

СЕРГЕЙ МЕРКУРОВ. ЗАМЕТКИ О СКУЛЬПТУРЕ

1. Скульптура — искусство форм

Организованными формами интеллектуального познания являются: наука, основанная на наблюдении, исчислении и опыте, и философия, основанная на умозрительном методе рассуждений и умозаклучений. Организованной формой эмоционального познания является искусство.

Это формы познания. Метод науки — опыт, философии — умозрение, искусства — моральное и эстетическое эмоциональное внушение.

Здесь уместно остановиться на вопросе о произведении искусства в общем и скульптуры (в частности). <...>

Хильдебранд говорил: «Не все вылепленное есть скульптура и не все построенное — архитектура». Природа в бесконечном многообразии форм производит жизнь, в том числе человека. Человек, действуя в трехмерном мире (во времени — четвертое измерение), производит различные ценности, в том числе произведения искусства; человек в своем творчестве может подражать природе, копировать ее и в этой области достигать больших результатов, его произведение будет как живое, но оно не будет произведением искусства, оно будет «искусно сделано», а это большая разница.

Можно в звуках подражать шуму ветра, моря, пению птиц, в идеале это граммофон. В области красок можно копировать ландшафт, здание, лица — это в идеале цветная фотография. В скульптуре точное подражание натуре: слепки с частей тела, натуральные волосы, вставные глаза, платье, — это паноптикум. Вот явления в трех областях: звука, цвета, формы, которые можно отнести к одной плоскости. Искусство ведет не к тому, не к таким произведениям.

Когда же человек начинает складывать песню, мотив голосом или звуком, то здесь уже есть элемент искусства, а когда звуки сочетаются в известной закономерности, когда рождается гармония, это уже произведение искусства в области звука.

Зная закономерность, коей подчинены цвета, комбинируя их в известном отношении, живописец создает произведение чисто живописно-красочное.

Многие скульпторы полагали и полагают, что произведение искусства должно быть точное и суровое воспроизведение природы, что они ошибочно называют реализмом.

Но искусство требует немного величия и преувеличения.

Древние греки копировали то, что они видели, но с некоторым преувеличением характера форм. Эти мастера восхищались красотой и копировали ее, делая известное ударение, потому что искусство не хочет точной копии, того, что мы называем натурализмом. Это можно понять, когда мы вспомним мастеров готики и Возрождения. Главное — не нужно им подражать, а следует изучить метод их творчества, как говорил Роден: «Надо выслушать художника, а не подражать ему». <...>

В скульптуре, в искусстве форм, проявляющемся в трехмерной области: ширина, длина и высота, — конструктивная часть подчинена трем перпендикулярам. Основная ось — третий перпендикуляр. Соотношение основного перпендикуляра с двумя остальными и есть сущность этого искусства. Зная закономерность отношений трех перпендикуляров, комбинируя формы в зависимости от этих отношений, художник-скульптор создает скульптурное произведение.

Художник не копирует природу, а конкурирует с нею, т. к. природа не творит, а производит, творит только один человек. Он создает новые ценности, до него не существовавшие.

Взаимоотношения трех перпендикуляров, взаимоотношение красок, звуков — вот то общее, что соединяет все искусства, а искусства с природой, и вот что подчиняет их одному закону чисел.

Разберем области этих перпендикуляров. Когда перпендикуляр высоты равен нулю, мы в области плоскости (графика, живопись). По мере возрастания перпендикуляра мы постепенно имеем плоский рельеф (контррельеф), горельеф и, наконец, в обе стороны круглую фигуру.

Круглая фигура — предел гармонического отношения между тремя перпендикулярами. По мере увеличения перпендикуляра высоты — нарушение гармонии, и наконец, при высоте, равной бесконечности, уже нет организованной материальной скульптуры.

От отношения этих перпендикуляров зависит весь характер произведения. Так, в готической скульптуре фигуры построены в одном ритме со зданием собора — цифровые отношения в архитектуре и скульптуре одинаковы. Если фигуры построить по пропорциям Фидия, то их можно смело поставить в Парфенон.

Эти отношения являются главными и доминирующими: они составляют ритм данного произведения. Все перпендикуляры, или так называемые средние

линии, должны находиться в том же числовом соотношении, в том же ритме. Основной перпендикуляр служит в данном случае осью (центром) для второстепенных перпендикуляров.

Так как ограничивающие поверхности скульптуры (углы наклона — кривизна форм) всецело зависят от числовой величины (длины этих перпендикуляров), то вся сложность и трудности конструирования переходят извне во внутрь: в управление этими плоскостями, в расширение их под определенным углом, определенной кривизной, говоря иначе, во время конструкции каркаса и лепки скульптор все время должен чувствовать себя находящимся внутри (в середине своего произведения), как шелковичный червь в коконе, т. е. в процессе лепки он должен мысленно перенести себя в центр фигуры (по основной оси) и располагать плоскости, руководясь только отношением этих перпендикуляров — действовать ими, как вожжами.

Закон чисел в скульптуре — это азбука. Вне этой закономерности нет искусства. Вооруженный знанием этих законов, зная свойства материалов, художник может приступить к работе.

Сама форма в своей трехмерности находится в определенном отношении к «четвертому измерению» (ко времени), как, например, в живописи перспектива, когда на плоскости художник передает впечатление глубины (отношение двух измерений к третьему).

Проявление человека (события) во времени, характер, тип передаются рядом проекций четырехмерного мира (времени) в трехмерный. Синтезируя эти проекции и соединяя их, мы получаем общие простые формы. Собирая эти формы вокруг общей оси, скульптор создает скульптуру.

2. Проблемы формы, движения и образа в истории скульптуры

«Ты не цель, а средство, — говорила искусству религия Древнего Египта, — а потому вот тебе граница, вот тебе норма, из которых ты не должно выходить. Воспевай величие царей и спокойствие богов. Закуй свои ноги и руки в гранит и базальт. Помни формы, голые формы, передавай в них застывшее величие и спокойствие для вечности».

И искусство Египта уходит на тысячелетия в формы, величаво-спокойные формы, в заколдованный круг канона, и в этом кругу оно поднимается вверх по спирали по пути слепого подражания, затем анализа, чтобы наверху, в центре спирали, закончить великим синтезом форм. А для изображения и обыкновенной и загробной жизни остался лишь один плоский рельеф.

Заветы Египта продолжают Ассирия и Вавилон.

Рядом с египетской культурой выросла красивая, сильная, влюбленная в себя культура счастливой Эллады — религия красоты человеческого тела.

«Нет ничего совершеннее человеческих форм и их движений, потому мы придали своим богам человеческие формы», — говорил своими произведениями Фидий.

Потусторонний мир египтян эллины перенесли на землю, полную красоты и движений. Свободный эллин, сын земли, не мог удовлетворяться спокойными самосозерцательными позами египтян, их формами. Он улыбнулся ласкающему солнцу и смеющемуся в движении морю и толкнул застывший гранит египтянина. Гранит шагнул. Но и только. Шагнул — не более. И застыл в этом движении на первое время (архаический период греческой скульптуры).

Первый опыт поощрил грека. И вот под его руками фигуры сорвались с пьедесталов, со стен храмов, чтобы, полные движений, явиться на площадях и в храмах Эллады. И по мере того как он увлекся проблемой движения, работа над формой отставала, и постепенно искусство форм стало регрессировать. Наконец, настал момент, когда Греция заметила эти, говоря современным языком, «ножницы». Но к этому времени она уже настолько подвинулась вперед в проблеме движения, что прежние формы, полученные из Египта, не могли вместить вновь приобретенных богатств.

Шла эволюция в понимании формы и движения. Искусство шло дорогой анализа и великого синтеза.

Поколения передавали поколениям накопленные знания. Эллада в вакхическом танце, улыбающаяся, неслась вперед, забиралась на фриз, чтобы застыть там в мраморе. Срывалась, падала и снова, поднявшись, неслась в гору, полная знания форм и движения, — Дианой, Победой Самофракийской, чтобы прийти к величавому спокойствию Венеры Милосской и великому синтезу, к кульминационной точке греческой скульптуры, где скрестились два пути — синтез форм человеческого тела и синтез движения в его конечном моменте: в «движении» покоя человеческого тела (покой имеет свое движение, отдых — свое; в факте отдыха — неподвижная фигура — есть свой акт, свое движение).

Два пути скрестились, оставили Венеру Милосскую и разошлись, чтобы встретиться в гораздо позднейшую эпоху человеческой истории.

Затем эллины падали, подымались, но уже до высоты школы, создавшей Венеру Милосскую, не поднялись и с этим сошли с мировой сцены.

Наряду с богами греческие и римские скульпторы воспевали и свободных сынов своей страны — героев.

Свободные граждане страны Фидия, Праксителя, Скопаса представляли в своем искусстве прекрасное, высокое. Но труженик жизни, рабочий, даже для умов философов являлся рабом, существом недостойным, чтобы на нем останавливалась мысль свободных людей. В эпоху упадка иногда искусство снисходило до изображения раба, тогда искусство становилось карикатурой. Эллинское искусство теряет здесь свою ясность и достоинство и становится вульгарным. Эстетика эллинов унижается до шуточного презрения, до всего того, что она считает гадким, безобразным. Чтобы понять рабочий повседневный подвиг, античному миру не хватало идеи человечности во всем ее величии. Всякий любящий гордую красоту богов и атлетов с отвращением и с презрением отвернется от греческой скульптуры, известной во всем мире под именем «Точильщик» — согбенный раб с маленьким лбом, со взглядом забитой собаки.

Наступает новый период — шествие человечества на новом этапе феодализма. Готика выливает свое искусство перед неведомым. Человек преклоняется перед мистерией. Религиозное искусство в украшении соборов кроме изображения святых охватывает все циклы сельского года. В скульптурах фасада Шартрского собора вы встречаете рабочего — поселанина, сеющего и собирающего жатву в традиционной форме 12 месяцев года. Но всюду это лишь орнаментальные мотивы наряду с цветами, с листьями.

Под резцом гиганта Ренессанса Микеланджело греческий юноша превращается в колосса со стальными мускулами, широкой грудью, широким лбом. Перед этим человеком Ренессанса засветило новое солнце. Это титан — Прометей с могучим сердцем. Он поднимается и, полный доверия к себе, возобновляет борьбу против небес. Он уверен в себе. Побеждает землю, носится в хаосе вихря над морями. Дерзкой рукой тянется к звездам; как волшебник, укрощает тайные силы природы и делает их покорными помощниками. <...> В своем победоносном шествии он свергает иго рабства, убивает предубеждения, потрясает религию. Он уходит в самоанализ: анализирует каждый фибр своей души. Но в результате своего триумфального шествия он не владеет своими завоеваниями, а, наоборот, кажется задавленным ими. Если он удалил окружавшую его темноту, он не рассеял ее. В этом победоносном шествии сам колосс разрушился, растаял.

Нет более красивого крупного тела, стальных мускулов, мускулы отработались, кости попортились под тяжестью собственных завоеваний. Он умирает, как и некогда, с тем же неразрешенным трагическим «почему» на губах. Материально он так же беден, как и некогда, морально он же несчастен, как некогда.

Когда в ясной радости солнечного утра он взялся за работу, он нашел человека, который передал его черты. Это был Микеланджело.

Спесивый дух Ренессанса забыл рабочего раба. Надушенные дамы и рыцари брезговали классом, от которого несло конюшней и удобрением полей.

Когда в XVII веке голландцы обратились в своем искусстве к крестьянину, то это был крестьянин ярмарочного празднества и кабака, крестьянин радости, а не труда. Только Рембрандт, которому ничто из человеческой юдоли не было чуждо, иногда озарял лучами своего гения полумрак бедности и печали.

И вот когда колосс превратился в раба собственных завоеваний: мускулы его тела отработались, кости попортились, тело согнулось под бременем непосильной ноши, голова печально упала на согнутую грудь, когда настал вечер, у усталого и истощенного победителя выпало из рук его оружие, — тогда явился художник, запечатлевший его черты.

Это был Константин Менье. <...>

3. О соотношении формы и материала

Скульптура — искусство форм, а формы являются ограничивающими поверхностями известной материальности. Естественно, встает вопрос о соотношении форм и самой материальности, или, говоря проще, — формы и материала.

Данный материал диктует определенные формы, и отсюда — зависимость скульптора от материала. Поясним примером: скульптор задумал работу на определенную тему. Первая мысль — это в каком материале можно полнее разрешить данную тему (какой материал будет наиболее соответствовать данной теме, данной идее).

В этой стадии скульптор свободен в выборе материала. Путем выбора, отбрасывания интуитивным или другим способом, он останавливается, например, на граните. Актом этого свободного выбора он и ограничивает себя: с этого момента он уже подчинен материалу, он уже заключил себя в рамку.

С этого момента гранит начинает диктовать скульптору формы, в которых он может выявлять свои свойства: вечность, твердость, монументальность, зернистость, способность полироваться и др. И здесь-то должно проявиться умение скульптора выявить все эти свойства (как опытный пианист, извлекающий звуки из клавиатуры) для создания художественного образа. Формы должны соответствовать этим свойствам. С этой точки зрения становится видна абсурдность металлического посоха, выкрашенного риполином, в статуе Ивана Грозного работы Антокольского. Если по основной мысли необходим был посох, то всю статую нужно было задумать (технически — скомпоновать) так, чтобы все можно было выполнить из мрамора, а если по основной мысли нельзя было перекомпоновать, то нужно было выбрать другой материал — исходить из другого материала, как это сделано в бронзовом экземпляре, находящемся в Ленинграде.

Приступая к лепке из глины модели, скульптор должен помнить и иметь в виду, что он лепит модель для гранитной статуи, только для определенного материала. Та же модель для бронзы должна быть трактована иначе.

4. Пропорции

Основным принципом древних мастеров было так называемое золотое сечение — пропорция, на нашем языке объясняемая так: «Для того чтобы целое, разделенное на две неравные части, было красиво с точки зрения формы, надо, чтобы большая часть относилась к меньшей так же, как все целое — к большей его части».

Золотое сечение — в человеческом теле, в его пропорциях, в греческих храмах (Парфенон и др.), в ботанике — в теле растений и даже в гармонии и в музыке.

В человеческом теле — у хорошо сложенных людей и у античных статуй — пупок разделяет высоту тела по золотому сечению. С эпохи Фидия мы встречаем этот канон в скульптурах. Ученые, занимавшиеся этими вычислениями и анализировавшие отдельные части тела, пришли к выводу, что пропорции мужского тела в среднем колеблются около соотношения: $\frac{h}{n} = \frac{\sqrt{5}+1}{2} \approx 1,625$, близко подходя к пропорции золотого сечения, ближе, чем пропорции женского тела, средней пропорцией которого является: $\frac{h}{n} = \frac{5}{8} = 1,6$.

Те же пропорции повторяются в отдельных частях человеческого тела: в лице, в руках, в ногах.

Этот закон создает эстетическое впечатление, вводя асимметрию и вечную непрерывность — гармонию вселенной. Это так называемая продолжающаяся пропорция, бесконечно повторяющаяся в различных геометрических величинах. Ее повторения и создают ритм.

5. О стиле и синтезе искусств

Каждая эпоха имеет свой стиль. Стиль образуется не сразу, а постепенно, и нам необходимо в процессе жизни уметь отличать новые его элементы, подхватывать их, развивать дальше (то, что называется чувством нового) и отбрасывать все, что мешает развитию его. Стиль — явление органическое, его по рецепту, по щучьему велению нельзя создать.

Долгие годы шел спор о пролетарском искусстве, о нашем новом стиле.

Произведение искусства есть показатель общественных отношений данной эпохи, в данном государстве, при данном состоянии культуры и вкусов данного общества и соотношений сил в государстве, а главное — оно является отражением интересов класса, стоящего в данную эпоху у кормила власти и являющегося гегемоном. Вопрос стиля той или иной эпохи есть результат этих отношений. Стиль есть выразитель эпохи.

Наиболее ярко охватим мы понятие стиля, если разберем его в органическом слиянии архитектуры, скульптуры и живописи — в синтезе искусств.

Архитектура, скульптура, живопись — это три сосуществующие сестры, органически связанные друг с другом, одна дополняющая другую. При удачном их соединении может получиться замечательная гармония. И опять встают снова и снова все те вопросы, о которых мы долгие годы вели теоретические споры и которые сейчас в процессе жизни находят свое разрешение: некоторые удачно, некоторые полуудачно и некоторые терпят полный крах. Главное и основное: синтез — не физическое соединение, не расстановка на полках в известном порядке определенных элементов, а нечто органически целое, где каждый элемент логически вытекает из другого, где все связано логически друг с другом, где элементы связаны «химически». А это возможно лишь тогда, когда все построено на основе тех законов, коим подчинены архитектура, скульптура и живопись. Железные законы! Если грешить против них, то они мстят за себя. Встает вечный вопрос: о взаимоотношениях архитектора, скульптора, живописца, об их гармонической работе, об их соподчинении друг другу в интересах общего дела, а не о борьбе друг с другом.

Скульптура должна быть частью архитектуры, ее дальнейшим языком и органическим элементом. Она находится в теле архитектуры. Об органическом слиянии рельефов с архитектурой нам говорят метопы и фриз Парфенона.

И, конечно, в этом хоре роль дирижера должна принадлежать архитектору. И что от него зависит: кого он должен пригласить для данной работы — не вообще скульптора или живописца, а скульптора — данного диапазона для данного задания: то же относится, конечно, и к живописцу.

Вопрос этот очень деликатный, тонкий — вопрос органического соединения в работе этих трех начал, где сталкиваются большие проблемы миропонимания, мироощущения взаимного доверия к силам друг друга, общности вкусов и культуры. От счастливого сочетания этих данных и получается необходимый синтез и в результате этого синтеза — замечательное произведение искусства. За примерами ходить недалеко: храмы Карнака, Хорсабада, Парфенон, Эрехтейон, готические соборы и многие другие бессмертные творения мирового искусства. Подымается буквально вся толща вопросов: культуры, стиля, общественного строя, верований — всего того, чем искусство связано с историей культуры и что оно представляет собой как часть этой культуры. Вот почему приходится так широко ставить вопрос.

Особенностью эпох больших архитектурныхстроек было то, что синтетические замыслы всегда осуществлялись во времена величайших народных движений. В эпоху построения готических соборов архитектор, скульптор и все работавшие над строительством были объединены в тесно спаянный коллектив. Для этой эпохи характерно отсутствие заостренного интереса к авторству. Большой мастер не подписывал своего имени, подобно тому, как рабочий, который мостит мостовую, не подписывает своего имени на булыжнике. <...>

И вот наша эпоха вновь возрождает настоящее искусство, наполняет его новым содержанием, ставит перед нами задачу украшения жизни свободного трудового коллектива. Но для того чтобы создать такое искусство, нам надо многому учиться, овладеть новыми знаниями, значительно повысить свою художественную культуру.

Вопрос о культуре творческого работника очень серьезен. Необходимо абсолютное знакомство с наследием прошлого. Следует знать, как каждая отдельная эпоха и страна решала те или иные проблемы. <...>

В первые годы нашего строительства многие думали, что быть архитектором — значит владеть рейсшиной, лекалом, циркулем.

В Архангельске, Ереване, Минске, Владивостоке, Ташкенте, Симферополе, независимо от природных, климатических, национальных и других особенностей города, торжествовали бетон, стекло, плоские крыши. <...> Страна покрывалась серо-черными однообразными коробками. Скульптура была решительно изгнана. При всем желании ее негде было и ставить. <...>

Однако часть строителей пошла по линии наименьшего сопротивления. Маятник, качнувшись резко «влево», качнулся «вправо». Архитекторы обложились классическими увражами и приступили к «творчеству». Даже недостроенные здания спешно переделывались под «классику». Появились портики, колоннада, скульптура — рельефы и фигуры. Громадный театр, напоминающий по внешнему виду большую колбасную фабрику, в один-два дня переделывался, конечно, на бумаге, не то в Колизей, не то в Термы Каракаллы.

Творческий контакт со скульпторами устанавливается по телефону: «У меня по бокам входа остаются два пустых пространства 3 × 5 метров. Спереди я уже нарисовал колонны. А можно ли сюда втиснуть рельефы?»

Так как архитектор слабо владел рисунком, он для украшения проекта и установления масштаба часто прибегал к фотомонтажу. Из русских и старых зарубежных журналов вырезались фигуры, автомобили и наклеивались на проект

Подобное «варево» подавалось как готовая продукция. Позднее, когда жизнь потребовала настоящей продукции, начали копировать классику. Забыли, что нужно пользоваться не отжившими формами древних, а критически осваивать метод их творчества. Появились первые «уникальные», «высокие по качеству» копии классических сооружений. Они устанавливались в центре новой жизни; мимо них проходили ударники метро, фабрик, заводов и социалистических полей.

Архитекторы забыли о глубочайшей связи между содержанием и формой. Они не усвоили простой истины: замок св. Ангела хорош в Риме, но эту красивую тюрьму нельзя перенести в Москву, на Моховую. Ударница метро, для которой строятся новые здания, не герцогиня итальянского чинквеченто. Архитекторы забыли, что, проектируя скульптуру «стиля барокко» на своих зданиях, они подменяют стилизацией подлинную творческую работу. <...> Ведь скульптура, соединенная с архитектурой, действует как усилитель, прибавленный к проявителю. Она подчеркивает или положительные, или

отрицательные стороны связанной с ней архитектуры. Старые и опытные архитекторы это знают, и отсюда такой осторожный подход к скульптуре и скульпторам. Скульптура для них палка о двух концах, палка, часто больно бьющая.

Стиль выражается также и через атрибуты: лепной орнамент, символику, геральдику. На это у нас обращают очень мало внимания, не так, как это было при старых мастерах.

Это — громадная область, которую следует снова поднять, разработать и поставить в порядок дня.

К нашим символам прибавились: пятиконечная звезда, молот, серп, колосья, изображение башен Кремля и, как символ славы, остались прежние: листья дуба и лавра.

Примером удачных разрешений этих задач служат здания Петербурга: здание Адмиралтейства и ряд зданий ампира. Кроме русских мастеров особенно много занимался этим делом гениальный Пиранези.

Мы мечтаем не о замке св. Ангела, не о Термах Каракаллы: жизнь заполнена совершенно другим содержанием, и это содержание может быть выражено только в новой форме.

Эпоха готики прикрывала тяжесть и гнет земной жизни мифом о жизни потусторонней. Поэтому в небо, ввысь тянулись готические храмы. Чтобы создать впечатление высоты, устремленности вверх, строители ставили колонны и соединяли их стрельчатыми арками. У нас в маленьких приделах Василия Блаженного авторы применили другой прием — психологический. Окна помещены под сводом — приходится запрокидывать голову вверх к свету, — это движение мысленно подымает потолок и создает ощущение устремленности.

Коммунизм <...> создает новые реальные ценности материальной духовной культуры на земле. Он создаст и свой новый стиль. Процесс это не быстрый. Рабовладельческой Греции нужен был длительный период для развития своей архитектуры, своего стиля от храма в Пестуме до Парфенона, от глиняной Астарты финикийцев к величавым формам Венеры. Нам, несомненно, потребуется гораздо более короткий срок для формирования своего социалистического стиля.

Из всех наших построек последних лет метро является тем участком, где рождается советский стиль и где появились элементы этого стиля и где особенно сильно чувствуется пульсация нового стиля, начиная от

архитектуры и кончая тем содержанием, той жизнью, которая заполняет эти формы. Здесь особенно ярко чувствуется борьба нового со старым.

Мы сознаем нашу большую ответственность перед будущими поколениями. Стилль будет создан, конечно, на основе внутренне-идейного, а не механического сочетания трех сестер — архитектуры, скульптуры и живописи. <...>

6. О подражании и заимствовании

Подражание и заимствование в искусстве традиционно допускаются.

В особенности, когда заимствующий автор конгениален. Мы знаем много таких примеров (это встречается у Рафаэля и других), когда художники пользуются для своих работ рисунками и даже композициями других авторов.

Разительный случай заимствования Рюдом для головы Свободы в группе «Марсельеза» у Микеланджело с его рисунка «Фурии» в Уффици во Флоренции. Но это заимствование сделано так гениально, что получилось новое гениальное произведение. Ибо Рюд — громадный талант, он переплавил в горниле своего творчества заимствованный материал.

7. Проектирование и сооружение монументальных памятников

Памятник есть показатель общественных отношений, состояния культуры в стране, вкусов данной страны в определенную эпоху, следовательно — данного государства. Вместе с тем памятник является могучим орудием пропаганды и идейного воспитания народа. В особенности велико его значение в нашем государстве.

В первые годы Советской власти великий Ленин поставил в порядок дня вопрос о монументальной пропаганде.

На нас лежал большой долг перед страной. Мы не всегда справлялись с этой задачей. Правда, тогда советская скульптура только рождалась, и это время можно считать подготовительными годами.

Основная ошибка заключалась в том, что в то время фигура компоновалась независимо от общей идеи памятника, независимо от постамента. Фигура очень часто ставилась на постамент бывшего памятника, без всякой связи.

А ведь памятник — это есть органическое целое не только с постаментом, но и со всем окружением. Улицы, площадь, здания, растительность, рельеф местности категорически диктуют свои условия: положение, точка

нахождения памятника, его масштабы, его стиль, материал, из которого он будет сделан, т. е. условия единые, неповторимые, как все неповторимо в природе. Возьмем ли Египет, Грецию, Рим и позднейшие эпохи, мы найдем и хорошие примеры, и примеры неудач. Но древние знали, что такое памятник и его взаимодействие с окружающим.

Замечательным примером может служить Гаттамелата на площади церкви св. Антония в Падуе. Точка установки памятника выбрана гениально, не в центре площади, а на пересечении линий улиц, влившихся в площадь. Казалось бы, асимметрия положения, но здесь работает объемное свойство памятника: организовать площадь и самому стать центром. Памятников такого значения немного: «Коллеони» Верроккио в Венеции, «Петр I» Фальконе на Сенатской площади в Ленинграде. Вот мировые шедевры и образцы, которые нужно изучать и изучать.

Понятие «памятник» включает в себя также и «монумент». Эти понятия у нас часто смешиваются. Поэтому о монументе нужно поговорить особо.

Мы часто слышим: «монументальность», «монумент». Причем в обывательском понимании монумент — это большая скульптура: чем больше статуя, тем она монументальнее, даже некоторые наивные души полагают, что в монументе все должно быть упрощено и что чем крупнее форма, тем меньше должно быть деталей. Нужно помнить, что здесь существуют строго закономерные соотношения.

Монументальность — это понятие не объемное, а качественное, и если у скульптора нет чувства монументальности, то ему не сделать по рецепту монумента.

Если ты не родился басом, тебе не петь басовых партий и подавно не стать Шаляпиным.

Маленькие по объему скульптуры (Египет) могут быть грандиозно монументальны, и напротив, грандиозные по объему скульптуры как монументы могут быть равны нулю.

Все это — вопросы трактовки форм.

В эпохи расцвета художественной культуры монументальная скульптура всегда играла выдающуюся роль.

Огромную роль играла монументальная скульптура в Египте.

Монументальные статуи стояли или на пути к храмам, или входили в

архитектуру как органическая ее часть. Для египетской монументальной скульптуры и архитектуры характерна грандиозность размеров.

Скульптура вообще и монументальная в частности переживает блестящий расцвет в античной Греции. Монументы древнегреческих богов Зевса и Афины, созданные знаменитым скульптором Фидием в эпоху расцвета эллинского искусства, считались в древности одним из чудес света. Всякий, кто подъезжал к Афинам, центру Древней Эллады, еще издалека видел кончик золоченого копья и верхушку шлема Фидиевой статуи Афины, поставленной на Акрополе, на высоком холме, где возвышались Парфеноновы Пропилеи и другие замечательные архитектурные произведения. Статуя Афины достигала 9 м. В этой статуе, как во всей античной скульптуре, в яркой форме выразилась человечность античного искусства, которое не только своих героев, но и богов изображало как идеальных людей. Блестящий расцвет монументальной скульптуры мы видим в эпоху Ренессанса. Имена Донателло, Микеланджело, Вероккио и другие стоят в истории искусства рядом с именами великих скульпторов античности.

Во все эти эпохи основой для расцвета монументальной скульптуры являлись большое идейное ее содержание и органическая ее связь с крупными общественными сооружениями и ансамблями.

Именно большая роль общественных сооружений и архитектурных ансамблей и акцент на архитектурном оформлении площадей, являвшихся средоточием общественной жизни в Древней Греции и Риме, дали необходимые условия для развития монументальной скульптуры. Древние греки ставили в общественных местах статуи народных героев — победителей спортивных соревнований, воинов, отличавшихся доблестью и героизмом политических деятелей и, наконец, богов, в которых воплощался идеал человека.

Следовательно, идейной основой античной монументальной скульптуры являлась возможность создания памятников и образов, которые были близки народным массам, воплощали уважение и любовь народа к своим героям.

Герои и образы античности еще раз воскресли в эпоху Возрождения. «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусств, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удалось достигнуть. <...>

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености». Так характеризует Возрождение Ф. Энгельс¹. Титанические характеры эпохи Возрождения ярко воплотились в пластических образах Микеланджело.

Но после этой эпохи скульптура уже не поднималась до уровня Возрождения. Буржуазная действительность оказалась неблагоприятной для скульптуры вообще и для монументальной скульптуры в особенности. В XIX в. скульптура почти полностью утрачивает монументальность. Исключение представляют собой работы некоторых скульпторов — Родена во Франции, Менье в Бельгии и др. <...>

Создание монументальных памятников уступило место господству камерных форм. Импрессионизм привил в скульптуре разложение формы на отдельные элементы: измельченные мазки, пятна светотени и т. д. в ущерб цельности произведения. Задачи объемной трехмерной скульптуры были отодвинуты живописными исканиями на плоскости.

Упадок монументальной скульптуры шел параллельно с кризисом больших форм в живописи и исчезновением ансамбля в архитектуре. <...>

Вызывая к жизни грандиозные постройки ансамблевого характера, эпоха социализма стимулирует синтез различных искусств, участвующих в формировании художественного облика сооружений. Грандиозность этих построек, в свою очередь, не может уже удовлетвориться теми камерными формами скульптуры, которые были достаточны для оформления буржуазных особняков; она требует форм монументальных, которые своими масштабами гармонируют с размерами ансамблей.

Но дело, конечно, не только в масштабах, не только в количественных показателях (хотя и они имеют важное значение), а в содержании, в качестве самого скульптурного образа.

Монумент, возглавляющий какое-либо большое архитектурное сооружение или входящий как органическая часть в большой архитектурный ансамбль, т. е. связанный с произведениями, обслуживающими массы, являющийся выражением целой эпохи, не может нести содержание частного характера, т. е. интересное только известному кругу людей, не может давать образ субъективного порядка. Такой монумент должен воплотить образ, близкий и

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 20. С. 345–346.

понятный миллионам людей, образ, любимый массами, вдохновляющий их.
<...>

Рассматривая монументальные произведения прошлого, мы видим, что в одни эпохи преобладали более статичные формы, в другие — более динамичные. Так, скульптура древних Египта, Индии, Америки, архаической эпохи европейского (греческого, римского) искусства характеризуется статичностью и условностью выражения. В них воплощена идея неподвижности, застылости, отрицание прогрессивного, революционного движения вперед.

Напротив, в скульптуре зрелой классики (особенно в скульптурах Парфенона) и эпохи Ренессанса (особенно у Микеланджело) воплощены динамика, напряженность, разрывающие догму, неподвижность и утверждающие движение вперед. <...> А в идеологическом отношении [наше] время, народ и государство ставят свои требования. И здесь художник должен проявить себя и суметь справиться с задачей. Ибо произведение всегда является арифметической средней или, вернее, равнодействующей таланта, умения художника и требований народа.

Страна потребует от нас громадного количества памятников. И здесь перед нами соблазн (путь наименьшего сопротивления): аксессуары в виде натуралистических аэропланов, танков, пушек, пулеметов.

Нам придется быть не особенно уступчивыми, высоко нести знамя художника, ибо мы ответственны не только перед современниками, но и перед потомством. Поэтому будем строги в первую очередь к себе.

Кроме терпения, трудолюбия, культуры, вкуса — скульптор обязан располагать еще одним даром: быть верным этим великим принципам.

Надо мужественно переносить удары и насмешки судьбы, трагедию непонимания, подчас гонение, обрушивающееся на него. Нельзя сворачивать с дороги. Рано или поздно подлинные произведения будут признаны.

Наш русский мастер Мартос оставил нам великий завет стойкости²

Дело было так: при сооружении Казанского собора Кутузов отправил дар донских казаков — сорок пудов серебра, отнятого от неприятеля, для отливки изображений четырех евангелистов в Казанской церкви.

² 2 См.: Мастера искусства об искусстве. Т. IV. М. — Л., 1937. С. 63–70.

Фигуры евангелистов были заказаны Мартосу. Модели были представлены в Комиссию, и тут произошел инцидент: обер-прокурору Голицыну показалось недопустимым изображение нагих евангелистов.

На предложение переделать свои модели, т. е. одеть их, Мартос отвечал полным достоинства письмом, где в виде аргументов приводил разносторонние соображения. Он защищал канон наготы в статуях, ссылаясь на великих греческих и итальянских мастеров.

Наивысшей красотой и наилучшим артистическим вкусом он считал величественный стиль Микеланджело, и потому в «аттитюды», как тогда говорили, он вложил величие, важность и суровость, трактуя характер евангелистов именно так.

Он пишет: «Углубленный скульптор может в резкие и выразительные черты своего сочинения вливать новые понятия. Через искусство он имеет возможность беседовать со зрителями таинственным иероглифическим языком, передавая обстоятельства, времена и лица. <...> По таковым уважениям я не могу переменять и своих аттитюдов, ибо сия наука моя, отвлеченные понятия, долговременная практика и все, объявленные здесь доказательные причины возбраняют»³. Вот как художник отвечал на требование обер-прокурора. Изображения евангелистов так и остались невыполненными.

8. Бюст, статуя, группа, образ

Идеи, одухотворяющие формы, могут быть композиционно выражены в барельефе, рельефе, бюсте, фигуре, группе.

Бюст как таковой в скульптуре является самодовлеющим организмом, — это целый, в самом себе композиционно замкнутый органический мир. Это не отдельная часть статуи, как рука и нога, а самостоятельное произведение, говорящее языком скульптуры. Это биография человека, портрет эпохи, отображение класса. Это, наравне со статуей, группами и рельефами, большое композиционное решение со своими особыми проблемами.

Возьмем для примера бюсты Гомера, Перикла, Сократа, Гиппократы, бюсты императорского Рима, бюсты [работы] Бернини (Людовик, Ришелье), Растрелли, Шубина, Мартоса, — мы чувствуем в них дыхание эпохи, ритм деяний, биографии личностей. <...>

³ * Интересующихся этим замечательным памятником мы отсылаем к книге «Казанский собор, 1811–1911 гг., в Санкт-Петербурге», сост. архитектор собора Андрей Аплаксин (прим. С. Д. Меркурова).

Остановимся на бюсте Петра [работы] Растрелли. Он так скомпонован со своими атрибутами, что дает цельную органическую скульптурную массу, выражает несокрушимый дух преобразователя; в нем живет и трепещет та страшная грозная сила, что подняла Россию на дыбы.

Ведь главное, основное в искусстве — это образ. И Образ с большой буквы. Это слово должно быть написано огненными буквами на стене мастерской у каждого из нас.

Об образе — отображении образа — написаны трактаты, тома книг. Сегодня мы говорим об образе только в основном и главном. Подойдем к скульптуре только с точки зрения выявления образа. Когда мы говорим: «эпоха», «деяния», «биография», «класс», — все это решение образа. В Образе не фотография, а сущность человека, его духовный стержень. Не фотографии, снятые даже в один и тот же день с одного человека, запечатлевающие отдельные моменты, непохожие между собою, не внешнее сходство, — а, повторяем, сущность человека.

Как в бюсте Голицына работы Шубина складки плаща, женственное кружево и локоны гениально контрастируют с орлиным, ясным взглядом, с осанкой и горделивой усмешкой вельможи, как в бюсте «Неизвестного» его же работы вы безошибочно определите тип наблюдательного царедворца, а в бюсте Румянцева-Задунайского — четкую волевою собранность и простоту маршала, — так и в бюстах Родена вас всегда восхищает и пленяет тот комплекс характера, та неуловимая и тонкая сущность человека, которая удастся именно в результате глубокого и терпеливого изучения.

В живописи один художник рисует дуб, как хороший ботаник. Другой рисует растущий на скале, на берегу моря низкорослый, стелющийся дуб, цепляющийся корнями и ветками за скалу, и по этому рисунку вы читаете всю биографию дуба: скудость его питания, бури и ветры, завывающие вокруг, и все, что пережил и переживает корявый, цепляющийся за скалу дуб, чтобы ветер не сдул его. И в его ветвях вы чувствуете грохот бури и дыхание моря. Два образа — два типа. Первый рисунок нужен ботанику, второй принадлежит великому искусству.

Обратимся к статуе как к следующему этапу в скульптуре. К статуе предъявляются еще новые требования.

Мы должны сказать: здесь выступают более сложные композиционные задачи, которые должен решать скульптор, задачи идеологического и формального порядка, задачи технической грамотности. Очень важно для разрешения задачи, в каком окружении будет стоять произведение в

законченном виде: как станковая вещь, или в соединении с архитектурой, или как статуя для памятника. Казалось бы, вопросы элементарно простые, но если вдуматься серьезно, здесь в связи с каждым положением рождаются новые решения. Но основное и главное — это идея, это форма и взаимное органическое проникновение — органическая связь.

Эти, казалось бы, немногие слова и составляют сущность статуи. Как примеры можно перечислить произведения: «Кутузов» Орловского и «Суворов» Козловского. Из этих двух в особенности «Суворов» в Ленинграде являет нам классический пример статуи-памятника. В фигуре человека в латах, с мечом в руках — вся идея воина, мужественного полководца, сурового, подвижного солдата, чья воля двигает в бой на приступ и на смерть. Повелительный энергичный взмах как призыв, как команда звучит в столетиях. И личность Суворова вся читается в этом силуэте.

Лев Толстой замечательно воспел Давыдова, лихого гусара, партизана, в образе Денисова; только на коне и в мазурке не видно было маленького роста Денисова⁴, т. е. когда человеком овладевал порыв, его сущность героя, отважного рубаки сказывалась в самой его удалой позе. Вот что сказал великий художник слова этой мазуркой. В мазурке, в ритме ее, шальном и заносчивом, образ гусара перерастал свои реальные формы, личность эманировала настолько ярко, что рождала впечатляемость произведения искусства.

Как говорил Роден, статуя должна быть геометрической поэмой, победным гимном плана и расчета. Чем проще средство выражения, тем сильнее его воздействие. Высочайшая цель и задача искусства — выразить существенное, но самое трудное — это отличить существенное от второстепенного, причем чем богаче средства выражения, тем труднее становится это различие, тем сложнее делается выявление случайных нюансов без нарушения основной идеи.

Не могу удержаться, [чтобы] не вспомнить, как великий русский актер, высочайший художник пластического образа на сцене Ф. И. Шаляпин рассказывает о том же творческом искании главного — идеи в образе. Не цитирую, а вспоминаю изустный рассказ. Во время работы над образом Ивана Грозного в опере «Псковитянка» сцена в тереме боярина Токмакова долго не удавалась ни Шаляпину, ни остальным исполнителям. Шаляпин трактовал Грозного как желчного, тонкого, с издевательской ноткой человека,

⁴ Толстой Л. Н. Война и мир. Т. II. Ч. I, XII.

любившего принимать обманчивую смиренную форму, каким он подчас и рисуется в письмах к Курбскому, в покаянных мизансценах и пр.

Раз за разом сцена эта протекала, не принося никакого удовлетворения артисту. Как-то раз после репетиции С. И. Мамонтов мимоходом сказал ему: «Не вижу я у вас Грозного. У вас какой-то хитрый, лукавый старикашка. А ведь он был недаром прозван „Грозным“. Где же грозность-то?» «И меня разом, — говорил Шаляпин, — словно варом обдало. И в следующий раз слова за сценой „Войти аль нет?“ я спел не лукаво, издевательски, как прежде, а вложил все, что чудилось мне грозного в этом поединке гневной страсти и разума. Я так рявкнул «Войти аль нет?», что Токмаков искренно опустился на колени, и вся последующая сцена прошла на подлинном трепете». Ведь принимая хлеб-соль в доме Токмакова, русский государь тем самым сменял гнев на милость, и город, обреченный огню и мечу, получал акт прощения. Впоследствии, как мы знаем, именно этот образ Шаляпина принес триумф русской опере в Париже. И образ Грозного — Шаляпина звучит как памятник.

Одной из труднейших задач является компоновка в скульптуре двух фигур.

Мировое искусство не так богато примерами решения этой проблемы.

В Египте фараон и его жена помещаются рядом, композиционно по двум параллельным осям; иногда между ними — ребенок, также на третьей вертикальной оси, как горельефы.

То же у греков: Кастор и Поллукс — Орест и Пилад.

Замечательное решение — чуть ли не единственное в мировой скульптуре — это у Микеланджело: мадонна с младенцем в гробнице Медичи в Сан-Лоренцо. Здесь мы говорим об объемной композиции: с какой бы стороны вы ни подошли, в композиции и в силуэте вы видите, как участвуют две фигуры.

Роден тоже работал в этой области, но не смог справиться с задачей. В его композиции «Поцелуй» верх скульптуры создан, ноги же беспомощно болтаются в глыбе. «Граждане Кале» скомпонованы по вертикальным осям, видно влияние готики.

Мартос блестяще разрешил эту проблему в памятнике Минину и Пожарскому. С какой бы стороны вы ни подошли, вы видите и чувствуете, что это не физически поставленные рядом фигуры, а органически связанная группа, где нельзя изменить ни одного жеста, ни одного объема, ни контура, ни силуэта, не порвав их органической связи.

9. О жизненности в произведениях

Главной заботой скульптора, как отмечал Роден⁵, должно быть сохранение жизненности в своих произведениях. Для этого он должен разрабатывать (лепить) фигуру или группу не с одной только стороны, становясь перед ней как перед рельефом, а сразу со всех сторон, беспрестанно вращая ее и делая последующие наброски всех планов во всей массе, моделируя по наброскам одновременно все силуэты и соединяя их таким образом, чтобы получить раньше всего набросок движения в пространстве.

Он должен подчиняться естественным принципам скульптуры, предназначенной для помещения на открытом воздухе. Здесь в процессе работы возникает следующая проблема — вы уже ищете контур, и у вас здесь же появляются проблемы валёра.

Чтобы уяснить точнее это понятие, представьте себе, что вы видите статую в сумерках, против света. Внутри силуэт заполнен темной окраской, но вы не видите деталей. Отношение этой темной окраски к тону неба и есть валёр (величина относительная). Это то, что дает понятие о материальности тела. Будь это тело мягкое или твердое, белое, черное или цветное — понятие его валёра остается независимо от его цвета. Это общий принцип как живописи, так и скульптуры.

Самое существенное в статуе, стоящей где-нибудь на площади, — это ее движение, ее контур, ее валёр. Рассматривание деталей отвлечет нас от общего, от главного движения, от его души, от всего того, что оно воплощает.

Замечательным примером служить может гениальное произведение Фальконета — Петр I. В фигуре всадника и лошади, благодаря их жизненности, вы издали уже охватываете основную идею — властный, стремительный порыв и слитность человека с лошастью. Контур так проектируется на небе, что вы разом ощущаете ее материальность в валёре, причем в этом силуэте чувствуется и объемность монумента. И все оказывается выраженным в силуэте, с какой бы точки вы ни смотрели на него.

Те же принципы вложены и блестяще разрешены в памятнике Минину и Пожарскому Мартоса.

С какой бы стороны вы ни подошли к этому произведению, вы увидите, как мастер блестяще справился с основными проблемами; и силуэт, и

⁵ См. также: Роден О. Сборник статей о творчестве. / Пер. с нем. и франц. М., 1960. С. 71–73.

преувеличенные (я сказал бы «вздутые») контуры — не сухие, — как одна форма переходит в другую, — дает объемный силуэт, т. е. силуэт, который вас ведет, переходит в следующее измерение (в глубину), благодаря чему он сливается с окружающим воздухом, вернее, контуры плавают в атмосфере, их окружающей.

10. О движении и преувеличении в скульптуре

Роден подчеркивал⁶, что, жертвуя всем наброску движения, следует вместе с тем и синтезировать, оставаясь на реальной почве, схватывая инстинктивное движение фигуры и не стилизуя это движение.

Эта двойная синтезация фигуры, сведение ее к силуэту и к валёру, одновременный быстрый этюд движения со всех сторон, решает проблему.

Увеличивая и утрируя систематически формы некоторых частей, тех, которые выражают принципиальное движение, произведение выигрывает от этого и в жизненности и в энергии. Конечно, нужно производить это с большой осторожностью. Надо деформировать натуру с целью усиления экспрессии — вернее говоря, более глубоко проникать в натуру.

Деформирование одной части с целью подчеркивания известного характера дает карикатуру. Нужно увеличивать и утрировать известные части отдельно, но в постоянном соотношении с другими. Но если бы это соотношение было точно пропорционально везде, мы бы просто получили статую немного большего размера: мы бы сделали увеличение, то, что мы видим на крупных скульптурах. Отношение между утрированными и остальными частями должно быть произвольное, но подчиненное общему силуэту целого произведения.

Дело здесь кроется в систематически обдуманном преувеличении модели в смысле движения и идеи произведения.

Конечно, под движением мы не подразумеваем жеста. Движение там, где жизнь: неподвижная фигура имеет свои движения, отдых — свое: в факте отдыха есть свой акт, свое движение.

Для начала следует осторожно, работая над куском, уже исполненным в очень верных пропорциях с модели, прибавлять слой глины, выскребя сначала углубления. Сделав несколько эскизов, вы заметите, как тень, полутона того, что вы намечаете, делаются все нежнее, мягче, поверхности становятся все более освещенными, — большой силуэт делается более сильным и вместе с

⁶ Там же.

тем менее сухим. Атмосфера, прикасаясь к преувеличенным контурам силуэта, вибрирует около них.

Когда все существенное промоделировано и связано с остальными частями, общее впечатление сильно выигрывает от этого. Вокруг фигур не остается больше пустоты. Лучи света, ударяясь в их округлости, смешивают их волнами с окружающим пространством. Добиться этой связи между статуей и окружающей ее атмосферой — это значит овладеть тайной формы и света.

Реализация простых синтетических форм может быть прекрасной только при условии удержать целое, не отвлекая глаз на части.

Переходя к содержимому форм, скажем, что основная задача — это заключить кинетическую энергию страсти в потенциальность форм. Тогда фигура будет одухотворена.

Важен не сюжет, но движение, вызванное переживанием этого сюжета. Нужно все время стараться не терять этого движения, контролировать, переделывать части контура — это все, чтобы сохранить движение, внутренний смысл фигуры. Немало усилий кладет художник в погоне за этой тайной.

Но чтобы не дойти до абсурда с теорией преувеличения, нужно знать еще одно — анатомию, вечный контролер для скульптора в его работе. Но только как контроль, а не как цель. Мы видим, к чему приводят увлечения анатомией: об этом свидетельствуют произведения Микеланджело позднейшего периода его творчества.

В человеческом теле, говорил Роден, не может быть хаоса. Оно образец, начало и конец всего.

11. О деталях

Здесь, кстати, можно сказать о деталях. Они издали не читаются.

До известной величины статуи они помогают восприятию образа, далее при увеличении эти детали мешают, т. к. большие плоскости выражают мысль гораздо острее, лаконичнее.

Но потом, с дальнейшим увеличением масштаба, плоскость и объемы делаются скучными, и их приходится обогащать деталями. Это хорошо знали скульпторы Древней Индии и Египта.

«Детали служат для того, чтобы очаровывать вблизи и подкреплять очертания издали», — говорил Роден.

12. Об одежде, драпировках, знаменах

Проблема одежды и драпировок — одна из серьезнейших. Если взять одежду в произведениях Египта, Греции, Рима и позднейших эпох, выявится, что драпировка выражает стиль эпохи, что это одна из важнейших частей скульптуры, причем органическая ее часть.

Для элементарного примера возьмем и покроем простыней покойника, а рядом покроем живого лежащего человека: через полчаса складки первой драпировки медленно начнут умирать, а рядом, на живом человеке, складки такой же простыни начинают оживать и принимать характер человека, которого они покрывают, выражать его темперамент и т. д.

Не говоря уже о симфонии одежд фигур Бернини, возьмем драпировку нашего скульптора Мартоса на памятнике княгине Куракиной⁷. Она сделана гениально по живописности тонов; она выражает эпоху Мартоса: могучие формы, не измельченные деталями, освещенные солнцем, переливаются в своей живописной красоте. Вы не встретите двух теней одинаковой силы: гамма тонов выдержана поразительно. Видно, скульптор обдумывал и мысль его останавливалась на каждом квадратном сантиметре этой драпировки.

Вот где нам учиться!

Или драпировки Мартоса на памятниках Собакиной⁸, Гагариной⁹ и др. Они передают настроение, вопль.

То же мы видим у Шубина, Щедрина, Козловского в его памятнике Суворову¹⁰, Гордеева — памятник Голицыной¹¹ и т. д.

В нашу эпоху наиболее часто встречается лепной мотив — знамена. Но они плохо вылеплены. Знамена — ткань, она подчиняется тем же законам, что и складки драпировки, только трактовка складок знамен должна быть сильнее, т. к. знамя — это символ победы, мощи, борьбы: складки на нем должны

⁷ Речь идет о надгробии Е. С. Куракиной работы И. П. Мартоса (мрамор, 1792. Государственный музей городской скульптуры, Санкт-Петербург).

⁸ Речь идет о надгробии М. П. Собакиной работы И. П. Мартоса (мрамор, 1782. Некрополь Донского монастыря, Москва).

⁹ Речь идет о надгробии Е. И. Гагариной работы И. П. Мартоса (бронза, 1803. Государственный музей городской скульптуры, Санкт-Петербург).

¹⁰ Речь идет о памятнике А. В. Суворову работы М. И. Козловского (бронза, гранит, 1799–1801, Санкт-Петербург).

¹¹ Речь идет о надгробии Н. М. Голицыной работы Ф. Г. Гордеева (мрамор, 1780. Некрополь Донского монастыря, Москва).

быть трактованы так, что свет и тени должны звучать торжественным гимном. <...>

13. Задачи скульптуры нашей эпохи

Мы, современники, участники величайших событий мировой истории, эпохи, когда решаются судьбы мира, судьбы будущих поколений, когда поставлены на карту судьбы народов, государств, свободы, справедливости, правды. В этот момент величайших катаклизмов каждый из нас твердо и четко должен поставить перед собой вопрос и честно ответить себе, партии, Отечеству, а следовательно, и будущим поколениям: где его место и что он делает как участник событий для торжества великого дела, для торжества своей Родины?

Нужно твердо помнить, что у каждого из нас, художников, кроме жизни есть еще биография, поэтому и необходимо каждому из нас осознать свое место, свою деятельность как гражданина и художника. «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Здесь нужно внести поправку и, перефразируя слова Некрасова, сказать: «Художник, в первую голову ты должен быть Гражданином и при этом Гражданином с большой буквы». <...>

Не от каждого требуются великие дела, но хорошо выполненные малые дела, слившись в единый хор, создают великое. Ибо великое может отразиться в малом, как звездное небо в глазу человека.

Ведь искусство не только зеркало жизни, но и активнейшее начало, зовущее к борьбе; ибо наш фронт — это фронт культуры и наше оружие — идеи, выраженные в образах.

Скульптурные формы должны быть носителями идейного содержания. Нужно понять идейное содержание эпохи, изображать передовых людей своей страны, быть крепко связанным с действительностью, быть участником жизни и творцом будущего, уметь отличать новое, становящееся — отменяя от себя все отживающее. <...>

Архив Г.С. МЕРКУРОВА

Писались и дорабатывались в 1904–1949 годах.

(Публикуется впервые по рукописям и авторизованным машинописям в книге «С.Д. Меркуров. Воспоминания. Письма. Статьи. Заметки. Суждения современников». Москва, Kremlin Multimedia, 2012)