

А. Г. Сечин

КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ ИЛИ НАУЧНЫЙ СИНТЕЗ?

(О. В. Калугина. *Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву*. М.: БуксМАрт, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2013)

В истории отечественного изобразительного искусства есть темы, которые с точки зрения специалистов выглядят не то чтобы неважными, скорее, не очень привлекательными и выигрышными, рутинными и неблагоприятными, а с некоторых пор — болезненными и даже опасными, если руководствоваться в их исследовании критериями высокого и придирчивого художественного вкуса. Название тома Ольги Вениаминовны Калугиной как будто не выводит наши ожидания за рамки, давно очерченные эстетствующими снобами российского искусствоведения: подумаешь, вся новизна лишь в том, чтобы примерить, в какой из двух столиц, Северной или Южной, лоск и блеск уличных истуканов и будuarных статуэток в большей степени отливает Серебром! Но не тут-то было! Книга известного московского знатока и исследователя скульптуры как раз задает пытливному читателю неудобные, но чрезвычайно важные для размышления о судьбах и путях развития искусства вопросы, из числа которых два, тесно увязанные друг с другом, необходимо выделить особо: *как правильно учить художника* и как в дальнейшем плодами этого научения воспитывать у зрителя *способность верного суждения*, умеющего «внятно разграничить произведения подлинно художественные и салонно-сервильные артефакты» (с. 19)? Проблемы *художественного образования и качества*, умно рассмотренные автором на примере отечественной пластики второй половины XIX — начала XX столетий, на наш взгляд, в высшей степени актуальны не только для науки об искусстве, но и для правильного воспитания и верной оценки творчества современных мастеров изящных искусств. Они задали структуру книги О. В. Калугиной,

которая состоит из двух взаимосвязанных частей: «Скульптурное образование в России на рубеже XIX–XX веков. Проблема наследия и новаторства» и «Творческая практика русских скульпторов на рубеже XIX–XX веков. Проблемы и ведущие тенденции развития». Убедительное обоснование такого деления и последовательности автор дает во Введении, где четко и ясно изложены принципы отбора материала и причины избранных для его анализа точек зрения. Формулировке поставленных для себя задач автор предпосылает краткий обзор работ предшественников, который приводит ее еще и к важной *методологической установке* своего исследования, что тоже поднимает его на уровень, превосходящий как хронологические рамки, так и географические границы темы, о чем ниже еще будет сказано.

Живым нервом книги становится сравнение петербургской академической скульптурной школы и московской, которую представляет прежде всего скульптурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). О. В. Калугина верно подметила, что ранее в научных трудах, посвященных отечественной скульптуре второй половины XIX — начала XX веков, эти две ведущие российские художественные школы эпохи, как правило, рассматривались отдельно друг от друга, с соблюдением четкой хронологической последовательности, т. е. друг за другом, несмотря на очевидный факт одновременной работы на рубеже указанных столетий и признанных мастеров академической выучки, и новаторов из Москвы. Безусловной заслугой самой Ольги Вениаминовны следует считать *синхронное исследование* педагогических принципов, творческих интенций и, конечно, результатов художественной деятельности наиболее ярких представителей ваяния обеих столиц, причем исследование диалектическое, заостряющее наше внимание на противоречивом взаимодействии, переплетении, а где-то и противостоянии традиций и новаторства. Генеральное направление это-

го общего процесса выражено уже в заголовке книги, в его второй части, и было бы мелочно и близоруко с нашей, петербургской, стороны упрекать московского автора в тенденциозности: наверное, утверждать, что прогресс имеет место в искусстве вообще, — дело неблагодарное, но, исследуя развитие каких-либо типологически сходных явлений искусства в течение обозримого отрезка времени, бывает необходимо мысленно прочертить линию водораздела между старым и новым, отживающим свой век и только-только нарождающимся. Теперь, по прошествии столетия с Серебряного века русской культуры, решение этого своеобразного соревнования двух столиц в пользу Москвы не может вызывать сомнений. Другое дело, что фантастический сюжет на тему «иногда они возвращаются» в истории искусства, особенно в истории российского искусства последнего столетия, раз за разом становится реальностью, что придает труду О. В. Калугиной дополнительный и существенный пункт злободневности: в частности, сейчас мы часто наблюдаем возрождение в отечественном ваиянии чисто нарративного, повествовательного рассказа в духе академической пластики второй половины XIX — начала XX веков, т. е. вновь сталкиваемся с уже знакомой нам по прошлому утратой скульптурой своей идентичности, выразительности ее собственного художественного языка.

Возвращаясь к мысли об особом значении *методологии* в монографии Ольги Вениаминовны Калугиной, обратим внимание на *целостный* характер ее исследования, или, как она сама провозглашает, разработанный ею «*комплексный метод* анализа творчества скульпторов» (с. 21), который может быть использован в дальнейшем на сходном материале другими учеными. Возможно, в диссертации (а книга О. В. Калугиной, насколько нам известно, является претворенной в новую форму ее докторской диссертацией) так и следует говорить. Но впечатления от прочитанного тома наталкивают на замену «анализа» «синтезом», подразумевая под этим *научный синтез* противоречивого, как сама жизнь, материала искусства. В пользу такой замены говорит охват изучаемого явления не только во всей его сложности и противоречивости, но и многомерности, ибо сравнительному ана-

лизу подвергнуты как сами произведения искусства, причем весьма отличающиеся друг от друга и стилем, и качеством исполнения, так и предпосылки их появления, включая процесс образования, самообразования и формирования художника-скульптора. При этом *индивидуальная образовательная траектория*, говоря языком современной педагогики, которого, кстати, не чурается и автор рецензируемой книги, свойственная более молодому поколению скульпторов, чьи биографии тесно переплетены с МУЖВЗ, в сопоставлении с жесткой и отчасти окостеневшей академической системой обучения в стенах петербургской Академии художеств убедительно трактуется Калугиной одной из важнейших причин последовавших затем ярких достижений представителей московской школы ваияния: А. С. Голубкиной, Н. А. Андреева, С. М. Волнухина, А. Т. Матвеева, С. Т. Конёнкова, В. Н. Домогацкого, С. Д. Эрзя, а также близкого им по духу П. П. Трубецкого.

Автору этих строк ввиду исполнения им в течение ряда лет обязанностей ученого секретаря одного из советов по защите искусствоведческих диссертаций постоянно приходилось сталкиваться с так называемым «комплексным анализом», который соискатели якобы используют для достижения цели своего научного исследования. Обычно за этим словосочетанием не стоит ничего, кроме желания отмахнуться от собственно науки при описании методов, примененных в работе, что легко выяснить: достаточно спросить соискателя ученой степени о том, что именно образует в совокупности означенный «комплекс»? Ответ, как правило, разочаровывает. Когда же это не пустые слова, как в случае всестороннего исследования О. В. Калугиной, которое, по нашему мнению, не только анализирует сложное художественное явление, но и восстанавливает его сущностные системно-структурные свойства и связи, встраивает его в непрерывный процесс истории русского и мирового искусства, более уместно, как выше уже было отмечено, говорить о научном синтезе как о вершине, покорить которую по силам далеко не каждому ученому-гуманитарии. В заголовке данной рецензии нами сознательно оставлена дилемма со знаком вопроса: *комплексный анализ или научный синтез?* Это

связано с тем, что мы уважаем мнение автора и в конечном счете самой Ольге Вениаминовне решать, как следует на него ответить.

В первой части книги «Скульптурное образование в России на рубеже XIX–XX веков. Проблема наследия и новаторства» на первый план выходят вопросы художественного образования, рассмотренные через ясно выраженную оппозицию педагогических систем, царивших в скульптурных классах двух ведущих отечественных учебных заведений: петербургской Академии художеств и Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Однако, как и положено синтетическому научному исследованию, другая важная проблема монографии — о качестве в искусстве, способах его достижения и возможностях измерения — не отодвинута автором далее, а искусно растворена в теме выращивания талантов. Обе проблемы искусно соединены О. В. Калугиной в обсуждении процесса эволюции скульптуры как вида изобразительного искусства в России второй половины XIX столетия и начала XX века, когда пластика пытается преодолеть известное отставание от живописи и графики в развитии присущих именно ей средств выражения, а также стремится преодолеть чуждое ее природе влияние литературной повествовательности, добиваясь автономии в мире искусств. Сравнивая ранние работы М. М. Антокольского и А. С. Голубкиной, автор наглядно показывает нам, как педагогическая система влияет на результат: технически намного более оснащенный Антокольский тем не менее игнорирует выразительные пластические свойства материала, подменяет, кажется, сам того не ведая, т. е. бессознательно, язык скульптуры нарративом, подробным об­сказом, перегруженным деталями, что больше свойственно временным искусствам той эпохи. В итоге художественный образ выказывает черты иллюстрации, что становится следствием слепого копирования образцов и натуры, на котором зиждилось обучение в поздней Академии. Неудивительно, что его интенциональные поиски ограничены приискиванием подходящего сюжета. Идея произведения, таким образом, утопает в обстоятельном перечислении того, что скульптор непосредственно видит глазами, в стремлении к живописному иллюзионизму. Для Голубкиной

же главным становится запечатление в работе «кинестетически-тактильных переживаний, где пластика, а не сюжет становится основой содержания образа» (с. 83). В отличие от буквально понимаемого реализма Антокольского, заквашенного на иллюзорной имитации действительности, Анна Голубкина утверждает своим творчеством «высший реализм», понимаемый ею как «выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирования деталей реальной повседневности» (с. 101), как она пишет в книге «Несколько слов о ремесле скульптора» (1923). Такой подход к ваянию, истинно творческий и одновременно специфический, во многом был обусловлен, по мнению Калугиной, обучением Голубкиной в МУЖВЗ, где в педагогической методике своего главного учителя Сергея Ивановича Иванова она нашла счастливое сочетание академической выучки со свободой мышления, культивируемой и поддерживаемой им в учениках. Интересно, что свободы алкал и Антокольский: «Зачем заставляют нас всех идти общим маршем? Зачем не хотят знать, что каждый человек есть новость на свете, и что это в особенности справедливо по отношению к художнику, который должен дорожить своей индивидуальностью?» (с. 78). Эти слова были записаны маэстро через двадцать лет после его учебы в Петербурге, и они говорят о том, что *индивидуализм* как веяние времени постепенно осознавался и выпускниками Академии, особенно если они оседали в Париже.

Работа О. В. Калугиной хороша еще и тем, что поставленные ею вопросы оказываются столь многоаспектны и сложны, столь значительны и долгоиграющи, что автор оставляет многое за напечатанным текстом, давая таким образом импульсы дальнейшим изысканиям, а часто сама формулирует конкретные задачи, требующие приложения сил исследователей, — эти предложения рассыпаны в книге повсюду. Одной из таких плодотворных тем становятся взаимоотношения Академии художеств и МУЖВЗ. В самом деле, за видимым невооруженным глазом ретроградством первой и прогрессивностью второй, о чем особенно красноречиво свидетельствуют в сравнении друг с другом произведения их выпускников, скрывается множество причин общего

порядка. С одной стороны, как учреждение более молодое, находящееся к тому же в относительной отдаленности от Министерства Императорского Двора, ведавшего художествами в России, Московское училище должно было быть пронизано пассионарностью, открыто ветрам перемен. Острое ощущение времени, уже упоминавшийся индивидуализм и возросшее самосознание, чутье в отношении изменений художественного языка и вкуса, наметившийся поворот от «линейности» к «живописности», используя терминологию Г. Вельфлина, который как раз тогда вынашивал свои «Основные понятия истории искусств», — все это было взято на вооружение лучшими выпускниками МУЖВЗ, давало им явное преимущество перед дряхлеющей Академией. Вновь используя современную педагогическую терминологию, можно говорить о многократно возросшей в среде москвичей *академической мобильности*, приводившей их рикошетом мимо петербургского Храма изящных искусств в Париж, — то, что Ольга Вениаминовна справедливо именует *многоуровневой профессиональной подготовкой* и видит большие перспективы в ее дальнейшем изучении.

В книге нашел пусть косвенное отражение еще один важный аспект взаимоотношений традиций и новаторства в сознании российских художников той эпохи — перерождение старой *классической риторики*, привычной и родной чистокровным воспитанникам Академии художеств, в *риторику индивидуальную*, подчиненную не объективно существующей и незыблемой *норме*, а персональному *вкусу*. В контексте этой темы красноречиво звучит история «Самсона, разрывающего узы» Сергея Конёнкова, представленного им на суд академических профессоров. Скульптор по сути предложил гипертрофированный чисто пластическими средствами облик библейского героя, о чем недвусмысленно сам говорил: «Единственный путь решения темы “Самсона” я видел в смелой *гиперболизации* (курсив мой. — А. С.) образа» (с. 65). Риторический термин в устах художника тут не случаен, однако речь идет об индивидуальной риторике творца нового типа, а не об использовании им какого-либо замыленного мускульного кли-

ше, что и привело к непониманию смелого замысла молодого скульптора коллегами по цеху и учителями, к конфликту с ними. Против Конёнкова, в частности, ополчился глава скульптурного класса В. А. Беклемишев, верный сын своей *alma mater*.

Владимир Александрович Беклемишев — противоречивая и, в творческом отношении, заслуживающая не столько упреков, сколько снисхождения фигура поздней Академии художеств, что нашло отражение в не лишенной грусти интонации рассказа о нем О. В. Калугиной. Судьба вознесла его в руководящее кресло старейшего художественного учебного заведения России как раз в эпоху Серебряного века, и формально он может считаться академическим наставником не только Конёнкова, но, например, и Анны Голубкиной. Будучи хорошим человеком, он не был, к сожалению, сильно одаренным художником. Его портреты и станковые работы, изображающие одну фигуру, выдают в нем и качества наблюдательного психолога, и мастеровитую руку, умеющую вполне технологично обходиться с различными материалами вааяния. Но вот группы даже из двух персонажей Беклемишеву уже не удавались в той мере, в какой должен был владеть этим видом скульптуры академический профессор, что лишало его как человека совестливого высшей для художника награды — удовлетворения достигнутым результатом. Сохранились письма Беклемишева из Рима, где он на рубеже 1880–1890-х годов продолжил обучение в качестве пенсионера Академии художеств, — воистину уникальные документы, поскольку они не только позволяют заглянуть в творческую лабораторию скульптора, но и переполнены его сомнениями, стенаниями и признаниями непреодолимых трудностей, в частности, в ходе работы над двухфигурной композицией «Беглые» (другое название: «Беглый раб»), недавно счастливо обретенной под одной из лестниц Зимнего дворца в Санкт-Петербурге после более чем полувекового забвения. Не вдаваясь в подробное описание и анализ этой скульптурной группы (с. 59–60), так как к этому не располагает жанр рецензии, заметим, что мучения, которые испытывал Беклемишев, пытаясь «выразить... чувство страшной тревоги и страха в силь-

ном физически человеке»¹, причем не столько за себя, сколько за свое дитя, на наш взгляд, происходили из-за утраты к этому времени академической школой навыков той самой классической риторики, что возвышала художественные образы его предшественников до, увы, недостижимой теперь для понимания обывателя-буржуа высоты. Современники увидели в группе «Беглые», помимо блестящей техники, «удивительное сочетание энергии и нежности»², но *оксюморон* «нежная энергия» (энергичная нежность?!) годится скорее для рекламы изысканной парфюмерии, чем для выражения характера скульптурного произведения. Неудачу ощущал сам автор: «...группа все более и более теряется. Ребенок вырос у меня до 8 лет (в эскизе, как пишет сам скульптор, ему было не более 4. — А. С.) и, следовательно, сам более сознательно уже должен относиться [к происходящему]. Ну и из всего этого ничего не выходит путного»³. Облик беглого ребенка созвучен нежной красоте беклемишевских мраморных бюстов «римских мальчиков», ныне хранящихся в собраниях Русского музея и Третьяковской галереи, чьи образы построены на естественной прелесть детства, схваченной скульптором тонко, но поверхностно, поэтому и со стороны чисто пластического выражения телесности группа распадается на два слабо связанных компонента, брутально-натуралистичный и миловидно-салонный.

Как и Конёнков, не смогла найти в лице Беклемишева ценного наставника для себя Анна Семеновна Голубкина. В контексте затронутой нами темы индивидуальной риторики очень интересен ее опыт декорирования

бронзовым горельефом «Пловец» (также «Волна», или «Море житейское») бокового входа в здание Московского художественного театра (МХТ). О. В. Калугина подробно останавливается на анализе этого поразительного по свежести пластического языка, даже в глазах современного зрителя, произведения монументально-декоративного искусства, рассматривая его в русле особенностей старообрядческой социокультурной среды, которой Голубкина была обязана достаточно ясно выраженным мироощущением постоянной борьбы с греховностью внешнего по отношению к ней, этой среде, мира (с. 141–145). Индивидуальное в данном случае неразрывно переплетено с мифопоэтическим, восходящим к началам христианской культуры и даже глубже, что придает *метафоре* преодоления пловцом сопротивления бурной морской стихии настоящую океаническую мощь. Между тем сравнение жизни человека с плаванием во враждебном ему море нашло яркое отражение в культуре барокко, насквозь пропитанной риторикой, а одним из частых барочных *риторических сравнений*, особенно пышно расцветших в оперном искусстве XVIII столетия, стал метафорический образ шторма, треплющего в волнах корабль незадачливого мореплавателя. В горельефе Анны Голубкиной эта риторическая фигура, непроизвольно (либо осознанно, если вспомнить о том, что декорирован вход в театр) подхваченная скульптором, наложилась на выражение ее собственных глубоко личных и одновременно национальных и религиозных представлений, многократно усложнив и усилив оригинальный в своей объемно-пластической части художественный образ. И здесь Анна Семеновна смогла бы, фигурально выражаясь, утереть нос не только Владимиру Беклемишеву, но и академику покрепче!

Наконец, в отечественной монументальной скульптуре Серебряного века событием большого значения стал памятник Александру III Паоло Трубецкого — «весьма неоднозначное и в чем-то *парадоксальное* произведение», как точно определяет О. В. Калугина (с. 120–121). На наш взгляд, парадоксальность этого изваяния вызвана тем, что маэстро, не отягощенный чрезмерным чинопочитанием, но хорошо чувствовавший природу российской власти, кажется, впервые в мировом

¹ Из письма скульптора Е. Г. Мамонтовой от 24.09.1889. Цит. по: *Логдачева Н. В.* Материалы к изучению творческой биографии скульптора В. А. Беклемишева (ранний период) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. М., 2010. Вып. 13. С. 288.

² Из обзора академической выставки 1892 года в журнале «Всемирная иллюстрация» // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. М., 2010. Вып. 13. С. 290.

³ Из письма В. А. Беклемишева Е. Г. Мамонтовой от 18.10.1889 // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. М., 2010. Вып. 13. С. 289.

искусстве создал *монумент-гротеск*, сочетав в художественном образе конной статуи монарху, жанра возвышенного по определению, с давней и весьма почтенной репутацией в европейской культуре, несочетаемое: трепет и сарказм. И здесь *гротеск* как форма художественного преобразования действительности, возможно, совершенно неосознанно, но тем не менее избирательно стал фигурой индивидуального пластического языка ваятеля.

Мы позволили себе эти пространные размышления о судьбах классической риторической традиции в поздней Академии художеств, о ее вытеснении индивидуальной риторикой, культивируемой в среде более молодых мастеров, чтобы на близкой рецензенту теме наглядно показать, насколько плодотворна монография Ольги Вениаминовны Калугиной в плане пробуждения в читателе мыслей в развитие сформулированных, а иногда лишь намеченных ею проблем. В данном случае в подкрепление только что изложенных своих размышлений приведем цитату из рецензируемой книги, которая лапидарно, четко, внятно ставит диагноз в том числе и неудаче «Беглых» Владимира Беклимишева: «В то же время главной стоящей перед отечественной скульптурой задачей оставалось обретение адекватного пластического языка, который позволил бы преодолеть противоречие между стремлением скульптуры наиболее полноценно актуализироваться именно в данном времени, в конкретной национальной культурной среде и жесткой ориентацией всей классической традиции на вневременной и универсальный характер образного строя произведений» (с.163). Таким образом, мы оказались уже на страницах второй части книги: «Творческая практика русских скульпторов на рубеже XIX–XX веков. Проблемы и ведущие тенденции развития».

Отрадным следствием синтетически-интерпретационного метода О.В.Калугиной явилось отсутствие «педалирования» темы борьбы, даже когда заходит речь о противостоянии петербургской Академии художеств и МУЖВЗ, что придает работе панорамный характер с выделением нескольких наиболее важных проблем российской пластики как вида искусства, а не способа пропаганды тех или иных политических идей. Как уже гово-

рилось, одной из самых желанных для ваяния целей было завоевание им права на самостоятельное художественное высказывание, независимое от других видов искусства, которые ввиду присущей им специфики развивались тогда быстрее и динамичнее: литература, живопись, графика. Скульптура, как верно отмечает автор монографии, «лишь ценой огромных и длительных усилий способна выработать принципиально новые творческие решения и подходы, смена которых не может быть продиктована даже грандиозными политическими событиями» (с.129). Обращаясь к объемно-пространственной среде российского города (или поселения иного типа) с точки зрения ее чрезвычайно плотного насыщения во второй половине XIX века монументальной пластикой, Калугина выделяет целый ряд задач, требовавших комплексного решения в интересах скульптуры вообще, включая мемориальную и станковую: преодоление натуралистических установок позднего академизма, который выдавал себя за реализм, а на самом деле подменял последний «иллюзорно-живописными приемами воплощения» (с.111, 115); умаление роли сюжета в создании художественного образа в пользу объемно-пластического переживания действительности, чтобы скульптура вернулась «к своей главной творческой задаче — к организации пластической массы в непосредственно окружающем ее пространстве, во взаимодействии и живом контакте с ним» (с.130); наконец, воспитание зрителя, заказчика, мецената, готового к восприятию новых и непривычных для него средств выражения, что было важно еще и в плане финансирования весьма трудоемких и затратных практически в любом виде ваяния работ.

Чрезвычайно актуальна критика О. В. Калугиной наиболее многочисленного сонма возведенных в ту эпоху памятников «царям и их слугам», если использовать революционную лексику времен Советской власти, а также таких грандиозных и многословных монументов, как микешинский колосс «1000-летию России». Потеря чувства монументальности приводила к неспособности отделить в композиции главное от второстепенного, к проблемам в масштабировании и причудливому смешению в одном произведении черт памятника и станковой статуи. Акцентирование

сюжетно-повествовательного начала находило выход в насыщении изображений массой второстепенных деталей, «предметами, совершенно лишенными скульптурной экспрессии и неизбежно снижающими уровень переживания изваяния как выражения мускульного напряжения, исполненного своей внутренней логики и выразительности» (с. 115, 147 — уже относительно станковой скульптуры). Не надеясь на способность широкого зрителя прочувствовать и оценить художественный образ как чисто пластическое явление, скульпторы прибегали к сопровождению главной фигуры монумента развернутым аккомпанементом из дополнительных статуарных изображений и повествовательных рельефов, окончательно сбиваясь в литературщину и затуманивая смысл. Тогда это можно было объяснить довольно часто встречавшимся дилетантизмом авторов идеи памятника, вроде М. О. Микешина, окончившего Академию художеств в качестве живописца-баталиста. Сейчас, в наши дни, к сожалению, и профессиональные скульпторы-монументалисты в погоне за дорогостоящими заказами на злобу дня допускают те же самые ошибки, вновь либо погружаясь в ложный пафос, либо скатываясь в мелкотравчатый жанризм.

Те же недостатки были присущи позднеакадемической станковой скульптуре: неслучайно фраза со страницы 115, процитированная нами в предыдущем абзаце дословно воспроизведена автором в соответствующей главе на странице 147. Здесь острое критических суждений О. В. Калугиной, порой весьма язвительных и резких, направлено прежде всего против *салонного* характера работ М. М. Антокольского, В. А. Беклемишева, А. Г. Адамсона, П. А. Велионского, М. Л. Диллон (с. 145–154). Например, необычайно сильной критике подвергнут «Мефистофель» Антокольского, развенчана его нагота, которая, по мнению автора книги, категорически противопоставлена ваянию фигуры, олицетворяющей зло, впрочем, как и мрамор, материал слишком благородный и драгоценный, чтобы могла идти речь о его применении при создании образа такого одиозного персонажа. Кроме того, к большой неудаче скульптора привело «заложненное им в замысел работы неразрешимое противоречие между портретной конкретностью моде-

ли и заявленным автором воплощением *обобщенного понятия зла*» (с. 152). Не разделяя вполне мнение Ольги Вениаминовны в отношении этой статуи Марка Антокольского, заметим, что звучит оно с позиций классической эстетики не только чрезвычайно смело, но и весьма убедительно, — сомнения могут вызвать скорее сами эти позиции, с которых она критикуется: недаром надвигающийся Серебряный век русской культуры вскоре породит и опишет пером Федора Сологуба «мелкого беса», злобного и вульгарного. Безусловно, здесь проявляется ярко выраженная и пронизывающая всю монографию *тенденциозность* страстного поклонника скульптуры как *особого* вида искусства, ее глубокого знатока и чуткого любителя одновременно. И эта страстность дорогого стоит! Рассыпанные тут и там по всему тексту книги размышления автора о художественной природе ваяния придают ей качество своеобразного учебника для всех, кто хочет познать родовые особенности и средства выражения пластики, что сторицей искупает некоторое спрямление линии развития отечественной скульптуры в рассматриваемый период. Как известно, научным трудам обобщающего типа обычно свойственен определенный схематизм. Важно соблюсти при этом чистоту схемы и ее универсальность, что в целом, на наш взгляд, О. В. Калугиной действительно удалось.

Противопоставление петербургской и московской школ ваяния является узловым моментом этой схемы и последовательно проведено автором через всю монографию, через такие типы и жанры скульптуры, как монументальная, станковая, мемориальная и портретная. В последнем случае у исследователя следует поучиться умению ограничить себя в отношении поистине необъятного материала, имеющегося в его распоряжении, произведениями, запечатлевшими, главным образом прижизненно, облик великого русского писателя, титана эпохи Льва Николаевича Толстого (с. 212–227). Заходит ли речь о выразительных средствах дерева как материала, открытого для себя русскими скульпторами на рубеже XIX–XX веков (с. 227–247), раскрывает ли автор книги особенности восприятия и трактовки ваятелями этого периода библейских тем (с. 280–292), заявляет ли она гендер-

ный аспект рассмотрения пластического искусства — интереснейший и действительно почти не изученный (с. 263–280), говорит ли о художественной критике — влиятельной силе, формирующей вкус зрителей и заказчиков (с. 248–263), — всегда и всюду О. В. Калугиной четко и звучно проводится мысль о взаимодействии и противодействии, переплетении старого и нового в отечественной скульптуре Серебряного века и предшествовавших ему примерно четырех десятилетий. Такая настойчивость невольно вызывает уважение и входит в сознание читателя даже помимо его воли. Однако однообразия не случается, поскольку тема идет с вариациями на любой вкус и умозрение, что придает монографии характер *симфонии* о «музе сильной, но молчаливой и скрытной» (Д. Дидро). И хочется искренне порадоваться тому, что у скульптуры появился такой замечательный защитник и пропагандист! Ибо автор подкупает еще и своей *интонацией*, живой, разнообразной, сочувствующей и, повторимся, страстной.

В заключение нашей рецензии выделим, имея в виду именно глубоко личностный интонационный стиль Калугиной, противостояние двух антагонистов эпохи: великого критика Владимира Васильевича Стасова и великого художника Анны Семеновны Голубкиной. Вообще, этот научный труд можно прочитать как роман, изобилующий многими сюжетными линиями, и эта лишь одна из них, но и одна из наиболее ярких. Абсолютная глухота и слепота Стасова к скульптуре как виду искусства, его презрение к ней словно к «золушке» в кругу родных ему дочерей: музыки, литературы, живописи, с одной стороны, и негодование с таящейся за ним растерянностью, когда он обнаруживает совершенно непонятные ему потуги ваяния выйти из-под опеки сестер — с другой, переданы на страницах книги воистину с шекспировской мощью. Может быть, наше сравнение Владимира Васильевича с фигурой короля Лира кому-нибудь покажется натяжкой, но если принять во внимание жанр научной монографии, сделать соответствующую скидку, то оно станет оправданным. Однако ученый способен не только констатировать болезнь, но и поставить диагноз: растерянность маститого критика проистекала из-за того, что в работах Голубкиной и других

мастеров ее поколения и круга «нет самого привычного для Стасова — сюжета, того, что постигается разумом, что можно легко перевести на уровень словесного истолкования и что без труда позволяло ему приписывать новаторство скульпторам предшествующего поколения» (с. 157), из которых он всегда особо выделял М. М. Антокольского. Из пластических искусств сюжет господствовал во второй половине XIX века в живописи и графике, поэтому и скульптуре певец народности и социальной справедливости пытался предписать понятные ему снадобья для оздоровления.

Анну Голубкину, конечно, нельзя представить хрупкой Корделией, скорее, Гонерильей или Реганой, предварительно отняв у них лицемерие и злобу. Именно эта женщина-скульптор — главный герой и книги Калугиной, и соответственно российского ваяния Серебряного века. Как наиболее яркому представителю новой волны, московской школы Голубкиной уделено в монографии едва ли не более всего страниц, если обособить те из них, которые посвящены отдельным персонам эпохи. Когда заходит речь о ее саморазвитии и перипетиях становления, ее собственных педагогических установках, дошедших до нас прежде всего благодаря книге «Несколько слов о ремесле скульптора», анализируются особенности конкретных вещей и принципы их творения, градуус повествования тотчас оправданно повышается, ибо помимо острого зрения и ума автор книги обнаруживает читателю сильное чувство, сочувствие таланту и воле, которыми эта женщина завоевывала себе место в доселе чисто мужской профессии. Выделим для примера только два аспекта: отношение к материалу скульптуры и навыкам его обработки, которые оказываются тесно взаимосвязаны, переплетены.

Рефреном в книге проходит тема особой роли материала в ваянии, который не теряет своих основных свойств в ходе работы мастера, таких как цвет, фактура, определяемое законами физики взаимодействие с падающим на него светом, наконец, его специфические гравитационно-тектонические характеристики. Таким образом, «в скульптуре камень, дерево и бронза являются прямыми носителями эстетической выразительности: они не преображаются в готовом произведении, как

пигмент в живописи, превращающийся на полотне в свет и воздух, ткань, зелень деревьев, блеск глаз и т. д.» (с. 147–148). Поэтому целью этого вида искусства не является отражение предметного мира во всем его многообразии и полноте, как в живописи, — аксиома, которая оказалась недоступна пониманию Стасова совершенно! Игра с объемом в пространстве, с падающим на природную поверхность тверди светом, поиски выразительного в своей неожиданности совпадения формы неживой материи с органикой человеческого тела — вот задачи, которые приходится решать *настоящему скульптору*, а не *имитатору действительности*. Понимание глубинных основ своей профессии в высшей степени было свойственно Анне Семеновне Голубкиной. Решая эти задачи, она уже на стадии этюдов из глины, умению работать с которой Голубкина придавала первостепенное значение, не скользила по контурам предметов и тел, а стремилась схватить объемно-пластическое выражение их сущности, чтобы художественный образ будущего произведения искусства убеждал зрителя, перефразируя Дидро, огромной силой своего красноречивого молчания. С этой же целью скульптор не выпускала предмет творчества из своих рук вплоть до последнего жеста, как можно представить, окончательно ощупывающего его, — жеста, равного постановке последней точки в рукописи писателя. Анна Голубкина, как и другие мастера ее поколения и круга, не доверяла воплощение своих замыслов никаким исполнителям, чей рутинный труд был способен засушить искреннее чувство автора. Безусловно, в том числе таким честным отношением к делу, к профессиональному долгу обусловлено то высокое художественное качество работ Голубкиной и ее товарищей по московской школе ваяния, которое стяжало славу русской скульптуре Серебряного века.

Как известно, в прекрасном создании все превосходно. Основной текст книги завершается компактным Заключением, которое может играть роль развернутой аннотации.

Черно-белые и, в двух вставных альбомах, цветные фотографии приемлемого качества хорошо и полно, почти без пропусков, иллюстрируют издание, тезисы и доводы автора. Нельзя не сказать о том, что в книге О. В. Калугиной даже библиография производит отрадное впечатление, причем не только своей полнотой, но и построением: сочинения расположены в хронологическом порядке, что очень точно согласуется с аналитическим характером ее труда, его новизной и каким-то полноводным течением и во времени, и в пространстве: из Петербурга в Москву.

В качестве приложения в монографии напечатан текст доклада, прочитанного О. В. Калугиной на одной из недавних конференций «Русское искусство Нового времени», регулярно проводимых Научно-исследовательским институтом теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, сотрудником которого она является. Тема доклада — «Памятники Александру II 1910-х годов. К проблеме возникновения типового монумента» (с. 300–311). Автору этих строк посчастливилось участвовать в том заседании и выслушать это сообщение, полное интересных фактов, примечательных наблюдений, продуманных выводов, настраивающих на продолжение изучения проблемы соотношения художественности и массовой культуры, которая обнаружила себя в ходе исследования истории конкурса на памятник Царю-освободителю. Доклад навевал мысли об истоках советской монументальной пропаганды, Сталинианы и Ленинианы, память о последней еще не выветрилась с площадей и улиц наших городов. Теперь, прочитав текст, задаешься вопросом: почему достижения московской скульптурной школы Серебряного века вновь отступают под натиском возрождающегося на наших глазах вкуса к вымученному пафосу и банальному многословию, к «салонно-сервильным артефактам»? Возможно, Ольга Вениаминовна Калугина этой насущной теме посвятит свой следующий труд?..

Сечин Александр Георгиевич — кандидат искусствоведения; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург; наб. р. Мойки, 48; sechin_a@mail.ru