реставрации Главмузея», «Конференция в порядке собственной инициативы и в порядке инициативы отделов Главмузея, музеев, университетов, Академии наук и Истории Материальной Культуры, ученых Обществ и других аналогичных учреждений:

- а) разрешает вопросы реставрации всех памятников искусства и старины;
- б) руководит реставрационными работами или наблюдает за ними в случае ведения их другими учреждениями;
- в) перемещает памятники для наилучшего сохранения их;
- г) определяет условия, нужные для сохранения памятников;
- д) рассматривает, объединяет и утверждает план реставрационных работ».

Предваряя публикацию самих реставрационных документов, необходимо указать на общие цели и задачи, в них сформулированные (4). Главная задача реставрационной деятельности во всех этих документах определяется как «сохранение памятников от дальнейшего разрушения» путем принятия минимальных и щадящих мер. Так, в «Основных положениях реставрации памятников зодчества» читаем: «Основной задачей Архитектурно-реставрационного отдела является поддержание памятников зодчества от порчи и разрушения путем правильно поставленного ухода за ними, текущего ремонта, а в некоторых случаях и реставрации».

В «Инструкции по расчистке икон и стенописи» подчеркивается: «При расчистке икон и стенописи от поздних записей необходимо весьма бережно относиться ко всем записям, как следам различных эпох истории памятника и художественных вкусов различного времени».

В «Инструкции Государственной реставрационной мастерской древнего художественного шитья и низанья» сказано, что «главной задачей является сохранение и поддержание от разрушения и порчи предметов древнего художественного шитья, тканья и низанья, со строжайшим соблюдением характера, стиля и всех особенностей художественного памятника».

В «Правилах ремонта и реставрации произведений скульптуры» говорится, что «основной задачей скульптурных работ должно быть сохранение памятников скульптуры от дальнейшего разрушения путем их осторожного ремонта».

На необходимость только минимальных мер академик П.П. Покрышкин указал еще в 1915 году. В своей работе «Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства» он писал: «Многие неудачные опыты реставрации памятников старины и искусства привели наконец специалистов к выводу, что следует всемерно избегать “реставрирования” и ограничиваться лишь простым осторожным ремонтом» (5). К слову сказать, этот вывод родился не только на основе его собственного длительного (и успешного) реставрационного опыта, а также ряда отрицательных результатов в отечественной реставрационной практике, но и на анализе многолетней деятельности зарубежных коллег, и в первую очередь успешной работы английского «Общества защиты древних зданий», основанного в 1877 году, деятельность которого считалась в Европе образцовой.

В Манифесте этого «Общества» сказано: «Чтобы сохранить здания всех времен и всех стилей, мы призываем людей, имеющих к ним отношение, стремиться не реставрировать их, а охранять, каждодневными стараниями предотвращать непрерывное разрушение зданий, возводить подпорки для падающих стен или чинить протекающую крышу... мы твердо убеждены, что из всех до сих пор предпринимавшихся реставрационных работ наихудшие приводили к безжалостному удалению наиболее существенных и выразительных черт здания, тогда как наилучшие в точности уподоблялись попыткам реставрации старой картины, когда частично погибшее произведение художника прошлых лет становится гладким и зализанным под ловкой рукой бездумного и бездарного поденщика наших дней... Мы призываем, наконец, воспринимать наши древние сооружения как памятники былого искусства, применявшего отошедшие в прошлое методы, ибо современное искусство не может вторгаться в них, одновременно их не разрушая».

Так, и только так, сможем мы избежать нелепого положения, когда наши познания толкают нас на действия, смешные с точки зрения самих этих познаний. Так, и только так, мы сможем сберечь наши старинные сооружения и передать их для изучения и почитания своим потомкам» (6).

Важно указать и на то, что установка на минимальные ремонтные работы, сформулированная в документах 1921 года, сопряжена с требованием обязательных научных исследований. Кроме того – с максимально полным документированием исследовательских и реставрационных

работ в журнальных и дневниковых записях, фотографиях, копиях, схемах и др. Задачей самих ремонтных работ является, как говорится в «Основных положениях реставрации памятников зодчества», «сохранение памятника зодчества в том виде, в котором его застал момент реставрации».

Таким образом, в этих документах в первую очередь указывается на необходимость сохранения подлинности памятника. В то же время в «Правилах по ремонту и реставрации произведений скульптуры» сказано, что «добавки утраченных частей скульптуры допускаются лишь в случаях технической необходимости». Аналогичное положение мы находим и в пункте 6 «Основных положений реставрации памятников зодчества», и в пункте 9 «Инструкции по расчистке икон и стенописи», где утверждается, что «недопустимы никакие записи, доделки и поправки утраченных частей древней живописи».

Как в наше время, так и тогда считался недопустимым поновительский – «творческий» подход реставратора к памятнику прошлого. Главной целью документов 1920-х годов было сохранение подлинности памятников, что аналогично современной формулировке – «во всем богатстве их подлинности», как будет определено в 1964 году в международном документе по охране и реставрации – в Венецианской хартии (7).

Так как мои основные интересы связаны с историей, теорией и практикой реставрации скульптуры, поэтому особое внимание привлекли правила ремонта и реставрации произведений этого вида искусства. В данном небольшом, по сравнению с другими, по-своему лаконичном документе весьма актуально и для настоящего времени определяются отношения к поздним доделкам и указываются возможные способы сохранения памятника, в том числе и методом его переноса в защищенные места. «В исключительных случаях, когда иным способом скульптурный памятник не может быть охраняем от гибели, допускается, с особого в каждом отдельном случае решения Конференции, перенос его в более удобное для хранения место с установкой копии на его прежнем месте нахождения».

Одним из стимулов нашей публикации этих документов стала констатация возрастания в 1990-е годы поновительской практики при восстановительных работах с памятниками архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства, которую, под видом реставрации, активно приветствуют и поощряют (в печати, органах информации, финансово) администраторы различного

уровня, антиквары и коллекционеры. Такими работами, высоко оцененными государственными чиновниками, стали многочисленные «реставрации» административных и церковных зданий по всей стране, в том числе здание Сената в Московском Кремле, Дворцового ансамбля в Царицыне и др.

Они стали сопровождаться работами по воссозданию утраченных в прошлом памятников архитектуры, которые в прессе ошибочно стали также называть реставрацией. Храм Христа Спасителя, церковь Казанской Божией Матери на Красной площади, дворец Алексея Михайловича в Коломенском и многие другие церковные здания были воссозданы заново от фундамента и до завершающих крестов. И хотя исполнители в соответствии с реставрационной практикой использовали различные архивные и документальные материалы, эти восстановления осуществлялись заново. При этом часто из современных материалов и современными методами. Их копийность – повторение утраченного памятника – и качество работ, как правило, зависели, в большей или меньшей степени от требований заказчика и профессиональных способностей исполнителей.

Корни определения такой реставрационной деятельностью лежат в середине XIX века, в деятельности французского реставратора Э. Виолле-ле-Дюка. Император Наполеон III в 1858 году поручил ему воссоздать замок Пьерфон 1390 года. По замыслу архитектора (его чертежам и рисункам) был сооружен новый замок, имитирующий утраченный, заполненный «древней» мебелью и соответствующим декором. Эти работы, как и предшествующие им воссоздания средневековых соборов Франции, архитектор определял как реставрационные.

Такие работы по воссозданию утраченных архитектурных памятников, как и поновительские действия с восстанавливаемыми сооружениями, пагубно отражались на всей реставрационной отрасли, так как подобная практика, к сожалению, стала внедряться в отечественную музейно-реставрационную деятельность с движимыми памятниками, о чем можно судить по экспонатам последних реставрационных выставок.

Сумятицу в общественном понимании цели, задач и конечного результата научной реставрации в настоящее время вносят распространившиеся в печати и даже на научных музейных конференциях непрофессиональные выступления людей, претендующих на «авторитетность» своих высказываний. Они практически поддерживают распространение в от-

еественных музейно-реставрационных работах поновительские действия, поощрительно их муссируют в своих докладах и публикациях, претендуя тем самым на свое теоретическое обоснование. Все чаще появляются статьи, в которых авторы (судя по содержанию их текстов), незнакомые с историей и теорией научной реставрации, предлагают и утверждают нелепые собственные определения реставрационных понятий, взамен принятых уже многие десятилетия в нашей науке и за рубежом. И таким образом стремятся обосновать и утвердить подобные поновительские работы. Так, в недавно опубликованной статье, автор которой, видимо, предлагает новый теоретический пересмотр основ современной научной реставрации, утверждается под понятием «ремонт» (взамен научно принятого) полное поновительство – то, что ныне в бытовой практике принято называть «евроремонтом». Он пишет: «Конкретный объект ремонта... может быть изменен, почти без каких-либо ограничений... Например, при ремонте квартиры мы без всякого сожаления наклеиваем другие обои, меняем сантехнику, даже если позволяют финансы, можем осуществить перепланировку...» Он считает, что таким варварским методом практического разрушения подлинности «объекту реставрации» может «быть предан вид первоначальной аутентичности» (8).

Текст этой статьи, как и других аналогичных публикаций, указывает на распространенность в последнее время вольной и непрофессиональной замены исторически установившихся научных реставрационных понятий и определений случайными, нередко бытовыми представлениями и оценками с целью обоснования непрофессиональных поновительских работ.

Принятые в 1920-е годы документы по реставрации памятников искусства и старины, как и последующие отечественные и международные хартии и постановления, определяют научный путь решения консервационно-реставрационных работ. Поэтому научная ценность документов 1920-х годов не утрачивается до сих пор. Их полная публикация, как уже было сказано, актуальна сегодня и будет востребована завтра в процессе формирования, постоянного пересмотра и уточнения научного видения цели, задач, границ и конечного результата консервации и реставрации.

В заключение необходимо указать и на то, что мы не должны забывать теоретическую и практическую деятельность наших предшественников, их огромный вклад в становление отечественной теории и практики. Более четверти века назад директор Международного Римского реставраци-

онного центра сэра Бернарда Фейлдена назвал своих предшественников – авторов Венецианской хартии 1964 года и создателей Римского центра – «гигантами, на плечах которых в дальнейшем стала развиваться международная научная реставрация» (9). То же самое необходимо сказать о наших соотечественниках, которые, как в страшные 1920-1930-е годы, так и в последующее время, спасали памятники прошлого, нередко погибая в периоды репрессий, повторяющихся в нашей стране с большей или меньшей жестокостью. Несмотря на все беды, на все, что обрушивалось на их головы, им удавалось спасти многие отечественные памятники архитектуры, скульптуры, живописи, графики, прикладного искусства, созданные в прошлом, действуя в соответствии со своими духовными и моральными принципами, со своим пониманием огромного значения отечественного культурного наследия. Со временем мы осознаем их огромный вклад в мировую реставрационную теорию и практику, которым они нередко опережали своих зарубежных коллег.

#### Примечания

1. Статья была опубликована в журнале «Реликвия» № 19 / 2008–2009.
2. В настоящее время эти документы хранятся в Архиве Института материальной культуры РАН: РА ИИМК РАН. Ф. 29. Ед. хр. 829. Л. 78–81.  
Благодарю руководство и сотрудников Института, в первую очередь – Богуславского О.В., Кулакова С.А., Белову Н.А., Дружневскую Г.В. за представленную возможность познакомиться и опубликовать эти документы.
3. РА ИИМК РАН Ф. 29. Ед. хр. 829. Л. 77.
4. РА ИИМК РАН Ф. 29. Ед. хр. 829. Л. 78–81.
5. Покрышкин П.П. Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства (Отдельный оттиск из журнала «Зодчий». Петроград. 1915). С. 3.
6. Моррис Уильям. Искусство и жизнь. М., 1973. С. 403–404.
7. Постановления и резолюции II Международного конгресса архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам. Венеция, 1964. С. 2.
8. Соколов Б.Г. Реставрация/ремонт. // Реставрация и консервация музейных предметов. Материалы международной научно-практической конференции. СПб., 2006. С. 9–10.
9. Feilden Bernard. The ICCROM for the unification of the Principles of Restoration – Second International Restorer Seminar. Budapest, 1979. P. 23.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ реставрации памятников зодчества

1. Основной задачей Архитектурно-Реставрационного Отдела является поддержание памятников зодчества от порчи и разрушения путем правильно поставленного ухода за ними, текущего ремонта, а в некоторых случаях и реставрации.
2. Реставрация памятников зодчества имеет целью сохранение памятника зодчества в том виде, в котором застал его момент реставрации, или восстановление полностью или отчасти первоначального вида памятника на основании точных данных, полученных обследованием памятника в историко-художественном, археологическом и историческом отношении.
3. Для обследования памятника следует произвести:
  - а) Подробный и тщательный осмотр памятника, изучение его форм и конструкции, в художественно-историческом отношении, определение его прочности или деформации, позднейших наслоений, искажений и т. п.
  - б) Фиксацию состояния памятника путем поставленных на строго научном основании архитектурных исследований и обмеров.
  - в) Фотографирование памятника в общем виде и новых его деталях, подлежащих реставрации.
4. Материалами для составления проекта реставрации памятника являются результаты обследования, исторические документы, иконографические данные и литература, относящаяся к памятнику.
5. Памятники зодчества не должны быть реставрированы на основании только исторических и архивных данных, а лишь в случаях, когда уцелевшие остатки или следы допускают возможность точного восстановления утраченных частей.
6. В случае конструктивной необходимости допускается дополнение архитектурных частей памятника по аналогии с сохранившимися частями, с точной регистрацией дополнительных частей в документах по производству реставрации.
7. При работах по поддержанию памятника все вновь дополненные части должны точно воспроизводить части замененные.
8. Освобождение памятника зодчества от позднейших наслоений допускается с особого, в каждом отдельном случае, постановления Конференции. Все удаляемые части должны быть детально обследованы, обмерены и сфотографированы перед началом работ по их удалению и во время последующего ведения работ.
9. В особых случаях работ, когда можно предполагать, что и удаляемые поздние наслоения могут быть доделаны древние части памятника, работы должны производиться с особой тщательностью.
10. Восстановление частей памятника или укрепление разрушающихся частей должно быть производимо из материалов по возможности однородных с материалами, из которых построен памятник и исполняем способами, близкими по технике примененным в памятнике.
11. Временное укрепление памятника может быть сделано из любых материалов не вредных для него и без соблюдения форм и технических приемов памятника с непременным условием, чтобы эти укрепления легко могли быть удалены впоследствии без повреждения памятника.
12. При земляных работах вблизи памятника необходимо производить археологические исследования почвы.
13. Все реставрационные работы, обследования, предварительные работы и производство строительных работ записываются в журнал, в котором отмечаются подробные этапы работ и заносятся все результа-

ты, снабженные графическим материалом. Эти данные являются материалом для отчета и оправдательными документами по реставрации памятника.

14. Все реставрационные работы, кроме текущего ремонта, утверждаются Конференцией, а для порядка производства их вырабатываются особые инструкции, которые даются производителю работ для руководства.

**ИНСТРУКЦИЯ ПО РАСЧИСТКЕ ИКОН И СТЕНОПИСИ,  
утвержденная Всероссийской коллегией по делам музеев и охране памятников  
искусства и старины Народного комиссариата по Просвещению**

1. При расчистке икон и стенописей от позднейших записей необходимо весьма бережно относиться ко всем записям, как следам различных эпох истории памятника и художественных вкусов различного времени.
2. Расчистка каждого наслоения должна производиться отдельно /т. е. послойно/ с подробным изучением каждого слоя записей в целом, при постепенном удалении слоев по всей поверхности изучаемого памятника:
  1. если это технически возможно,
  2. если послойная расчистка не ведет к разрушению живописи,
  3. если слои прописи занимают на иконе достаточно значительное и не случайное место.  
Примечание: Определение характера и художественно-исторического значения прописи производится руководителем совместно с ответственными работниками данной мастерской; в особо важных случаях решение этого вопроса передается Комиссии.
3. Перед началом работ по расчистке, состояние изучаемого памятника должно быть подробно описано и иллюстрировано фотографическими снимками.
4. Во время работ должен вестись журнал, подробно описывающий весь ход расчистки, состояние памятника в различные периоды работ, особенности отдельных слоев записей и степени сохранности. Журнал составляется на основе, как наблюдений руководителя, так и особо выработанных анкетных листов, в которых мастера собственноручно отмечают результаты своих ежедневных работ и наблюдений. Журнал работ должен сопровождаться подробным фотографированием всех периодов работы и состояния памятника, как в общем виде его, так и в деталях.
5. В некоторых особо ответственных случаях, в дополнение к фотографическим снимкам, необходимо исполнять с иконы точную кальку с нанесением на ней всех повреждений.
6. В случаях большого интереса записи, подлежащей очистке, необходимо делать с нее цветную иконописную копию.
7. Перед началом работ по послойной расчистке икон или стенописей необходимо произвести пробную очистку, в малоответственном, но характерном для изучения записей месте памятника.
8. Ввиду большой сложности и ответственности работ по очистке от записей икон и стенописей необходимо производить их лишь опытными мастерами. И о всякой предполагаемой очистке или пробе записей необходимо предварительно извещать Коллегию по делам музеев и охране памятников /без разрешения которой никакие пробы или расчистки недопустимы/.
9. Недопустимы никакие записи, доделки или направки утраченных частей древней живописи после ее очистки от наслоений более позднего времени. Все работы по окончанию очистки памятника от записей должны ограничиваться осторожными мерами предохранения его от дальнейшей порчи и наблюдением за его состоянием.

В исключительных случаях, когда утрата настолько велика, что совершенно убивает художественное впечатление от древней живописи, допускается погашение обозначившихся пятен, с тем условием, однако, чтобы рисунок и форма не восполнялись и погашенное место не сливалось с первоначальной живописью.

Примечание: Решение данного вопроса принадлежит также руководителю совместно с ответственными работниками данной мастерской, в особо важных случаях передается Комиссии.

**ПРАВИЛА**  
**ремонта и реставрации произведений скульптуры,**  
**выработанные Особой Комиссией 2-й Конференции Главмузея**

1. Основной задачей скульптурных работ должно быть охранение памятников скульптуры от дальнейшего разрушения путем их осторожного ремонта.
2. Добавки утраченных частей скульптуры допускаются лишь в случаях технической необходимости.
3. Перед починкой скульптурных памятников желательно производить удаление поздних наслоений на них, если эта работа не может оказать вредного влияния на сохранность памятника.
4. В исключительных случаях, когда иным способом скульптурный памятник не может быть охраняем от гибели, допускается, с особого в каждом отдельном случае решения Конференции, перенос его в более удобное для хранения место с установкой копии на его прежнем месте нахождения.
5. Лепка и повторяющиеся детали декоративной скульптуры могут быть восстанавливаемы по наилучше сохранившимся частям.
6. Началу работ должно предшествовать тщательное исследование памятника и материала из которого выполнен памятник и его реставрированные части, как со стороны состава, так и сохранности.
7. Все работы по ремонту скульптуры, на общих основаниях, должны сопровождаться подробными дневниками и журналами работ, а также фотографированием.

**ИНСТРУКЦИЯ**  
**Государственной Реставрационной мастерской древнего художественного шитья и низанья**

1. Государственная Реставрационная мастерская имеет своей главной задачей сохранение и поддержание от разрушения и порчи предметов древнего художественного шитья, тканей и низанья с строжайшим соблюдением характера, стиля, всех особенностей художественного памятника.
2. Секция художественного шитья намечает предварительно общий план очередных работ в реставрационной мастерской и представляет его на обсуждение и утверждение Подотдела Декоративного искусства, а затем в общем порядке Конференции Главмузея.
3. Предназначенный к починке художественный памятник при поступлении в мастерскую должен быть тщательно изучен Секцией, подробно описан и сфотографирован; причем Секция точно определяет степень его сохранности и меры, необходимые для дальнейшего поддержания его.
4. В тех случаях, когда художественный памятник искажен прежде бывшими починками или сильно поврежден и нуждается в особых приемах исследования, Секция докладывает об этом Подотделу, которому принадлежит окончательное решение вопроса.
5. Результаты изучения художественного памятника и меры, предназначенные для поддержания его, заносятся в журнал.

6. Секция художественного шитья следит за всем ходом работ в мастерской по укреплению художественного памятника и в особенности за обстоятельным описанием хода работ и фотografiрованием памятника.
7. По окончанию работ по укреплению памятника художественного шитья Секция делает доклад в Подотдел Декоративного искусства.

## II. ПРАВИЛА УКРЕПЛЕНИЯ ШИТЬЯ И НИЗАНЬЯ

8. Укрепление ткани, служащей фоном памятника. В том случае, когда этот фон под шитьем изображения совершенно разрушен и когда изображение как бы висит на воздухе, грозя также дальнейшим разрушением, допустимо подложить под оставшиеся куски ткани фона ткань нейтрального тона, как основу для укрепления памятника.
9. В случае, когда части ниток или уток ткани фона шитого памятника сохранились и под ними сквозит крашенина основы хорошей сохранности, то допустимо закрепление разломатившихся нитей по этой крашенине; если же крашенина основы ветха, то допустимо для укрепления памятника подложить под ткань фона ткань нейтрального цвета.
10. В случае если ткань от ветхости разошлась, образовав щель, через которую сквозит основной холст или крашенина хорошей сохранности, то допустимо закрепить ткань по контуру прорыва к холсту основы не подкладывая под щель другой ткани.
11. Если первоначальный фон шитья предыдущими реставрациями был заменен другим, который тоже успел разрушиться, допустимо для целостности художественного впечатления укрепить атласным швом позднейшую ткань фона нитями в тон.
12. В тех случаях, когда шитое изображение переложено предыдущими реставрациями на совершенно неподходящий по цвету фон, режущий и портящий впечатление памятника, и если точно установлен первоначальный материал фона и цвет его, допустима пересадка шитого изображения на подходящий материал.

## III. УКРЕПЛЕНИЕ ШИТЬЯ

13. В тех случаях, когда нити, прикрепляющие золотное шитье, истлели и золотные нити отделились от ткани и могут отпасть совсем, необходимо закрепить золотные нити, не зашивая всего утраченного места шитья, если таковое имеется.
14. Укрепление шитья и ткани должно производиться шелками в тон. В тех случаях, когда подходящего для укрепления тона шелка не подобрать, допустима окраска шелковых нитей в необходимый тон растительными красителями по рецепту.
15. Оборванные края знамен и утраченные места их допустимо для их укрепления положить на наиболее тонкую и незаметную ткань нейтрального тона.
16. В тех случаях, когда предыдущими реставрациями была частично нарушена ткань основы и таким образом памятник ослаблен в крепости, допустимо подложить под основу для укрепления памятника подходящую ткань.

#### IV. РАСЧИСТКА ШИТЬЯ

17. В тех случаях, когда предыдущие реставрации, искажающие памятник, могут быть удалены без ущерба для первоначального шитья памятника, необходимо их удалить и, таким образом, очистить памятник от искажающих его добавлений.
18. В тех случаях, когда предыдущими реставрациями памятник украшен поздними добавлениями, нарушающими целостность впечатления, необходимо очистить памятник от этих добавлений и восстановить его в первоначальном виде.
19. В тех случаях, когда памятник предыдущими реставрациями был закрасен краской, необходимо краску удалить.

#### V. УКРЕПЛЕНИЕ ЖЕМЧУГА

20. В тех случаях, когда нить, на которую жемчуг нанизан, истлела окончательно и наблюдается массовая осыпь жемчуга, допустимо перенизать жемчуг на новую нить и прикрепить ее по сторонам каждой жемчужины поперечной прикрепой по старым гнездам.
21. В тех случаях, когда нить, на которую нанизан жемчуг, цела, но местами порвалась, необходимо для сохранения памятника от дальнейших осыпаний прикрепить жемчуг по сторонам каждой жемчужины поперечной ниткой по всему низанию.
22. В тех случаях, когда было произведено предыдущими реставрациями укрепление низанья жемчуга через подкладку и, тем не менее, осыпь продолжается, следует подпороть подкладку, укрепить жемчуг способом, указанным в §§ 21 и 22 и пришить вновь подкладку.

#### VI. ЧИСТКА ТКАНЕЙ

23. Закрепление памятника шитья требует основательной чистки от пыли и пятен способами, не вредящими шитью и ткани.

#### VII. ХРАНЕНИЕ ШИТЬЯ И ТКАНЕЙ

24. Первоклассные памятники шитья желательно хранить в подрамниках и в застекленных шкафах с занавесками. Тяжелые ткани желательно хранить в горизонтальном положении с прокладкой бумагой или легкими тканями, но в шкафах с вентиляцией. Легкие ткани могут быть развешиваемы в шкафах и витринах. Вешалки должны быть обшиты стеганой мягкой материей.



Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960), 150-летие которого отмечалось в марте 2021 года, сыграл огромную роль в культуре нашего Отечества. Он был не только большим и ярким живописцем, но и многогранным историком, критиком и теоретиком искусства, а главное – выдающимся деятелем в области сохранения, исследования и реставрации произведений искусства в сложнейшие, критические периоды нашей истории.

Как-то в беседе со мной Николай Николаевич Померанцев (1) – известный деятель в области сохранения и реставрации древнерусского искусства, а с 1918 года бессменный помощник И.Э. Грабаря – рассказал о первой встрече с ним. Незадолго до Первой мировой войны он, будучи молодым, вместе с отцом шел по Большой Ордынке в сторону Кремля. Его отец был священником церкви Святого Николая Чудотворца в Пыжах, что на Большой Ордынке. Отец окончил Московский археологический институт и был давно знаком с И.Э. Грабарем на поприще изучения древнерусского искусства. Навстречу Померанцевым приближалась группа людей, среди которых выделялся господин, громко говоривший и размахивающий тростью. При встрече они поздоровались с отцом Н.Н. Померанцева, а гневно шумевший господин (им был И.Э. Грабарь) рассказал причину своего бурного раздражения. Подошедшие господа были на совещании в Московском Кремле по вопросу реставраций, проводимых к 300-летию Дома Романовых. И.Э. Грабарь был разгневан ведением и результатами работ. Он считал, что главной причиной неудачных реставраций в Кремле была некомпетентность чиновников, единолично руководящих этими работами, закрытость реставрации, отсутствие гласности и контроля со стороны специалистов. Именно отсутствие научного руководства ведущими специалистами и гласности, по его мнению, стали причиной произошедших просчетов.

Игорь Эммануилович Грабарь родился в Будапеште в семье, происходившей из Угорской Руси. По словам И.Э. Грабаря, его семья была из «обширной области, лежащей в Карпатских горах и входившей в состав Австро-Венгрии» (2, с. 15). Родители И.Э. Грабаря были истинными патриотами России. Его дед (как и вся его семья) был «фа-

натичным поборником славянской идеи», а «в Австро-Венгрии... признанным главой славянства» (2, с. 15–16), вследствие чего его семья преследовалась властью и полицией. После суда (по этому поводу) над его матерью – «процесса Ольги Грабарь», шумевшего по всей Европе, – они были вынуждены эмигрировать в Россию.

С юных лет Игорь Грабарь интересовался изобразительным искусством. Он вначале стремился копировать иллюстрации из журналов «Нива», «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение» – изданий, доходивших в захолустный городок Егорьевск Рязанской губернии, куда эмигрировала его семья.

Уже в раннем детстве у И.Э. Грабаря проявились лидерские качества. Он вспоминал: «Несмотря на то, что во всей этой (дворовой) детской компании были ребята старше меня, я почему-то безапелляционно командовал отрядом, затеявая игры или руководя ими». Так, под его руководством во дворе был построен небольшой, но «настоящий дом, в котором мы даже могли жить» (2, с. 18). Этим он вызывал удивление и восхищение взрослых.

И.Э. Грабарь вспоминал, что в то время он «давно уже был одержим страстью к рисованию. С годами она так разрослась и углубилась, что совершенно вытеснила строительство. Я целыми днями рисовал, изводя пропасть бумаги. Рисовал все, что взбредет в голову, но больше всего любил срисовывать из “Нивы” портреты генералов. Как началась страсть к рисованию – не помню, но достаточно сказать, что не помню себя не рисующим, не представляю себя без карандаша, резинки, без акварельных красок и кистей» (2, с. 21). Рисование сопровождало его в Егорьевске, затем в прогимназии и в Катковском лицее в Москве, где его увлечение живописью подкреплялось посещением художественных выставок и Третьяковской галереи. До Москвы, по признанию И.Э. Грабаря, «кроме рисунков в “Ниве” я не видел никаких художественных произведений. Ни в одном егорьевском доме, где мне приходилось бывать, не было ни картин, ни гравюр, а живопись в церквях меня как-то не трогала, и я ее не замечал, словно это не было искусством. Понятно поэтому, что “Нива” являлась для меня источником несказанных радостей...» (2, с. 25). В Москве он знакомится с некоторыми художниками – преподавателями иконописного училища, находившегося при храме иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» на Большой Ордынке. Тогда же он познакомился с художником А.Е. Архиповым и учениками Училища живописи, ваяния и зодчества. Он посещал воскресные

И.Э. Грабарь

Автопортрет

Государственная Третьяковская галерея



И.Э. Грабарь (Храбров)

Иллюстрация к произведению Н.В. Гоголя

классы рисования в Обществе любителей художеств (на углу Малой Дмитровки и Страстного монастыря), где преподавал В.В. Попов. Как считал Грабарь, В.В. Попов сыграл в его «жизни существенную роль... Хотя я был бесплатным учеником, [он] тратил много времени, давая ценные указания... Он мне очень помог в рисунке и в начатках техники масляной живописи» (2, с. 38, 44–45). Грабарь уже в то время писал пейзажные этюды, натюрморты, портреты одноклассников и служителей.

Участь в лицее, Игорь Грабарь увлеченно читает произведения русских и зарубежных писателей. Как он вспоминал, «постоянное чтение навело на мысль попытаться и свои силы в литературе... подражая всем переменным властителям моих дум... Покидая лицей с аттестатом зрелости в кармане и золотой медалью, я увез с собой целую тетрадь небольших литературных безделок, которые вскоре с охотой разобрали петербургские и московские юмористические журналы» (2, с. 56).

Несмотря на огромное желание быть художником, но осознавая недостаточность общей культуры в окружающей художественной среде и важность для него общего гуманитарного образования, он намеренно поступает в Петербургский университет на юридический факультет. При этом он не бросает занятий живописью и литературным творчеством.

Обладая удивительной коммуникабельностью и постоянным неукротимым стремлением к самореализации своих творческих возможностей, он помещает в ряде петербургских журналов и газет вначале короткие юмористические заметки, а позднее – серьезные обзорные статьи по вопросам изобразительного искусства. Кроме того, он (под псевдонимом Игорь Храбров) успешно выполняет иллюстрации к произведениям русских и зарубежных классиков (в первую очередь – любимого им Н.В. Гоголя), выпускаемых популярным издательством А.Ф. Маркса. Параллельно занятиям в Университете он поступает в Императорскую Академию художеств. Со временем он успешно перешел и занимался в мастерской И.Е. Репина, со стороны которого неоднократно слышал благожелательные оценки. В дальнейшем, неудовлетворенный полученным художественным образованием, он решил усовершенствоваться в учебных заведениях Западной Европы. Объездив западноевропейские страны, ознакомившись с системой разных школ, он выбирает известную тогда школу А. Ашбе в Мюнхене. Она была популярной не только в Западной Европе, но и среди русских художников. В ней в разное время занимались А.Г. Явленский, М.В. Веревкина, Д.Н. Кардовский, В.В. Кандинский, М.В. Добужинский и многие другие соотечественники.

Система форматворчества, которой обучали в этой школе, была, на взгляд И.Э. Грабаря, наиболее творчески успешной. Он вспоминал, что А. Ашбе, увидев рисунки И.Э. Грабаря и Д.Н. Кардовского, изрек: «У вас слишком случайно, слишком копировано, а между тем существуют законы, которые нужно знать». И он взял уголь и нарисовал шар, покрыв его общим тоном; затем нанес тень, выбрал рефлекс, отбросил падающую тень и вынул хлебом блик.

«Вот в этих пяти элементах заключается весь секрет лепки. Все, что ближе к вам, – светлее, все, что дальше от вас, – темнее; все, что ближе к источнику света, – тоже светлее, что дальше от него, – темнее. Запомните это и примените во время рисования: нет ничего проще» (2, с. 127).

«Новым в живописи было упорное настаивание А. Ашбе на не смешивании красок на палитре, а накладыва-



И.Э. Грабарь  
Дама с собакой. 1899



И.Э. Грабарь  
Толстые женщины. 1904

вании их раздельно на холст». А. Ашбе считал: «В глазу зрителя они сами смешиваются, но, по крайней мере, дадут чистую расцветку, а при размешивании на палитре получается одна грязь...» «Он настаивал на широком письме: “Только смелее, шире, не бойтесь”. И сам клал смелые широкие мазки... В этих репликах и советах заключалась целая система, близкая к системе импрессионизма, которую он высоко ставил» (2, с. 128).

Стремление И.Э. Грабаря учиться и познавать новое приводит его в музеи античного искусства в Мюнхене, а также в архитектурный политехникум, полный курс которого он прослушал. Помимо этого, он стремился досконально изучить состояние изобразительного искусства того времени, течения, направления, суть художественных поисков и их результатов в странах Западной Европы. Он старался посещать все наиболее значительные художественные выставки, аукционы, музеи, галереи и мастерские художников, знакомился с ведущими мастерами того времени (о чем он делился в публикуемых в России статьях и заметках).

Осознавая на собственной практике значимость художественных материалов (красок, лаков, сиккативов, кле-

ев и др.) для результатов живописных работ, он стремился глубже познакомиться с технологией их изготовления, посещая соответствующие европейские предприятия. В целях познания причин и характера химических, физических изменений и старения этих материалов (как на палитре художника, так и в дальнейшем процессе существования самого произведения) он посещал ведущие европейские реставрационные мастерские, ателье и музеи. Помимо этого изучал в библиотеках и архивах старинные рецепты и руководства по живописи, по ее технике, составам красок, знакомился со многими специалистами в этой области, пробовал сам изготавливать или модифицировать лаки и связующие. Также его интересовали современные научные технические методы исследований произведений искусства и их результаты, проводимые в ведущих лабораториях научно-исследовательских и музейных учреждений (рентгеновские, инфракрасные, ультрафиолетовые и др.), с целью использования этих данных при разоблачении фальсификаций или при реставрации.

Его обширные научные интересы не мешали заниматься собственным творчеством, успешно участвовать



И.Э. Грабарь  
Февральская лазурь. 1904  
Государственная  
Третьяковская галерея



И.Э. Грабарь  
Мартовский снег. 1904  
Государственная Третьяковская галерея



И.Э. Грабарь  
Неприбранный стол. 1907  
Государственная Третьяковская галерея

во многих выставках в России и Западной Европе. В поисках собственного видения он создает произведения различного стиливого направления, как близкого творчеству его коллег, так и с неожиданным экспрессивным решением. Некоторые его работы, в частности гротескно изображенные «Толстые женщины» 1904 года, произвели фурор на зарубежных выставках. По воспоминанию И.Э. Грабаря, это произведение было написано под впечатлением посещения одного парижского банкирского дома. Во время традиционного приема «самая потрясающая картина развернулась передо мною, когда я заглянул в гостиную. Здесь у стены сидели в ряд необычайной толщины женщины, с огромными вырезами на тучной груди и спине, с оплывшими жиром лицами и шеями, с фантастическими формами обнаженных рук» (2, с. 146).

С 1900-х годов он создает превосходные пейзажи и натюрморты, вошедшие в золотой фонд отечественного искусства. К ним относятся: «Мартовский снег», «Февральская лазурь», «Неприбранный стол» (все в Третьяковской галерее) и многие другие произведения, украшающие до сих пор экспозиции не только отечественных, но и зарубежных музеев.

Принято считать, что (цитируя мнение известного историка искусства А.А. Федорова-Давыдова) «И. Грабарь был не только художником, но и критиком и исследователем, человеком с ярко выраженными склонностями к научному, логическому мышлению... и ему казалось прельстительной та живописная система, которая была наиболее рационалистична... Эмоции у Грабаря всегда осознаны и своеобразно выверены, внутренне проанализированы и как бы сформулированы в его живописи, как выверена его живописная система» (3, с. 242–243). Трудно с этим согласиться, читая воспоминания самого художника о работе над картиной «Мартовский снег» (1904; ГТГ).

«В течение всего февраля, марта и половины апреля я переживал настоящий живописный запой, с утра до вечера, пока еще светло, работая на натуре. Меня очень заняла тема весеннего, мартовского снега, осевшего, изборожденного лошадиными и людскими следами, изъеденного солнцем. В солнечный день, в ажурной тени от дерева, на снегу я видел целые оркестровые симфонии красок и форм, которые меня давно уже манили... Пристроившись в тени дерева и имея перед собой перспективу дороги, которую развезло,



И.Э. Грабарь

Городок на Северной Двине. 1902

Государственный музей русской архитектуры  
имени А.В. Щусева

и холмистой дали, с новым срубом, я с увлечением начал писать. Закрыв почти весь холст, я вдруг увидел крестьянскую девушку в синей кофте и розовой юбке, шедшую через дорогу с коромыслом и ведрами. Я крикнул от восхищения и, попросив ее остановиться на десять минут, вписал ее в пейзаж... Весь этюд был сделан в один сеанс... Я писал с таким увлечением и азартом, что швырял краски на холст, как в исступлении, не слишком раздумывая и взвешивая, стараясь только передать ослепительное впечатление этой жизнерадостной мажорной фанфары» (2, с. 202).

К характеристике о художнике, сказанной ранее, А.А. Федоров-Давыдов добавил: «И. Грабарь стал родоначальником и наиболее крупным представителем дивизионизма в русской живописи, очень быстро придя к нему от ранних импрессионистических работ... Но его пейзажи и его натюрморты проникнуты любовью к природе и несомненным художественно-поэтическим ее переживанием... И. Грабарь, несомненно, чувствовал красоту и поэзию русской природы, которую он изображал. Так проникнута поэзией «Февральская лазурь», передающая блестящую, сверкающую на солнце природу зимнего дня. Проникнута поэзией и другие пейзажи, возьмем ли мы такую импрессионистическую его работу, как «Луч солнца» (1901), или такую, как «Сентябрьский снег» (1903; обе – Третьяковская галерея)... И. Грабарь любил вводить в пейзажи старинную архитектуру усадеб, а во время своей поездки на Север соз-

давал акварели, в которых древнерусская архитектура была главным предметом изображения в пейзаже» (3, с. 242-243).

В первые годы XX века И.Э. Грабарь увлекся изучением древнерусского искусства и культуры, в связи с чем он отправился на Север. Наиболее важной работой, подытоживающей его поездку на Север, стала картина «Городок на Северной Двине» (1902; Государственный музей русской архитектуры). Грабарь вспоминал: «Привезя с Северной Двины с десятков этюдов с натуры и множество альбомных зарисовок, я на Рождество написал большую картину-панно «Городок на Северной Двине». Городок этот – Красноборск. Он лежит на левом берегу реки, укрепленный от размыва системой деревянных рубленых стен, дающей городу необыкновенно живописный, невиданный по своеобразием облик. Большой, длинный холст был мною трактован в намеренно условной, декоративной манере, с оконтурением, по-японски, всех деталей и с расчетом на общую серебристо-серую цветную гамму» (2, с. 187). Как известно, эта картина пользовалась большим успехом в прессе и на выставке «Мира искусства».

Живопись И.Э. Грабаря, его творческая активность, публикации ряда статей (такие как «Два века русского искусства») стали причинами его привлечения для участия в объединении «Мир искусства», как в журнале, так и в выставочной деятельности. Увлеченная работа в архивах и в подготовке ретроспективных выставок, посвященных русскому искусству XVIII–XX веков, подтолкнуло издателей и самого Грабаря к необходимости создания и публикации первой научной многотомной Истории русского искусства. Разработав программу издания, он согласился, при участии ведущих специалистов, быть руководителем, редактором и автором некоторых глав. Столь дорогое пред-



Обложки выпусков книги И.Э. Грабаря «Истории русского искусства». Издательство И.Н. Кнебель. Москва. 1912

приятие взял на себя И.Н. Кнебель (знаменитый австрийский издатель в России), выпускавший различные книги по искусству и учебные пособия. Несмотря на отказ от участия в работе некоторых (ранее согласившихся) известных авторов и на большую научную и творческую нагрузку, удалось издать в 1912–1914 годах пять роскошно иллюстрированных томов (в 23 отдельных выпусках). Но события, связанные с начавшейся Первой мировой войной, остановили это уникальное издание. Был сорван также выход серии серьезных монографий, посвященных русским художникам. Война активизировала не только патриотические, но и агрессивные выступления псевдозащитников Отечества, громивших предприятия предполагаемых врагов. Издательство И.Н. Кнебель, типографии, архивы, документы были уничтожены. И.Э. Грабарь с горечью вспоминал: «В мае 1915 года, во время немецких погромов в Москве, все клише и негативы, хранившиеся в магазине Кнебеля, в Петровских линиях, были уничтожены, ибо Кнебель был австрийским подданным. Издание не могло продолжаться. Я долгие месяцы не мог прийти в себя после этого ужасного события, не будучи в силах работать. Вместе с кнебелевскими погибло и несколько тысяч моих собственных негативов» (2, с. 231). Несмотря на это, И.Э. Грабарь, потрясенный ранней смертью В.А. Серова, успел подготовить посмертную выставку художника, написать о нем и издать в этом же

издательстве серьезную большую монографию, не утратившую своей научной ценности до сих пор. На взгляд многих специалистов, эта монография по информативности сохраняет до нашего времени не только значение первоисточника о В.А. Серове, его жизни и творчестве, но и считается самым значительным и лучшим трудом о нем.

В эти же годы по просьбе вдовы известного врача Г.А. Захарьина он проектирует в палладианском стиле большой больничный комплекс и руководит его строительством недалеко от станции Химки Николаевской железной дороги – учреждение со всеми необходимыми службами, соответствующими современному уровню врачебной науки.

Многочисленные публикации по истории отечественного искусства, знание музейного дела за рубежом, высокий авторитет И.Э. Грабаря как художника и специалиста стали причиной приглашения его в 1912 году в Совет, а затем (в 1913 году) в руководство Третьяковской галереей. Под его патронажем в Галерее были проведены значительные реформы: впервые осуществлены инвентаризация и опись коллекции, постановка учета и научного хранения, создание системы исследования, атрибуции и реставрации картин. Важнейшим событием стало изменение в 1915 году экспозиции произведений, вызвавшее многочисленные споры в прессе и обществе, среди художников и любителей искусства. Грабарь в соответствии с научными принципами, утверждавшимися в ведущих европейских странах, пришел к необходимости отказаться от прежней случайной развески картин, традиционно исходившей от их приобретения П.М. Третьяковым. Под руководством Грабаря была осуществлена перевеска картин в соответствии с историко-хронологической и монографической последовательностью. Хотя вначале реэкспозиция Грабаря стала поводом для многочисленных споров и конфликтов с его оппонентами, но со временем его преобразования были признаны правильными. В 1917 году ему удалось добиться преобразования Третьяковской галереи из городского в общегосударственный национальный музей, получивший со временем мировую известность. Директором Галереи он успешно (с некоторыми перерывами) проработал до весны 1924 года, активно пополняя ее коллекцию произведениями художников от Средневекового периода и до его времени, осуществляя одновременно их научные исследования, реставрацию, атрибуцию или пересмотр их авторства заново, нередко открывая новые имена (И. Фирсова и др.). Но и в последующие годы он был активным членом различ-



И.Э. Грабарь среди сотрудников Централъных государственных реставрационных мастерских. 1920-е

ных советов и комиссий Галереи, постоянно влияя на ее деятельность.

Февральский, а затем Октябрьский переворот 1917 года нарушил многие планы и процессы развития России в различных направлениях. Общество, в котором успешно работал И.Э. Грабарь как художник, как историк и критик искусства, как музейный работник, раскололось. Начавшиеся грабежи, массовые убийства, голод, месть новой власти представителям предшествующих правящих классов и интеллигенции, «Красный террор», намеренное уничтожение помещичьих поместий, дворцов, монастырей, церквей, музеев, в которых хранились накопленные столетиями произведения искусства и истории (даже государственный мемориальный музей А.С. Пушкина в Михайловском был сожжен местными крестьянами), – все это раскололо общество. Большая часть народа, в том числе интеллигенции, связанной с искусством (среди них были и друзья И.Э. Грабаря), эмигрировала. Другие же, по разным причинам, остались, стремясь защитить и спасти национальное культурное наследие, несмотря на политику и пропаганду новой власти по его уничтожению. В числе защитников национальной культуры прошлого был и И.Э. Грабарь.

И.Э. Грабарь активно включился в различные государственные комиссии по спасению и охране памятников культуры и искусства. При его участии 26 мая 1918 года соз-

дается Всероссийская комиссия по сохранению, раскрытию и реставрации памятников древнерусской живописи при государственной Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины, преобразованная в 1924 году в Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ), директором которых стал И.Э. Грабарь. На работу в мастерские были приглашены известные ведущие профессиональные реставраторы: А.И. Брягин, Н.И. Брягин, П.И. Юкин, Г.О. Чириков, В.О. Кириков, А.И. Тюлин и другие мастера; ученые: Ю.А. Олсуфьев, Д.П. Сухов, В.Т. Георгиевский, Н.Д. Лихачев, А.И. Анисимов, А.И. Некрасов, в том числе священник отец Павел (Флоренский), а также П.Д. Барановский, Н.Н. Померанцев и другие. В первом сборнике ЦГРМ «Вопросы реставрации», вышедшем в 1926 году, И.Э. Грабарь писал: «Основная задача этого органа (ЦГРМ) была и есть забота о сохранении памятников искусства. В силу этого работа естественно шла и продолжает идти по двум направлениям: по линии регистрации и обследования памятников архитектуры, живописи, скульптуры, декоративного и прикладного искусства, с целью выяснения наличия художественных ценностей Республики, и по линии чистой консервации, сводящейся к ремонту, реставрации и предохранения памятников от порчи и разрушения» (4, с. 5).

Установленная в ЦГРМ форма научного руководства проводимыми работами в то время не соответствовала и противоречила общей государственной системе диктаторского управления поставленными сверху партийными чиновниками. Но именно она оказалась наиболее успешной в решении стоящих многочисленных задач. Ценность такой организации работ И.Э. Грабарь объяснил в предисловии ко второму сборнику «Вопросы реставрации». Он писал: «10 лет непрерывной дружной коллективной работы привели к созданию совершенно особого типа научного учреждения, наделенного производственными функциями. Ставя себе целью научное исследование, Реставрационные Мастерские в то же время преследуют задачу охраны памятников искусства, их ремонта и раскрытия, или – что то же – реставрации. Научная и производственная стороны теснейшим образом между собой связаны, ибо если с одной стороны реставрация не может иметь места без предварительного научного исследования памятника, то с другой – самое исследование последнего приобретает особенную убедительность и исключительную ценность, когда оно подкреплено данными, добытыми в процессе реставрации» (5, с. 3).



Обложка сборника «Вопросы реставрации». 1926

И.Э. Грабарь, обладая лидерскими качествами и, казалось бы, неумной энергией, был еще и мудрым стратегом, расчетливым тактиком в руководстве работы ЦГРМ. Он прекрасно улавливал и представлял реальное содержание политической и практической цели большевиков, выдвигавших различные лозунги перед полуграмотным населением страны, власть над которым они захватили и старались удержать любыми методами. Желая угодить беднейшей части населения, большевики призывали их грабить «награбленное», разрушать и уничтожать все прошлое: органы царской власти, их исполнителей, их памятники, дворцы, монастыри, церкви, иконы и многие другие предметы былого. В то же время, нуждаясь в финансовых средствах с целью удержания власти и продолжения своей политической и экономической деятельности, «советские вожди» призывали активно конфисковать все царское, частное и церковное имущество с целью его реализации для получения иностранной валюты. В этой опасной ситуации утраты и гибели памятников прошлого И.Э. Грабарь осознал огромное значение широкой общественной и международной гласности, с которой вынуждены были считаться даже руководители советской власти. Поэтому он видел деятельность музейных сотрудников и ЦГРМ по спасению наследия прошлого, в первую очередь произведений древнерусского искусства, в их пропаганде, в научных и общественных публикациях

(в журналах, газетах и т. д.). Осуществлялось это по следующей программе: на основании данных летописных, исторических и легендарных источников выявлялось место нахождения древних знаменитых памятников иконописи, фресок, шитья и прикладного искусства, затем они переносились в лаборатории и мастерские ЦГРМ. В них проводилось быстрое раскрытие от поздних записей, их атрибуция и как можно более широкая публикация в научных изданиях и на выставках (результаты работ предавались широкой гласности). Таким образом, ранее неизвестные древние памятники иконописи приобретали не только всероссийскую, но и международную известность. Вследствие этого они в определенной мере становились защищенными, хотя бы от уничтожения. Благодаря этой тактике И.Э. Грабарю и его сотрудникам, несмотря на агрессивное сопротивление различных органов советской власти, удалось выявить, раскрыть и спасти от распродажи или уничтожения тысячи произведений древнерусского и византийского искусства, памятников других эпох. Величайшими событиями в истории мировой культуры стали открытия и реставрации иконы Владимирской Божией Матери работы византийского мастера первой трети XII века, фресок и икон Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия, Симона Ушакова и других древнерусских иконописцев, произведения живописи, скульптуры, графики и прикладного искусства русских, западноевропейских и восточных мастеров. Найденные и раскрытые памятники, в первую очередь древнерусского искусства, И.Э. Грабарь и его сотрудники (А.И. Анисимов, Ю.А. Олсуфьев и др.) публиковали в различных отечественных и зарубежных научных изданиях, в том числе в сборниках ЦГРМ «Вопросы реставрации». К таким важным публикациям можно отнести большие научные работы И.Э. Грабаря об Андрее Рублеве, Феофане Греке, фресках Дмитровского собора во Владимире и др. С 1921 года И.Э. Грабарь впервые читает курс лекций по реставрации и атрибуции для студентов (будущих искусствоведов) Московского государственного университета. На его основе он анализирует и подводит итоги современного состояния этого вопроса за рубежом и в нашей стране, утверждая необходимость научного подхода к его решению.

Икона Владимирской Божией матери. Первая треть XII века  
Государственная Третьяковская галерея





Феофан Грек  
Мельхиседек. 1378  
Фрагмент фрески церкви  
Спаса Преображения  
на Ильине улице  
Великий Новгород

И.Э. Грабарь, обладая уникальными организационными качествами и стратегическим чутьем, несмотря на негативное отношение правящей власти к памятникам и наследию прошлого, а также плохое финансирование, долгие годы (до 1930 года) сумел организовывать экспедиции в Центральной России и по Северу (около двадцати) с целью выявления, исследования, реставрации и публикации древних памятников искусства. Им были организованы в стране четыре отчетные реставрационные выставки ЦГРМ, привлечшие огромное внимание не только специалистов, но и многих жителей Москвы. С целью пропаганды древнерусского искусства в мире и предполагаемой тем самым защиты памятников от расхищения (распродажи, осуществляемой тогда большевиками со многими произведениями искусства, изъятыми из музеев и дворцов), И.Э. Грабарь добивается проведения выставок древнерусской иконы в странах Западной Европы (Германии, Англии) и Америки. Согласившись на эти выставки, советское правительство тайно надеялось осуществить распродажу экспонированных икон, но огромный интерес зарубежных специалистов и общественности к ранее неизвестной древ-

нерусской культуре, мировое признание их уникальной ценности не дали полностью осуществиться этим планам. Почти все произведения вернулись на Родину, пополнив центральные музеи.

Важно сказать о том, что в этот кровавый период И.Э. Грабарь смог долгие годы спасти своих сотрудников от проводимых репрессий. В этом ему оказывали помощь председатель Наркомпроса А.В. Луначарский и особенно заведующая Музейным отделом Наркомпроса в 1918–1927 годах, жена всеильного Л.Д. Троцкого – Наталья Ивановна Троцкая-Седова. Когда А.В. Луначарский предложил И.Э. Грабарю возглавить Музейный отдел и охрану памятников, тот в свою очередь (мудро) порекомендовал (вместо себя) Н.И. Троцкую-Седову. В дальнейшем, как свидетельствовали очевидцы, став руководителем Музейного отдела, она помогала сохранять регулярное финансирование ЦГРМ, чем способствовала нормальной деятельности организации в то трудное экономическое и политическое время. Но, самое важное, именно ей, благодаря диктаторской власти мужа, неоднократно удавалось защитить от тюрем и расстрелов многих сотрудников ЦГРМ и других подчи-

ненных ей организаций. Это наиболее стало понятным после утраты Л.Д. Троцким своего руководящего положения в государстве и высылки Н.И. Троцкой-Седовой вместе с супругом из страны (со своего поста она была вынуждена уйти в 1927 году). Вскоре начались массовые аресты сотрудников ЦГРМ и других подчиненных ей организаций, отправка в тюрьмы, концлагеря, в ссылку. И.Э. Грабарь был вынужден в 1930 году уйти с директорской должности. Его, сотрудников ЦГРМ и их коллег подвергали многочисленным допросам. Многие были отправлены в тюрьмы, концлагеря, ссылки. Среди них: Н.И. Брягин, Г.О. Чириков, Ю.А. Олсуфьев, П.И. Юкин, А.И. Анисимов, отец Павел Флоренский, П.Д. Барановский, А.И. Некрасов, Н.Н. Померанцев и др. Впоследствии умерли в заключении Н.И. Брягин и А.И. Некрасов, были расстреляны Г.О. Чириков, А.И. Анисимов, отец Павел Флоренский и Ю.А. Олсуфьев. В 1934 году ЦГРМ ликвидируются.

Уникальным в деятельности И.Э. Грабаря в ЦГРМ было то, что при жестокой диктатуре новой власти было создано научное руководство учреждением, использующим демократическую форму ведения работ. Оно осуществлялось через Реставрационный и ученый советы (при этом, в меру возможностей, с обходом инструкций посаженных сверху партийных функционеров и чиновников). Это же подчеркивал И.Э. Грабарь в предисловии к каталогу III выставки ЦГРМ, прошедшей в апреле – мае 1927 года: «Реставрационные Мастерские, будучи производственным органом Главнауки, направляются в своей деятельности Ученым Советом, являющимся Научным Институтом Реставрационных Дисциплин. Все работы осуществляются по директивам Ученых Советов соответствующих Секций или постановлением Объединенного Совета Секций» (6, с. 8).

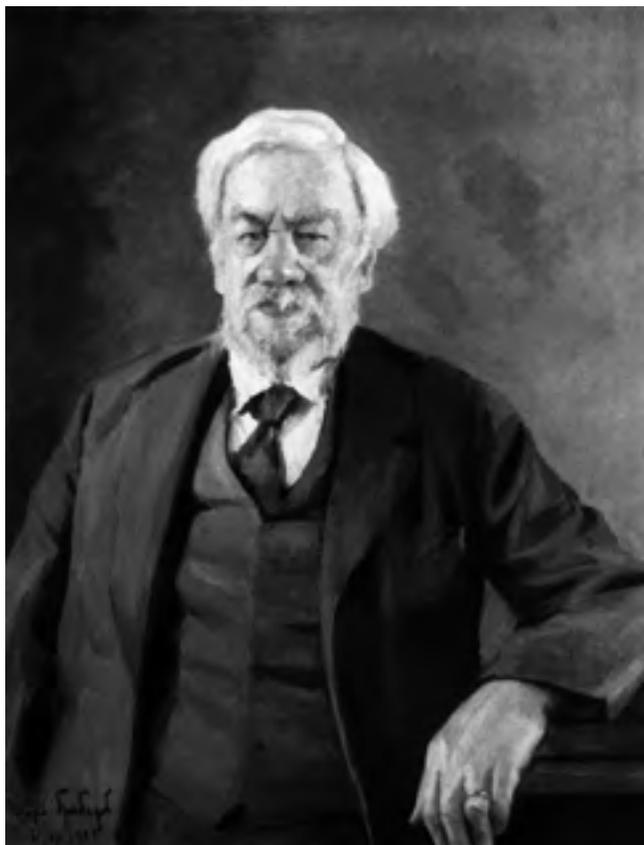
В 1930-е годы И.Э. Грабарь вынужден практически не участвовать в вопросах реставрации. Но он смог закончить работу над большой монографией, посвященной Илье Репину (которая вышла в 1935 году). И.Э. Грабарь активно включился в работу Большой советской энциклопедии не только будучи также членом редсовета, но и автором многих статей о русских, зарубежных художниках и архитекторах, опубликовал обширную «Автобиографию». Тогда же он вернулся к занятиям живописью, писал натюрморты, пейзажи, портреты близких людей. По заказу Академии наук он создал ряд портретов членов этого учреждения: В.И. Вернадского, С.А. Чаплыгина, Н.Д. Зелинского, А.Н. Северцева, а также композитора С.С. Прокофьева,



И.Э. Грабарь  
Портрет автора и его жены

арфистки В.Г. Дуловой, искусствоведа А.В. Бакушинского и др. В 1940-е годы его избирают академиком Академии наук СССР и Академии художеств. Помимо этого, в 1937 году он добивается создания в Москве Художественного института, первым директором которого он становится. Под эгидой этого института (также по его инициативе) была открыта художественная школа для детей, желающих стать художниками. Многие художники, прошедшие обучение в этих учреждениях, с благодарной памятью вспоминали о том времени и о том, с каким участием относился И.Э. Грабарь к происходящему в их жизни, его заинтересованности в их росте. Бывшие выпускники этих учебных учреждений со временем, в 1960–1980-е годы, определяли уровень и эволюцию искусства нашей страны.

В конце 1930-х годов И.Э. Грабарь, обладая стратегическим даром, осознал изменение политики советского государства в преддверии предстоящей войны. Партийные и государственные руководители страны постепенно стали отказываться от ранее (со времени В.И. Ленина) установленной программы «интернационализма и победы мирового пролетариата». В их выступлениях и печати все чаще обсуждались проблемы национального патриотизма, задачи защиты собственной страны в предстоящей войне. В государственной политике стал утверждаться интерес к мно-



И.Э. Грабарь  
 Портрет академика С.А. Чаплыгина. 1935  
 Российская академия наук

говековой русской (а не только советской) истории. На этой волне И.Э. Грабарь и его коллеги стали добиваться решения правительства о возобновлении деятельности учреждений по сохранению и восстановлению памятников прошлого. Вследствие этого в январе 1939 года была утверждена Постоянная реставрационная комиссия при Комитете по делам искусств. Ее руководителем был назначен И.Э. Грабарь. Несколько позднее, в мае 1941 года, И.Э. Грабарь, В.И. Мухина и А.М. Герасимов обратились к председателю Совнаркома с предложением о создании единого всесоюзного органа по охране и реставрации музейных предметов и памятников искусств, при Комитете по делам искусств. В результате удалось получить решение правительства о восстановлении деятельности Реставрационных мастерских, которые долж-



И.Э. Грабарь  
 Проходной двор в Замоскворечье

ны были начать работу в июле 1941 года. Начавшаяся война передвинула сроки этого учреждения с новыми целями и задачами.

Массовая гибель национальных памятников во время Великой Отечественной войны вынудила создать 7 июня 1942 года Чрезвычайную государственную комиссию по учету разрушений и ущерба, причиненных оккупантами памятникам искусства и музейным собраниям. Ее членом был назначен И.Э. Грабарь. Тогда же, в 1942 году, был поднят вновь вопрос о создании Центральных реставрационных мастерских при Комитете по делам искусств и реставрационных отделов в музеях. В 1944 году была утверждена Государственная центральная художественная реставрационная мастерская – ГЦХРМ, научно-художественным руководите-

лем которой стал И.Э. Грабарь. Ее директором была назначена В.Н. Крылова, опытный реставратор графических материалов. Сотрудниками тогда и в последующие десятилетия стали, как ранее работавшие в ЦГРМ, так и новые специалисты. В их числе со временем были: М.И. Тюрин, Д.Е. Брягин, Н.П. Сычев, В.О. Кириков, П.И. Юкин, Н.Н. Померанцев, М.Н. Тихомиров, С.С. Чураков, Н.А. Баранов, Ф.Я. Мишуков, А.Н. Баранова, С.А. Торопов, Н.И. Плеханов, В.В. Филатов, И.А. Тарасов, П.И. Баранов, Е.А. Костилова, Н.А. Маренникова, В.Е. Петров, М.Н. Козина, А.Н. Овчинников, О.В. Яхонт, А.П. Егоров, В.П. Титов, Ф.Ф. Лях, С.В. Ямщиков, Г.Г. Карлсен, Б.А. Онкель, И.Н. Петров, В.И. Корнилова, С.С. Голушкин, С.М. Ибрагимов и многие другие реставраторы и научные сотрудники. Они с 1940-х годов и в последующие сложные и трудные для культуры десятилетия (1950–1970-е) продолжали и успешно развивали традиции ЦГРМ, внедряя новые методы исследований и реставрации отечественного культурного наследия. В тяжелые военные и послевоенные годы специалисты ГЦХРМ должны были документировать и осуществлять учет разрушенных и утраченных памятников архитектуры и произведений искусства, в том числе похищенных фашистскими оккупантами. Помимо этого, они осуществляли многочисленные реставрационные и ремонтные работы с произведениями музеев страны. Их огромная и плодотворная деятельность с успехом продолжается новыми поколениями реставраторов и научных сотрудников до настоящего времени.

В начале деятельности сотрудникам ГЦХРМ была выделена полуразрушенная церковь Марфо-Мариинской обители на Большой Ордынке в Москве. В этом здании протекала крыша, уникальные фрески на стенах были повреждены и забелены, иконостас разорен, первоначальная утварь разбита или уничтожена, везде – следы безобразия. Реставраторы, помимо основной тяжелой работы, в так называемое свободное время (когда они должны были отдыхать), занимались необходимым ремонтом крыши, стен, окон, канализации, наведением порядка на прилегающей захламленной территории сада. Они смогли осторожно раскрыть от побелки и реставрировать фрески работы М.В. Нестерева (в основном помещении) и братьев Павла и Александра Коринных (в подклете). Помимо этого, они привели в порядок прилегающий сад, посадили деревья и цветы. Несмотря на бытовые и производственные трудности, коллектив, вначале небольшой, смог, постепенно разрастаясь, осуществлять огромные реставрационные и научные работы во многих



Храм Покрова Пресвятой Богородицы Марфо-Мариинской обители. 1950-е

музеях страны, проводить экспедиции по Северу с целью выявления древних памятников, организовывать отчетные выставки, готовить молодых реставраторов, издавать учебные и научные работы.

В послевоенный период по инициативе И.Э. Грабаря и его единомышленников решением правительства были созданы архитектурно-реставрационные организации в ряде областных центрах страны – в Ленинграде, Новгороде, Пскове, Владимире и др. В их работе активно участвовали И.Э. Грабарь и его единомышленники и коллеги. По их настоянию для подготовки необходимых кадров лепщиков, каменщиков, штукатуров, форматеров, литейщиков, позолотчиков и других мастеров были открыты специальные училища. Массовым тиражом стали издаваться новые и переиздаваться ранее вышедшие пособия, книги по технике и технологии различных ремесел с целью подготовки необходимых кадров для восстановления разрушенных памятников.

Уже тогда и на долгую перспективу И.Э. Грабарь, архитектор А.В. Шусев и их единомышленники видели главную задачу сохранения и восстановления исторического и художественного наследия в создании государственной структуры по истории, охране и реставрации прошлого в трех единственно связанных направлениях:

1) Научные исследования, публикации и подготовка кадров по истории искусства, охране и реставрации памятников прошлого (архитектуры, скульптуры, живописи, прикладного искусства и др.);

2) Создание центрального органа, наделенного решающими функциями в вопросах методологии исследования, охраны и реставрации памятников прошлого;

3) Создание сети государственных учреждений, выполнявших практические работы по охране и реставрации.

Первое направление решалось созданием в 1944 году Института истории искусства, архитектуры и охраны памятников Академии наук СССР, директором которого был назначен И.Э. Грабарь, а научное руководство осуществлялось через ученый совет. Ныне это Институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации в Москве.

Второе направление было оформлено в 1948 году приказом за подписью И.В. Сталина по созданию Научно-методического совета по охране памятников культуры при Президиуме Академии наук СССР, наделенного решающим правом в стране в области охраны и реставрации памятников истории и культуры. Председателем Научно-методического совета был назначен также И.Э. Грабарь. К слову сказать, благодаря академикам И.Э. Грабарю, А.В. Щусеву и их единомышленникам впервые за все время советской власти удалось добиться важных решений в области сохранения и реставрации национальных памятников прошлого. Одновременно принимается решение о создании в ГЦХРМ и в музейных реставрационных отделах реставрационных и ученых советов, решающих демократическим путем вопросы научного руководства, контроля и качества проводимых реставрационных работ.

Третье направление (как уже говорилось) осуществлялось путем создания Государственной центральной художественной реставрационной мастерской (ГЦХРМ) с целью реставрации движимых памятников (картин, икон, скульптур, произведений прикладного искусства и др.). С аналогичными задачами формируются и увеличиваются реставрационные отделы в ведущих музеях СССР – Эрмитаже, Русском музее, Третьяковской галерее, Историческом музее, ГМИИ имени А.С. Пушкина и др. Для восстановления архитектурных памятников были созданы специальные архитектурно-реставрационные организации в Москве, Ленинграде, Новгороде, Владимире, Костроме и других местах.

Так как в это время остро стоял вопрос о реставрационных кадрах, то в ГЦХРМ в 1955 году были организованы

специальные двухгодичные курсы по подготовке реставраторов широкого профиля, с перспективой продолжения в будущем такого обучения. Также с того времени стало осуществляться систематическое повышение квалификации реставраторов и музейных работников на базе ведущих реставрационных и музейных организаций. И.Э. Грабарь и его единомышленники впервые поставили вопрос об организации в художественных вузах и училищах специальных факультетов по подготовке профессиональных реставраторов.

В те же годы (в 1954 году) была создана государственная Комиссия по аттестации реставраторов страны, состоящая из ведущих и опытных реставраторов и музейных работников, с целью контроля качества осуществляемых реставрационных работ, в первую очередь в музеях и реставрационных организациях. Члены Комиссии выезжали в места их проведения. По результатам их проверки и анализов качества реставраторам присваивали категории и право на самостоятельные работы.

В 1957 году с целью разработки и усовершенствования научных исследований и внедрения современных методов консервации, реставрации и хранения музейных предметов и произведений искусства была основана Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации произведений изобразительного искусства Министерства культуры СССР (ныне – Государственный научно-исследовательский институт реставрации).

Все эти созданные учреждения и структуры, как единая взаимосвязанная система, долгие годы (до 1991 года) успешно функционировали на основе научного руководства демократическим путем через ученые и реставрационные советы. Таким образом, в сложнейший период нашей истории И.Э. Грабарю и его единомышленникам удалось сформировать успешно действующую на демократических принципах государственную структуру по охране памятников истории, искусства и культуры. Ее не удалось разрушить даже в «хрущевский» период борьбы с «поганым прошлым», «украшательством» и «церковным мракобесием» (выражения Н.С. Хрущева).

Наибольший успех эта система принесла в 1960-1980-е годы, когда партийное и государственное руководство страны было вынуждено в целях установления международных контактов и соответствия необходимым требованиям пойти на значительное увеличение финанси-

рования музейной и реставрационной системы, активизирование (хотя незначительное, да и то в основном за счет чиновного аппарата) международных контактов и на иные «послабления». Но и это дало возможность ознакомиться с опытом зарубежных специалистов, их методиками и материалами, разработать и внедрить в практику исследований и реставрации современные отечественные разработки и требования. Благодаря этому в различных музейных и реставрационных организациях было осуществлено колоссальное число уникальных и сложных научно-исследовательских и консервационно-реставрационных работ, высоко оцененных в нашей стране и за рубежом.

К сожалению, во второй половине 1990-х и в 2000-х годах на государственном уровне произошло намеренное разрушение этой структуры (как и всей страны). В 2004 году была ликвидирована Комиссия по аттестации реставраторов. Но после недавнего восстановления, осуществленного с большим трудом по настоянию многих реставраторов страны, она превратилась в некий совещательный придаток при чиновниках министерства. С 2011 года Научно-методический совет окончательно утратил право определять и решать вопросы руководства и контроля проводимых консервационно-реставрационных работ, став (изредка) совещательным общественным органом, мнение которого не имеет значения ни для исполнителей работ, ни для чиновников, ни для заказчиков. В последние годы он практически перестал работать. Реставрационные советы, которые должны определять задание, направление, результат и качество работ, в настоящее время практически отсутствуют во многих музеях и реставрационных организациях или, при официальном наличии, превратились в административный придаток. В основном они состоят из послушных руководству сотрудников, нередко далеких от понимания требований научной реставрации. Утвержденная в стране чиновниками система распределения реставрационных работ по «тендеру» значительно увеличило государственные затраты. Самое главное – вследствие деятельности этой системы в реальности утвердилось распределение работ самими чиновниками (а не по профессионализму исполнителей), что привело к резкому снижению их качества и коррупции. Подобные работы часто осуществляются не профессионалами, а случайными людьми, нередко коррупционно связанными с чиновниками и заказчиками. Таким образом, в последние десятилетия в нашей стране, в значительной мере чиновными усилиями, был уничто-

жен тот самый, по словам И.Э. Грабаря, «Объединенный Совет – Научный Институт Реставрационных дисциплин» по всем вопросам в области охраны и реставрации памятников искусства, истории и культуры (7). Качество и уровень исполнения реставрации, их контроль ныне во многом зависят от устойчивости традиций в каждом коллективе, профессионализма реставраторов и понимания руководства. В этой ситуации перед современными музейными работниками и реставраторами стоит задача – воссоздание и усовершенствование той ранее успешной государственной структуры научной охраны и реставрации в стране, которая была создана И.Э. Грабарем и его единомышленниками и прошла успешную проверку в течение пятидесяти лет практической деятельности.

Творческая деятельность И.Э. Грабаря в послевоенный период была не менее насыщенной, чем это было ранее. Как известно, он, обладая удивляющими всех окружающих необыкновенным оптимистическим характером, упорством и работоспособностью, успевал очень многое сделать. Известно, что у него до последних лет было четкое ежедневное распределение времени, принятое им еще в Мюнхене в 1897 году. Он тогда решил, что для запланированных им «занятий не могло хватить времени в обычных условиях мюнхенской художественной богемы, почему пришлось создавать для себя несколько необычные условия работы: я аккуратно стал ложиться в 9 часов вечера и вставать в 4 часа. Меня никто не тревожил по утрам, а вечером также никто не приходил, зная, что сплю» (2, с. 134). Об этом его распорядке я слышал от многих старых реставраторов и искусствоведов, его лично знавших. Всех удивляло то, что он соблюдал это «условие» постоянно, независимо от происходивших событий, даже в сталинское время, когда многие чиновники вынуждены были работать по ночам – любимое время «вождя народов».

В реставрационной мастерской он всегда активно присутствовал и высказывался на реставрационных и ученых советах, предварительно ознакомившись с проводимыми реставрационными работами. Реставраторов подкупало то, что он внимательно прислушивался к их мнениям и предложениям. Как мне неоднократно рассказывали в 1960-е годы многие старые реставраторы, на заседаниях ученого или реставрационного совета И.Э. Грабарь, сидя, как бы дремал. Это объяснялось тем, что в последние годы он должен был ежедневно участвовать во многих заседаниях различных учреждений (помимо тех, которыми руково-



#### Новгородские резчики

Памятный крест Саввы Вишерского. Начало XVI века

Дерево

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник

дил). Естественно, что в его возрасте это было достаточно утомительно. Но что удивляло присутствующих, он в важный момент обсуждения вопроса вдруг неожиданно как бы пробуждался, вставал в разговор и четко формулировал оптимальное решение вопроса.

Реставратор Алексей Петрович Егоров рассказал мне, как в процессе проводимой им в 1957 году реставра-

ции Резного памятного креста Саввы Вишерского (начало XVI века) из Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника он на реставрационном совете предложил проделать серьезную опасную операцию по удалению сердцевины лопнувшей горизонтальной части креста, приведшей к искажению и обезображиванию рельефа с изображением Спасителя и святых. Неожиданно для всех присутствующих И.Э. Грабарь как бы пробудился и активно поддержал это предложение. А.П. Егоров аккуратно расколол горизонтальный ствол, удалил распухшую сердцевину и склеил обе части. Крест в результате приобрел целостный вид и до сих пор украшает экспозицию музея (8, с. 50–55), а работа реставратора получила высокую оценку специалистов и Грабаря.

В послевоенные годы И.Э. Грабарь, продолжая занятия живописью, неоднократно выставлялся, успешно участвовал, казалось, во всех государственных и музейных комитетах и советах, рассматривающих вопросы культуры и изобразительного искусства. В эти годы по его инициативе при его руководстве и общей редакции осуществилось научное академическое многотомное издание «Истории русского искусства», статьи в котором были написаны им и привлеченными им ведущими специалистами. Помимо этого, он публикует многочисленные статьи в газетах и журналах по вопросам современного и старого искусства. Он пишет двухтомную монографию, посвященную И.Е. Репину, заново перерабатывает книгу о В.А. Серове, готовит сборники материалов, посвященных В.И. Баженову, И.Е. Репину, Ф.Я. Алексееву и другим художникам, не утративших огромного научного значения до нашего времени. За рубежом, в рамках ЮНЕСКО, издается его роскошный альбом, посвященный древнерусской живописи. В предисловии переиздания «Автобиографии» искусствовед В.М. Володарский верно отметил значение И.Э. Грабаря: «Те, кто работал вместе с ним, в том числе над новой «Историей русского искусства», вспоминают о нем с благодарностью и любовью. До глубокой старости он пронес многие традиции культуры “серебряного века”, а с ними и ряд своих эстетических пристрастий той поры. Как художник, ученый, просветитель он всегда предпочитал социологическим критериям в искусстве принципы его эстетической оценки, необходимость видеть и понимать, в чем состоит художественное качество памятника. Он умел и в преклонном возрасте загораться, волноваться, спорить, хвалить, когда видел у молодежи неподдельный интерес к искусству



И.Э. Грабарь

и истории искусства. Он улавливал и поощрял в других то, что всегда составляло главный стержень и его собственных поисков и открытий: беспредельную любовь к искусству, страстную жажду постичь человека и мир, жажду “знать и уметь”» (9, с. 12).

После смерти Игоря Эммануиловича Грабаря были переизданы многие его научные труды, вышли сборники прежних статей по вопросам консервации, реставрации, музейного дела, по искусству Древней Руси, русской архитектуре и многим другим вопросам культуры. Были опубликованы сборники его избранных писем, хранящихся в архиве Государственной Третьяковской галереи, ярко



И.Э. Грабарь

Портрет дочери

Государственная Третьяковская галерея

раскрывающие определенную часть отечественной истории культуры конца XIX – первой половины XX века. Все эти материалы, его научные труды восхищают многогранностью таланта И.Э. Грабаря, его огромной работоспособностью и успешностью решения многих стоявших перед ним, проблем.

В память об этом выдающемся художнике, ученом и деятеле культуры некоторым созданным им организациям, музеям и улицам в ряде городов (в том числе в Москве) было присвоено имя художника. Ведущей реставрационной организации страны, основанной им, – Государственной центральной художественной реставрационной ма-

стерской, после его смерти присвоили имя И.Э. Грабаря. В 1965 году этой организации дали статус научно-исследовательского учреждения, в 1974 году – получила название Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря.

Знакомясь вкратце с биографией Игоря Эммануиловича Грабаря, удивляешься и поражаешься тому, что он смог сделать и как художник, и как искусствовед-исследователь, и как писатель, и как организатор музейной и реставрационной системы в стране. И это все на высочайшем уровне, недоступном многим, как его современникам, так и нынешнему поколению. Как он точно отметил в предисловии к «Автобиографии», для него главный смысл существования – «искусство, искусство и искусство. С детских лет до сих пор оно для меня – почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни» (2, с. 14). Необходимо напомнить, что вторая половина его жизни прошла в сложнейший для него период – и как для художника, и как деятеля в области реставрации и охраны памятников. И он успешно с этим справился, как никто другой.

#### Примечания

1. Померанцев Николай Николаевич (1891–1986) – известный искусствовед, знаток древнерусского искусства, около 80 лет отдал делу открытия, спасения и реставрации отечественных памятников прошлого. С 1918 года был многолетним помощником И.Э. Грабаря, работая в Наркомпросе, Музеях Московского Кремля, реставрационных мастерских, участник и руководитель 19 экспедиций по центру и северу России, организатор отдела древнерусской скульптуры в Московском Кремле и отдела реставрации скульптуры в ГЦХНРМ, автор реставрационных выставок, статей и книг.
2. *Игорь Эммануилович Грабарь. Моя жизнь. Автобиография.* М.-Л.: Искусство, 1937.
3. *Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века.* М.: Советский художник, 1986. С. 242–243.
4. *Вопросы реставрации. Сборник Центральных государственных реставрационных мастерских.* М., 1926.
5. *Вопросы реставрации. II Сборник Центральных государственных реставрационных мастерских.* М., 1928.
6. *III Реставрационная выставка Центральных государственных реставрационных мастерских. Апрель – Май. 1927.* М., 1927.
7. К характеристике ситуации, сложившейся ныне в реставрационной системе, можно добавить весьма показательный, на мой взгляд, один факт. Когда я поступил на работу в Отдел реставрации скульптуры ГЦХНРМ имени И.Э. Грабаря, находившийся в бывшем (и ныне возрожденном) соборе Сретения Иконы Владимирской Божией Матери, я увидел в его центре огромный круглый дубовый стол, потемневший от времени. Впоследствии я узнал, что этот стол называется «грабаревским» и изготовлен он в конце 1940-х годов по его заказу и чертежу. Стол, по решению И.Э. Грабаря, предполагался для заседаний ученого и реставрационного советов, с тем чтобы каждый присутствующий, сидя за ним, мог иметь равное (демократическое) право на высказывание своего мнения. Этот стол в 1940–1970-е годы использовался в соответствии с указаниями своего основателя. Его ценил и берег Н.Н. Померанцев, верный ученик И.Э. Грабаря. Когда по его инициативе был создан Отдел реставрации скульптуры, он потребовал поставить стол в середине помещения для продолжения его функций. После утверждения в стране и в каждой ее организации «демократических» установок, многое лучшее в культуре было утрачено (о чем было ранее сказано). Так же был утрачен и этот «грабаревский» стол, как «ненужный хлам прошлого» (что мне объяснил руководитель организации того времени). Увы, защитника стола – Н.Н. Померанцева – уже не было в живых.
8. *Русская деревянная скульптура / Составители Н.Н. Померанцев, С.И. Масленицын.* М.: Изобразительное искусство, 1994.
9. *Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960). Моя жизнь: Автобиография: Этюды о художниках.* М.: Республика, 2001.

В эти месяцы отечественные реставраторы отмечают юбилейные даты: 60-летие Государственного научно-исследовательского института реставрации, а через пару месяцев – 100-летие основания московской школы реставрации. Официально принято считать, что последняя дата определяет начало реставрационной деятельности в России, что не соответствует действительности. Начало этому лежит на многие столетия раньше, о чем можно судить по анализу найденных в археологических раскопках и сохраняемых в музеях различных артефактов. Связано это с естественным стремлением наших далеких предков сохранить и восстановить необходимые и духовно ценные предметы культа, быта, родовых верований. С утверждением христианства эти действия, естественно, были продолжены с новыми сакральными предметами. Данные действия легенда связывает с именем иконописца Алимпия и его продолжателей. В последующие столетия, вплоть до нашего времени, целью иконописцев и мастеров других ремесел были работы по восстановлению – реставрации, реконструкции и поновлению памятников прошлого: икон, фресок, книг, резных иконостасов, предметов ковки, литья из металлов и др. Причинами таких восстановительных действий были частые пожары, катастрофы, войны. Осуществлялись эти работы на основе традиционных ремесел, накопленных веками знаний, приемов, технологических рецептов. Ценность этих традиций острее стала осознаваться в период правления царя Алексея Михайловича в связи с реформами патриарха Никона и расколом церкви. Иконописцы-старообрядцы, спасая памятники прошлого, стремились не только сохранить, изучить и восстановить в «древнем пошибе» разрушаемые и уничтожаемые старые иконописные доски, но и узнать и сбересть технические художественные приемы, рецепты, правила ремесла прошлого. Тем самым в древней столице Москве и в провинции начала формироваться национальная школа иконописно-реставрационного ремесла.

Параллельно этому с конца правления царя Алексея Михайловича и при Петре I в России начинает насаждаться иное направление в реставрационной деятельности, связанное с привлечением новой западноевропейской культуры, с новыми видами и формами изобразительного искусства – живописи, скульптуры, прикладного искусства. Накопленные со временем во дворцах, парках, соборах

картины, скульптуры и иные художественные предметы требовалось восстановить, для чего привлекались как сами авторы, так обученные специальные мастера: Г.Х. Гроот, Л.К. Пфандцельт – для живописных работ, Ф.Л. Циглер, И.А. Цвенгоф, Й. Баумхен, Ф.Г. Гордеев – для скульптуры и др. Они принесли в Россию знания и опыт в различных художественных ремеслах, западноевропейские традиции и правила. Это естественно обогатило отечественную художественную культуру, в том числе и реставрационную деятельность. К примеру, в области реставрации живописи были внедрены методы дублирования, перевода на новую основу, паркетажа и др.

Как ни странно, эти два традиционных направления реставрации (отечественное и западноевропейское), при всей их, казалось бы, внешней разнице, решали одну – задачу восстановления древнего памятника в целостном, предполагаемом первоначальном виде. В обоих направлениях качество работ определялось ремесленным уровнем реставратора-исполнителя, его способностями сделать восстанавливаемое произведение художественно выразительным, экспозиционным.

Интенсивное развитие гуманитарных и естественных наук в XIX в., накопленные исторические знания, политические события, войны, рост национального самосознания и другие факторы привели к пересмотру традиционного отношения к памятникам прошлого. В первую очередь это коснулось архитектурных памятников как общественно значимых. Активная деятельность французского архитектора Э. Виолле-ле-Дюка и его последователей по практическому внедрению метода целостной стилистической реставрации, осуществленного на ряде главных памятников Западной Европы (соборе Парижской Богоматери, соборах в Амьене, Реймсе, Лионе, Шартре, Праге и др., крепостей Пьерфон, в Милане и т. д.), вызвала как восторги широких масс населения, так и протесты специалистов. Одних радовало, что постепенно разрушаемые средневековые романские и готические соборы приобрели эффектный, казалось бы, первоначальный художественный вид, другие (чаще специалисты) видели в подобных работах утрату подлинных древних сооружений, превращение их в лживые имитации. Наиболее активно против этого выступали английский поэт Джон Рескин и художник Уильям Моррис, основавшие в Лондоне в 1877 году. Общество

защиты старинных зданий. Они считали, что в результате подобных действий происходит уничтожение подлинного древнего памятника и создается «сомнительное» безжизненное псевдоискусство. Они настаивали на том, что необходимо не реставрировать древнее сооружение, а охранять, каждодневными стараниями предотвращать его непрерывное разрушение.

Как мы видим, все эти дискуссии происходили в русле эстетических оценок и художественных качеств результатов реставрации. Неожиданный диссонанс в этот спор внес известный баварский ученый – химик, медик и гигиенист Макс фон Петтенкофер (1818–1901), который, заинтересовавшись качеством сохранности и реставрации живописи, не только разработал ряд уникальных и не потерявших актуальности до настоящего времени соответствующих методик, но и высказал определенные теоретические положения, не менее актуальные до сих пор. В 1870 году он писал, что произведение искусства – явление не только эстетическое, но и документ своего времени, и требовал ясных и недвусмысленных обозначений для каждого дополнения и изменения, вносимого в процессе реставрации, а также точного протокольного описания состояния произведения до и после реставрации. Он считал, что при реставрации живописного произведения важнее исследование техники живописи, причин разрушения и выработка методов спасения памятника, а не принятое традиционно обсуждение эстетического качества произведения и определение, является ли оно живописной вывеской, картиной или другим предметом. Помимо этого, он заявил о необходимости создания оптимальных безопасных и стабильных условий для долговечной сохранности произведений. Несмотря на то что в последующие десятилетия в реставрационную практику стали постепенно внедряться различные методы научных исследований (химические, физические, УФ, ИК, рентгеноскопии и др.), все же эстетический критерий оценки реставраций сохранял свой приоритет до середины XX века.

Одной из важнейших причин изменения данной ситуации в первой половине XX в. стал значительный рост коллекционирования произведений искусства и предметов прошлого, превращения их в формы финансовых вкладов, а вследствие этого активизация фальсификаций тех произведений, которые приобретали огромную цену на антикварном рынке. Так как эстетические оценки в определении подлинности произведения искусства на практике оказались недостаточными и нередко ошибочными, то

в результате внедряемые методы естественно-научных исследований стали приобретать решающее значение как при экспертизе на антикварном рынке, так и при реставрации.

Упоминание М. фон Петтенкофера важно, помимо сказанного, еще и тем, что И.Э. Грабарь, внесший значительный вклад в становление в России научной реставрации, познакомился с идеями и разработками этого баварского ученого в период своей учебы в Мюнхене и в дальнейшем активно пропагандировал, желая внедрить их в родном Отечестве в 1920–1950-е годы. Создавая в 1918 году государственную реставрационную организацию нового типа, он стремился соединить передовые научные положения западноевропейской науки (прекрасно представляя ряд негативных моментов в их практике, о чем нередко высказывался) с опытом и практикой московской традиционной школы реставрации икон. Всем известна история Центральных государственных реставрационных мастерских, результаты их уникальной деятельности и высочайшего подвига сотрудников этого учреждения по спасению и реставрации национальных памятников искусства и истории. Им удалось раскрыть и спасти шедевры иконописи Феофана Грека, Андрея Рублева, Даниила Черного, Дионисия, С. Ушакова и других мастеров, произведения живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства русских, западноевропейских и восточных художников. Трагически прерванная их деятельность в 1934 году, с последующими репрессиями, концлагерями и расстрелами части сотрудников, была продолжена в ряде музеев. Создание в 1944 году Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской (ГЦХРМ) явилось началом формирования под руководством И.Э. Грабаря общегосударственной научной структуры по охране и реставрации памятников прошлого следующих направлений: история искусства, охрана и реставрация памятников, теория и методология этой деятельности.

Почти одновременно в первом направлении этих действий был образован в 1944 году Институт истории искусства и охраны памятников Академии наук СССР (директором которого был назначен И.Э. Грабарь). Ныне это Институт искусствознания в Москве.

Второе направление было оформлено в 1948 году – приказом за подписью И.В. Сталина – по созданию Научно-методического совета по охране памятников культуры при Президиуме АН СССР (председателем Совета был И.Э. Гра-

барь). Одновременно принимается решение о создании в ГЦХРМ и в музейных реставрационных отделах реставрационных советов, решающих вопросы руководства и контроля качества проводимых реставрационных работ.

Третьим направлением было ранее названное создание в 1944 году ГЦХРМ, научным руководителем которой стал И.Э. Грабарь (ныне Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря), а также реставрационных отделов в ведущих музеях страны. Для решения проблем реставрации архитектурных памятников были сформированы центральные, республиканские и областные архитектурно-реставрационные организации. В 1954 году была создана Комиссия по аттестации реставраторов, состоящая из ведущих специалистов реставрации и музейного дела. Ее задачей был контроль профессионального уровня реставраторов, соблюдения ими высокого качества проводимых реставрационных работ. В 1955 году были проведены двухгодичные курсы по подготовке реставраторов. В дальнейшем была внедрена практика систематического повышения квалификации реставраторов и музейных работников на базе ведущих реставрационных и музейных организаций. В 1957 году при Министерстве культуры СССР была сформирована Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации произведений изобразительного искусства (ГЦХНРМ перед этим была переведена в ведение Министерства культуры Российской Федерации). Вплоть до 1991 года все эти структуры, как единая система и каждая в отдельности, функционировали на демократической основе научного руководства специалистами через ученых, реставрационные и научно-методические советы в целях охраны и реставрации памятников истории, искусства и культуры.

Уже было сказано, что наше учреждение было основано в конце 1957 года как Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации произведений изобразительного искусства. Причиной ее создания, как мне объясняли в 1960–1970 годах многие участники и свидетели этого процесса (из среды министерских чиновников и руководства реставрационных организаций), стало неожиданное исчезновение из прямого подчинения (номенклатуры) Министерства культуры СССР Государственных центральных художественных реставрационных мастерских (ныне – Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря). Перевод в структуру Министерства

культуры РСФСР произошел без обязательного соответствующего согласования. Известно, что подобные факты были характерны для периода хрущевского правления и путанных, противоречивых и бесконечных реформ. Руководство Министерства культуры СССР оказалось в затруднительном положении, так как в связи с устанавливавшимися тогда международными контактами в области культуры, в том числе и реставрации, ему была необходима соответствующая организация прямого подчинения. С этой целью в Министерстве культуры СССР было принято решение о создании нового реставрационного учреждения.

К счастью, среди привлеченных к научному руководству специалистов со временем оказались те, которые пророчески осознали новое видение стоявших перед реставрационной деятельностью проблем. Было принято решение формировать организацию, соответствующую современным научным требованиям. основополагающее направление деятельности учреждения должно было определяться результатами комплексных исследований методами гуманитарных и естественных (физических, химических, биологических и др.) наук в начале и в процессе реставрационных работ. В связи с этим структура создаваемого учреждения отличалась от традиционных реставрационных организаций. Нововведением было создание отделов по различным методам исследований: химическим, химико-технологическим, физическим, биологическим и т. д. Подразделения, занимающиеся практическими реставрационными работами, разделялись не традиционно – по видам искусства, а по материалам основы и технологии их изготовления. Это отдел реставрации масляной живописи, темперной живописи, металла, камня, предметов из волокнистых материалов и др. Хотя со временем произошла определенная трансформация некоторых названных отделов, но в основе эта практика сохраняется до сих пор. Таким образом, в идеологию деятельности ВЦНИЛКР – ГОСНИИР легли положения и принципы, которые пророчески были высказаны М. фон Петтенкофером около 150 лет назад и поддержаны И.Э. Грабарем 100 лет назад. При формировании ВЦНИЛКР перед его сотрудниками были поставлены задачи: проведение анализа отечественного и зарубежного опыта в области реставрации, освоение и внедрение наиболее успешных их результатов, разработка новых методик и подбор современных материалов, прошедших оптимальные проверки, а главное – использование при реставрации новейших научных методов исследования.

Анализируя результаты работы за 60 лет, достигнутые несколькими поколениями коллектива Института, трудно в одном сообщении перечислить многое сделанное. Число спасенных памятников – исследованных и реставрированных – огромно. Среди них уникальные работы античных и средневековых мастеров, древнерусских иконописцев, западноевропейских и русских живописцев, скульпторов, мастеров прикладного искусства. В том числе: античное золото и серебро из раскопок на Кубани, новгородская икона Петра и Павла XII века, комплекс иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря, портал Архангельского собора Московского Кремля, живописные произведения Ф. Рокотова, И. Репина, В. Васнецова, скульптуры А. Кановы, Ф. Шубина, И. Мартоса, И. Витали, М. Антокольского, кубанские знамена XVIII–XIX веков, Знамя Победы 1945 года и многие другие памятники истории и искусства. Было разработано большое число научных методик исследований и реставрации, опубликовано большое множество монографий, статей и докладов по вопросам истории, теории, методологии и практике исследований, консервации, реставрации, атрибуции и экспертизы.

Что же нового внес коллектив Государственного научно-исследовательского института реставрации в отечественную практику реставрации? Как мы считаем, были изменены принципы проведения самой реставрации. До этого основной задачей реставраторов страны было восстановление многочисленных произведений искусства из различных музеев страны, пострадавших в период Великой Отечественной войны. Громадное количество этих памятников при небольшом числе реставраторов того времени, практическое отсутствие исследовательских лабораторий вынуждало опираться на опыт и интуицию исполнителей. Поновительские действия были достаточно частыми.

Но к 1968 году проблема поновлений, вопрос о сохранении подлинности памятника приобрели в стране (как и за рубежом) наибольшую остроту, что обсуждалось на проводимой сотрудниками ВЦНИЛКР Всесоюзной научной конференции «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». На ней заместитель директора по научной работе Виктор Васильевич Филатов заявил, что целью реставрации является не традиционное поновление древнего памятника с целью восстановления «первоначального вида», а «исследование, раскрытие и сохранение средневековой живописи в максимальной подлинности произведения». В связи с этим естественно-

научные и гуманитарные исследования памятника перед и в процессе реставрационных работ имеют главнейшее значение. Требовалось изменить мировоззрение современного реставратора: отказаться от традиционного поновительства во имя сохранения подлинности памятника. Со временем эти положения сотрудники Института смогли практически закрепить в утвержденных Министерством культуры и внедренных в стране требованиях к новым реставрационным паспортам и системе аттестации реставраторов.

В последующие годы стали формироваться изменения в понимании цели реставрации. До этого реставратор должен был спасти сильно разрушенный памятник, придать ему экспозиционное состояние, нередко прибегая к поновительству. Перед реставратором и привлекаемыми специалистами (химиками, физиками, биологами и др.) первоначально ставилась задача путем комплексных исследований определить причины разрушения памятника, его деформации, искажения материала, структуры, изучить механизм этих изменений (подчеркиваю – механизм изменений и их причины). Лишь на основании этих данных и необходимых дополнительных исследований материалов, осуществлялась разработка и выбор наиболее оптимальных методов и характера реставрации, применяемых материалов и других действий, главной целью которых является максимальное сохранение подлинности памятника.

Анализ отечественного опыта различных музейных и реставрационных организаций, научные контакты с зарубежными коллегами определили в дальнейшие, 1980-е годы изменения политики отношения к памятникам как в реставрационной, так и в музейной системе. Назрела необходимость отказаться от традиционного стремления регулярно реставрировать и поновлять произведения искусства, так как результатом становилось постепенное изменение, искажение и уничтожение его подлинности. Стало понятным, что главной задачей музейного хранителя и реставратора было создание оптимальных условий хранения, обеспечивающих стабильный температурно-влажностный экологический режим, безопасное размещение в экспозиции и фондах, мониторинг действий (превентивная консервация). Многим стало ясно, что для этого необходимы специальная подготовка и постоянная переподготовка не только реставраторов, но и музейных хранителей, от которых в первую очередь зависит сохранность произведе-

дений искусства и памятников культуры. Как определил директор Римского реставрационного центра сэра Бернард Фильден, «предотвращение болезни лучше, чем ее лечение». Именно по такому пути пошли реставраторы и ученые Института при решении проблемы сохранения фресок Дионисия в Ферапонтове, произведений из металла, пергамента, дерева, бумаги, гипса, мрамора, ткани и из других материалов, хранящихся в музеях нашей страны. Достижения 1980-х – начала 1990-х годов Институт старался сохранить и в последующие трудные десятилетия.

Многолетний реставрационный опыт показал правоту известного итальянского химика Дж. Торрако заявившего, что «не следует надеяться на то, что когда-то появится совершенный, ко всему устойчивый и вечный реставрационный материал, который решит все проблемы». Он считал, что необходимо придерживаться принципа минимального вмешательства в памятник: «Реставратор будущего – это специалист научно, технологически и культурно образованный... Он будет похож на семейного доктора, которому платят за то, чтобы он держал пациента в хорошей форме, а не на хирурга, демонстрирующего высокий класс в экстремальных условиях».

Подобное понимание предстоящих задач хранения и консервационно-реставрационных работ после событий 1990–2000-х годов (периода упадка) кажется нереальным, но хотелось бы надеяться, что нам удастся вернуться к успешным временам деятельности Института. Результаты последних лет дают основание для этого.



Данное сообщение предваряет предполагаемую специальную научную конференцию, посвященную рассмотрению вопросов целей, задач и границ реставрационных работ, восполнениям, реконструкциям и их конечному результату. Как известно, в 1968 году в нашей стране впервые на Всесоюзной научной конференции был поставлен вопрос о границах реставрационного вмешательства и восполнений при реставрации произведений древнерусской живописи, проблемах сохранения подлинности в таких работах. В последующие десятилетия эти проблемы с определенной цикличностью обсуждались на отечественных и зарубежных конференциях и семинарах, что исходит не только из исторической закономерности их повторяемости. Необходимость проведения вновь подобной научной конференции на современном уровне является следствием накопления к настоящему времени различных результатов реставрационных работ, негативных и позитивных.

Реставрация – слово (произошедшее от позднелатинского «*restauratio*») предполагает комплекс действий по восстановлению чего-либо в виде, близком к первоначальному. За этим кратким и традиционным для энциклопедических словарей определением не раскрываются недопустимые (в прошлом и настоящем времени) действия, переходящие в значительные необъективные восполнения и реконструкции памятников искусства и истории, их обновления и воссоздания вновь (нередко – с уничтожением поврежденного оригинала).

Начало истории реставрации скрывается в глубине веков. Бесчисленные памятники со следами восстановительных работ, найденные при археологических раскопках, являются тому подтверждением. Многие отмечали, что в прошлом, весьма часто, они восстанавливались с искажением первоначального вида, что зависело от желания владельца и индивидуальных способностей исполнителя. Это приводило к частичной или полной утрате их подлинности. В дальнейшем эти произведения, в связи с ухудшением их сохранности или изменением вкуса владельца, вновь восстанавливались, с новыми искажениями первоначальной формы. Такие восстановления в реальности являлись поновлениями, творческими реконструкциями предметов, повторяющимися бесконечно.

И.И. Винкельман

Офорт по портрету работы А. Кауфман

Наиболее яркий пример – бесчисленные на протяжении пяти столетий реставрации (разного вида) знаменитого произведения Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», находящегося в монастыре Санта Мария делле Грации в Милане. При этом важно отметить даже одиозный факт. В целях «вечной сохранности» этого шедевра принц Евгений пожелал заменить сильно разрушающуюся подлинную живопись Леонардо да Винчи мозаичной копией, с ее установкой на этой же стене. Идея получила широкое обсуждение и поддержку, в которой участвовали многие в Европе, в том числе и И. Гете (2, с. 263–296). Хотя тогда мозаичная копия была выполнена (ныне она находится в церкви Мариенкирхе в Вене), но, к счастью, оригинал не был уничтожен и не заменен. Оригинал в дальнейшем неоднократно возобновлялся. Только во второй половине XX века он дважды был подвергнут современным кардинальным реставрациям. Как информировали исполнители последних работ, с него были удалены поздние (на их взгляд) искажающие записи. Хотя эта реставрация ими была названа консервацией, но, судя по опубликованным фотографиям, создается впечатление, что это не совсем соответствует действительности.

Проведенные в последнее время естественно-научные исследования многих произведений искусства, восстановленных в прошлом, оценка их качества свидетельствуют о том, что, наряду с применением традиционных субъективно-творческих методов восполнений, иногда они осуществлялись на более или менее объективном уровне, близком требованиям современной научной реставрации. На некоторых античных скульптурах, хранящихся в различных музеях мира, восстановление которых было осуществлено в древнее время, удалось обнаружить следы древних успешных восполнений. В их числе мраморная статуя Сократа из Карлсбергской глиптотеки, скульптуры Пляшущего сатира и Эрота, натягивающего тетиву на лук, находящиеся в Эрмитаже, и др.

О восстановлениях некоторых мраморных античных скульптур, помимо визуально выявленных следов прошлых реставраций, иногда свидетельствуют письменные источники разных исторических периодов. В них со времен Античности и эпохи Возрождения нередко сообщались факты восстановлений конкретных (сохранившихся до сих пор) произведений скульптуры, которые осуществляли выдающиеся скульпторы: Донателло, Микеланджело, Б. Челлини, Дж.Л. Бернини и др. Кто-то из них, как Орфео Бозелли (в 1650 году), составил специальные учебные трактаты, посвя-



Современная реставрация «Тайной вечери»  
Леонардо да Винчи



Леонардо да Винчи  
Тайная вечеря  
До и после реставрации



Химера. V в. до н. э.  
Бронза  
Археологический музей. Флоренция  
Восстановления, выполненные Б. Челлини

ценные не только скульптурному ремеслу, но и изложению методов и принципов восстановлений античных статуй. Необходимо отметить, что немецкий ученый И.И. Винкельман на основании анализа прошлых и современных ему восстановлений античных скульптур написал важный, в научном плане, труд – «История искусства древности». Этой работой, опубликованной в 1764 году, было положено начало не только формированию теории научной реставрации, но и рождению самой истории искусства как науки.

В дальнейшие два с половиной века в западноевропейских странах и в России по результатам восстановительных работ, в дискуссиях и различного рода публикациях о них, происходил процесс эволюции и формирования теории научной консервации и реставрации. Началом послужило, что необходимо отметить, требование И.И. Винкельмана о необходимости объективного обоснования реставрационных работ с античными памятниками, их дополнений и реконструкций. Следом за ним, знаменитый итальянский скульптор А. Канова предложил не восполнять

античные фрагменты Парфенона. В середине XIX века, английский поэт Дж. Рескин и художник У. Моррис активно выступили против широкомасштабной деятельности французского архитектора Э. Виолле-ле-Дюка, который при восстановлении и воссоздании средневековых архитектурных памятников (соборов в Париже, Реймсе, Шартре, Леоне, Праге, замка Пьерфон и др.) внедрил свой метод «целостной стилистической реставрации на оптимальный период их истории». В 1870 году новое мнение (актуальное и в настоящее время) высказал баварский химик и медик Макс

фон Петтенкофер, считавший произведение искусства не только художественным предметом, но и документом эпохи и требовавший тщательного документирования процесса реставрационных работ. Будучи разносторонним ученым, он разработал и внедрил ряд методик по реставрации живописи. Известно, что Макс фон Петтенкофер впервые поднял и решил на научном уровне проблемы экологии в родном городе Мюнхене, смог его очистить, построить водопровод и канализационную систему, тем самым покончить с бесконечными эпидемиями чумы и холеры (за



Танцующий сатир. Римская копия III в. до н. э.  
Мрамор  
Галерея Уффици. Флоренция  
Восстановления, предположительно  
выполненные Микеланджело



Арес Людовизи  
Мрамор. Римская копия с греческого оригинала  
Музей Терм. Рим  
Восстановления Дж. Бернини и А. Альгарди



Замок Пьерфон  
Воссоздан по проекту Э. Виолле-ле-Дюка

что ему был установлен памятник). Он, возможно, один из первых поставил вопрос об экологии для произведений искусства – создания оптимальных условий их хранения.

Интенсивное развитие естественных наук привело к тому, что с конца XIX и весь XX век в реставрационную деятельность начали внедряться современные методы научных исследований (химических, физических, УФ, ИК, рентгеноскопии и др.). Это со временем привело к формированию в ряде ведущих европейских музеев (Берлина, Лондона, Санкт-Петербурга) специальных химических реставрационных лабораторий. Позднее, иногда на их базе, были созданы научно-исследовательские реставрационные национальные и международные институты: Римский, Болонский, Венецианский, Амстердамский, реставрационные учреждения в Москве и др. На протяжении всего XX века (значительно во второй его половине) стали регулярно проводиться национальные и международные конференции, симпозиумы, конгрессы, семинары. На них обсуждались вопросы этики, принципов реставрации, их цели, задач, границ, методов исследований, применения традиционных и вновь разработанных материалов, обоснованности восполнений и реконструкций и многие другие проблемы. Они рассматривались как в широком теоретическом плане, так и на результатах конкретных, нередко, спорных реставраций.



Собор Парижской Богоматери  
Реконструкция Э. Виолле-ле-Дюка

В XX веке особо острый характер получили обсуждения работ по реконструкциям и воссозданиям разрушенных или уничтоженных в Первой и Второй мировых войнах древних памятников – античных, средневековых и более поздних периодов: соборов, различных построек, нередко мемориальных, а также произведений живописи, скульптуры, прикладного искусства. Эти проблемы стали особенно актуальными в странах, потерявших огромное число древних архитектурных сооружений и произведений искусства: в Советском Союзе, Польше, Франции, Германии, Италии и др. Тогда, в целях их решений, обоснованных патриотическими и идеологическими задачами, стали воссоздаваться не только утраченные древние здания, их фрагменты, но и улицы, площади, кварталы старых городов. Наиболее активно такие воссоздания осуществляли в Варшаве, Гданьске, Вроцлаве, Дрездене, Берлине, Нюрнберге. Такими современными постройками имитируются утраченные здания прошлого.

Часто воссоздаваемое здание строилось в соответствии с современными задачами: приспособление его под гостиницу, ресторан, кафе или иные цели (как это произошло в центре Варшавы). В настоящее время аналогичными методами восстанавливается Королевский дворец в Дрездене, часть интерьеров которого (в нарушение первоначального состояния) перестраивается под современную



Памятник Макс фон Петтенкоферу в Мюнхене  
Известняк

экспозицию, хранение и администрацию. На восстановительные работы многие государства выделяют огромные средства. Они имеют широкую патриотическую поддержку, но при их оценке (со строго научных позиций) результаты их – часто лишь обманка. В реальности создаются современные имитации утраченного древнего памятника: макет в натуральную величину – симулякр. В основном, исходя из себестоимости и реальной утраты старых методов строительства, экономических и технических требований, эти имитации осуществляются из современных материалов и с использованием новейших технологий. Как ни странно, некоторые из этих построек стали приобретать статус мемориальных памятников. Таким стал «мемориальный» двухэтажный фахверковый Дом Дюрера в Нюрнберге. В реальности в этом доме древними могут считаться лишь фрагменты фундамента (если они сохранились). В течение XX века во многих странах создание подобных «мемориальных» зданий стало весьма популярным, хотя аналогичные более ранние примеры можно найти в практике предшествующих веков – «реставрация» Дома Данте во Флоренции.

В целях прекращения сооружения имитирующих новостроек (симулякров) и субъективных искажающих реконструкций в 1964 году на Втором Международном конгрессе архитекторов в Венеции была принята Международ-



Руины Варшавы. 1945

ная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия), утвердившая современные научные требования в реставрации. основополагающим принципом было принято сохранение подлинности памятника прошлого как произведения искусства и как исторического документа. В этом документе было определено: «Цель консервации и реставрации памятников – сохранение их как произведения искусства и как историческое свидетельство» (3, с. 4-5). Данные положения легли в основу других международных документов, принятых позднее: «Консерватор-реставратор: определе-



Варшава воссозданная



Цвингер, разрушенный англо-американской авиацией. 1945

ние профессии» 1984 года, «Нарская хартия о подлинности» и др. (4). В соответствии с их положениями во многих странах были приняты национальные государственные законы и требования к реставрации.

В нашей стране проблема сохранения подлинности в процессе реставрации, обоснованности реставрационного вмешательства в оригинал, вопросы восполнений и реконструкции, целей, задач и границ реставрационных работ стали регулярно рассматриваться на союзных и республиканских научных конференциях. Важную роль сыграли обсуждения в 1968 году, посвященные теоретическим принципам реставрации древнерусской темперной живописи. В дальнейшем, в процессе обсуждения на других конференциях, семинарах, заседаниях Научно-методического совета и реставрационных и ученых советов музейных и реставрационных организаций, сформировались и утвердились научные принципы и требования в области консервации и реставрации, границ восполнений и реконструкций всех видов изобразительного искусства и архитектуры.

Впоследствии во всем мире и в нашей стране все значительнее стало осознаваться, что реставрационные работы – процесс не безобидный для произведения искусства и памятника истории. Каждое действие, любое вторжение в памятник, даже с целью спасения, вносят какие-то безвозвратные потери художественной его выразительности,



Цвингер возрожденный

материала и структуры оригинала, уничтожает какую-то их часть, уменьшает подлинность произведения искусства и памятника истории. Даже минимальные работы, которые принято называть консервационными, приносят свои изменения и потери. К примеру, удаление старого покрывного лака в картине, какими бы методами его ни осуществляли, в определенной мере воздействует на авторский красочный и живописный строй произведения. Известно, что нередко старые лаковые покрытия являлись частью авторского живописного замысла: используя в составе лака пигментные цветовые добавки, их значительность, художник осуществлял ими дополнительные тонировки.

Также не безобиден процесс удаления загрязнений со скульптуры. Долгие времена считали, что скульптурам, изготовленным из прочных твердых материалов, не грозит разрушение. К примеру, даже в процессе необходимых удалений загрязнений с мраморной скульптуры, осуществляемых только водой, происходит малозаметное растворение мрамора, а со временем, при неоднократном повторении, – исчезновение ее авторской поверхности, утрата фактуры, а с течением времени – мелких деталей. Таким образом, в мраморной скульптуре безвозвратно уничтожаются ее важнейшие художественные качества, она практически становится бесформенной. Объясняется это тем, что мрамор подвержен разрушению: он является солью, хотя и малорастворимой (5, с. 217–223).



Нюрнберг, разрушенный англо-американской авиацией

За многие годы реставрационных работ накопилось значительное число негативных примеров, касающихся результатов восстановления памятников изобразительного искусства. Вследствие этого в последние десятилетия во многих странах пришли к выводу о необходимости их ограничения. Ныне главными стали методы превентивной консервации. В музеях особое внимание уделяют научно поставленной системе хранения, экспозиции, транспортировки музейных произведений, созданию для них стабильных оптимальных условий с целью предохранения их от разного рода повреждений и последующих реставрационных работ, а тем более их повторений. Для разработки наилучших решений стали привлекаться ученые различных отраслей науки: климатологи, специалисты по свету, биологи, химики, физики и др., разрабатываться специальные программы по температурно-влажностному и световому режиму, их мониторингу, модернизироваться и усовершенствоваться экспозиционные и фондовые помещения музеев и т. д. В связи с этим значительное внимание перенесено на консервационные работы. Известно, что минимизация реставрационного вмешательства дает возможность наибольшего сохранения в памятнике подлинных авторских материалов и их структуры, к примеру, в произведениях иконописи: дерева, холста, грунта, пигментов, их авторской смеси, приемов их наложения и т. д.



Воссозданный Дом А. Дюрера в Нюрнберге

Консервационные методы актуальны для сохранения древних и археологических памятников – античных, средневековых скульптур, пластических фрагментов архитектурных деталей, предметов декоративно-прикладного искусства (как то: золотых, серебряных, бронзовых, керамических, из поделочных камней и т. д.). Если эти предметы сохранились в нескольких разрозненных фрагментах, стремятся осуществлять их сборку методом анастилоза. Для прочности соединений разрозненных фрагментов (в конструктивных целях) утраченные промежуточные части замещаются нейтральными заполнениями, отличимыми при оптических исследованиях. Нередко с целью понимания первоначального вида оригинала рядом с ним размещаются их копии-реконструкции.

Еще с начала XX века при реставрации иконописи и стенной живописи, полихромной деревянной скульптуры и резьбы – памятников, выполненных до петровского времени, стали осуществляться их раскрытие от поздних записей, проводиться консервационные работы и укрепление основы, грунта или стены. Дописи, правки, реконструкции стали считаться недопустимыми. В аналогичных произведениях, созданных в послепетровское время, иногда (по решению реставрационных советов) осуществляются минимальные тонировки и дописи с целью подчеркивания в них смыслового содержания произведения. К сожалению, в последние десятилетия подобные работы по требованию владельцев стали

проводиться нередко на более ранних произведениях, находящихся в действующих храмах или частных руках.

Одновременно все настойчивее стали утверждаться требования недопустимости значительных восполнений, записей и позолоты на предметах прикладного искусства, резьбы и мебели. Утверждается правило ограничения лишь консервацией сохранившихся оригинальных записей и золочения, иногда допускаются частичные тонировки. Но в последние десятилетия, к сожалению, в ряде музеев и реставрационных мастерских стали вновь популярными восстановления полиментного золочения путем поновления: уничтожение авторского лепного резного левкаса и золота, с последующим их воссозданием в новой форме (нередко искажающей оригинал) и с новым сплошным золочением.

Ныне принято, что в вынужденных случаях воссоздания утраченных деталей или реконструкции произведений изобразительного искусства Нового и Новейшего времени основанием могут считаться лишь аналоги: авторские копии, фотографии, репродукции, созданные до повреждения оригинала. Для произведения скульптуры объективными объемными аналогами считаются авторские копии данного произведения или его слепки, выполненные до его повреждения. Иногда могут (на основании постановления реставрационного совета) использоваться фотографии – желательно снятые с разных точек неповрежденного оригинала.

При реставрации предметов одежды, военной формы и иных стандартных бытовых вещей последнего времени, не носящих мемориальный характер, аналогами могут считаться подобные предметы или их фотографии. Но есть предметы, несущие мемориальный характер. К ним относятся: личная одежда конкретного человека, военно-полевая форма героя, записные книжки, наградное оружие, ордена и др. Их необходимо сохранить в том виде, в котором они были у владельца, со всеми следами бытования, использования, полученных повреждений и др. Необходимо отказаться от каких-либо их восполнений, реконструкций, придания им так называемого «первоначального вида». При необходимости представления их первоначального вида (если оригинал значительно искажен разрушением) изготавливаются копии-реконструкции, которые помещаются в экспозиции рядом с ним.

К сожалению, на основании идеологических, политических и иных решений (в музеях нашей страны и за



Дом семьи Ульяновых. Ульяновск. После воссоздания



Пальто В.И. Ленина в Музее В.И. Ленина



Мавзолей В.И. Ленина. После воссоздания

рубежом) часто осуществляются абсурдные реставрации мемориальных предметов и сооружений, которые затем наделяются значением подлинного мемориального памятника. Примером могут служить юбилейные выставки 1970 года в музеях В.И. Ленина в Москве, Ленинграде, Ульяновске, Ташкенте и многих городах страны, превратившиеся впоследствии в постоянные экспозиции. На них одновременно экспонировались абсолютно одинаковые различные «мемориальные» предметы, в том числе идеально новые копии выглаженных пальто В.И. Ленина, с обозначением красными нитками (в виде крестиков) тех мест, в которые, «попали пули врагов революции».

Весьма частые фальсификации и уничтожение подлинного исторического памятника происходят в процессе работ под видом реставраций. Показательным примером стали работы к тому же юбилею с Домом-музеем семьи Ульяновых в Ульяновске, в результате которых подлинное здание было разобрано и заменено построенной современной имитацией в «новеньком» виде – симулякром. Аналогичная участь постигла в 1970-е годы и Мавзолей Ленина в Москве, первоначально снесенный, включая фундамент, а затем построенный из новых материалов и с новыми функциями и добавлениями (включая эскалатор для стареющих правителей страны, посещавших парады). Такую же участь постиг при «реставрации» к юбилею Октября и исторический крейсер «Аврора». Этот участник войны 1904–1905 годов с Японией, октябрьских событий 1917 года



Крейсер «Аврора». После реконструкции

и блокады Ленинграда 1941–1944 годов в результате поновительских работ значительно потерял подлинность, сохранившихся к тому времени, части корпуса и деталей механизмов. Число подобных памятников в нашей стране и за рубежом, утративших подлинность в результате так называемых реставрационных действий, огромно и постоянно множится, что приводит лишь к фальсификации истории.

Вопросы восполнений, реконструкций и воссоздания архитектурных памятников, как правило, не часто обсуждаются в общественной прессе и не подвергаются научной оценке. Традиционно со времени утверждения метода Э. Виолле-ле-Дюка «стилистической целостной реставрации на оптимальный период» и до сегодняшнего дня продолжают субъективные реконструкции и воссоздания архитектурных памятников прошлого. Во многих странах, в том числе и в России, это стало обыденной практикой, несмотря на то что все государства признали и подписали положения Венецианской хартии 1964 года. Такие колоссальные по размаху и объемам работы стремятся политически и идеологически оправдать результатами потерь в Первую и Вторую мировые войны, иных внутренних и внешних событий (революций, антирелигиозной борьбы и др.). Так, воссоздания Храма Христа Спасителя, церкви Иконы Казанской Божией Матери на Красной площади в Москве, Красного крыльца Грановитой палаты в Московском Кремле и многих других сооружений руководители нашего государства обосновывали восстановлением исторической



Храм Христа Спасителя в Москве. После воссоздания

связи с прошлым России. В результате многочисленных дискуссий в научной и общественной печати пришли к определенной терпимости в этом вопросе. Любопытно, что при этом некоторые государственные чиновники стали требовать большего – официального признания данных сооружений памятниками истории и культуры прошлого, с требованием постановки их на учет ЮНЕСКО.

Аналогичное происходит и в Западной Европе, примером чему может служить воссоздание в Германии собора Фрауэнкирхе в Дрездене. Огромный собор, построенный в первой половине XIX века, был полностью уничтожен в 1945 году во время англо-американских бомбардировок. В 1993–2005 годах его заново построили с применением современных материалов и конструкций. С целью причислить его к реставрированным подлинным памятникам прошлого в стены были вмонтированы отдельные обгорелые фрагменты погибшего оригинала. Несмотря на эти вставки, вновь созданный собор не может относиться к подлинным памятникам XIX века. По этому поводу хотелось бы напомнить недавнее высказывание (по телевидению и в печати) директора Государственного Эрмитажа академика М.Б. Пиотровского. Он заявил, что произведения искусства или памятники прошлого, утратившие более 40 процентов оригинала, не могут считаться подлинными. Что касается процентного содержания, то этот вопрос



Церковь Иконы Казанской Божией Матери на Красной площади в Москве. После воссоздания

может в какой-то мере дискутироваться. Но мысль верна: нельзя причислять ныне воссозданные сооружения (значительно или полностью) памятниками прошлого или древними произведениями искусства.

Самым опасным, на наш взгляд, является применение традиционного метода архитектурной реставрации – так называемой «вычинки» – вырубания из тела памятника (стены, колонны и др.) оригинальной, хотя и деструктурированной части, с целью ее замены современным материалом, часто не соответствующим оригиналу. Это не только искажает памятник, сокращая его подлинность, но и, как правило, подобные действия, как и новые материалы, являются необратимыми, и их применение нередко имеет негативные последствия – становятся причинами новых разрушений древнего памятника (к примеру, широко распространенная замена белого камня, кирпича и известняка цементом). В настоящее время необходимо использовать современные методы и препараты по пропитке и укреплению деструктурированных материалов: камня, кирпича, дерева, штукатурки и др.

Необходимо указать, что постоянно повторяющиеся «вычинки» в течение нескольких столетий приводят к реальному постепенному уничтожению самого древнего памятника, его материальной сути. В результате таких действий он, при предполагаемом сохранении внешнего



Собор Фрауэнкирхе в Дрездене, разрушенный англо-американской авиацией. 1945

вида, утрачивает значение памятника истории и культуры. Поэтому такие действия теоретически считаются ошибочными, а на наш взгляд – не допустимыми. В то же время во многих странах и в России сложилась подобная практика, которая среди специалистов нередко имеет оправдание. Ошеломляющим для многих историков явилось сообщение, сделанное археологами Музеев Московского Кремля в 1980 году. На основании проведенных ими исследований выяснилось, что первоначальные кирпичи конца XV века (времени постройки этого памятника) сохранились лишь местами, и только в Боровицкой части Кремля. Во всех остальных местах крепости – лишь материал поздних восстановлений. В ситуации оценки состояния Московского Кремля рядом ученых было принято считать, что эти дополнения имеют историческое оправдание, так как они осуществлялись в течение пяти столетий с целью сохранения древнего сооружения, подвергавшегося неоднократно военным действиям и пожарам. И поэтому их необходимо признавать частью этого исторического памятника. Подобные решения ныне популярны и за рубежом.

Проводимые в последние десятилетия работы по воссозданию утраченных архитектурных памятников, хотя бы и обоснованные какими-то предварительными научными исследованиями, не могут считаться реставрационными. Их необходимо определять, как воссоздания. В настоящее время под вывеской реставрации были выполнены колос-



Собор Фрауэнкирхе в Дрездене после воссоздания в 1993–1996

сальные по объемам и затратам воссоздания интерьеров бывшего здания Присутственных мест и трех залов Большого Кремлевского дворца, Янтарной комнаты в Екатерининском дворце города Пушкина, Дворца в Стрельне и др. Хотя их результаты вызвали дискуссии в научной среде, исполнители воссозданий получили государственные высокие награды.

Работы по воссозданию для неспециалистов воспринимаются как эффектные, подобные чуду, возрождения прошлого: были руины или ничего не было – и вдруг роскошный новый дворец, церковь или фрески в ней. Подобные работы широко пропагандируются и лоббируются в общественной печати. При этом реальные научно-реставрационные и консервационные работы, подчиненные задачам спасения подлинности памятника, не производят столь эффектного внешнего впечатления и чаще всего не имеют широкой поддержки. Поэтому недавние высказывания журналистов и некоторых музейных работников о том, что древний Успенский собор Московского Кремля с настоящего времени и на ближайшие годы поставлен на реконструкцию, не вызвал протеста широкой общественности. Приходится надеяться, что, в меру возможностей, в процессе самих работ исполнителям удастся оградить этот памятник от практической реконструкции и поновления.

Данная проблема актуальна и тем, что современные реставрационные организации (государственные



Воссозданные залы в Большом Кремлевском дворце в Москве

и частные) с большей охотой выполняют работы по реконструкциям, свободным «творческим» воссозданиям, малоконтролируемым и высокофинансируемым, предпочитая их научной консервации и реставрации. Это объясняется, кроме того, тем, что научная реставрация требует привлечения специальных аттестованных реставрационных кадров и научных исследователей, а также жесткого контроля со стороны Реставрационного и Научно-методического советов.

В настоящее время широко обсуждается проблема обратимости примененных при реставрации материалов и методик – возможность безопасного удаления их результатов с целью необходимых повторных реставраций. Известно, что непрофессиональные, бесконтрольные со стороны химиков использования реставраторами современных материалов (красок, растворителей, клеев, мастик, иных химических препаратов и др.) и методик часто становятся причинами повреждения или гибели подлинника. В этой связи проблема обратимости достаточно актуальна, но ее решение должно внедряться не повсеместно, а продуманно, в соответствии с состоянием самого памятника, его материалами и стоящими задачами реставрации.

Бесспорно, невозможно перечислить все негативные проблемы в реставрационной отрасли. Объяснения этой ситуации могут быть разными. Многие видят причину утраты ранее принятых норм и положений в отечественной реставрационной отрасли в общих политических

и экономических изменениях в нашем государстве, его строе и культуре, произошедших в последние десятилетия, что, естественно, имеет веское основание. В результате этих событий многие амбициозные и самонадеянные руководители (нередко непрофессионалы), оказавшись в государственном и местном руководстве или возглавив вновь созданные государственные и частные реставрационные организации, пренебрегают историческим опытом и накопленными знаниями, напористо «строят новую жизнь». Результат этих действий часто превосходит то, что может представиться в дурном сне. Антикварный рынок переполнен многочисленными воссозданными (реально обезображенными) картинами, скульптурами, мебелью, предметами прикладного искусства. Старинные города все более засоряются и искажаются вновь построенными архитектурными псевдопамятниками – симулякрами. Все это исказило не только настоящую жизнь, но и представление о некогда успешной научно-реставрационной деятельности в нашей стране.

Считать эту ситуацию безысходной неверно. Необходимо напомнить, что подобное уже было в прошлом, и не только в нашей, но и в других странах. Выполнялись такие работы как бы с благородными целями, с желанием сделать «как лучше». Но без учета исторического опыта, научных знаний, с пренебрежением профессионального общественного мнения. Оправдывались они стремлением «улучшить» памятники прошлого – архитектуры, скульптуры, монументальной живописи и иных арт-объектов, желанием представить их в наиболее «успешном» виде. Это традиционные ошибки людей, стремящихся таким путем «восстановить свою связь с прошлым». Но такие результаты губительны для памятников и для нашей истории.

Необходимо четко разделить действия по воссозданию от научных реставрационных работ. Обозначать поновительские действия реставрацией недопустимо как практически, так и теоретически. Теоретически это неверно потому, что тем самым мы соглашаемся с утратой подлинной своей истории, подлинных памятников как ее документов. Тогда мы соглашаемся с утратой научных требований в консервационно-реставрационных работах, тем самым уничтожением основополагающих ее принципов, цели, задач и понимания конечного результата. Практически осуществится возврат к антинаучному их уничтожению. Недопустимо это еще и потому, что работы по воссозданию новых псевдодревних сооружений

отнимают государственные средства из весьма скудного финансирования научных консерваций и реставраций подлинных многочисленных памятников, постепенная гибель которых происходит на наших глазах. В результате в будущем вместо утраченных подлинных произведений будут лишь имитации, симулякры, будет искажена реальная история нашей Родины.

Необходимо вернуться к современным научным принципам в области консервации и реставрации, успешно проявившимся в недавнем прошлом в нашей стране. Необходимо в целях сохранения подлинности памятников прошлого уделять значительное внимание внедрению превентивной консервации, созданию оптимальных стабильных для них условий хранения, экспонирования и безопасного перемещения на выставки. Для этого необходимо, наконец, решить проблему подготовки в государственных вузах профессиональных хранителей-консерваторов, а не только искусствоведов. Они должны с соответствующими знаниями, необходимыми навыками не только хранить, но и СОХРАНЯТЬ произведения искусства, вовремя профессионально принимать меры при непредвиденных случаях их повреждений. Для научного решения проблем превентивной консервации необходимо широкое привлечение климатологов, биологов, химиков, физиков и иных специалистов, которые будут осуществлять вместе с хранителем-консерватором постоянный контроль (мониторинг) хранения памятников. Необходимо отказаться от постоянно повторяемых реставрационных работ, каждый раз изменяющих, искажающих и уничтожающих подлинность произведений искусства и памятников прошлого. Необходимо решить проблему постоянного повышения профессиональных знаний реставрационных и музейных кадров, особенно хранителей. При чтении своих лекций я напоминал студентам – будущим реставраторам и музейным работникам: «Ошибки врачей закапываются в землю или уничтожаются в печах крематориев. Наши ошибки остаются проклятиями, вечно посылаемыми нам последующими поколениями».

#### Примечания

1. Основной материал статьи был зачитан на Международной научно-методической конференции Государственного научно-исследовательского института реставрации в 2016 году. Статья с редакционными сокращениями была опубликована в сборнике «Исследования и консер-

вация культурного наследия». Тезисы и доклады. М., ГосНИИР. 2017. С. 128–131.

2. Гете И.В. Об искусстве. М., 1975.
3. Постановления и резолюции II Международного конгресса архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам. Венеция, 1964.
4. Международные нормативные документы по реставрационной этике // Москва, ГБЛ. Информкультура. Экспресс-информация. М., 1991.
5. Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. М., 2010.



Копирование лежит в основе изобразительного искусства (1). Художник, будь он скульптор, живописец или архитектор, стремится копировать то, что создает сама природа, как и намеренно повторяет, напрямую или опосредованно, то, что успешно создали его предшественники. Копируя, художник учится и в то же время созидает. Процесс копирования осуществляется во всех видах искусства и в различных, внутри них, направлениях. Виды, цели и задачи их многочисленны и разнообразны. Данной проблеме ранее посвящались статьи, книги и конференции (2, 3, 5, 8, 10, 11, 12). На нашей конференции эта проблема намеренно сужается – рассматривается вопрос копирования скульптуры и архитектурного декора в процессе реставрационных работ.

Данный вопрос имеет многовековую историю. Его истоки, судя по археологическим данным, материальным предметам прошлого и письменным источникам, восходят к Античности и, возможно, к более раннему периоду. Примеры можно видеть в различных видах искусства – как в области копирования скульптуры, так и архитектурного декора в процессе их реставрации. Они хранятся во многих музеях мира: Эрмитаже, Лувре, Ватиканских собраниях, Британском музее и др. Многочисленные сведения в античных письменных источниках подтверждают указанную деятельность.

Наиболее ярким примером могут служить работы, связанные со знаменитой статуей Афины Парфенос работы Фидия, находившейся в Парфеноне Афинского Акрополя. Оригинал не сохранился. Какое-то впечатление о нем могут представить ее копии-реконструкции, созданные в XX веке. На сохранившихся до нашего времени подлинных фрагментах пьедестала утраченной статуи современными археологами была обнаружена сигнатура скульптора Аристокла, который в 389 году до н.э. осуществил реставрацию. Образцом для этих реставрационных работ служили скульптурные уменьшенные копии, предварительно и специально созданные и хранившиеся в храме, о чем свидетельствовали античные авторы. Одна из таких копий – Афина Варвакион – была найдена в прошлом столетии при археологических раскопках на Акрополе.

## Фидий

Статуя Афины Парфенос

Современная реконструкция работы Алана Лекуайра Парфенон в Нэшвилле. Штат Теннесси. США



Афина Варвакион. 200–250  
Уменьшенная копия статуи  
Афины Фидия  
Мрамор  
Национальный  
археологический музей  
Афины

Примером также могут служить восстановительные работы на храме Артемиды Эфесской, проводимые архитектором Хейрокротом после пожара в 356 году до н.э. Храм был подожжен Геростратом, снедаемым тщеславием, жаждущим прославиться. Как гласит древняя легенда, ему это удалось вследствие временного отсутствия в храме богини Артемиды, пожелавшей свидетельствовать рождение Александра Македонского. Восстановление скульптур раненых Амазонок работы Фидия, Поликлета, Кресилая осуществил скульптор Фрадмон Младший из Аргоса (4, с. 282), используя ранее созданные копии знаменитых статуй. Известно, что популярные скульптуры многократно копировали в античное время. Эти копии украшали общественные места римлян, частные дворцы и виллы, при необходимости – служили образцами для восстановления подобных скульптур, поврежденных во время войн, пожаров или при иных бедствиях.

Аналогичные примеры восстановления пострадавших скульптур или их фрагментов были отмечены и в более поздние времена. Известны действия римского императора Веспасиана (9–79 годы н.э.) после опустошительных пожаров в Риме. Как писал Гай Светоний Транквилл, «он первый своими руками начал расчищать обломки и выносить их на собственной спине» и «позаботился их восстановить» на основании фрагментов и копий списков (6, с. 261).



Фидий  
Раненая амазонка  
Античная копия. Мрамор  
Музеи Ватикана. Рим

Позднее, в 532–537 годах по распоряжению императора Юстиниана был восстановлен храм Святой Софии в Константинополе, пострадавший во время восстания «Ника». Образцом для этих работ, как сообщают письменные источники, послужила небольшая копия – модель храма.

Аналогичные факты многочисленны, изложение их можно дополнить другими примерами. Главное, необходимо отметить, что с древнейших времен для восстановительных работ нередко использовались копии скульптур, архитектурного декора или самих памятников.

В XIX веке эти действия начинают приобретать принципиальный характер. Их теоретической основой явились



Поликлет  
Раненая амазонка  
Античная копия. Мрамор  
Музеи Ватикана. Рим

труды Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768) – статьи и знаменитая книга «История искусства древности», изданная в 1764 году. Помимо этого (как считают исследователи), он консультировал скульптора Бартоломео Кавачеппи, восстанавливавшего античные скульптуры для кардинала Альбани. И.И. Винкельман рекомендовал при таких работах использовать аналогичные, лучшей сохранности, скульптуры или подобные изображения на рельефах.

В последующие годы в развитии проблемы обоснованных восстановлений скульптур с использованием их копий огромное воздействие имел Музей французских памятников. Художник Александр Ленуар, вдохновленный



Храм Святой Софии. Константинополь

трудом И.И. Винкельмана, основал в Париже в 1791 году Музей монументально-декоративной скульптуры и малых декоративных форм, в свое время преобразованный в Музей французских памятников, который в дальнейшем приобрел важное значение в изучении, сохранении и восстановлении памятников французского Средневековья. Он, будучи свидетелем варварского массового уничтожения в период Французской революции 1789–1794 годов памятников прошлого – соборов, монастырей, дворцов и произведений искусства, в них находившихся, нередко рискуя жизнью, стал их свозить из разрушаемых соборов и дворцов в упраздненный монастырь Пти-Огюстен в Париже, превратив его в музей. В дальнейшем созданный им музей стал пополняться не только оригинальными скульптурами, но и гипсовыми слепками и копиями произведений монументальной живописи в целях формирования коллекции в исторической последовательности. Позднее, с 1830-х годов, когда стала решаться задача восстановления средневековых памятников, поврежденных в революции и в войнах, собранные в музее гипсовые копии и фрагменты оригиналов приобрели необычайную актуальность.

Ссылаясь на коллекцию этого музея, позднее инспектор исторических памятников Франции и известный писатель Проспер Мериме призвал восстанавливать утраченный скульптурный декор средневековых церквей и соборов не на основании творческих фантазий и гипотез, а только используя имевшиеся подлинные фрагменты и копии. Он заявил, что «несмотря на все наши исследования архи-



Музей французских памятников  
Париж. Современная фотография

тектуры средних веков, нам не удастся творить в этом стиле. Нужно копировать, и как можно точно копировать, – именно это важнейшее и редкое достоинство» в реставрации, благодаря которому можно достигнуть и сохранить подлинность древнего памятника (9, с. 390). Известно, что данное высказывание явилось реакцией на метод «стилистической целостной реставрации» собора Парижской Богоматери и ряда других средневековых архитектурных памятников, осуществленной архитектором Эженом Виолле-ле-Дюком. Выразительным примером творческой фантазии архитектора служат созданные по его проекту на соборе Парижской Богоматери статуи химер по всему зданию и апостолов для шпиля собора, портретно воспроизводившие его самого, заказчика и подрядчиков.



Собор Парижской Богоматери. Париж

В XX веке все более признается необходимость при реставрации памятников прошлого – архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства – использовать копии как основной методический документ, начинает утверждаться принцип объективного воссоздания поврежденных произведений. Это положение выдержало многолетние обсуждения и практические проверки в европейских странах и в России, а с середины XX века было признано в ряде основополагающих международных и национальных документах.

Рассматривая данную проблему за прошедшие неполные два столетия после высказывания Проспера Мери-ме, можно определить ряд направлений в целях и задачах сохранения и реставрации памятников прошлого при использовании методов копирования или самих копий.

Уже во второй половине XIX века многие музейные специалисты, коллекционеры и любители искусства стали отмечать разрушения произведений скульптуры и скульптурного декора зданий, находившихся на открытом воздухе, в первую очередь из мрамора и известняковых пород. В целях их сохранности начался процесс переноса в интерьеры музеев. Наиболее известным фактом явилась перевозка в 1873 году мраморной скульптуры Давида работы Микеланджело с центральной площади Флоренции в залы Академии. На месте оригинала была установлена мраморная



Химеры Собора Парижской Богоматери, созданные по проекту архитектора Э. Виолле-ле-Дюка. Париж

копия. Любопытно, что опасность нахождения этого произведения на открытой площади предсказал еще Леонардо да Винчи при решении о месте ее установки (предлагая поместить статую рядом – под крышу Лоджии деи Ланци). Позднее аналогичные действия по переносу в интерьеры музеев были осуществлены со скульптурами «Рабов» работы Микеланджело из садов Боболи, со статуями святых работы Донателло и других скульпторов с Кампанилы во Флоренции и др.

Намеренный расстрел в Первую мировую войну германскими артиллеристами Реймского собора и последующий осуществленный ими пожар привели бесценный средневековый памятник к катастрофическому состоянию. Восстановительные работы, замена поврежденных скульптур, осуществляемые до настоящего времени, подтвердили как правоту положения Проспера Мери-ме, так и огромную ценность коллекции гипсовых слепков, собранных в Музее французских памятников и других аналогичных собраниях.

При подобных работах отмечают два направления. Первое – установка на месте оригинала копии, изготовленной в аналогичном материале и в том виде, в котором оригинал сохранился на момент замены: со сколами, утратами. Примерами могут быть копии скульптур, установленных на архитектурных памятниках Афинского Акрополя, в том чис-

А. В. Жоффруа-Дешом,  
Ф. Паскаль, А. Туссен  
и др  
Статуи апостолов  
и евангелистов собора  
Парижской Богоматери,  
выполненные по проекту  
Э. Виолле-ле-Дюка





Микеланджело  
Статуя Давида на площади  
Синьории  
Флоренция. Фотография  
выполнена до перемещения  
скульптуры в Академию



Донателло  
Евангелист Иоанн  
Музей Опера-дель-Дуомо. Флоренция

ле кариатиды Эрехтейона. Другой путь характерен предварительной реконструкцией устанавливаемой копии, то есть предварительным восполнением на ней утраченных деталей, – нередко по творческому воображению. Примерами могут служить копии скульптур и декоративных элементов, установленных на архитектурных памятниках Санкт-Петербурга, его пригородов, Москвы и других городов.

В искусстве, литературе и в том числе в реставрационной практике понятие «копия» имеет часто широкое представление. Существуют определения «свободная копия», «авторская копия» (нередко понимаемая как авторский вариант оригинала), «творческая копия», «точная копия» и т. д. В излагаемых нами ранее примерах копий многие из них укладываются в эти, нередко противоречивые понятия. И все же в настоящее время для современной музейной реставрации более актуальным становится понятие «точная копия». Это копия, которая в точности передает форму, размер, детали, фактуру, текстуру оригинала.



Эллинистический скульптор I века н. э. школы Праксителя.  
Голова Афродиты  
Мрамор  
После реставрации и атрибуции: справа – античный оригинал I века н. э., слева – современная ее копия-слепок, соединенная с мраморными доделками конца XVIII века  
Останкинский дворец-музей творчества крепостных. Москва  
Реставрация и атрибуция О.В. Яхонта

К примеру, в процессе реставрации мраморного бюста неизвестной женщины, поступившего из Останкинского музея творчества крепостных, вследствие опасности его разрушения были удалены поздние искажающие дополнения. Тогда у меня возникло подозрение в античном происхождении этого произведения, изображающем богиню Афродиту. В процессе консультации заведующей Отделом античного искусства ГМИИ имени А.С. Пушкина Н.М. Лосевой это предположение было подтверждено. Скульптура была атрибутирована как произведение античного ваятеля I века новой эры школы Праксителя. В то же время на основании реставрационных, технологических исследований и архивных данных мной было определено, что уда-



Ф.И. Шубин  
 Портрет А.М. Голицына  
 Мрамор  
 Государственный историко-архитектурный и художественный музей «Новый Иерусалим». Истра  
 После реставрации и атрибуции О.В. Яхонта

ленные дополненные фрагменты выполнены крепостным мастером графа Шереметева в конце XVIII века. Сотрудники музеев и Реставрационный совет приняли решение не возобновлять на античной головке поздние искажающие дополнения и экспонировать ее как оригинал древнего скульптора. Одновременно сотрудников Останкинского музея, посвященного творчеству крепостных, беспокоило то, что таким образом будет утрачена работа неизвестного крепостного мастера. Я предложил и, после утверждения Реставрационного совета, изготовил копию-слепок, имитирующий античный оригинал, на котором закрепил до-



И.Д. Шадр  
 Надгробие Н.С. Аллилуевой  
 Мрамор  
 Новодевичье кладбище. Москва  
 После реставрации и атрибуции 1980 года О.В. Яхонта

полнения крепостного мастера. Благодаря этому соединению копии античной головки Афродиты с дополнениями, выполненными крепостным мастером, удалось восстановить скульптуру в том виде, какой она приобрела в конце XVIII века. Таким образом, удалось сохранить и экспонировать как самостоятельные произведения работы как античного скульптора, так и крепостного мастера, сберегая тем самым культурное наследие разных эпох.

Использование копий необходимо при восполнении утрат в скульптурных портретах XVIII–XX веков. Необходимость наличия идентичного произведения того же



В.Е. Цигаль  
Копия портрета Н.С. Аллилуевой работы И.Д. Шадра  
Мрамор  
Государственная Третьяковская галерея

автора или точной копии поврежденной позднее скульптуры считается бесспорно обязательными. К примеру, восполнение утраченных частей лица на мраморном портрете А.М. Голицына работы Ф.И. Шубина (из Московского областного музея в городе Истре) стало возможным вследствие привлечения аналогичной скульптуры того же автора, также выполненной в мраморе (находящейся в Третьяковской галерее). Подобные работы были осуществлены с портретным надгробием Н.С. Аллилуевой работы И.Д. Шадра на Новодевичьем кладбище. Они стали возможными благодаря наличию в Третьяковской галерее мраморной копии с этой скульптуры, выполненной В. Цигалем до ее повреждения.

Необходимо считать недопустимыми в реставрации так называемые «свободные копии». Их примерами являются все скульптуры, ныне находящиеся на кровле Зимнего дворца в Санкт-Петербурге. Первоначально там стояли белокаменные произведения, созданные по проекту Б.Ф. Растрелли скульпторами И.А. Цвенгофом, Й. Баумхеном и др. На протяжении XVIII–XIX веков эти статуи неоднократно реставрировались ведущими русскими скульпторами (Ф.Г. Гордеевым, В.И. Демут-Малиновским и др.). Но в 1892 году 176 уникальных скульптур были уничтожены и заменены на свободные имитации из ковanej меди, изготовленные по 27 моделям упрощенной формы, выполненные под руководством академика М.П. Попова. Таким образом, выдающийся шедевр архитектуры эпохи барокко – Зимний дворец – был варварски искажен, утратил важнейшие подлинные части своего декора.

Известно, что для получения точной копии с древнейших времен скульптор и его помощники-форматоры изготавливали форму с копируемого оригинала, как ныне принято определять, «контактным способом». По этой форме – кусковой или эластичной (ранее – клеевой, ныне – из современных синтетических материалов: формопласта, силэста, висксинта и др.) – отливается гипсовая или бетонная точная копия. Для изготовления копии в «вечном материале» – мраморе, граните или известняке – скульптор (чаще всего – копиист-мраморщик), обладая необходимыми профессиональными знаниями и опытом работы с камнем, вырубал копию скульптуры, весьма близкую оригиналу по форме и деталям. Для этого применяются традиционные скульптурные инструменты: шпунты, закольнички, бучарды, скарпели, троянки и др. Но как показали многолетние наблюдения, эти копии, как правило, разнятся от копируемого образца. В изваянной копии невольно отражаются как его субъективное восприятие копируемого оригинала, так и личностные способности ваятеля, методы и приемы работы с различными инструментами, напористость, сила и частота удара молотком (или киянкой), глазомер и иные творческие и технические качества, а также (что часто не отмечается современниками) воздействие стиля его времени.

Во второй половине XX века проблема сохранности произведений искусства прошлого стала осознаваться наиболее остро. Многие находящиеся на площадях, в парках городов и на памятниках архитектуры произведения скульптуры и скульптурного декора пришли в плохое состояние, утратили первоначальную форму. Это



М.П. Попов и др.  
«Свободные копии» статуи на кровле Зимнего дворца  
Санкт-Петербург. Современная фотография

произошло вследствие того, что их материал утратил первоначальную прочность, стойкость к окружающей среде и находится в состоянии деструкции. Нынешняя ситуация стала обостряться возрастающей агрессивностью экологической среды, увеличением концентрации вредных веществ в воздухе, в воде.

Необходимость замены оригинальных ценных памятников прошлого на копии осложнилась новыми проблемами. К настоящему времени стали признавать, что изготовление копий скульптур прошлого традиционными, так называемыми «контактными», методами – путем снятия



И.А. Цвенгоф, Й. Баумхен и др. по проекту Б.Ф. Растрелли  
Белокаменные скульптуры на кровле Зимнего дворца  
Санкт-Петербург. Фотография второй половины XIX века

с них форм (гипсовых или синтетических) – недопустимо. Этот традиционный метод ныне стали признавать опасным – повреждающим, нередко разрушающим каменный оригинал, который утратил со временем прочностные качества (он растрескивается, расслаивается, «мелит» и т. д.). Вследствие этого традиционный метод снятия форм контактным способом стали запрещать. Поэтому со второй половины XX века идут поиски «бесконтактных» методов копирования скульптуры и архитектурно-пластических деталей. Опубликованные в настоящее время многочисленные разработки различных авторов, излагаемые в ряде докладов,



Процесс компьютерного копирования статуи Марка Аврелия

теоретически весьма впечатляют и внушают надежду на успешный результат. К примеру, в последнее время в ряде докладов В.А. Парфенова и его коллег предлагается метод трехмерного лазерного сканирования, при котором с помощью специальных оптических приборов производятся измерения координат взаимного расположения отдельных точек поверхности копируемой скульптуры. На основании этих данных при использовании специальных компьютерных программ авторы предполагают получить точную трехмерную реконструкцию копируемой скульптуры. Но, к сожалению, как они вынуждены констатировать в своих докладах, в результате этих работ получается лишь, грубо говоря, болванка копируемой скульптуры, которую, как они нам пред-



Процесс долепки компьютерной копии статуи Марка Аврелия



ставляет в докладе, необходимо завершить до окончательного вида профессиональному скульптору. Эту роль для них исполнял итальянский скульптор в городе Карраре. Необходимо констатировать, что в результате всего комплекса этих работ перед заказчиком представляется традиционная «творческая» копия, не являющаяся точным повторением копируемого оригинала. Эта копия, при всем стремлении исполнителя, не передает точно оригинал, все его пластические качества, авторскую манеру ваяния (к примеру, импрессионистическую), силу и качество удара, фактуру и многие другие важные свойства. Практически данная копия – новый вариант скульптуры, созданной другим автором в современном стиле.

Другой пример, как бы с иными методами, но практически аналогичными, многим известен по публикации (12) процесса изготовления копии бронзовой античной статуи памятника Марка Аврелия в Риме. Как можно судить по фотографиям, вначале (на основании компьютерных расчетов) была изготовлена из многочисленных пластин «болванка» скульптуры. Затем происходило такое же творческое завершение работы: скульпторы вручную долепили в пластилине предполагаемую «копию». Естественно, результат этой работы зависел от творческих способностей скульпторов, но его точной копией (как и в предыдущем примере) считать невозможно. Об этом можно судить при сравнении этой «копии» с оригиналом, находящимся рядом, в интерьере Капитолийского музея.

Можно надеяться, что со временем будет найден метод создания копий безопасным (неконтактным) методом, в реальности не уступающих по качеству тем, которые ранее изготавливались «контактным методом». В заключение необходимо отметить, что процесс использования различных методов копирования находится и, возможно, всегда будет состоять в процессе совершенствования как в методическом, так и в практическом плане. И, бесспорно, многое будет зависеть от самих исполнителей – реставраторов и их коллег из других областей науки и культуры. Для нас же важно, чтобы процесс изготовления копий не затмевал проблему сохранения и продления жизни самих памятников прошлого, ради чего постоянно поднимается этот вопрос. И важно, чтобы эти памятники прошлого, поступившие в музеи, сохранялись, оберегались и исследовались в соответствии с современными высочайшими научными требованиями превентивной консервации.

#### Список литературы

1. Яхонт О.В. Копирование в реставрации: история и современное состояние вопроса. // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. № 30 (60). М.: Индрик, 2017. С. 187–200.
2. Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М.; РГГУ, 2012. С. 288.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.; Художественный журнал. 2013. С. 318.
4. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994. С. 939.
5. Проблема копирования в европейском искусстве. Матер. науч. конф. М.: НИИ РАХ, 1998. С. 295.
6. Светоний Транквилл Г. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1991. С. 512.
7. Boardman John. Greek Sculpture: The Classical Period. L.: Thames and Hudson Ltd. 1985. P. 252.
8. Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions. Wash.: National Gallery of Art. 1989. P. 180.
9. Léon P. La vie des monuments français. Paris, 1951. P. 584.
10. Парфенов В.А. Применение лазерного 3D-сканирования для создания копий и реконструкции скульптурных памятников // Исследования в консервации культурного наследия. М., 2017. С. 87–88.
11. Игнатьев П.П., Осипов Д.В., Парфенов В.А., Тишкин В.О. Реконструкция скульптуры «Ева у источника» из усадьбы «Сергиевка» с помощью лазерного 3D-сканирования, компьютерного моделирования и аддитивных технологий // Общество. Среда. Развитие. 2017. № 2. С. 69–74.
12. Sommella A.M., Presicce C.P. Il Marco Aurelio e la sua copia. Milano, 1997. P. 120.

В нашей стране реставрация памятников истории и культуры имеет большое значение (1). Общественный интерес к ней огромен. Вне сомнения, в последние годы важную роль в этом сыграл Закон об охране памятников. Осуществляется масса мероприятий, проводящихся в нашей стране для сохранения произведений культуры и искусства. Это и создание мощной сети реставрационных мастерских, специальных научно-исследовательских институтов, объединений и комбинатов; и обеспечение музеев специалистами; организация реставрационных выставок; пропаганда задач охраны памятников в газетах, журналах, по радио, по телевидению.

Во многих странах мира в последнее время отмечается значительный рост научных реставрационных и консервационных работ. Важнейшее значение представляет принятие основополагающих международных документов по реставрационной этике: «Венецианской хартии» 1964 года и «Консерватор-реставратор: определение профессии» 1984 года. Стабильные культурные обмены между государствами, активный международный и национальный туризм способствуют развитию реставрации. Объем подобных работ, проводимых как национальными предприятиями, так и международными организациями при содействии ЮНЕСКО, оказался столь огромным, что ряд реставрационных организаций и фирм (Голландии, Югославии, ПНР, Англии и др.) проводят реставрационные работы в других странах (Италии, странах Азии, Африки, Латинской Америки). Происходит своего рода экспорт реставрации.

Если четверть века назад к реставрации имел отношение крайне узкий круг людей – всего несколько десятков квалифицированных реставраторов, то сейчас эта деятельность превратилась в мощную индустрию, в которой активно сотрудничают тысячи специалистов различного профиля, оснащенных современным оборудованием и техникой. Активное развитие туризма вынуждает увеличивать число и объем реставрационных работ. В связи с этим в современной реставрационной системе возникает проблема интенсификации труда. Она решается характерными для промышленности формами: специализацией фирм и предприятий по разработке и изготовлению реставрационного оборудования и химических препаратов, разграничением самих реставрационных учреждений, которые внедряют эти препараты в производство, и, главное, – разграничением в системе самих реставрационных работ, в подходе к ним.

В настоящее время характерно активное привлечение к реставрации смежных отраслей науки, техники, промышленности, которые, находясь на высоком уровне современного развития, естественно, активно меняют традиционную форму реставрационной деятельности, внедряя что-то новое, прежде недопустимое. Ранее традиционно реставрацию какого-то произведения (картины, скульптуры, графического листа и т. п.) выполнял один реставратор, осуществляя все необходимые процессы. Ныне, когда реставрация приобрела индустриальный характер, все процессы осуществляют множество сотрудников, разделенных по проводимым процессам: от исследования произведения, разработки программы реставрации, выбора препаратов и до поэтапного практического осуществления самих консервационно-реставрационных работ. Нынешние реставрационные организации не только выполняют множество проводимых работ, но и объединяют их исполнителей. Например, в нашей стране только в объединении «Союзреставрация» работают сотрудники более 120 различных специальностей. Каждый из них чаще всего является специалистом в своем круге знаний. Ныне охватить одному реставратору знания многих специалистов невозможно и непродуктивно. В этом выборе более успешно наличие группы узких специалистов. Это реальная необходимость. Например, высокоразвитая современная химическая промышленность за последние два десятилетия предложила и разработала огромное количество новых препаратов: клеев, лаков, доделочных масс, заменителей традиционных реставрационных материалов. Поэтому в настоящее время успех реставрационных работ все более зависит не только от умения и творческих возможностей одного реставратора-исполнителя, но и от правильного подбора химических реставрационных материалов.

Если мы обратимся к традиционному опыту, то увидим, что применяемые в реставрации материалы проходили практическую проверку многих поколений мастеров, становясь их профессиональными секретами, передаваемыми по наследству. Подобная осторожность в реставрации была правомерной и всегда себя оправдывала. До недавнего времени реставратором мог стать лишь опытный художник, знаток свойств материала. Это положение определилось давно. Вспомним высказывания скульптора и реставратора XVII века члена Академии Святого Луки скульптора Орфео Бозелли, изложенные

им в трактате «Заметки об античной скульптуре» (1650) «Скульптор должен быть информирован о всех видах работ, которые могут встретиться при реставрации... Кроме того, он должен хорошо знать, как реставрируются античные статуи, так как большинство из них были найдены разбитыми руками варваров. С моей точки зрения, эти знания наиболее необходимы. И это не такое простое дело. Прежде всего необходимо знать, что изображает античная статуя – Смерть, Добродетель или что-нибудь другое, для того, чтобы дополнить облик статуи и вложить в ее руки соответствующие символы. Дать античные пропорции и, что самое важное, соблюдать античную манеру» (2). Художник-реставратор воспринимался тогда как своего рода «чудотворец», который, основываясь на чутье, опыте, таланте, глубоком знании своего дела, один (иногда с помощниками) проводил от начала до конца все сложнейшие реставрационные работы.

В настоящее время, в условиях модернизации и интенсификации труда исполнителей, прослеживается тенденция привести все многообразие и разносторонность видов реставрационной деятельности былого художника-«чудотворца» к определенным разграниченным процессам, порой упрощенным до элементарных действий, распределяемым административным путем среди многочисленных (иногда малоквалифицированных) работников. Этот путь хотя и создает возможность выполнить огромный объем работ ускоренным способом, однако напоминает скорее работу на конвейере в промышленности. Кроме того, он приводит к значительному обезличиванию и стандартизации в работе, пассивности и равнодушию работников. В результате ухудшается качество реставрации, и правомерна резкая оценка в последние годы результатов восстановления ряда архитектурных памятников и предметов декоративно-прикладного искусства (3).

В настоящее время существенно изменяются производственные отношения, формы и виды работ не только на реставрационных предприятиях, но и в самих музейных учреждениях. Это выражается в структурном разграничении научно-реставрационных тем, в отборе объектов для реставрации, объединении специалистов не по видам и формам традиционной деятельности (живопись, графика, скульптура и т. д.), как это было ранее, а путем унификации видов материалов и технологии их обработки. Такой процесс дифференциации отражается и на административной структуре ряда ведущих реставрационных и музейных

организаций, в создании новых реставрационных подразделений: отделов, секторов реставрации произведений из органических и неорганических материалов, из металла, силикатных, волокнистых и других материалов.

Такая перестройка отразилась и на научно-теоретической работе, о чем свидетельствуют реставрационные конгрессы, симпозиумы, совещания, на которых доклады по вопросам технических и технологических (порой узких) задач превалируют над проблемными сообщениями по теории и истории реставрации, атрибуции и функционированию произведений искусства. Да и сама система организации и проведения этих мероприятий строится чаще также по видам материалов и их обработки.

Таким образом, увеличение объема реставрационных работ, проведение их на огромном количестве памятников одновременно, обновление арсенала химических реставрационных материалов, разработанных смежными техническими науками, перестройка всего реставрационного производства и т. д. – в значительной мере жизненно необходимый процесс. Значительное количество памятников, пострадавших в годы Второй мировой войны, долгое время не могли быть восстановленными, запускались или подвергались лишь частичным консервационным работам ввиду экономических трудностей в послевоенные годы. В настоящее время экономическое положение многих стран улучшилось, возможности для проведения реставрационных работ возросли, активизировался общественный интерес к прошлому человеческой культуры, что выразилось в музейном «буме» и резком скачке международного культурного и туристического обмена. Кроме того, большое значение для активизации реставрации памятников культуры и искусства сыграло резко увеличившееся загрязнение окружающей среды. В то же время современное перерастание реставрационного дела в мощную систему – процесс закономерный для современной цивилизации.

Реставрация не является продуктом нашего времени. Несущая в своей основе понятие восстановления и сохранения материальных ценностей, она зародилась в древние времена, на заре человеческой цивилизации. Это произошло тогда, когда определилась необходимость (практическая и духовная) сохранения и продолжения жизни предметов, которые в наши дни принято называть произведениями искусства или артефактами.

Анализируя письменные источники и сами произведения скульптуры, можно назвать несколько аспектов

решения восстановительных задач. В одних случаях реставраторы, почитая древний памятник или скульптуру, стремились точно восстановить ее поврежденные или утраченные части (4). В других случаях происходила переделка ради «улучшения» – приспособления древней скульптуры к культовым, идеологическим или стилистическим задачам того или иного исторического периода. Наиболее часто восстановление приводило к полному искажению, обезличиванию древнего произведения, к его узорпированию.

Эти основные принципы подхода к наследуемому древнему или почитаемому произведению искусства прослеживаются на каждом историческом этапе человеческой цивилизации. Они могли сосуществовать или один из них был превалирующим, что зависело от потребности общества в сохранении наследия и общего развития искусства. Огромное значение, а порой и решающее, для сохранения памятника имело состояние художественной и технической культуры, скульптурного ремесла.

Однако, судя по сохранившимся памятникам, основополагающим был путь поновления, который прослеживается в реставрации вплоть до XIX века. Это можно видеть в реставрационных работах выдающихся скульпторов Донателло, Верроккьо, Микеланджело, Челлини, Монторсоли, Бернини, Жирардона, Альгарди, Бозелли, Кавачеппи, Торвальдсена, Кановы, не говоря уже о деятельности многочисленных ремесленников, наводнявших своими произведениями антикварные рынки. В прошедшее столетие господствующим было стремление полностью восполнить скульптуру, удалить патину с ее поверхности. «Иногда полезно вымыть античный мрамор азотной кислотой, чтобы придать ему первоначальную белизну», – писал О. Бозелли (5). Дж.Л. Бернини советовал «наново отполировать античные мраморы, так как они утратили свой блеск» (6). Тем самым «улучшить» их формы в соответствии с новым стилем, модой и требованиями заказчиков.

Первым ученым, активно выступившим против этого принципа, был Иоганн Иоахим Винкельман – родоначальник истории и теории искусства как науки. Он первым пытался научно подойти к атрибуции и реставрации античной скульптуры с учетом ее стиля и времени, с использованием документальных источников. Свою концепцию он изложил в брошюре по реставрации античной скульптуры, которая легла в основу его выдающегося труда «История искусства древностей», вышедшего в 1764 году. (7).

Принцип поновления, максимального восполнения утраченных фрагментов, «улучшения» и переработки поверхности и деталей античного произведения продолжал сохраняться в практической работе скульпторов-реставраторов и позднее, тормозя развитие реставрации. Даже в реставрационной деятельности выдающихся скульпторов система традиционного подхода приводила к неудачам. Так было с Торвальдсеном при реставрации и реконструкции эгинских фронтонов. Известный скульптор А. Канова отказался от этой традиции, когда ему предложили восполнить скульптуру афинского Парфенона (8). Мнение А. Кановы было достаточно авторитетным, поэтому Британский музей отказался от реконструкции этих античных памятников.

В других музеях во второй половине XIX – начале XX века традиции хотя и были более устойчивыми, но уже начали подвергаться пересмотру. И все же многолетние дискуссии о реставрации эгинских фронтонов, Пергамского алтаря и о результатах реставраций прошлых веков, создание систематизированных по историческому принципу музеев слепков с античных скульптур, публикации античных памятников в специальных изданиях, перестройка в ведущих музеях экспозиции античных памятников на научной основе и в исторической последовательности, а не по декоративному признаку, как это было ранее, привели к отказу от традиционных восполнений и реконструкций непосредственно на самом памятнике. Этому способствовали международные конкурсы реконструкций античных произведений из немецких собраний, новая система археологических раскопок с обработкой и экспонированием находок в специальных музеях (музей в Олимпии), успехи точных наук, косвенно влияющих на общее развитие научной мысли, утверждение новой эстетики, иного видения скульптуры, связанного с творчеством О. Родена, а также авторитетные заявления об опасности и вредности поновления античных оригиналов, высказанные многими деятелями западной культуры: Рескином, Моррисом, Роденом и др.

Так, на рубеже XIX–XX вв. в истории искусства и в реставрационной практике утвердилось новое, научно обоснованное положение о необходимости сохранять древние памятники, прежде всего античные скульптуры, в том виде, в котором они дошли до нашего времени. Следовательно, считались недопустимыми какие-либо восполнения и переработка поверхности этих памятников и их деталей, повреждение патины. Это обуславливалось тем, что вслед за художественной была осознана научная ценность

античного памятника, неизбежно утрачиваемая в результате активных переработок и доделок. Вслед за этим пришли к выводу о необходимости удаления с древних памятников поздних восполнений, которые были осуществлены в XV–XX веках, скрывающих и искажающих подлинные формы и детали скульптуры, ее поверхность, не позволяя точно их атрибутировать.

Такие работы в Государственном Эрмитаже в 1920-е годы проводил О.Ф. Вальдгауер, благодаря чему ему удалось переатрибутировать более 20 скульптур (9). Подобная работа продолжается и сейчас во многих музеях мира. На основании накопленных научных данных и наличия слепков многих античных скульптур под руководством В. Клейна в Немецком университете в Праге были реконструированы в гипсовых слепках некоторые античные произведения: «Афина и Марсий» Мирона, «Тираноубийцы» Крития и Нестора и др. (10). Таким путем реставрация приобретала форму научной деятельности. Неудача Торвальдсена поколебала незыблемость авторитета выдающегося скульптора, а также правильность традиционного решения реставрационных вопросов. С этого времени все более утверждалась необходимость участия в подобных работах ученых-историков, археологов, искусствоведов. Дальнейшее развитие реставрации как науки во второй половине XIX – начале XX века привело к реформе реставрационной теории и практики. В восстановлении античных памятников ученые заняли ведущее место и отныне реставрация стала немыслима без участия искусствоведов, археологов и историков.

Но если реставрация античных произведений искусства получила свое логическое научное разрешение, то восстановление памятников более позднего времени продолжалось в традициях субъективных мнений и действий. Во второй и третьей четверти XIX века в странах Европы чрезвычайно оживилась реставрационная и музейная деятельность: во многих столицах открылись общедоступные музеи. В ряде музеев, особенно немецких, начали интенсивно расчищать прославленные картины, весьма рискованно реставрировать произведения искусства. Во Франции, Англии и Германии стали активно восстанавливать или заново строить средневековые замки и соборы по принципу, изложенному ведущим теоретиком и практиком реставрации Э. Виолле-ле-Дюком: «Реставрировать здание – это не значит его поддерживать, его чинить или восстанавливать его прочность, это значит его восстанав-

ливать в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал» (11). Такая позиция вызвала негативную реакцию многих выдающихся деятелей культуры.

В конце XIX – начале XX века благодаря привлечению в некоторые ведущие музеи Европы специалистов точных наук – химии и физики – качественно изменились консервационные работы. Если ранее, в течение многих столетий, технология и качество восстановления каменной скульптуры зависели от уровня техники ее изготовления в период реставрации, то теперь значительное влияние на качество работы оказывают новые технические препараты, которые пришли на смену традиционным материалам. Наиболее активное внедрение химии в реставрацию отмечается в конце прошлого века в Германии. Среди ведущих теоретиков и практиков этого дела можно назвать Ф. Ратгена – автора научных работ и технологических рекомендаций по реставрации (12). Но уже тогда было отмечено, что некоторые эксперименты по внедрению химических материалов, недостаточно проверенных на практике, весьма вредно сказались на памятниках (например, пропитка камня Кельнского собора жидким стеклом). В то же время привлечение химиков не смогло отодвинуть на второй план реставратора-художника, обладающего чувством эстетической меры. «Реставрация статуй Летнего сада, – писал историк искусства В. Курбатов в 1909 году, – должна быть сделана очень осторожно. Нельзя снять с них патину, которая еще более драгоценна на таких чисто декоративных произведениях скульптуры, придавая им прелесть старины; нельзя, очистив их слишком усердно, обратить их в белые неприятные лубки, придать им “чистый, нарядный, новый вид”. Старый парк старых дуплистых лип должен иметь и старые статуи: реставрация должна коснуться ломанных пальцев и носов, чистка – только случайных, оскорбительных загрязнений, как современные надписи и подписи карандашом» (13).

Формированию реставрации в научную дисциплину в значительной степени содействовало обобщение в первой четверти нашего века прошлого опыта и привлечение специалистов не только точных наук, но и смежных гуманитарных: археологии, истории, искусствознания.

После событий 1917 года разработкой реставрационных принципов и положений занимались И.Э. Грабарь и М.В. Фармаковский, но в основном это касалось памятников архитектуры, живописи и графики; но они не коснулись реставрации скульптуры Средневековья,

Нового и Новейшего времени. Поэтому восстановление скульптуры проводилось в основном в русле традиций (восполнения по догадке и чутью), о чем можно судить как по многим восстановленным скульптурам, так и по опубликованным реставрационным пособиям того времени. Это иллюстрируется книгами И.В. Крестовского и его реставрационной деятельностью в 20–60-е годы в Ленинграде и его пригородах (14).

Несмотря на устойчивость традиционного отношения к реставрации новой и средневековой скульптуры, общие положения, разработанные И.Э. Грабарем и его сподвижниками, в 1960–1970-е годы стали внедряться и в эту область в ведущих реставрационных учреждениях страны (ВНИИР, ВХНРЦ, ГЭ, ГМИИ и др.). Примерами могут быть реставрации скульптуры «Иван Грозный» М.М. Антокольского (ГТГ), белокаменного креста (Музей имени Андрея Рублева), саркофага Максима XII века (Институт археологии АН СССР), портрета Екатерины II работы неизвестного художника (ГИМ), итальянских ваз XVII века (Останкинский музей творчества крепостных). Во время их выполнения были научно разработаны и практически применены методы восполнения по объемно-пространственному аналогу (15). Реставраторы успешно используют новые апробированные химические материалы, позволяющие иллюзорно имитировать восполнения, повторяющие авторскую манеру. Эти работы проводятся в соответствии с главными тезисами И.Э. Грабаря, который утверждал: «Восстановлению подлежит только то, что непрерываемо дается во время процесса раскрытия, что доказано с абсолютной точностью. Реставрация научно обоснованная возражений не встречает». При названных работах не произошло превращения реставрации «по общему правилу, в восстановление, так как при восстановлении может случиться, что вкус реставратора повлечет за собой калечение памятника», ведь реставрация – «занятие не невинное, а крайне опасное и вынужденное» и поэтому «основной стимул реставрационного деяния – стимул сохранения, спасения памятника» (16).

В то же время в современном реставрационном предприятии перераспределение реставрационных работ (как уже говорилось), научных тем и разграничение специалистов по видам материалов и технологии их обработки на практике приводит к смещению внимания специалистов на проблемы сугубо технико-технологические. В научной работе происходит как бы «рассечение» больших реставра-

ционных проблем на отдельные мелкие и частные вопросы, порой плохо взаимосвязанные и решаемые специалистами различных отраслей науки. Хотя такое разграничение – жизненно обусловленный процесс, но сотрудники реставрационных учреждений должны ясно представлять общие задачи реставрации, ее основные принципы. Отсутствие же такого целостного видения может создать неверную картину в его собственной работе. Видный канадский биолог Г. Селье заметил: «Очень заманчиво применять химию, физику, а иногда даже математику в биологии. Но чем больше вы рассекаете живую материю на составные части, тем дальше вы уходите от жизни. Химик, синтезирующий гормон, физик, выясняющий структуру минеральной кости, получает очень ценные для биологии данные. Однако они являются биологами не в большей степени, чем ружейный мастер солдатом, а конструктор телескопов астрономом» (17). Реставрационный процесс, особенно на уникальных произведениях, не может быть сведен лишь к техническим действиям, даже при выполнении процесса очистки от загрязнений.

В настоящее время необходимо, чтобы специалист, выполняя работу, сохранял целостное представление о реставрационной задаче, в то же время как бы программировал и координировал действия других участников реставрации. Таким ведущим специалистом должен быть реставратор. В настоящее время это не традиционная фигура реставратора-«чудотворца», а специалист новой формации, сохраняющий лучшие традиции своей профессии, в определенной мере универсал, так как его работа находится на стыке точных и гуманитарных наук. Это должен быть исследователь, хороший практик, художественно одаренный (в определенной мере) человек, обладающий глубокими знаниями по истории искусств и реставрации, особенно в той области, в которой он работает. Он должен владеть основами химии, оптики, физики, биологии и других наук, знать достижения современной реставрации и критически применять их в своей практике. Одним словом, это должен быть человек пытливый, ищущий и в то же время осторожный и критически оценивающий свои действия. Задачей такого специалиста должно быть стремление не только использовать свои универсальные способности, но и уметь провести полноценную комплексную реставрацию с исследованием и анализом полученных данных для выработки правильной и безопасной методики реставрации.

Таких специалистов пока еще немного, но уже сейчас мы видим успешные поиски комплексной реставрации ряда памятников (Царь-колокол, Царь-пушка (18), алтарь Х. Роде в Таллине (19), скульптура Георгия 1464 года, связанная с именем В. Ермолина (20), Кирилловский иконостас (21) и др.).

Нам видится, что в недалеком будущем для проведения комплексных реставрационных работ по какому-то уникальному памятнику или группе памятников будут создаваться определенные (даже административно сформированные на данный период) группы специалистов. Подобное мы наблюдаем в ведущих научно-исследовательских институтах технических или точных отраслей науки. В хозрасчетных учреждениях («Росреставрация», «Союзреставрация») большие реставрационные работы будут разрабатываться методически и координироваться научными группами специалистов.

Известно, что знание прошлого полезно и в решении технических задач. Но, к сожалению, и сейчас мы встречаем отрицательные явления, которые можно было бы назвать повторением старых ошибок. Например, в реставрационную практику внедряются недостаточно проверенные химические материалы и препараты, а иногда даже отвергнутые (пропитка камня жидким стеклом). Как показал опыт, все рекомендованные материалы должны пройти не только лабораторные испытания, но и 5–10-летнюю проверку в естественных условиях на аналогичных (не музейных) экспонатах. Ведь ошибки в этих случаях обрекают памятник на повторную реставрацию, а иногда и на потерю его (22).

Давно уже назрела необходимость публикации своих каталогов реставрационных материалов, как традиционных, так и новых – с указанием результатов лабораторных испытаний, применения на практике (где, когда, какой срок прошел, какие произошли изменения и т. п.). В то время как узкопрофессиональная реставрационная литература, предназначенная для служебного пользования и являющаяся профессиональным секретом, поступает в широкую продажу. Результатом этого стали частые повреждения произведений искусства, находящихся в частных коллекциях и в периферийных музеях, так как отдельные рекомендации, опубликованные в такой литературе, применялись профессионально не подготовленными людьми. Часто это становится причиной безвозвратной потери или разрушения памятника прошлого.

В результате активного спроса на старинные предметы и произведения искусства наряду с научной реставрацией традиционно существует коммерческая антикварная реставрация. Через популярные издания она рекомендует и внедряет рискованные методы, приемы и препараты, что наносит вред произведениям искусства.

Подлинному реставратору, по словам Э. Виолле-ле-Дюка, «нужно полное самоотречение от всех личных мнений. Речь идет не о том, чтобы творить искусство, но о том, чтобы подчинить себя искусству определенной эпохи, которое больше не существует» (23). Эта мысль остается актуальной и в наши дни.

Для сегодняшнего состояния реставрации необходимо еще более внимательное обращение к ее истории, урокам прошлого, к тщательному изучению и анализу работ наших предшественников, ведь, как отмечал выдающийся историк Р. Дж. Коллингвуд, «мы изучаем историю для того, чтобы нам стала ясней та ситуация, в которой нам предстоит действовать» (24).

#### Список литературы

1. Статья была опубликована в 1985 году (Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. 10. М., 1985. С. 135–144) и, на наш взгляд, интересна не только своим пророчеством, но и актуальностью – до сих пор – поставленных вопросов.
2. Weil P.D. Contributions toward a History of sculpture techniques: I. Orfeo Boselli on the restoration of antique sculpture // Studies in conservation. Vol. 12, № 3. 1967.
3. Тюлин В. Халтура // Литературная газета. 1981. 3 декабря; Алтухов А. Реставрационные «узлы», которые нужно развязать // Советская культура. 1980. 8 августа.
4. Подробнее см.: Яхонт О.В. Возрожденные шедевры. Реставрация скульптуры. М.: Просвещение, 1980; Яхонт О.В. История и принципы реставрации каменной скульптуры // Музей и современность. М.: НИИ культуры РСФСР, 1976; Яхонт О.В. Реставрация скульптуры из камня (страницы истории и актуальные проблемы) // Восстановление памятников культуры. М.: Искусство, 1981.
5. Weil P.D. Contributions toward a History of sculpture techniques.
6. Бернини Л. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1965. С. 261–262.
7. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935.

8. Weil P.D. Contributions toward a History of sculpture techniques.
9. Вальдгауер О.Ф. Античная скульптура. Государственный Эрмитаж. Пг., 1924.
10. Клейн В. О задачах музеев слепков. М., 1916.
11. Цит. по кн.: Михайловский Е.В. Реставрация памятников архитектуры. М.: Стройиздат, 1971. С. 54.
12. Rathgen F. Die Konservierung von Altertumsfunden. Berlin, 1898; Rathgen F. Zerfall und Erhaltung von Altertumsfunden aus Stein und Ton. Berlin, 1912.
13. Старые годы. 1909. Ноябрь.
14. Крестовский И.В. Мраморная скульптура (Руководство по технике реставрации мраморной скульптуры). Л., 1934.
15. Яхонт О.В. О принципах реставрации каменной скульптуры // Художник. 1973. № 12; Яхонт О.В. О некоторых актуальных проблемах реставрации каменной скульптуры // Искусство. 1978. № 11; Яхонт О.В. Опыт сохранения в античной скульптуре поздних, исторически ценных восполнений // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. М., 1981. Вып. 8.
16. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М.: Наука, 1966; Грабарь И.Э. О русской архитектуре. М.: Наука, 1969.
17. Цит. по кн.: Баландин Р.К. Неведомые земли. М.: Недра, 1980. С. 148–149.
18. Виноградова Л.М., Дубровин Н.М., Дружинин О.Н., Логвинюк П.И. Опыт реставрации чугунных лафетов из коллекции Музеев Московского Кремля // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. М., 1983. Вып. 8 (38). С. 207–213.
19. Брегман Н.Г. Подслойный рисунок в алтаре Хермена Роде // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. М., 1983. Вып. 8 (38). С. 87–97.
20. Яхонт О.В. Из опыта применения комплексного метода исследования скульптуры // Искусство. 1985. № 1. С. 63–69; Yakhont O.V. The restoration of stone sculptures as a method of their study // Restorer's - museologist's - scientist's common responsibility in the protection of museum objects. Fourth international restorer seminar. Budapest, 1980. V. I. P. 235–241.
21. Лелекова О.В. Реставрация древнерусской живописи. Кирилловский иконостас XV века // Реставрация музейных ценностей в СССР. М.: Советский художник, 1982.
22. Яхонт О.В. Современные проблемы реставрации // Искусство. 1983. № 12. С. 57–62.
23. Léon P. La vie des monuments français. Paris, 1951. P. 379.
24. Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука, 1980. С. 388.

Охрана (1) и реставрация отечественных памятников истории и культуры в настоящее время находится в кризисном состоянии. С одной стороны, причины этого лежат в экономическом положении страны, но главное – в отношении к этой проблеме правящей государственной власти. Бесчисленные факты приводят к выводам, что государственные правители в России на всем протяжении ее истории мало, непостоянно и недостаточно заботились о национальных памятниках прошлого. Это казалось странным, но подобное отношение весьма традиционно и практически мало зависело от смены политической власти в стране. Всегда требовались многочисленные, бесконечные обращения и огромные усилия просвещенных людей, любящих свою Родину, и интеллигенции, чтобы пробить хотя бы незначительную брешь в традиционном пренебрежительном отношении правящих структур и чиновничьего аппарата к сохранению памятников отечественной культуры. Иногда какому-то положительному изменению в этом направлении содействовали неожиданные неличеприятные высказывания зарубежных ученых и именитых гостей. В ответ, в защиту своих амбиций, правящие власти осуществляли какие-то действия, иногда плодотворные. Приходится констатировать, что экономическая и политическая поддержка работ по охране и реставрации памятников истории и культуры в нашей стране проводилась не постоянно, а эпизодически: краткие случайные периоды покровительства властных структур сменялись длительными временами элементарного пренебрежения и забвения. Так было в прошлые века, так происходит и в настоящее время. В последнем, XX веке можно отметить два кратких момента относительной государственного интереса к этой проблеме: в 1900–1920 и 1965 – 1980-х годах. Остальное время – спад, кризис и мучительная тяжелая борьба за спасение национального культурного достояния. Признать это невыносимо, но всегда сохраняется надежда, что когда-то в нашей стране охрана и реставрация отечественных памятников истории и культуры приобретет важнейшее государственное значение, будет иметь постоянное стабильное и соответствующее необходимости финансирование, как для проведения самих работ, так и для зарплаты специалистов (а не только постоянно разрастающегося министерского бюрократического аппарата). Бесспорно, многое зависит от правящих структур. Но и нам – музейным работникам и специалистам реставрационной отрасли, хранителям, ученым и реставраторам – необходимо постоянно прояв-

лять настойчивую личную и общественную активность в пропаганде дела сохранения памятников истории и культуры, во внедрении научных методов реставрации и консервации, привлекать и требовать ежедневного общественного внимания, заинтересованности всего народа.

Известно, что активное развитие и так называемый «прогресс цивилизации» отражаются в определенной степени негативно, нередко значительно и губительно, на существовании и сохранении культуры во времена политических и экономических реформ, революций, войн и т. п. Это происходит в реальных действиях победителей – в намеренных, а часто сопутствующих процессах уничтожения памятников культуры, овеянных в изобразительных, письменных, литературных, бытовых и иных артефактах и предметах. К примеру: по случайно сохранившимся письменным источникам стало известно, что к нынешнему времени человечество, благодаря «прогрессу цивилизации», потеряло все произведения знаменитых живописцев и скульпторов Древней Греции. О творчестве великих скульпторов мы имеем какое-то смутное представление, и то на основании случайно найденных в последние столетия, нередко посредственных, мраморных копий. Произведения многих знаменитых живописцев, как и большинство трудов древнегреческих писателей, поэтов, философов, ученых, историков, нам неизвестны. О некоторых из них сохранились лишь случайные упоминания. История древней культуры многих народов, ныне живущих на земле, подобна своей трагичностью. Опасность потерять связь со своими корнями, с прошлым своего рода, племени была осознана в глубокой древности и уже с того времени началось формирование путей и методов сохранения важных предметов, обрядов, правил жизни, всего того, что объединяло людей. Именно тогда зародилось в различных слоях человеческого общества, в разных группах и объединениях то необходимое и актуальное до наших дней стремление к сохранению духовного и культурного наследия, ныне осуществленное в музейной и консервационно-реставрационной деятельности. Это явление на протяжении столетий развивалось различными путями и процессами, накопило различный позитивный и негативный опыт. К настоящему времени энтузиасты и специалисты в этой области смогли сделать очень многое и значительное. Но, как и в любой человеческой деятельности, в ней накопились какие-то явления, ошибки, негативно отражающиеся на общих результатах, которые необходимо

исключать, с которыми необходимо бороться, преодолевая определенные кризисные ситуации.

К сожалению, причины определенного кризиса кроются не только в политической и экономической ситуации в стране, но и в некоторых внутренних процессах самой реставрационной отрасли. Тем более что в последние десятилетия как за рубежом, так и в нашей стране реставрация из научно-творческой деятельности отдельных реставраторов или их групп превратилась во многих учреждениях (даже в больших музеях) в определенное промышленное производство, а в государственной системе – в отрасль с характерным разделением труда по процессам (наподобие заводского конвейера). Поэтому те явления, которые ранее характеризовались не столь явно, ныне стали нередко приобретать опасные формы. Эти явления постепенно и как бы незаметно накапливаются, приобретают виды определенных негативных стереотипов (утвердившихся представлений и действий), где-то повторяя худшие из прошлых ошибок. В настоящее время они проявляются нередко в гротесковом виде. Часть из них сформировалась ранее, иные – в последнее время. Одни относятся к организации реставрационных работ, другие – к их ведению, третьи – к результату. Как ни парадоксально, некоторые из них чиновники по разным причинам утверждают в форме официальных стандартов. Понимание этих негативных стереотипов, констатация, оценка их опасной роли, стремление преодолеть и от них избавиться – все это в настоящее время более чем актуально.

Исторически сложилось так, что современное понимание научной консервации и реставрации к настоящему времени утвердилось как мировоззренческая деятельность по сохранению прошлого и культурного наследия. Это подтверждается наличием огромного, накопленного веками, общечеловеческого опыта, его анализом, выводами, оформленными в многочисленных излагавших и обобщавших их публикациях. Важнейший результат – признание во всем мире основных постулатов, целей и задач консервации и реставрации, которые утверждены в ряде национальных и международных документов, таких как Венецианская хартия (1964), «Консерватор-реставратор: определение профессии» (1984), Нарский документ о подлинности (1994), и в других решениях.

Венецианская хартия определила современное научное понимание цели консервации и реставрации памятников: «сохранение их и как произведения искусства, и как

исторического свидетельства» (2, с. 2). При этом, как говорится в Нарском документе, «подлинность выступает в качестве наиболее существенного, определяющего фактора наследия и связанных с ним ценностей. Понимание значения подлинности играет фундаментальную роль во всех научных исследованиях по проблемам культурного наследия, консервации и планирования работ по реставрации» (3, с. 28). При этом в документе «Консерватор-реставратор: определение профессии» утверждено, что специалист вместе с художественной (эстетической) «должен осознавать документальную природу объекта. Каждый объект – один или в комплексе – содержит историческую, стилистическую, иконографическую, технологическую, интеллектуальную и духовную информацию. Во время научных исследований и работы над объектом консерватор-реставратор должен уметь распознавать их природу и руководствоваться этим при выполнении своей задачи» (3, с. 31). В Венецианской хартии ясно определены границы реставрационных действий: «Реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза» (2, с. 2). То есть любые субъективные и сомнительные действия при консервационно-реставрационных работах с памятниками недопустимы.

Приходится отмечать, что эти положения, выстраданные многими поколениями музейных хранителей, реставраторов, историков искусства и культуры, как западноевропейских, так и отечественных, в нашей стране в последние десятилетия нередко перестают не только исполняться, но часто воспринимаются как анахронизм. Некоторые чиновники это оправдывают значительным ростом восстановительных работ, к которым часто приходится привлекать непрофессиональных исполнителей вновь созданных строительных и близких к ним организаций. Мы сталкиваемся с тем, что при равнодушии чиновников, их бездействии или безграмотности, а также при непрофессионализме случайно привлеченных исполнителей отдельные памятники поновляются с искажениями, частичными или полностью, в результате практически уничтожаются. Такими варварскими действиями, часто по невежеству, уничтоженные памятники и заменяются муляжами-симулякрами. В результате трагической реальностью становятся утраты подлинных художественных и документальных вещественных свидетельств нашей истории, будь то церковь, дворец, мемориальный дом, икона, картина, скульптура или предмет декоративно-прикладного искусства. К примеру, в процессе таких «реставраций» в последние десяти-

летия в Москве были уничтожены старейший деревянный Дом Всеволожских на улице Тимура Фрунзе, Теплые торговые ряды на Ильинке, Дом Сухова-Кобылина и другие архитектурные памятники. Погибли даже здания, практически не требующие реставрации. К ним относятся такие значительные и градообразующие сооружения, как гостиница «Москва» (архитекторы А. Щусев, Л. Савельев, О. Стапран; монументальные живописцы И. Машков, Е. Лансере и др.), «Военторг» (архитектор С. Залесский, инженер-конструктор В. Шухов). Они были заменены сомнительными современными имитациями-симулякрами. Их не спасло даже то, что они стояли на государственной охране как уникальные памятники истории и культуры.

В последние годы участились работы по воссозданию архитектурных сооружений или их частей, утраченных в прошлом. Весьма часто в непрофессиональных публикациях такая деятельность с восторгом определяется как успешная «научная реставрация». Необходимо знать, что процесс воссоздания заново ранее полностью утраченного памятника не является реставрацией, тем более научной. Многие в настоящее время воссозданные по политическим или идеологическим соображениям архитектурные сооружения копируют (в большей или меньшей степени) утраченные в 1920–1930-е годы памятники: храм Христа Спасителя, Воскресенские ворота с часовней иконы Иверской Богородицы, собор Казанской иконы Божией Матери на Красной площади, Красное крыльцо Грановитой палаты, Орденские залы Большого Кремлевского дворца и т. д. Копируются также артефакты, украшавшие когда-то интерьеры дворцов и церквей – Янтарная комната, иконостасы, стенопись, мебель и др. Работы порой выполняются на достаточно высоком уровне мастерства и достойны уважения, восхищения за их качество. Но считать их реставрацией мы не можем и не должны. И это несмотря на то, что нередко при этом использовался опыт, какие-то методики, принятые в реставрации, и работы были выполнены профессиональными реставраторами. Хотя воссозданные сооружения или предметы в определенной мере копируют утраченные, они, бесспорно, являются современными артефактами-симулякрами. Несмотря на стремление имитировать утраченный памятник, они, естественно, отражают технические и художественные особенности нашего времени. Усугубляется это не только применением современных методов и материалов, но часто заказчик и исполнитель стремятся «улучшить» создаваемое (сооружение

или предмет), искажая тем его первоначальную форму в соответствии со своим вкусом, пониманием прошлого. При воссоздании какого-то утраченного сооружения или комплекса чаще всего намеренно осуществляются какие-то в нем изменения с целью его дальнейшего практического использования. Так «творчески» воссозданный из бетона, облицованный деревом и аляповато раскрашенный дворец Алексея Михайловича (в Коломенском) практически является отечественным Диснейлендом. Этот новый комплекс, в соответствии с современными требованиями задач торговли, но в то же время с представлениями о старых нравах и обычаях используется для отвлечения народных праздников: в него зазывают посетителей самоварами, блинами, медом и другими «русскими народными традиционными кушаньями и развлечениями». Подобные сооружения плодятся большим числом в других городах страны, копируя «древний» комплекс.

Претензии создателей симулякров на признание их работ научной реставрацией в профессиональной среде не должны иметь поддержки. Воссоздание – это иная деятельность и должна оцениваться в иных критериях и требованиях, чем научная реставрация и консервация. К сожалению, общественная популярность работ по воссозданию утраченных памятников или их частей, а с другой стороны, практическая и экономическая выгода (высокая их оплата) для руководителей и исполнителей является более важным стимулом, чем сохранение подлинности памятника. Поэтому часто при работах по реставрации и консервации архитектурных памятников русского классицизма широко практикуется воссоздание, замена и уничтожение подлинных декоративных деталей (рельефов, масок). Их исполнители обосновывают свое варварство тем, что они считают эти детали стандартными частями зданий, не представляющими (по их мнению) большой ценности и значения. На самом деле первоначальный декор зданий, в виде скульптур, рельефов, капителей, масок и других пластических элементов, определяет не только художественное достоинство памятника прошлого, но и его подлинность (см.: Нарский документ о подлинности). Варварское уничтожение подлинного декора было осуществлено и продолжается со многими старыми зданиями Москвы. Так, в процессе восстановления были заменены подлинными фрагментами декора на Доме Бове, Большом театре и на ряде других зданий. В процессе многолетней «реставрации» жемчужины русской архитектуры XVIII века – Дома Пашкова – также была осу-

щественна замена многих оригинальных элементов декора. Подлинный правый флигель здания, поврежденный при строительстве метро, был уничтожен, на его месте ныне находится современная бетонная имитация. Замены бетонными имитациями частей или полностью уникальных старых зданий, осуществляемые под видом реставрации, в последние десятилетия приобрели массовый характер. Подобное варварство осуществлено с рядом старых домов, стоявших на государственной охране, в Климентовском переулке, на Арбате, в других местах Москвы. Аналогичные процессы происходят в Санкт-Петербурге и других городах страны. Нередко во время таких «реставраций» часть подлинного старого здания или архитектурного ансамбля заменяются чем-то «нужным». Так, на территории ампириной усадьбы А.П. Хрущева (Музей А.С. Пушкина в Москве) в процессе восстановительных работ было уничтожено старое каретное здание, тем самым был разрушен уникальный архитектурный ансамбль. Вместо него построен так называемый концертный зал, весьма напоминающий стандартный, архитектурно невыразительный кинотеатр в стиле 1960-х годов.

В последние годы часто под видом реставрации осуществляется процесс уничтожения старых зданий, в том числе находящихся на государственной охране как памятники истории и культуры. Через определенное время на месте здания, в начале «реставрации» закрытого от всеобщего обзора высоким забором, вдруг оказывается современное многоэтажное сооружение из стекла и бетона, являющееся офисом какой-то фирмы или торговым центром. Такими приемами, практически разрешенными безответственной властью, в различных городах страны, в том числе в Москве и Санкт-Петербурге, продолжают безвозвратно уничтожаться подлинные памятники прошлого – документальные и художественные свидетельства нашей истории и культуры.

Достаточное число примеров поновлений, научно необоснованных переделок и искажений памятников прошлого можно назвать и в области реставрации «движимых» произведений, происходивших в музеях и реставрационных организациях. И это при том, что число профессионально подготовленных реставраторов за последние десятилетия резко возросло. Опасность не только в том, что число подобных фактов растет в геометрической прогрессии, но и в том, что широкая общественность и часть реставраторов перестают их замечать. Практически для многих, в том числе и для специалистов, они становятся

привычным явлением, даже нормой – их как бы не видят, с ними не борются.

Одной из причин таких действий считается сложившийся на протяжении веков и широко распространенный весьма устойчивый и бесспорно ложный стереотип о возможности «возрождения первоначального вида» древнего памятника. Подобное представление получило наибольшую популярность с середины XIX века не только среди широких масс, но и части ученых. Произошло это благодаря триумфальному признанию практической и теоретической деятельности французского архитектора Эжена Виолле-ле-Дюка. Он эффектно «возродил» многие знаменитые соборы и замки средневековой Франции, в числе которых – собор Парижской Богоматери и Сент-Шапель в Париже, соборы в Реймсе, Амьене, Лионе, Лане, в различных городах Европы (Швейцарии, Австрии). Даже воссоздание замка Пьерфон, заново построенного на фундаменте давно утраченного памятника, он определил как научно обоснованную стилистически целостную реставрацию памятника (4, с. 97–100). Его теоретические обоснования таких стилистических восстановлений и воссозданий средневековых зданий на предполагаемый им «оптимальный или первоначальный период» истории, их внешне эффектные результаты тогда для многих казались убедительными, так как автор активно ссылался на использование или копирование, при возобновлении утраченных частей памятника (конструкции, декора, скульптуры), похожих сохранившихся сооружений или их частей. На основании этих положений и привлечения различной документации Э. Виолле-ле-Дюк утверждал, что именно его работы являются научной реставрацией средневековых памятников. Но при этом он отмечал, что «реставрировать здание – это не значит его поддерживать, его чинить или восстанавливать его прочность, это значит его восстановить в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал» (5, с. 22). Он также считал, что для «восстановления былого великолепия», достижения предполагаемого им стилистического единства и целостности здания, даже необходимо удалять какие-то сохранившиеся подлинные детали, «им не соответствующие». В соответствии с его проектами они уничтожались и заменялись новыми, «творчески» воссозданными.

Его практические работы успешно подкреплялись фундаментальными теоретическими трудами: «Беседы об архитектуре» в 2 томах, «Словарь французской архитектуры

от XI до XVI века» в 10 томах, «Словарь французской утвари со времени Каролингов до эпохи Возрождения» в 6 томах, «История человеческого жилища» и многие другие работы. Официальное и общественное признание воссозданий средневековых памятников, осуществленных по проекту Э. Виолле-ле-Дюка, успех его теоретических положений определили формирование в Европе нового направления в практике восстановления архитектурных и «движимых» памятников прошлого. Во многих европейских странах на волне растущего патриотизма в большом числе по его методам «возрождались» обветшалые во времени или пострадавшие в процессе военных действий памятники прошлых эпох (архитектуры, скульптуры, живописи, прикладного искусства), становясь эффектными сооружениями и произведениями искусства, в реальности утратившими подлинность.

Уже при жизни Э. Виолле-ле-Дюка начались разоблачения ложности его положений о возможности «возрождения первоначального вида» памятников или их состояния на «оптимальный период» истории, борьба с их искажениями и разрушениями (4, с. 100–103). Наиболее активно в этом движении выступили в Англии, где противники стилистической реставрации объективно доказали, «что из всех до сих пор предпринимавшихся реставрационных работ наихудшие приводили к безжалостному удалению наиболее существенных и выразительных черт здания» и к частичному или полному уничтожению самого памятника, его подлинности (6, с. 403). Как отмечал идеолог этого движения, английский историк, теоретик искусства, поэт и художник Джон Рескин, «ни широкая публика, ни те, кто охраняют общественные памятники архитектуры, не понимают слова “реставрация”. Оно означает величайший урон, который может быть нанесен зданию, – разрушение, при котором уже не собрать остатков... Не будем обманывать самих себя в этом важном вопросе; НЕВОЗМОЖНО, как невозможно воскресить мертвого, реставрировать какое бы то ни было здание, являвшееся когда-то великим и прекрасным... Заботьтесь о зданиях должным образом, и их не надо будет реставрировать» (7, с. 285–287).

Несмотря на объективные аргументы, почти два столетия и до нашего времени продолжают стилистические реставрации, сопровождающиеся повреждением и разрушением памятников во многих странах мира. Но в то же время не утихает упорная борьба с ними и ложностью их целей. Результатом такого сопротивления стало принятие во второй половине XX века названных ранее основопола-

гающих международных документов по реставрационной этике. В них главной целью в процессе реставрации памятников прошлого было утверждено сохранение их подлинности. Но и до нашего времени в реставрационной среде и среди широких масс можно встретить приверженцев традиционной стилистической целостной реставрации, хотя на словах они вынуждены соглашаться с тем, что:

- памятники прошлого индивидуальны и неповторимы – как в целом, так и в каждой их части;
- материалы, которыми создан любой памятник истории и культуры (камень, штукатурка, дерево, металл, ткань, краска и др.), претерпевают со временем естественные и необратимые изменения и разрушения, характер которых практически полностью непрогнозируем, но они определяют реальное их техническое состояние и внешний вид к настоящему времени.

Отсюда вывод: наши представления о первоначальной форме, структуре, состоянии памятника прошлого нередко недостаточны и часто в процессе реставрации определяются субъективно. В таких случаях, с целью спасения, сохранения его подлинности, необходимо ограничиваться лишь консервационными методами.

Но и в настоящее время, несмотря на сказанное, некоторые реставраторы главной целью своей деятельности продолжают считать «восстановление первоначального вида» артефакта прошлого. Приходится констатировать, что выполнению этой цели до сих пор подчинено значительное число восстановительных работ – как с архитектурными памятниками, так и с произведениями монументальной, станковой живописи, иконописи, скульптуры и прикладного искусства.

На начальном этапе формирования научной реставрации (в начале XX века) с целью определения первоначального вида памятника стал активно утверждаться стереотип – обязательное удаление поздних дополнений или записей. При таких операциях удавалось раскрывать какие-то, с большей или меньшей степенью сохранности, ранние живописные изображения на картинах, стенописи, иконах или скульптурах. Необходимо признать, что при этом никогда не удавалось вернуть первоначальный вид и состояние восстанавливаемого памятника. Объясняется это тем, что в течение бытования в нем произошли естественные изменения (старение, разрушение материалов) и он, как правило, получил какие-то необратимые механические

повреждения и утраты. Также необходимо отметить, что при работах по удалению старых восполнений или дописей, нередко представлявших большое художественное и историческое значение, происходили новые ценные для памятника потери. Примерами могут быть утраты важных для истории искусства дополнений на античных статуях – «Лаокооне Бельведерском», «Аполлоне Бельведерском», «Фавне Барберини» и на других скульптурах (4, с. 188–190; 8, с. 300–311). Эти восполнения, осуществленные в процессе восстановлений скульптур, в свое время были выполнены знаменитыми ваятелями Микеланджело, Монторсолли, Бернини и иными мастерами прошлого. Они представляли большую художественную и историческую ценность не только для более полного представления о творчестве названных великих мастеров, но и для широкого понимания искусства того времени. К сожалению, в настоящее время античные произведения, подвергнувшиеся утрате дополнений выдающихся скульпторов, выглядят весьма обезображенно. В свое время (1920-е и 1960–1970-е годы) волны увлечения разрушительными «научными» работами с античными скульптурами захлестнули многие музеи мира, в том числе и Эрмитаж. Но безудержное раскрытие древних икон продолжается до сих пор. С них безвозвратно удаляются ценные и уникальные записи выдающихся иконописцев XVII–XIX веков. Подобные процессы также часто осуществляются с древними церквями и старыми зданиями, в результате которых они утрачивают пристройки, выполненные позднее нередко известными архитекторами. Вследствие этого, как отмечается в названных международных документах по реставрационной этике, такие действия должны проводиться только научно обоснованно и в случаях крайней необходимости. К примеру, если поздние дополнения стали причиной дальнейших повреждений или разрушений памятника.

Известно, что удаление поздних записей на древних иконах в первой половине XX века обосновывалось поиском плохо известной к тому времени живописи XI–XVI веков. Но и в наше время такие работы продолжают чаще всего по инерции и вследствие традиционного неоправданного пренебрежения к поздней иконописи. К сожалению, результатами становятся утраты огромной части отечественной культуры. Необходимо напомнить, что иконы XVII–XIX веков (или древние иконы, имевшие записи этих времен) окружали А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, В. С. Соловьева, Г. П. Федотова, В. К. Зайцева и многих дру-

гих выдающихся мыслителей земли русской, которые, как и все ее жители, поклонялись этим иконам. Именно поздняя живопись этих икон творчески вдохновляла многих русских художников XIX – начала XX века, выдвинувших наше искусство в первые ряды мировой культуры. Более древняя живопись была им еще практически неизвестна. Не придется ли будущим исследователям ездить за границу, посещать европейские и американские музеи для изучения вывезенных за рубеж (вследствие отечественного пренебрежения) случайно оставшихся крох уничтоженной древней культуры? Видимо, необходимо в реставрационных учреждениях и музеях активно продолжать и внедрять начатые в 1920-е годы методы по расслоению старых и поздних слоев живописи на иконах, переноса ценных записей на новое основание.

В последние годы многие музеи стали критически относиться к полному удалению поздних реставрационных дополнений, дописей, восполнений на картинах, скульптурах, предметах прикладного искусства. Обосновывается это стремлением сохранить реальные следы бытования произведения в прошлом, его истории. Так многие столетия в Китае с уважением сохраняли на старой живописи следы и печати реставраторов последующих веков, тем самым подтверждавшие ценность и подлинность произведения. Помимо этого, в ряде музеев и среди коллекционеров в настоящее время стала глубже осознаваться опасность лишних вторжений в структуру памятника, ускоряющих его разрушение и определенную утрату подлинности. К слову сказать, в своей практике я вынужденно оставлял какие-то детали, дополненные из прошлого. Тем самым сохранял следы истории бытования произведения искусства.

В течение XX века во всем мире стали не только отказываться, но и бороться с практикой антикварного восстановления, поновления произведений искусства и памятников истории. Как уже было сказано ранее, ныне во всем мире принято ведение консервационно-реставрационных работ научными методами с максимальным сохранением подлинности памятника. Данное положение признано на международном уровне в ряде документов, в том числе в Этическом кодексе Европейской Конфедерации организаций консерваторов-реставраторов (ЕССО-ЕКООК)». В нем четко сказано: «Консерватор-реставратор должен работать в соответствии с самыми высокими стандартами независимо от предполагаемой рыночной стоимости культурной ценности» (8, с. 311). Эти требования подтверждены в этиче-

ских документах многих стран. В Кодексе этики и стандартах практики Американского института консервации записано: «Консерватор обязан обеспечить наивысший уровень обработки любого исторического или художественного произведения независимо от личной оценки его ценности или качества. И хотя обстоятельства могут ограничить объем мер по обработке, качество обработки не должно зависеть от состояния и стоимости объекта» (9, с. 19).

Несмотря на эти всемирно принятые положения, антикварная реставрация активно продолжает свою деятельность, как и сам антикварный рынок. Владельцы антикварного рынка, маклеры, дилеры и многие дельцы, связанные с его деятельностью, заинтересованы в успешной реализации поступившего к ним, часто сомнительного, товара. Для приведения любого предмета в эффективно рыночный вид они привлекают различных умельцев, готовых исполнить их просьбу, не обременяя себя какими-то научными реставрационными правилами и требованиями. Тем более что антикварные дельцы нередко стремятся заработать не только на перепродаже своего товара, но и при оплате труда привлеченного умельца, а не профессионального реставратора. В результате такой многовековой деятельности многие произведения искусства и исторические предметы были безвозвратно искажены, повреждены, некоторые – практически уничтожены. Упорная борьба в прошедшее столетие, принятие названных международных и национальных положений по реставрационной этике привело к тому, что участие профессионального принципиального реставратора в антикварных восстановительных работах во второй половине XX века резко сократилось. Но, к сожалению, произошедшие в нашей стране события последних десятилетий, возникшие экономические проблемы вынудили ряд музейных реставраторов участвовать в восстановлении предметов антикварного рынка, нередко подчиняясь его правилам. Такое положение в отечественной музейно-реставрационной системе приходится признавать.

Поэтому многих реставраторов-практиков не удивили вышедшие в 1997 году в ВХНРЦ имени И.Э. Грабаря методические рекомендации А.С. Антоняна по реставрации каменной скульптуры (10). Позднее, будучи дополненными, они дважды были переизданы (11). В них, наряду с рядом практически обоснованных верных положений, автор внедряет (как он определил) «ценностную шкалу» (10, с. 6–8; 11, с. 62–64). Он разделяет все многовековое наследие на четы-

ре группы. Автор выделяет первые две группы: «I. Произведения скульптуры и пластики от глубокой древности до искусства Нового времени (до XVII века): археологическая и древняя скульптура, произведения пластики Средневековья, Возрождения и барокко. II. Подлинные и авторские произведения Нового времени (с XVII века и современные): произведения скульптуры, начиная с классицизма и до наших дней, имеющее значение авторских оригиналов и подлинников». Для них автор этого методического пособия предписывает «ограничение или полный отказ от любых привнесений, причем независимо от факта наличия исчерпывающего документального материала».

Иной подход к произведениям III и IV групп: допускается «полный объем восполнений или та их часть, которая отвечает чисто практическим соображениям целесообразности (материальные затраты, трудоемкость работ и т. д.)». В них включены: «III. Вторичные произведения и копии Нового времени: скульптурные повторения, вольные и канонизированные копии с античных и более поздних образцов, архитектурные фрагменты, декоративно-прикладные изделия (вазы, картуши, маскароны, саркофаги, настольные украшения и т. п.). IV. Серийные и тиражированные произведения (с середины XIX века и до наших дней): репродуцированные слепки и размноженные в многочисленных экземплярах отливки и оттиски (гипсовые, бетонные, керамические, пластмассовые), а также поделки кустарных промыслов и изделия антикварного и сувенирного характера» (11, с. 63).

Эти рекомендации, отрицают научные положения консервации и реставрации, утвержденные во многих международных и отечественных документах по реставрационной этике (в том числе Венецианской хартии, «Консерватор-реставратор: определение профессии», Нарском документе о подлинности и др.). В них записано (приходится повторить), что реставратор «обязан обеспечить наивысший уровень обработки любого исторического и художественного произведения независимо от личной оценки его ценности или качества» (9, с. 19). Эти рекомендации А.С. Антоняна возвращают к прошлому стереотипу, сформированному в традициях антикварной практики. Названная им «ценностная шкала» недопустима для применения в современной практике. Ее появление объясняется отсутствием у автора стремления к соблюдению жестких принципов и положений научной консервации и реставрации, инерцией и нежеланием затруднять себя

научными исследованиями в поисках объективных оснований. Возможно, причина этого в том, что автор этих методических рекомендаций в своей многолетней практике, помимо основной работы, постоянно выполнял коммерческие восстановления произведений для частных лиц. Для него коммерческая реставрация была постоянной естественной практикой. Поэтому в целях упрощения восстановительных работ он в рекомендациях предложил привычное традиционное поновление и субъективное «творческое» возобновление утраченных частей произведения скульптуры.

Помимо сказанного, необходимо доказать рядом фактов на элементарную ошибочность этой «ценностной шкалы». Ее автор, как и его последователи, или не знает, или намеренно игнорирует исторические факты и негативный отечественный и зарубежный опыт. Например, большое число скульптур, отнесенных к «III группе», – «копии с античных и более поздних образцов», украшающие несколько столетий парки и залы дворцов Версаля, Павловска, Гатчины, Царицына, Архангельского, Кускова и других музеев, были выполнены не только ныне забытыми скульпторами, но и Жирардоном, Кановой, Торвальдсеном, Мартосом, Гордеевым, Витали. Эти копии ныне являются и ценятся как оригиналы выдающихся скульпторов, оберегаются и сохраняются в музеях – в Версале, Лувре, Эрмитаже, Национальной галерее Лондона и т. д.

Также недопустимы методические рекомендации, определенные автором в «I группу», – «произведения скульптуры и пластики от глубокой древности до искусства Нового времени (до XVII века): археологическая и древняя скульптура...». В соответствии с научными положениями современной консервационно-реставрационной деятельности в ряде музеев, в том числе в Эрмитаже и Лувре, в последние годы были проведены реставрации античных статуй, целью которых было сохранение восполнений, дополненных скульпторами в XVII–XIX веках. Подобного вида современные реставрации античных скульптур имеют научное обоснование не только тем, что сберегают восстановительные работы выдающихся скульпторов прошлого, их творческие восполнения, но и потому, что, они соответствуют научным задачам сохранения в первоначальном виде интерьеров дворцового убранства, в котором эти произведения были его частью.

Любое восстановление памятника прошлого в соответствии с «ценностной шкалой» противоречит многочис-

ленным историческим фактам. Например, шесть десятков лет назад по распоряжению партийных чиновников (в соответствии с требованием правящего малокультурного Н.С. Хрущева) из многих музеев изымались и уничтожались многие произведения искусства. Это была живопись, скульптура, графика первой половины XX века – от поздних передвижников до «авангарда». Причина: их определили предметами, не представляющими художественной ценности и «противоречившими коммунистическим идеалам». Уничтожались также иконы XVII–XIX веков. В массовом порядке разрушали архитектуру эпохи модерна. Некоторые из старых зданий были намеренно искажены и потеряли бесценные наслоения прошлых столетий, превратившись в гротескные манекены (симулякры). В настоящее время приходится осознавать трагическую потерю большой и бесценной части отечественной культуры по вине полуграмотных партийных и государственных чиновников, различного рода конъюнктурщиков. Таким образом, многое из отечественного наследия было обесценено или погребено. Трагическая ошибочность прошлых действий ныне подтверждается ценами на международном антикварном рынке: стоимость икон и предметов прикладного искусства XVII–XIX веков, произведений живописи первой половины XX века (в том числе «авангарда») ныне фантастически огромна.

Как уже было сказано, придерживаться указанной «ценностной шкалы» в музейной и консервационно-реставрационной деятельности в корне вредно и недопустимо. Это противоречит научным целям и задачам сохранения подлинности памятника прошлого, основополагающим международным и отечественным документам по реставрационной этике, утвердившим *«обязательное соблюдение высших стандартов качества при исследовательских и реставрационных работах со всеми памятниками – независимо от их рыночной стоимости, исторической или политической конъюнктуры»*. Утверждение в опубликованных методических рекомендациях как обязательного правила коммерческих традиций, возрождение их прошлого негативного опыта, в противовес современным положениям отечественных и международных документов, недопустимо в корне. Данные рекомендации тем более опасны, что подаются как научная методика, при этом утверждаемая во всеми уважаемом реставрационном учреждении.

Можно привести множество других аргументов, доказывающих ошибочность указанных рекомендаций. Но сам текст рекомендаций раскрывает их опасность: «До-

пускается полный объем восполнений или же та их часть, которая отвечает чисто практическим соображениям целесообразности (материальные затраты, трудоемкость работ и т. д.)». В этих словах автор четко изложил суть практики (стереотипа) антикварной реставрации.

Следующий стереотип, сформировавшийся в последнее столетие, характеризуется обязательным и безудержным удалением поздних записей в живописи или дополнений в скульптуре, прикладном искусстве и архитектуре. Он нередко приводит к отрицательным последствиям. Уничтожение на древней иконе поздних записей, выполненных выдающимся иконописцем – Дионисием или Симоном Ушаковым, становится утратой выдающегося произведения искусства. Помимо этого, такие действия часто не имеют практического результата, так как под записью не всегда сохраняется более ранняя живопись.

В этой ситуации необходимо указать о следующем стереотипе – об утвердившемся среди ряда реставраторов и химиков представлении о патине, естественно образующейся на поверхности мраморных, белокаменных и металлических предметов, как об инородном наслоении – грязи, обязательной для удаления химическими и механическими методами. Ошибочность подобной оценки патины уже давно доказана. Оригинальная патина является однородной пленкой на камне (мраморе), металле (бронзе, меди), образовавшейся путем естественного процесса их окисления и частичного перерождения. Она является важным декоративным элементом старых произведений. Опытные коллекционеры и музейные работники ее называют «благородной патиной», стремятся сохранить и сберечь. Важно и то, что она носит защитный характер для памятников прошлого. Ее нельзя путать с пылью и грязью. Выдающийся современный ученый, химик и один из руководителей Римского реставрационного центра Джорджо Торрака сравнивал патину с «атомными часами» и отмечал, что в ней зафиксирована информация о бытовании памятника и которую в будущем с помощью более современных инструментов и методов исследований удастся «вернуть назад», раскрыв время создания предмета и его историю (4, с. 182). В настоящее время в музейной системе и при научных консервационно-реставрационных работах с мраморными скульптурами принято не допускать использования механических обработок и применения агрессивных химических препаратов – кислот, щелочей, фтористого аммония и других подобных растворов.

В последнее время во многих странах для удаления на мраморе и известняке стойких «корковых» загрязнений бесконтрольно стали применяться препараты, в состав которых входит весьма активный химический компонент – Трилон Б (ЭДТА). Одним из разработчиков этого препарата являлся Дж. Торрака, который предупреждал об осторожном и продуманном его использовании. Он указывал, что при консервационно-реставрационных работах одни и те же материалы и, казалось бы, при похожем действии могут дать совершенно разные результаты, причина которых зависит от человеческого фактора. Яркими примерами стали использования названного препарата при двух известных реставрационных работах, давшие противоположные результаты. При тотальном его применении с целью удаления корковых загрязнений значительно пострадали рельефы Якопо делла Кверчи в церкви Святого Петрония в Болонье. В результате поверхность рельефов была безвозвратно обезображена многочисленными кавернами, они значительно утратили свою первоначальную художественную выразительность и даже подлинность. В противоположность этому при осторожном, выборочном использовании препарата в процессе реставрации скульптур Донателло в музее Дуомо во Флоренции при удалении грязи удалось сохранить форму, фактуру и подлинную патину этих произведений (4, с. 183–184).

Удаления поздних восполнений на памятнике, помимо потери вещественных свидетельств его истории (нередко связанных с деятельностью выдающихся мастеров), могут иметь отрицательные последствия на самой сохранности его раскрытой оригинальной части. Они могут спровоцировать значительные и необратимые ее разрушения. На ней могут начаться новые естественные процессы химического и биологического окисления. Как интенсивное удаление на живописи старого покрывного лака, так и на скульптурах оригинальной патины и защитного покрытия или на белом камне церквей и иных зданий побелки – все это приводит к новым разрушениям и потерям. Вследствие интенсивного удаления старого покрывного лака на картине может произойти разрушение пигментов авторской живописи с изменением цвета оригинального красочного слоя. Результатами агрессивного удаления старой патины на мраморной или бронзовой скульптуре становятся как безвозвратная утрата авторской поверхности, ее фактуры, так и ее значения как естественного защитного слоя. Это приводит в дальнейшем к новым разрушениям и даже к гибели самого памятника.

Непродуманные, недостаточно просчитанные последствия восстановительных работ имеют, как правило, негативные для памятников результаты. Так, по воле одного архитектора-реставратора в последней четверти XX века «ради красоты здания» был значительно заужен подзор кровли, защищавший от осадков древние белокаменные стены и уникальные рельефы Георгиевского храма XIII века в Юрьеве-Польском. Эти работы привели к их необратимым разрушениям и утратам. К несчастью, эти действия были дополнительно усугублены современной глухой цементной отмосткой у основания стен, что активизировало процессы подсоса почвенных вод, усилило растворение белого камня и разрушение древних рельефов (5, с. 184). Похожие разрушения (по тем же причинам) произошли в Дмитровском соборе во Владимире, с белокаменными порталами Архангельского собора в Московском Кремле и с рядом других памятников.

Необходимо указать на весьма опасное, ставшее традиционным применение цемента при реставрации белокаменных памятников. О недопустимости этого материала еще в 1915 году писал выдающийся реставратор П.П. Покрышкин. Анализируя результаты реставрационных работ с архитектурными памятниками, он уже тогда предупреждал о разрушающем воздействии цемента на белый камень (известняк) (11, с. 13). К сожалению, в настоящее время нередко эти рекомендации, вследствие инерции или экономических соображений, игнорируются, что впоследствии приводит к новым разрушениям и утратам белокаменных памятников.

Подобные трагические ошибки – результат не только забвения опыта предшественников, постоянно приспособивших памятники к окружающей действительности и тем самым их сохранивших, но и нежелание учитывать резкие изменения условий современной экологической среды, об агрессивности которой много говорится, но мало что делается для ее нивелирования. Вследствие негативных и опасных действий памятники, будучи «оголенными» реставраторами в различных целях, в том числе для выявления «первоначального вида» или «ради красоты», подвергаются дальнейшим значительным и необратимым разрушениям.

Некоторые современные методы восстановления памятников – демонтаж (разборка до основания и заново сборка древних и археологических памятников, будь то здание или скульптура), а также в целях эффектного за-

вершения или «научного» оправдания выполненных поновительских работ – стали утверждать как реставрационный метод «анастилоз», формируя этим новый стереотип. Данное утверждение крайне ошибочно: первоначальный полный демонтаж – разрушение древнего памятника и последующее его воссоздание заново (хотя бы при использовании каких-то оригинальных фрагментов) – является новоделом. Наиболее яркими примерами могут быть полная разборка и воссоздание заново античного храма в Гарни, аналогичные работы с деревянными храмами на Русском Севере и др. В результате таких действий утрачивается подлинность памятника, древняя оригинальная система их сборки и создаются новые имитации – подделки, фальшивки, симулякры.

Наиболее распространенным стереотипом, осуществлявшимся часто неосознанно в процессе работы реставратора, стало стремление к созданию целостного и «гармонизированного» вида памятника. Происходит это интуитивно, иногда – намеренно. Его не избегают даже археологические и руинные памятники, в которых путем корректировок и манипуляций – частичного или полного возобновления отдельных фрагментов, нередко необратимых повреждений оригинальных частей – достигается «гармоническое единство», соответствующее современному вкусу исполнителя и заказчика.

В истории известны случаи значительных искажений и переделок произведений прошлого в идеологических, политических и даже в морализирующих целях. Яркий пример: по распоряжению короля Людовика XIV (известного своей распущенностью) на мраморную копию XVII века античной статуи «Венера Каллипига – Дивнозадая» (ныне хранящаяся в Лувре) были «надеты» мраморные штанишки. Предполагается, что это произошло в последние годы жизни монарха, мучимого болезнями и религиозными раскаяниями. Необходимо напомнить, что многие годы, почти пять столетий, исходя из моральных и религиозных требований, найденные античные статуи, изображавшие Венеру (Афродиту), Аполлона, Геракла и других обнаженных богов и героев, уничтожали или подвергали механическим искажениям: «неприличные» части их фигур («признаки пола» – по определению ряда современных ученых) механически удаляли или закрывали «фигурными листьями». К счастью, Людовик XIV, видимо, любил названную скульптуру, пожелал ее сохранить, ограничиваясь лишь «деликатными операциями». Это с его стороны

было более гуманным фактом, чем история со знаменитыми картинами Микеланджело и Леонардо да Винчи, изображавшими обнаженную Леду в объятиях лебедя (Зевса). Они были уничтожены по распоряжению одной королевы (Анны Австрийской?), требовавшей от подданных соблюдения нравственности.

Со времен Древнего Египта и до наших дней проводились многочисленные искажения, узурпация или уничтожения произведений искусства, изображавших побежденных противников (портреты, статуи, картины, рельефы и др.). Это выполнялось по распоряжениям победителей или правителей. В Древнем Риме эти процедуры осуществлялись на основании «Закона об осуждении памяти». В последующие столетия и до нашего времени почти все правители всех стран действуют так же. Подобное происходило и продолжается до сих пор, при решении каких-то политических задач. В нашей стране аналогичное было после смены власти в 1917 году, «разоблачений» 1955 года, потом «изменения курса» 1964 года, последовавшей в дальнейшем «перестройки» 1990-х годов и т. д. Всегда сбрасывали или переделывали ранее почитаемые монументы, заменяли им головы на новые лики, атрибуты и декор зданий. Помимо сказанного, искажения памятников или артефактов прошлого нередко происходят при непрофессиональных «реставрационных» работах, в процессе которых создаются новые симулякры.

В последней четверти XX века в научно-реставрационных организациях благодаря работе химико-технологических, физических, биологических и других лабораторий стали активно разрабатывать и внедрять в реставрационную практику новые материалы и методы. Помимо этого, в некоторых отечественных реставрационных учреждениях и музеях стали использовать современные средства оптического контроля – микроскопы, различные другие приборы, в том числе компьютеры. С их помощью удается значительно усовершенствовать и улучшить процессы исследований произведений, более осторожно раскрывать живопись, удалять загрязнения и окислы на каменной и металлической поверхности и многие другие операции. К сожалению, подобный опыт использования современных научных приборов и методов работы с ними с трудом получает распространение, что объясняется, с одной стороны, скудностью средств в отечественной реставрационно-музейной отрасли, отпускаемых государством, а с другой – нередкой инертностью исполнителей и их руководителей, прикрывающих

живучей легендой о «чутье, всепроникающем зрении и умении» реставраторов. Вспоминается верное замечание А.С. Пушкина: «Мы ленивы и нелюбопытны». Удручающее нежелание усовершенствовать методы и применять современное оборудование с целью улучшения качества и контроля реставрационных работ, к сожалению, характерно для некоторых государственных и вновь созданных частных организаций. В них не стремятся использовать новые проверенные методики и материалы, в результате чего продолжают необратимые повреждения памятников прошлого, потеря отечественного исторического и культурного наследия.

Признание того, что только научный путь ведения реставрационных работ, разработка и использование новых проверенных методик может значительно свести ошибки и отрицательные результаты к минимуму, породило формирование и утверждение новых парадоксальных стереотипов. При непрофессиональном понимании этих процессов рядом чиновников и так называемых «теоретиков» (далеких от реставрационной практики) главной показательной и содержательной частью научной реставрации при отчетности министерству стали считать не результаты и качество проведенных исследовательских и практических работ, а количество разработанных новых (нередко спорных) методик и материалов.

В запале «нововведений» эти «теоретики» стали высказывать профессионально безграмотное мнение, что в результатах реставрационной работы с применением новых методик квалификация исполнителя не имеет значения («Их может выполнить любой приглашенный с улицы!»). В целях выполнения министерских распоряжений по увеличению числа новых методик реставрационные организации плодят их по второстепенным, нередко частным и случайным проблемам, мало влияющим на саму практическую работу. Актуальность разработок и применения новых, более совершенных для реставрации материалов и методик не подлежит сомнению. Ошибочным нужно считать то, что критерием научного уровня реставрационных организаций часто считается лишь количество новых методик, а не общий уровень деятельности организации. Известно, что реальное качество и обоснованность применения методик требует тщательной проверки не только в процессе лабораторных испытаний, но и в результате длительных практических работ, осуществленных высокопрофессиональными научными сотрудниками и реставраторами.

Административные требования к исполнителям реставрации обязательного проведения предварительных химических, физических и биологических и иных исследований (без которых любые результаты работ не будут положительно считаться) породило новые стереотипы. Весьма часто некоторые реставраторы не желают проводить исследования, так как нередко не понимают содержания полученных анализов, сами не умеют их интерпретировать или практически ограничены временем на выполнение реставрационных работ. Вследствие этого они сомневаются в пользе и необходимости подобных исследований. Но вынуждены (по требованию руководства) соглашаться с их проведением. В итоге полученные результаты анализов их не интересуют, а в конце (ввиду обязательности) их формально прикладывают в отчеты. Эти анализы на практике не влияли на программу, выбор методов и применяемых материалов, характер и качество работ. В конце концов они превратились в формальные отписки в виде заключительных приложений.

Своеобразным стереотипом стали требования применять в реставрации только обратимые реставрационные материалы. Одна из причин – популяризация этой достаточно важной и обоснованной задачи: признание ошибочными ряда прошлых реставрационных работ, а также своеобразная страховка для возможности безвредного избавления от их последствий. Требовать обязательного соблюдения этого правила для всех работ («без исключения») ошибочно и вредно, так как при этом не принимаются во внимание цели, задачи и содержание конкретных реставраций, используемые материалы. К примеру, удалить укрепляющий инъектированный химический состав из структуры ранее поврежденного (деструктированного), а потом пропитанного им камня или дерева невозможно без разрушения и утраты, гибели самого памятника. Требования «обратимости» материалов должны согласовываться с реальностью, а не необдуманно навязываться.

Одним из примеров формирующегося в настоящее время стереотипа новаторства и прогресса, ведущего к повторяющимся отрицательным результатам, стало безграмотное применение новых реставрационных препаратов (клеев, растворителей, мастик, пропиток и др.), изготовленных зарубежными фирмами. Их широко стали предлагать на отечественном рынке с начала 1990-х годов. Причиной неудач, как правило, является несоблюдение рекомендаций, изложенных в сопровождающих материалы

инструкциях. Нередко реставраторы (по привычке) нарушают пропорции компонентов препаратов («Кашу маслом не испортишь»), условия работы с ними и даже хранение. Приходилось слышать, что кто-то, ссылаясь на языковой барьер, не совсем понял их содержания или их вовсе не читал. В результате – порча памятника при реставрации и негативное отношение к использованному препарату.

Противоположный и распространенный стереотип – фетишизация отдельных реставрационных материалов (рыбьего клея или эпоксидной смолы и т. д.), часто идущая от постоянной практики работы с ними конкретного исполнителя или из-за его инертности. «Привычка сверху нам дана» (А.С. Пушкин). Нередким следствием этого становится ошибочное применение «любимого» материала при процессах с произведениями из различных, нередко несовместимых материалов.

Часто приходится сталкиваться с иным отношением: реставратор на одном памятнике при выполнении одного и того же процесса (склейки, пропитки, укрепления) бессистемно употребил несколько различных химических препаратов, несовместимых между собой и материалом памятника, его структурой и состоянием. По принципу: «Что попало под руку, то и использовал». Все это также приводит к непредсказуемым результатам, повреждениям или разрушениям произведения, сложности или невозможности исправления последствий.

Во многих странах мира, в том числе и в нашем Отечестве, в настоящее время весьма часто стали проводиться реставрации наиболее знаменитых памятников искусства и истории. Необходимость работ, нередко повторных, обосновывается не их сохранностью, а желанием привлечь внимание прессы и широкой общественности к данному музею, учреждению, исполнителям или спонсорам – одним словом, амбициями исполнителей и заказчиков. Результаты таких реставраций часто бывают сомнительными или неудачными. К ним можно отнести выполнение по «заказу» приезжего «спонсора» (московского банкира, желавшего прославиться) технологически безграмотной «реставрации» скульптур П. Клодта с Аничкова моста в процессе подготовки юбилея Санкт-Петербурга. В результате поверхность бронзовых скульптур была грубо ободрана, а по завершении местами покрашена краской (имитирующей патину). Нечто подобное произошло во второй половине XX века в Ватикане. По благословению амбициозного папы Иоанна-Павла II были осуществлены грандиозные реставра-

ционные работы с рядом выдающихся произведений искусства. Как стало известно из многочисленных публикаций, их необходимость, характер организации, примененные методы, качество и результаты вызвали бурные дискуссии среди специалистов. Особенно остро обсуждались раскрытия знаменитых фресок Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы. Они вызвали не только значительные сомнения, но и нередко порицания многих специалистов. То же можно сказать о результатах реставраций античных скульптур «Аполлон Бельведерский», «Лаокоон Бельведерский», «Торс Бельведерский» и ряде других произведений искусства, хранящихся в Ватикане.

В последние годы получила распространение практика игнорирования реставрационных и методических советов. По устоявшимся и проверенным многолетней практикой правилам реставрационные советы музеев и реставрационных учреждений должны совместно состоять из ведущих специалистов, как своей организации, так и привлеченных из аналогичных. Но в настоящее время они часто подменяются узким кругом администраторов и «удобных» людей, непрофессионально определяющих задания, характер работ и результаты. К сожалению, подобная практика приводит к повреждению произведений, нередко необратимым. Вследствие ошибочной позиции руководства ряда музейных и реставрационных учреждений, весьма часто, при негласной поддержке некоторых чиновников Министерства культуры, стала игнорироваться важнейшая роль как реставрационных советов в реставрационных организациях и музеях, так и Федерального научно-методического совета, состоящего из ведущих и опытных специалистов страны. Многие годы их многолетняя деятельность по контролю проведения и качеству исполнения проводимых реставрационных работ давала возможность спасать от повреждений и гибели значительное число произведений искусства и исторических памятников.

Возможно, самым опасным и распространенным стереотипом, отражающимся самым негативным образом в реставрационной практике, а также во многих областях науки, культуры и иной человеческой жизнедеятельности, являются повышенные амбиции людей, претендующих на выполнение работ, не соответствующих их знаниям, умению и профессиональному уровню. Результатом их «реставраций» становятся искажения или гибель произведений искусства и памятников прошлого. Трагическими примерами стали бесконечно продолжающиеся (более тридца-

ти лет) работы различных организаций и исполнителей по реставрации уже ранее названного Георгиевского храма XIII века в Юрьеве-Польском. Амбиции исполнителей, как и участников многочисленных комиссий из чиновников разного уровня и узких реставрационных советов, привели к тому, что в настоящее время бесценные рельефы этого храма доведены до катастрофического состояния, а некоторые из них утрачены (8, с. 182–185). Невольно вспоминаются резкие слова английского философа Джона Рескина, сравнившего реставрацию с безвозвратным разрушением древнего памятника (7, с. 285). При этом он верно отметил сложившийся уже тогда стереотип деятельности властных структур по охране памятников прошлого и определил их методы деятельности, популярные и в наше время: «Современный принцип... состоит в том, чтобы сначала позволить зданию обветшать, а затем его реставрировать». Он призывал: «Забойтесь о здании должным образом, и их не надо будет реставрировать» (7, с. 287). К несчастью, давно сказанные эти пожелания не слышат многие, в первую очередь амбициозные (или коррумпированные) чиновники органов охраны памятников. Нередко это относится и к некоторым музейным хранителям.

Как показала многолетняя практика, в определенной мере успешным органом ограничения безмерных амбициозных действий чиновников и исполнителей работ могут быть реставрационные советы. Но они должны состоять не из узкого круга «своих» людей, а из ведущих специалистов, привлекаемых из различных реставрационных научных и музейных организаций, в том числе конкурирующих. Известно, что при реставрационных работах исполнители должны быть осторожны, самокритичны, не допускать сомнительных действий и не использовать не проверенные практикой материалы и методы. Лучше остановиться, не делать ошибочных операций, чем повредить или уничтожить памятник прошлого.

Различные негативные явления (назвать все их невозможно) на практике часто приобретают форму определенных стереотипов. К сожалению, они иногда утверждаются в виде методических рекомендаций (как в названной ранее «ценностной шкале»). Это в большей или меньшей степени отрицательно сказывается на практической реставрации. Нежелание видеть эти явления, привыкание к ним, признание их естественной нормой приводят к забвению не только успехов в научной реставрации предшествовавшего времени, но, главное, ко многим отрицательным

и необратимым повреждениям памятников, к значительным утратам в области культуры и истории. Поражает то, что многих исполнителей и их руководителей не пугает то, что памятники сохраняют следы всех воздействий на них во времени, в том числе и отрицательных. Искаженные и изуродованные памятники искусства в процессе поновительских или иных непрофессиональных «реставраций», бесспорно, станут в будущем основанием для поминания их исполнителей недобрым словом. Современный реставратор должен знать и профессионально понимать стоящие перед ним задачи, представлять границы своих возможностей и обязанностей, изложенные в названных ранее документах по реставрационной этике, обязан самокритично оценивать свои действия. Он не имеет права осуществлять те процессы, результат которых ему непонятен – вследствие его некомпетентности, сложности для него работ, отсутствия необходимых материалов, оборудования или по иным причинам. В реставрации главным критерием является честное понимание своих профессиональных возможностей, умение вовремя остановиться, чем осуществить непредсказуемые действия, ведущие к безвозвратному повреждению памятника или его части, к утрате его подлинности, ценности для истории и искусства. Лучше что-то недоделать, чем, исходя из амбиций, повредить или уничтожить подлинный памятник истории и искусства. Необходимо помнить, что нам, реставраторам и хранителям памятников истории и культуры, доверено сохранение и продление их жизни и наша обязанность честно и профессионально, на высоком научном уровне исполнить эту миссию так, чтобы наследники не проклинали нас за последствия наших ошибок. Мы должны продолжить, умножать успехи и лучшие результаты в нашей деятельности, быть достойными дела великих предшественников.

#### Примечания

1. Проблемы, затронутые в этой статье, автором отмечались ранее, и неоднократно, в различных выступлениях и публикациях. Собранные в форме доклада, они были частично сообщены на конференции и опубликованы в сборнике: Теоретические и естественнонаучные основы реставрации и сохранения музейных фондов. Москва – Ферапонтово, 1999. С. 1–16.
2. Постановление и резолюции II Международного конгресса архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам. Венеция, 1964.

3. Охрана культурного наследия в документах. Международные хартии, кодексы этики, руководящие принципы. 1960–1990-е гг. М., 1998.
4. Яхонт О.В. Консервация и хранение скульптуры в музее. М., 2009.
5. Михайловский Е.В. Реставрация памятников архитектуры. М., 1971.
6. Моррис Уильям. Искусство и жизнь. М., 1973.
7. Рескин Джон. Семь светочей архитектуры. СПб., 2007.
8. Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. Избранные статьи. М., 2010.
9. Международные нормативные документы по реставрационной этике // Экспресс-информ. Вып. 6. М., ГБЛ, 1990.
10. Антонян А.С. Восстановление утрат на скульптуре. Методические рекомендации. М., 1997.
11. Антонян А.С. Реставрация скульптуры из камня. Методические рекомендации. М., 2006. Переиздание. М., 2016.
12. Покрышкин П.П. Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства (отдельный оттиск из журнала «Зодчий»). Петроград, 1915.

Фактура произведений изобразительного искусства – живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства – имеет огромное художественное и документальное значение. Как правило, при описании и анализе произведений искусства искусствоведы, за редким исключением, не отмечают характер и качество их поверхности, их фактуру (уделяя основное внимание сюжету). Понятием «фактура» в произведениях изобразительного искусства характеризуется внешнее состояние поверхности: гладкая, полированная, шлифованная, бугристая, рубленая, кованая, рельефная, импрессионистическая и т. д. Фактура произведения искусства воспринимается визуально, но наиболее точно, объективно – осязанием (пальцами рук).

У многих предметов искусства (картины или иконы) фактура может быть гладкой, как у зеркала, или шлифованной – поверхность бархата или замши. Фактура произведений искусства может казаться рыхлой, пастозной – импрессионистической, сохраняя следы примененных живописцем кисти, мастихина или скульптором-лепщиком – пальцев и стеков. После обработки камня (гранита, мрамора) закольниками, троянками, бучардами она кажется бугристой. Шероховатым становится гладкий лист бумаги после оттиска на нем гравюры или офорта. На предметах декоративно-прикладного искусства из металла, дерева, кости, камня фактура может создаваться путем резьбы, насечки, чеканки и многими иными приемами.

Создаваемые художником различные фактуры произведения искусства отражают не только использованные материалы и примененные инструменты и техники, но и характер художника, его темперамент, форма видения и воплощения замысла. Вследствие этого восприятие фактуры дополнительно (часто – подсознательно) усиливает эстетическое и эмоциональное воздействие произведения на зрителя, в особенности через тактильное касание, хотя и условное. Понимание ее значения, внимательное к ней отношение очень важно для полноценного восприятия произведения искусства, так же как и ее оберегание при хранении и реставрации.

Не только в отдельных видах искусства, но и внутри каждого из них фактура имеет большое, нередко недооцененное значение. Любопытно, что в творчестве одного и того же художника, в разные его периоды могут различаться фактуры, что не только отражает меняющееся состояние автора, его приемов в процессе создания,

но и определенную эволюцию искусства. Помимо сказанного, фактура может характеризовать какие-то стилевые или иные поиски художника.

Использование различных фактур в произведениях изобразительного и прикладного искусства отмечается уже в глубокой древности, в периоды становления и начала человеческого существования – в бытовых предметах и в наскальных рисунках и живописи. На бытовых предметах (чашках, горшках, ножах и др.) древний ремесленник использовал различного вида декор, будь то линейный, вдавленный или наклепанный, тем самым его украшая. Художник этих времен, заполняя стены пещер своими изображениями, как один из приемов для усиления впечатления реальности от нарисованного животного использовал как фактуру впадины и неровности поверхности, обводя их или покрывая краской.

Древнеегипетский живописец пользовался не только ровной поверхностью стен храмов и гробниц, но и специальными врезками, в том числе рельефами, как одним из видов фактуры. В фаюмских портретах фактура поверхности живописи была сформирована специальными инструментами, которые применял художник в процессе нанесения горячих восковых красок (отмечая тем самым его темперамент). Полированная, шлифованная, «кованая» фактура поверхности гранитных, базальтовых статуй Древнего Египта усиливала впечатление нечеловеческой мощности, колоссальности воплощенного образа бога или правителя. Различными методами, путем творческого использования множества приемов древние скульпторы в портретах древнеегипетских фараонов, их жен, детей и слуг достигали необычайной выразительности и реалистической убедительности. Часто для усиления иллюзии реальности они использовали вставки из иных материалов с отличающейся фактурой (глаза имитировали цветными полированными камнями, стеклами и др.) или раскраску. Древнеегипетский скульптор Тутмос в женском портрете из светлого песчаника, благодаря созданной им мягкой шлифованной поверхности и применению цветной ограниченной тонировки, добился впечатления необычайной жизненности и гармонии образа, его реальности (Новый музей, Берлин).

Дошедшие относительно немногие произведения искусства Древней Греции (большее число из которых погибло при завоевании древними римлянами, а позднее – христианами и турецкими порабитителями) раскрыва-

ют огромное разнообразие использования фактур почти во всех видах искусства.

В Древнем Риме покоренные художники из всех бывших государств Средиземноморья продолжили поиски предшественников. К сожалению, первоначальный вид многих античных мраморных скульптур, найденных до середины XIX века, претерпел искажения в процессе их восстановления и обновлений в соответствии с желаниями новых владельцев и эстетическими вкусами времени. В противоположность этому найденные в последнее столетие античные произведения скульптуры, живописи и прикладного искусства, частично сохранившие первоначальную фактуру, научно оберегаются от поновлений, восхищая изумительным разнообразием художественных авторских приемов, богатством творческих способностей древних мастеров. Достаточно привести для примера мраморные трон Людовизи и Нику Пеонию, бронзовые скульптуры из Риаче и мыса Артимисион, живопись Золотого дворца Нерона в Риме и др.

В искусстве Средневековья известны многочисленные факты применения различных фактур на архитектурных памятниках, скульптуре, живописи, прикладном искусстве. Их можно видеть и на памятниках романского и готического искусства, в произведениях византийских, западноевропейских, древнерусских, китайских и персидских мастеров. Используемые приемы не могут поддаваться перечислению. В то же время необходимо указать, что некоторые правила, такие как создание гладкой поверхности в станковой живописи и иконе, покрываемых по завершении определенными лаками, были заложены в Средневековье и перешли в Новое время. При создании скульптурных произведений в камне (известняке, песчанике, мраморе, граните), бронзе и дереве были продолжены в основном ремесленные традиции предшествовавшего времени с использованием разнообразных фактур.

В живописи Нового времени, в особенности станковой, долгое время традиционно сохранялась гладкая поверхность, покрываемая лаками, что в значительной мере зависело от использования основы – деревянной доски. Со времени Возрождения венецианские живописцы, активно внедрившие в виде основы холст, стали широко и активно экспериментировать и в использовании различных фактур, достигая необычайной выразительности своих работ. В то же время европейские скульпторы стали ограничиваться в применении разных фактур. Ита-

льянские, французские и многие западноевропейские мастера стали однообразно полировать свои скульптуры, считая, что тем самым они продолжают традиции античных предшественников. Лишь в искусстве Микеланджело раньше всех отмечается поиск нового формотворчества с использованием различных фактур в мраморной скульптуре, отказ от традиционного для него и последующего времени гладкой полированной поверхности. Первые попытки видны в его ранних работах «Мадонна на лестнице» и «Битва кентавров» (Музей Буонарроти, Флоренция). В дальнейшем в мраморных работах – «Тондо Питти» (Национальный музей, Флоренция), в статуе «Святой Матфей», «Рабы Боболи» (Музей Академии, Флоренция) и других – скульптор намеренно применил различную по выразительности фактуру. Как в его время, так и в последующие столетия многие зрители ошибочно объясняли созданную таким образом фактуру случайной незаконченностью (*non-finito*). Они логически не осознавали по достоинству ее художественного значения как важнейшего пластического фактора, намеренно использованного автором для усиления и обогащения содержания произведения.

В дальнейшем скульпторы времени классицизма копировали и варьировали искаженные (отполированные) произведения античной скульптуры. Но иногда некоторые из них прибегали к применению различной фактуры. Большинство из них пошло по пути упрощения некоторых видов фактур, другие, как Ж.-А. Гудон, имитировали фактурой изображения поверхности человеческого тела, одежды, аксессуаров. В своих произведениях Ж.-А. Гудон при этом смог достигать общего гармонического решения, чего часто не могли достигнуть многие копировавшие его скульпторы XIX–XX веков. Скульпторы академического и реалистического (натуралистического) направлений такими имитациями реальности предметов часто уподобляли свои работы подобию мертвенных слепков. Это можно отметить в ряде работ Дж. Прадье, П.-Ж. Давида Анжерского, Ф.О. Бартольди, Ж.-Л. Жерома, М.И. Иванова, М.А. Чижова, Н.И. Либриха, Л.А. Бернштама, В.А. Беклемишева и др.

В последней четверти XIX века некоторые скульпторы стали пробовать использовать фактуру с решением каких-то формальных задач. Этот процесс проходил параллельно деятельности живописцев – импрессионистов и постимпрессионистов, в работах которых путем при-

менения свободной фактуры они достигали нового значительного воздействия на восприятие картины. Процесс поиска нового формотворчества с применением различных фактур отмечается в пластике А.Э. Каррье-Беллеза, О. Родена и П. Трубецкого.

В начале XX века при дальнейшем развитии изобразительного искусства происходит сужение жанровых и пластических поисков до откровенно формалистических и технических задач. Образуется большое число различных направлений, течений, в которых повышенное внимание направлено на узкоформальные задачи, нередко решенные с помощью применения разных фактур. Перечислять все их бесчисленные виды и характер практически невозможно. За рубежом и в России в первые годы XX века выходит ряд теоретических публикаций, посвященных фактуре как важному феномену в искусстве. Главное – то, что с зарождением и дальнейшим развитием в середине века новых формалистических направлений, в особенности – в абстрактном искусстве, многие художники (или те, кто себя к ним относил) свою творческую ограниченность стали прикрывать «находками», нередко в виде разных фактур. Наиболее агрессивно эта тенденция стала проявляться в середине и второй половине XX столетия, характеризуемое появлением в большом числе картин – то холстов, заляпанных комками красок, грязи и помета, то порезанных и пробитых гвоздями. На выставках постоянно экспонировались бесформенные куски камня, дерева, металла, органических материалов, «содержательно» обработанные «выдающимися творцами». Эти предметы стали выдаваться за шедевры современного искусства, несущие «глобальный духовный смысл». Ныне фантастически множится число многочисленных «шедевров» из волос, картона, опилок, шоколада, вплоть до экскрементов. Ими заполняются новые музеи современного искусства: от Музея Помпиду в Париже и до национальных музеев местных «гениев нового авангарда». Что касается темы нашего исследования, то как «шедевры» такого «искусства», так и задачи их сохранения автор статьи не рассматривает.

Цель нашего дальнейшего размышления – отношение к авторской фактуре старых классических и современных «фигуративных» произведений искусства в процессе хранения, консервации и реставрации. Мои многолетние наблюдения показали, что как хранителей, так и реставраторов вопросы понимания, бережного сохранения

авторской фактуры произведений изобразительного искусства нередко не беспокоят. Произведения часто хранятся без должной защиты от разрушений, запылений и загрязнений, многократно подвергаются повреждениям при экспонировании, переносе, перевозках, в результате чего подвержены необходимости неоднократно реставрироваться, с каждым разом утрачивая часть своей оригинальности, подлинности. Как правило, при каждой реставрации происходят повреждения, какие-то частичные утраты авторской фактуры произведения. К примеру, ранее в реставрационной практике с живописными произведениями при выравнивании холста, укреплении красочного слоя, «укладке» кракелюров, дублировании и других операциях реставраторы были вынуждены активно применять проглаживание горячими утюгами. В результате пастозно написанное живописное произведение дополнительно повреждалось, частично утрачивая первоначальную фактуру. Ее красочный бугристый слой живописи, будучи расплавленным от нагретого утюга, безобразно сплющивался, обезображивая авторскую работу. В настоящее время благодаря использованию вакуумных столов эта проблема в определенной мере стала решаться положительно. Но сколько ранее во имя спасения было повреждено произведений живописи!

Также можно привести примеры искажения формы, фактуры гравюр и офортов при выравнивании помятых листов бумаги, дублировании, их сушке утюгами или под сильным давлением прессы. В результате эти произведения утрачивают форму полей и фактуру оттиска. Эти гравюры, превращенные в плоский гладкий лист, утрачивают важнейшие свои эстетические и документальные качества, практически – подлинность.

Частые повреждения и утраты фактуры происходят с произведениями скульптуры из гипса, алебаstra, мрамора, известняка, даже из гранита. Причинами являются плохое хранение в экспозиции и фондах, запыление и загрязнение, несоблюдение правил профессиональной упаковки при перевозке на выставки, в процессе ошибочных, часто неграмотных реставраций. Гипсовые скульптуры, чаще всего являющиеся первоначальными оригиналами, то есть наиболее ценными и подлинными произведениями, многими музейными хранителями плохо сохраняются, чаще загрязняются и повреждаются. В процессе реставраций загрязненных или поврежденных произведений из гипса, нередко исполняемых непрофессиональными

реставраторами, как правило, уничтожается авторская фактура. Используется механическая промывка водой, чистка металлическими щетками, обработка агрессивными химическими препаратами, часто – закрашивание авторской поверхности.

Аналогичным путем некоторые реставраторы ведут работы со скульптурами из мрамора, алебаstra, известняка. В результате не только искажаются произведения, их вид, авторская фактура, но и утрачивается их подлинность. Примером может служить наше исследование по результатам предшествовавших непрофессиональных реставрационных работ. В середине 1980-х годов в процессе комплексных консервационно-реставрационных работ в Государственном историческом музее с большой коллекцией скульптур (более 200 единиц хранения) меня заинтересовали несколько работ, сильно загрязненных, вследствие чего казавшихся бетонными. После удаления разнохарактерной значительной грязи по изображениям, стилю и великолепию исполнению двух из них, особенно их фактуре, у меня родилось предположение, что это произведения работы известного итальянского скульптора Антонио Кановы. При дальнейших исследованиях удалось определить их как портреты Иоахима Мюрата и его жены Каролины, сестры Наполеона I. Архивные поиски истории бытования этих портретов подтвердили наши атрибуции. Третий обнаруженный нами портрет изображал Паолину, также сестру Наполеона I. Но по фактуре он отличался. Известно, что оригинальные работы А. Кановы характерны особой фактурой поверхности, создающей впечатление тонкой бархатистости, как у реальной живой кожи. Этого скульптор достигал путем особых приемов валяния и специальной доработки. Предполагалось, что он осуществлял это как скульптурными инструментами, так и какими-то специальными химическими составами. В результате на поверхности скульптуры образовывалась тонкая патина, а мрамор становился матово полупрозрачным, как живая кожа. Эти качества фактуры мраморной скульптуры явно были выражены в названных портретах И. Мюрата и Каролины. Такого художественного эффекта не могли достичь многие скульпторы, копирующие работы А. Кановы. Портрет Паолины неизвестным реставратором был тщательно отполирован, подобно многим копиям работ А. Кановы. Это привело к подозрению его копийного изготовления. Но вызвало сомнение его общее высокохудожественное исполнение и подставка, ана-

логичная тем, которые были у двух других. Тщательное обследование портрета Паолины выявило в местах поднурения фрагменты первоначальной авторской обработки, аналогичной двум рассматриваемым произведениям. На основании этого родилось предположение, что этот портрет был изуродован при непрофессиональной реставрации, что подтвердилось записями о работе хранителя с этим произведением. Таким образом, удалось раскрыть авторство трех портретов работы А. Кановы. При дальнейших работах удалось определить еще две работы А. Кановы с аналогичной фактурой, записанные как надгробия. Это были статуи, одна из которых изображала сына Наполеона, названная «Король Рима», а другая – «Молящаяся Мария Магдалина». Дальнейшие архивные исследования подтвердили наши атрибуции и выявили историю их бытования. Данные атрибуции подтвердили: сотрудник Эрмитажа, специалист по творчеству А. Кановы – Н.К. Косарева и хранитель коллекции музея А. Кановы, Глиптотеки города Пассаньо (Италия) – С. Маннера. Таким образом, удалось спасти от забвения оригинальные произведения выдающегося итальянского скульптора (1, с. 228–235).

Недопустимы при консервационно-реставрационных работах весьма интенсивная промывка поверхности мраморных скульптур с применением весьма активных (нередко агрессивных) химических средств, при которых произведение утрачивает зримое восприятие авторской фактуры, нередко подлинную патину. Скульптура становится (по выражению специалистов) «слепой»: зритель без непосредственного осязания ее поверхности не может удостовериться в наличии авторской обработки. Так, по настоячивому распоряжению руководства для подготовки зарубежной выставки реставраторы Эрмитажа тщательно удалили естественные загрязнения на поверхности скульптуры «Скорчившийся мальчик» Микеланджело, в результате чего практически плохо стала восприниматься ее оригинальная фактура. Вследствие этого некоторые зарубежные искусствоведы на основании своего зрительного впечатления высказывали подозрение в оригинальности этого подлинного шедевра великого итальянского скульптора.

Известно, что многие скульпторы стремятся выявить или подчеркнуть различными приемами наличие («игру») авторской фактуры. А. Канова на завершающей стадии покрывал свои скульптуры специально приготовленным раствором, в котором он «отмачивал» свои

инструменты, создавая на поверхности мрамора впечатление античной патины. Скульпторы-импрессионисты (П. Трубецкой, О. Роден и др.) намеренно подчеркивали фактуру цветной подкраской поверхности гипсовых и мраморных скульптур. С.Т. Коненков также цветной тонировкой усиливал впечатление рубленой фактуры своих мраморных и деревянных произведений. Именно поэтому недопустимы непрофессиональные удаления реставраторами загрязнений с произведений скульптуры, которые приводят лишь к повреждению и утрате их оригинальной поверхности.

В процессе агрессивной, непрофессиональной «реставрации» металлические произведения искусства, будь то небольшие предметы или городские памятники, при удалении с поверхности загрязнений и окислов подвергаются часто жестким механическим (зубилами, напильниками, стальными щетками, различными абразивами и др.) и химическим (кислотами, щелочами и др.) обработкам. Нередко при этом, не представляя первоначальной формы и фактуры поверхности, исполнитель этих работ обрабатывает ее до гладкого состояния. От подобных операций искажаются, даже уничтожаются археологические корродированные предметы, утрачивается декор старого заржавевшего оружия или предмета прикладного искусства. Результатом становится не только утрата части памятника (ее первоначальной фактуры), но и искажение его формы. Нередко при непрофессиональной или ошибочной реставрации происходят дополнительные необратимые повреждения в памятнике, если он находится под открытым небом (городской монумент). Иногда при этом закладывается опасность новых разрушений, как это произошло с памятником Минину и Пожарскому в Москве. В 1931 году в процессе переноса этого памятника с центральной части Красной площади к собору Василия Блаженного произведение было подвергнуто реставрации. В ходе ее проведения под плинт скульптуры были положены железные брусья, которые в дальнейшем (в соответствии с законами природы) привели к химической реакции и разрушению бронзового плинта памятника. Помимо этого, в процессе удаления загрязнений и окислов с поверхности скульптуры стальными щетками, зубилами, напильниками и другими инструментами была значительно уничтожена (спилена) первоначальная фактура. Известно, что после отливки скульптуры методом выплавляемой восковой модели ее поверхность была

уплотнена приемом кранцевания (следы которого местами сохранились в поднутрениях). Эта форма обработки не только создала красивый вид памятника, но и вместе с искусственной патиной защищала скульптуру от внешнего агрессивного экологического воздействия. В результате ошибочных реставрационных работ «стенка» бронзового отлива не только была ослаблена (стала тоньше), но и менее устойчивой к агрессивной среде обитания и получила массу мелких каверн, дырочек, отверстий. Так как подобные операции в дальнейшем повторялись неоднократно, то уже к концу XX века памятнику требовалось провести сложную комплексную реставрацию. Это стало понятно многим, кто обследовал в 1980-е годы этот монумент. Мне, участвовавшему в этом обследовании, пришлось залезть внутрь памятника. Его состояние изнутри напоминало небо, усыпанное бесконечным числом звезд от образовавшихся дырок. Вследствие политических и экономических дальнейших событий в стране комплексная реставрация состоялась лишь в 2020-е годы. В ходе нее одной из сложнейших проблем стала ликвидация этих отверстий, что, как считают исполнители, им удалось осуществить. К сожалению, примеры ошибочных реставраций с металлическими предметами, в результате которых произошла утрата авторской фактуры, бесчисленны – не только от механических операций, но и от применения агрессивных химических растворов и других подобных действий.

Альтернативой многократно повторяемых, нередко ошибочных реставраций памятников истории и искусства является профессиональное хранение, тщательное соблюдение их условий, то, что ныне во многих странах принято называть превентивной консервацией. В экспозиции музеев и выставок предметы искусства и истории должны храниться в витринах под стеклом в целях оберегания от запыления, загрязнения от насекомых и касаний грязными руками и – нередко – намеренного варварства посетителей. Хранитель должен осуществлять постоянный контроль с записью в специальных журналах. На каждое произведение должна быть оформлена подробная документация, включая профессиональную фотосъемку с нескольких позиций. Консервационно-реставрационные работы должны осуществляться профессиональными аттестованными реставраторами под контролем реставрационных советов, состоящих из ведущих специалистов музея и реставрационной организации. Реставрации должны осуществляться как можно реже, лишь в случае

серьезных повреждений экспоната. Главная обязанность музейного хранителя – защита произведений путем постоянного мониторинга превентивной консервации и хранения (2). Произведения искусства и вещественные исторические предметы необходимо сохранять не только для современного посетителя музеев, но и для наших потомков. В этом наша профессиональная и духовная обязанность перед памятью наших предков и их заветом потомкам.

#### **Список литературы**

1. Яхонт О.В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. М.: СканРус, 1910.
2. Яхонт О.В. Консервация и хранение скульптуры в музее. М.: Индрик, 2009.

Яхонт Олег Васильевич  
Страницы научного и художественного творчества  
Том II

ООО «Издательство СканРус»  
Генеральный директор Афанасьев М.Н.

[www.scanrusbook.ru](http://www.scanrusbook.ru)  
[mikhail@scanrusbook.ru](mailto:mikhail@scanrusbook.ru)  
Москва, ул. Ильинка, д. 4, Гостиный Двор  
+7 (910) 001-14-19

ISBN 978-5-4350-0160-0

ISBN: 978-5-4350-0160-0



9 785435 001600