

А. КАМЕНСКИЙ

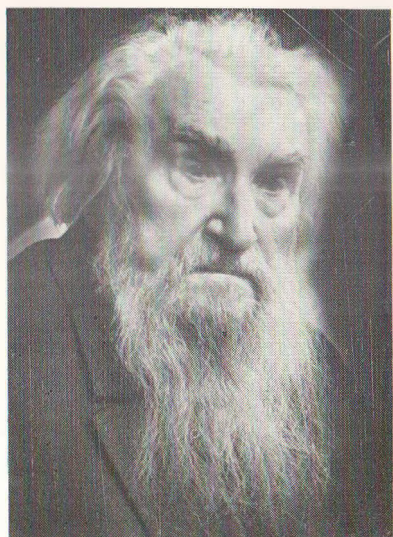
73С2

К18

# КОНЕНКОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





1880  
1881  
1882

А. КАМЕНСКИЙ

**С. Т. КОНЕНКОВ**

Каменский А. А.

К 18 С. Т. Коненков. М., «Искусство», 1975.

223 с.; 24 л. ил.; портр. (Жизнь в искусстве).

Данная художественная монография посвящена одному из крупнейших мастеров русского искусства. Созданные Коненковым композиции: «Нике», «Самсон», «Юная», «Паганини», портреты Шалляпина, Павлова, Маяковского, Эйнштейна, Никоса Белояниса получили мировую известность. В книге автор использует не только редкий архивный и мемуарный материал, но и свои личные воспоминания о Коненкове.

К  $\frac{80102-091}{025(01)-75}$  177-75

73 С2



Каждый ребенок по натуре своей художник.

Это закон нормального детства. Огромный и неведомый мир, растлающийся перед человеком в начальную пору его жизни, он не способен познать посредством одних лишь логических понятий. На помощь приходят образное мышление, фантазия, игра.

Нередко утверждали и противоположное: каждый подлинный художник награжден «пожизненным детством», способностью глядеть на все окружающее глазами ребенка.

Такое утверждение, при всей очевидной односторонности, содержит и зерно истины. Идеально выраженная у детей способность переноситься воображением в «предполагаемые обстоятельства», с безоглядной искренностью поверить в них — завидный удел для каждого взрослого мастера любого вида искусства.

И уж вне всяких сомнений очевидно, что детство и юность лепят душу художника. В эти годы слагаются основы его будущей образной интуиции; кладовые памяти заполняются такими воспоминаниями, которые неожиданно вспыхнут в часы работы, подскажут драгоценные детали, интонации — им не обучишься ни в каких школах и академиях.

Когда человеку «новы все впечатленья бытия», они обладают такой пленительной свежестью, таким чудесным богатством жизненных красок!

Не удивительно, что для многих художников колыбелью искусства были детство и юность.

Для С. Т. Коненкова во всяком случае.

На своем веку он непрестанно, сотни и сотни раз обращается к сюжетам и темам, связанным с памятью юных лет. Впрочем, не в этом главное. Над чем бы ни работал скульптор, где бы он ни оказывался, как бы ни складывалась его личная судьба, он всегда оставался сыном среднерусского села — по складу ума и характера, по трудовым навыкам, по всему, что было для него мерилom красоты и человечности, добра и зла. Проходили десятилетия, сменяли друг друга эпохи, формы общественного устройства, круто менялась и жизнь самого Коненкова. Но он, уже и став всемирно прославленным корифеем, все был крестьянином из-под Ельни, который даже обликом своим неотразимо напоминал запечатленного им самим мудрого и сердечного «старичка-полевичка», труженика и доброго кудесника.

...И поныне на Смоленщине можно встретить людей с фамилией «Коненков» (к слову сказать, она правильно произносится с двумя точками над е — Конёнков; если на родине художника вы назовете его без такого оттенка звучания, вас немедленно и очень настойчиво

поправят). Быть может, они приходится далекой родней своему знаменитому земляку. Некогда тут жило целое племя Коненковых — в деревне Верхние Караковичи Ельнинского уезда, где 28 июня (по старому стилю) 1874 года родился скульптор, почти все жители носили эту фамилию. Чтобы различать друг друга, отдельные семьи звались по имени кого-либо из старейшин. Семья Сергея Тимофеевича — Ивановы: должно быть, в память Ивана Сергеевича Коненкова, прадеда художника.

Он был крепостным помещика Лаврова, но вместе со своей обширной родней сумел откупиться — еще в давнюю пору, до Отечественной войны 1812 года. На земле, отведенной в качестве надела для семьи Ивана Сергеевича, и возникла деревня, которую стали именовать Верхними Караковичами (а за прежним местом их жительства закрепилось название Нижние Караковичи). По семейному преданию, когда строились на новом месте, мужики таскали на себе огромные бревна и крестьяне окрестных деревень говорили: «На что им кони, они сами как кони». Так будто бы и возникла фамилия Коненковых — из прозвища. Легенда это или быль — сказать, конечно, трудно, но во всяком случае повелось всех взрослых членов семьи звать «конями», а малышей «конятами»<sup>1</sup>. Эта традиция настолько укоренилась в сознании местных жителей, что когда после гитлеровской оккупации на пепелище сожженных Верхних Караковичей отстроили новое село, то его назвали Конята.

У деда скульптора, Терентия Ивановича, было четверо сыновей — отец скульптора Тимофей и три его брата — Андрей, Захар и Устин. Все они, с женами и детьми, составляли одну семью, весьма обширную — в иные годы их было около тридцати человек, — но нераздельную и не знавшую междоусобиц. Был в семье признанный старшой — Андрей, чье слово во всех делах оказывалось решающим; повседневные заботы одолевали сообща — и крестьянский труд, и воспитание детей, и все иное. Когда совсем еще молодой женщиной умерла Анна Федоровна, мать Сергея, его с братьями и сестрами взяла на попечение жена дяди Устина Татьяна Максимовна. Она и без того была в хлопотах с утра до ночи — своих детей пятеро да и готовила на всех Коненковых. Однако же, как ни трудно пришлось, Татьяна Максимовна вырастила осиротевших племянников и племянниц. Художник всю жизнь хранил о ней благодарную память.

В семье Коненковых, кроме малолетних, трудились все — истово, с полной отдачей сил, от зари до зари — выращивали рожь, овес, лен, держали много скота, пряли, сплавливали лес... Поразительная работоспособность скульптора, который даже просто по физическому объему своего труда сделал столько, что с избытком хватило бы на два десятка иных художнических биографий, — эта работоспособность, несомненно, коренится в тех трудовых навыках, которые он

приобрел в детстве и которые прочно сплелись у него с представлениями о смысле жизни и предназначении человека.

А чувство красоты, поэтический мир художника, конечно же, с самого начала были связаны с теми впечатлениями и переживаниями, которые испытывал мальчик из Верхних Караковичей, вступая в повседневное общение с природой родного края.

Коненков рассказывает: «Я вырос на Десне и хорошо знаю родную реку, ее заводи, перекаты, прибрежные насыпные курганы, сохранившиеся еще с тех времен, когда здесь проходила водная дорога «из варяг в греки».

Караковичи раскинулись на высоком берегу реки. Такие же кручи, как в Киеве над Днепром. С высоты виднеется необозримый простор. А в дни половодья — это раздолье, как океан.

В дни моего детства по обе стороны реки тянулись богатырские вековые леса. В них водились лоси и медведи.

Я любил смотреть, как из-за Десны над верхушками громадных елей всходит солнце. В прибрежных камнях и зарослях лозняка ловил раков. Увязывался со старшими мальчишками в ночное, а днем пас телят.

Разбредутся телята, а я слушаю щебет птиц, прислушиваюсь к родничкам и шелесту листвы; то зайчик промелькнет, то белка...»<sup>2</sup>.

Леса и поля, реки и небеса Смоленщины не просто служили привычной обстановкой будничного хода жизни. Нет, они были ее полноправной, существенной частью, ее живым, ивменчивым, словно бы одушевленным началом. Недаром в сказках и преданиях, легендах и былинах, которых Коненков в детстве наслушался вдосталь, силы природы зачастую выступали как герои, как наделенные человеческими чертами олицетворение красоты и уродства, добра и зла, мятежа и смирения. Реальные наблюдения и фантастика, вековой жизненный опыт и красочная выдумка, светлая мечта и страх перед неизвестным, таинственным здесь смешивались, переплетались...

«Пастухи и подпаски были словоохотливы, и я узнал от них о коврах-самолетах, о Бове-королевиче и Еруслане Лазаревиче. А стогники леса рассказывали, как шли они берегом и у Кривого леса, что под Брянском, встретился им Змей-Горыныч...

Если бы записать все были и небылицы, которые пришлось мне слышать в детстве! Даже трудно представить размер такой книги — что там «Тысяча и одна ночь»!..

Фантастический мир был для меня очень реальным...

Казалось, что на согнутом суку березы раскачивается русалка и ее длинные волосы касаются самой земли.

Мог ли я думать тогда, что в этом мире сказки уже зарождались многие будущие мои произведения.



Разве не из лесной опушки «появился» мой тихий и молчаливый «Старичок-полевичок», которого я вырубил из ствола дерева? Ведь еще в детстве я видел его с сутулой спиной и локтями, прижатыми к бокам, в сердцевине старого дуба. Еще в детстве из глубины древесного ствола я видел его добрый и веселый взгляд. Вот и вышел он из дерева, подпоясанный толстой веревкой. В суме у него деревянные дудки; поднесет он их ко рту, и зазвучат они, как певучий ветерок в листе.

Вышел мой «Старичок-полевичок» из лесу и запагал по выставкам, опираясь на свою клюку, и добрал до одного из залов Третьяковской галереи.

Среднерусская родная природа была моим первым учителем»<sup>3</sup>.

Фольклорная стихия, крепко запомнившиеся с детства предания, песни, сказочные образы послужили сюжетным источником многих созданий скульптора, особенно в ранний период его работы. Но еще более важно, что народные представления о прекрасном, здоровые и ясные в своей мудрой простоте, были восприняты Коненковым, как говорится, с молоком матери и на всю жизнь остались основой его мышления. «Именно здесь, — рассказывал Коненков, — среди милой моему сердцу среднерусской природы, я ощутил непоборимое стремление сделать добро людям, послужить родному искусству. Я никогда не стал бы художником-скульптором, если бы с детства не полюбились мне шум леса, журчанье родников, чудесная Десна, раздольные и душевные русские народные сказки и песни»<sup>4</sup>.

Само собой, на всю жизнь запомнились Коненкову и черты бытового уклада русского крестьянства — в годы его юности он сохранял все свои стародавние, патриархальные традиции. Курные избы, молитва перед трапезой, долгие зимние посиделки и летняя страда, свадьбы и похороны со строжайшим соблюдением обрядов, хороводы и гулянья на троицын и духов день... Христианские заповеди и разнообразные отголоски языческих преданий смешивались сложно, но составляли причудливое прочно-целостное единство. Это явно отозвалось позже во многих работах скульптора.

Так же как и богатейшие впечатления от человеческих характеров земляков и пришлых людей, которых довелось наблюдать и до тонкости изучить в юные годы. И не в том лишь дело, что Коненков впоследствии лепил, рубил в дереве и рисовал портреты своих родных и односельчан (отца, тетки Татьяны Максимовны, пасечника Егора Андреевича и других) или использовал их как модели для своих произведений (к примеру, реальным прототипом известного «Славянина» 1906 года был брат скульптора Василий; двоюродная сестра Евгения позировала для «Детских грез»). Сколько повидал он в детстве странников, нищих, юродивых, паломников к святым местам, слепцов, чудаков, знахарей, за которыми ходила слава волшебников и ведунов!



Воспоминания о них послужили художнику при работе над десятками вещей. В частности, все скульптуры «лесной серии» имеют подобное происхождение.

«Когда я создавал «Лесовика», «Старичка-полевичка», «Старичка-кленовичка», «Вещую старушку» и других своих лесных жителей, — рассказывал Коненков, — мне хотелось приблизить скульптуру к родной природе, к людям, полюбившимся мне с детства...»<sup>5</sup>.

Разумеется, такими вот полюбившимися с детства людьми были не только «лесные жители» и странники, но и повседневные знакомцы, крестьяне смоленских сел, землепашцы и ремесленники, которых художник изобразил в десятках своих созданий. И сказочные, былинные богатыри, «Великосилы», «Святогоры» и «Ерусланы Лазаревичи» Коненкова того же происхождения: это фольклорно-песенные, в героическом ладу взятые обобщения и вариации на темы жизни русского крестьянства. Шире того: если вдуматься, то даже образы классического плана, созданные Коненковым, имеют своей почвой национальные характеры и представления о прекрасном. «Самсоны» и «Голиафы» вполне сродни «Михрюше», «Рабочему-боевику» и «Матросу с крейсера «Громобой»; «Менада» и «Жора» — «Красавице в кокошниках» и «Пастушке Насте»... Мерила человеческого достоинства, нравственных качеств тут едины, герои скульптур мастера — равноправные «собеседники на пиру», изображают ли они простого русского мужика или богоравного персонажа древней мифологии иных народов. Тут поневоле вспомнишь о той «всемирной отзывчивости», которой, по словам Федора Михайловича Достоевского, всегда отличалась русская культура в ее лучших, совершенных образцах.

...Ни книг, ни грамотеев в Караковичах не было и в помине. Но к началу восьмидесятых годов и в эту глушь дошло убеждение, что ребятишек необходимо обучить хотя бы началам чтения, письма и счета. Крестьяне складчину нанимали учителей, которых судьба забросила в эти далекие по тем временам края. Как пастухи, они получали «харч» поочередно во всех дворах. Само собой, это были случайные люди — отставной офицер Владимир Николаевич, спившийся дьяк Николай Николаевич Азначевский, бродячий «провизор», торговавший самодельными снадобьями Роман Романович Светлицкий, наконец, бывший солдат, ставший затем монахом, но расстриженный за строптивость — Егор Андреевич. Позже он стал пасечником — много лет спустя, почти через четверть века, Коненков создал по воспоминаниям о своем первом учителе деревянную скульптуру «Егор-пасечник» (во всех каталогах она неточно зовется «Егорыч»).

«Егора Андреевича я запомнил больше всех, — рассказывал художник. — И не только потому, что он первый научил меня читать и писать. Этот человек пробудил во мне любопытство к людям и их судьбам... Я часто встречался с Егором Андреевичем на пчельнике,

когда он стал пасечником. Какое это было чудесное время! Пчелы гудят, пахнет медом; я сторожил выход роя и по обыкновению что-нибудь мастерил из дерева»<sup>6</sup>.

Одновременно с азами грамоты Коненков — уже без всяких наставников — научился играть на самодельной скрипке, гармонике, дудках и других народных инструментах. Музыка очень рано вошла в жизнь будущего художника и навсегда осталась его душевной страстью и излюбленной темой творчества.

А еще раньше, лет с пяти, тоже, конечно, без всякой науки, по собственному внутреннему побуждению, он начал рисовать. Рисовал, что виделось вокруг — родных, знакомых, пастухов, овец, коров — и что вставало в воображении: героев былин, лесных, домовых, разных зверей. Когда карандашом на бумаге, а то и углем на заборах или воротах. Как-то выпросил у работавшего в селе богомаза сухие краски и стал писать иконы.

Все эти начатки способностей и таланта скорее всего стигнули бы без всякого следа: уж и то, что парнишка из далекой от всех столиц русской деревни стал грамотным, исхитрился обучиться музыке и рисованию, вещь по тем временам редкая и удивительная. Мало ли замечательных самородных талантов погибало в ту пору, не расцветши! Например, как вспоминал скульптор, неподалеку от Караковичей жили три брата, дети лесника Фоменковы, люди исключительной одаренности — рисовальщики, создатели великолепных скрипок и виолончелей, авторы песен и мелодий. Однако же единственной наградой их талантам была прочно укоренившаяся слава чудаков и скомоухов...

Что-либо подобное могло выпасть и на долю С. Т. Коненкова, если бы ему не улыбнулась судьба. Видно, он родился под счастливой звездой. Почти буквально! Когда ему было с полгода, над его колыбелью зажигали восковую свечу: тяжкая болезнь, «не жилец». Однако же — выжил (мало того, обладал и после поразительным здоровьем).

Так не раз случалось с Коненковым «в минуты жизни роковые».

Дорогу талантливому крестьянскому мальчику в большой мир жизни и искусства открыл «господин случай».

Произошло так, что жившие неподалеку от Караковичей помещики Смирновы стали подыскивать товарища для своего сына, которому предстояло готовиться в гимназию. Кто-то указал на Сергея Коненкова. Смирновы уговорили дядю Андрея отдать племянника в школу. Обучение в гимназии ближайшего большого города Рославля стоило порядочных для крестьянской семьи денег — примерно сто рублей в год. Дядя Андрей решил на этот расход: пусть хоть один из Коненковых станет ученым...

В семье Смирнова вместе с его сыном Сашей Коненков несколько месяцев готовился к вступительным экзаменам. Был репетитор — семинарист последних классов Алексей Осипович. Дело свое он сделал умело: оба его подопечных успешно сдали экзамены.

Одиннадцать лет от роду Сергей Коненков переступил порог рославльской прогимназии. Форменные костюм и фуражка обошлись в девять рублей двадцать пять копеек (эти цифры не забылись — потратить такие деньги было подвигом для крестьянской семьи). Привычная дразнилка — «Эх ты, гимназист, серая куртка, лавровая ветка» — звучала в ушах деревенского мальчишки сладкой музыкой...

Семь лет, с 1885 по 1892 год, Сергей Коненков учится в рославльской гимназии. Учится, мало сказать, охотно, но упоенно и самозабвенно, с той добросовестностью и напористой хваткой, которые с детства воспитали в нем прочные трудовые навыки и традиции крестьянского окружения. Желание оправдать доверие и материальные жертвы семьи, природная страсть к познанию умножали его силы. Цепкой и жадной памятью он крепко схватывал не только то, что излагали и «задавали» в школьных классах, но и все те разнообразные сведения, которые он мог получить, посещая своих товарищей по гимназии, листая в их домах книги и журналы, приобщившись к довольно богатой и разнообразной культурной жизни Рославля. Тут и городская библиотека была неплохая, и драматические труппы нередко гастролировали, и музыка звучала — в частных домах и в публичных концертах.

В эту же пору, год от года все больше и увлеченнее, Коненков занимается рисунком и живописью. Один из местных художников, некто Рокачевский, научил его масляной технике. В доме родственников скульптора М. О. Микешина — в прогимназии учился его племянник Сергей Полозов — можно было основательно изучить рисунки весьма прославленного в ту пору мастера. Степень его таланта Коненков всю жизнь явно преувеличивал — очевидно, сказывались отголоски мальчишеских восторгов. Но во всяком случае эти рисунки обладали бесспорным профессионализмом и могли послужить хорошей школой для юности, собиравшегося по окончании гимназии сдавать экзамены в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества.

А для Коненкова к концу гимназического курса это было решенным делом. Во всяком случае так он рассказывал в беседах со своими биографами и писал во множестве вариантов воспоминаний. Хотя, правду сказать, окончательность и бесповоротность такого решения представляются не вполне ясными. Увлечение «художеством» было у него давним и прочным, но далеко не едипственным. Музыка, литература, некоторые точные науки также волновали его воображение. Знакомство с двумя студентами Московского Училища живописи,



ваяния и зодчества, конечно, не могло еще оказаться решающим аргументом в размышлениях о выборе профессии.

Но так или иначе выбор был сделан.

Впрочем, на этой дороге были поначалу весьма прозаические препятствия.

Нужны были деньги для поездки в Москву и хоть самого скромного жизнеустройства в старой российской столице.

Надо было основательно подготовиться ко вступительным экзаменам.

Наконец — успешно сдать их и пройти по конкурсу. Все это, в конечном счете, удалось. Одной лишь доброжелательности капризной фортуны было для этого мало — надо было еще проявить настойчивую волю и упорство в достижении цели. Этих качеств характера у Коненкова всегда было в избытке — на целый век хватило.

Все лето 1892 года он напряженно работал — рисовал, немного лепил, копируя выпрошенный на время у соседского помещика Броневского бюст Шиллера. Студенты Московского Училища Дмитрий Полозов и Георгий Ермолаев, приехавшие на каникулы в Рославль и приглашенные Коненковым в гости в родные Караковичи, помогали ему делать подготовительные штудии.

В то же лето приходилось и работать в поле. Дядя Андрей решил: «Пошлет господь хороший урожай, будет по-твоему, дадим тебе 50 рублей — и поезжай! Может, человек из тебя выйдет. Только не пеняй, если ничего больше из дому не получишь. Пора тебе на свои ноги становиться»<sup>7</sup>.

Урожай не обманул надежд, и из денег, вырученных за него, Коненкову были даны обещанные пятьдесят рублей. Провожаемый и напутствуемый всей деревней, он отправился осенью 1892 года пытаться счастья в Москву.

Юноша вступал в мир русского искусства.

Надо хотя бы в самых общих чертах представить себе, чем жил и дышал этот мир на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий. Особый интерес, понятно, представляет состояние скульптуры в России этих лет: ведь скоро Коненков станет одним из лидеров отечественного ваяния.

## II

В 1870—1890-х годах русская скульптура переживала трудную пору.

К этим временам стала далеким прошлым эпоха ее высочайшего расцвета, которая относится к концу XVIII — первой трети XIX века. Тогда работали крупнейшие мастера отечественного ваяния —



Ф. И. Шубин, М. И. Козловский, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос и другие. Они создали множество замечательных памятников, полных высокого гражданского пафоса, обширную галерею глубоких и поэтических портретов своих современников, создали великолепные монументальные рельефы для знаменитых произведений национальной архитектуры.

Вторая половина девятнадцатого века оказалась для истории отечественного ваяния менее плодотворной, чем начало столетия.

В России в это время (как и во всей Европе) происходит резкий упадок архитектуры и связанной с ней монументальной скульптуры: на судьбах этих видов художественного творчества, прямо и непосредственно зависящих от характера строительства, от требований и вкусов заказчиков, с особой болезненностью отразилась антиобщественная идеология буржуазии.

Как на Западе, так и в России зодчество утрачивало стилевую цельность, оригинальность. Постепенно исчезли крупные архитектурно-скульптурные ансамбли, которые некогда составляли славу и гордость русского ваяния.

Разрыв связей с архитектурой неминуемо вел к оскудению монументального мастерства скульпторов.

Памятники в городах тогда возводились не так уж редко, но это были либо подражательные эклектические композиции, либо вещи весьма натуралистические, подробно-описательные, лишенные широты обобщения. Удаchi были редкостью (например, памятник А. С. Пушкину в Москве работы А. М. Опекушина).

Русские скульпторы второй половины XIX века работали преимущественно в станковых жанрах (ведь и памятники той поры чаще всего представляли собой как бы многократно увеличенные камерные статуэтки). А в русском станковом искусстве тогда поистине безраздельно царствовала сюжетная живопись. Многие ее весьма специфические принципы и приемы механически переносились в ваяние. Из-за этого скульптурная композиция превращалась в некий рассказ со множеством мельчайших деталей и подробностей, что, конечно, противоречило самой природе пластического искусства.

Часто говорят, что заслугой русской скульптуры второй половины XIX века был отход многих ее мастеров от традиционной тематики классицизма, приближение к повседневной жизни народа. Однако это верно лишь отчасти. Ведь такие вещи, как «Первый шаг» Ф. Ф. Каменского, «Крестьянин в беде» М. А. Чижова, «Нищий» Л. В. Позена, «Деревенская любовь» В. А. Беклемишева и другие близкие им по содержанию композиции, повествующие о жизни современников, крестьян и горожан, — всего лишь простодушные жанры. Они рассказывают о повседневных наблюдениях — иногда с нотками сентиментального умиления или сочувствия, но и не более того.

С глубокими общественными и нравственными проблемами, которые так характерны для живописи второй половины XIX века, в скульптуре перекликались лишь произведения одного мастера той поры — М. М. Антокольского. В его работах ощущалось стремление сочетать широту исторических концепций с монументальностью формы. Однако и Антокольский не достигает тех высот пластической гармонии, которая пленяет в работах лучших русских скульпторов XVIII — начала XIX века. Кроме того, расцвет деятельности Антокольского приходится на 1870-е годы. В последние два десятилетия силы его таланта оскудевают, а на смену ему не приходит никто равный по дарованию.

Многое должно было произойти, чтобы русское пластическое искусство вновь вступило в пору расцвета.

И прежде всего — перемены социально-общественного порядка. Ведь скульптура — это по самой природе своей искусство утверждающее, которое почти не знает отрицательных персонажей. Даже идеи разоблачения, обвинения пластика чаще всего воплощает в образах положительного свойства, запечатлевших гнев или страдание, зовущих к борьбе или молящих о помощи. На протяжении многих веков расцвет пластики обычно совпадает с такими этапами истории, когда самый ход общественного развития решительно утверждает тяготение к прекрасному, героическому, когда гражданские и нравственные *идеи* обретают достаточную зрелость и конкретность, чтобы стать почвой для поисков эстетического *идеала*.

Духовный опыт XX века, содержащий так много трагических оттенков, вовсе не опрокинул верность подобного тезиса. Все, что есть значительного в скульптуре нынешнего столетия, будь то творения Майоля и Бурделя, Деспио и Мура, Голубкиной и Матвеева, Мухиной и Коненкова, Цадкина и Манцу, связано либо с поисками и утверждением гармонического идеала, либо с гневным возмущением против тех, кто повинен в людских страданиях. Чувство идеального и прекрасного предстает в пластике этой поры даже еще более обостренным и энергичным, чем в вещах спокойно-идиллического свойства. Там же, где это чувство ослабевает или вовсе исчезает, происходит разрушение пластического образа, художественной экспрессии и даже просто эмоциональной вынятности скульптуры. Закон взаимосвязи всех этих начал именно двадцатый век обнаружил с особой силой и неотвратимостью.

Были в этот период еще и иные особенности, которые оказали значительное влияние на развитие русской скульптуры (так же как и на другие виды изобразительного искусства).

Искусство стремилось понять и показать человека в новых психологических измерениях, обусловленных совокупностью событий общественной жизни.

Предметом напряженных размышлений становился творческий гений человека, который так мощно проявил себя в начавшуюся уже тогда эпоху научно-технической революции.

Получили разнообразнейшие формы эстетического утверждения черты русского национального характера, уклада жизни, исторических судеб России.

В этой связи становится повятым столь распространившийся на рубеже двух веков интерес к традициям русского народного искусства.

Отчетливо национальную окраску получают и поиски «нового стиля» — как в декоративном искусстве и архитектуре, так и в живописи, скульптуре, графике. Сложнейшая проблема этого «нового стиля» (или, как его иногда называют, «модерн») \* еще далеко не решена и делать какие-либо категорические выводы на этот счет пока еще преждевременно. Но связь развития скульптуры в эти времена (искусства С. Т. Коненкова в частности) с «модерном» не подлежит сомнению \*.

Все же самым главным моментом в эволюции русского искусства начала XX века, так сказать равнодействующей всех его сил, было, бесспорно, воздействие сложившейся в стране революционной ситуации.

Предчувствие коренных преобразований, которое буквально насыщало воздух России этих времен, сообщило русскому искусству — в лице лучших, талантливейших его представителей — ощущение благодатной исторической перспективы, веру в светлое будущее, в победу справедливости и человечности.

Пусть такое мировосприятие поначалу было несколько смутным и расплывчатым. Оно все же могло оказаться основой для создания образов героических, для воплощения в искусстве широких гуманистических обобщений, для утверждения национального достоинства русского народа. Эти темы и идеи составляют эстетическую основу лучших произведений литературы и искусства России на рубеже двух веков: прозы и драматургии Чехова и Горького, поэзии Блока, картин Серова и Врубеля, музыки Скрябина и Рахманинова, режиссуры Станиславского и Немировича-Данченко, актерского мастерства Качалова и Комиссаржевской, Шаляпина и Неждановой и множества других великолепных завоеваний отечественного искусства.

\* Не следует путать этот стиль, замкнутый в совершенно определенные исторические границы (конец XIX — начало XX века; за рубежом его именуют на разные лады: «югендстиль», «ар нуво», «сецессион» и др.), с определенными явлениями в художественной жизни XX столетия, которые в последнее время часто называют «модернизмом». Между «модерном» и «модернизмом» практически нет ничего общего.



Ставшая знаменем времени устремленность к высоким общественно-эстетическим идеалам помогла и возрождению русской пластики.

Наряду с Паоло Трубецким, Анной Голубкиной, Александром Матвеевым Сергею Коненкову было суждено стать одной из центральных фигур этого замечательного расцвета русской скульптуры.

Силу своего природного таланта, темперамент и энергию художника-новатора он показал еще в годы ученичества.

### III

Положительно Коненков был любимцем фортуны.

Ведь вот даже скульптором он стал по какому-то наитию, словно некий внутренний голос подсказал ему завидное и мудрое решение своей судьбы. «Меня одинаково влекло тогда и к живописи и к ваянию, но как-то случилось так, что я попал именно на скульптурное отделение»<sup>1</sup>. Как-то случилось! Ничего не скажешь, счастливый случай! Ведь раньше он почти никогда не лепил — только ворон из глины да маленький портрет пастуха. Рисовал и писал красками куда чаще и увлеченнее. «Почему и как я попал в скульптурное отделение, — записал со слов мастера его первый биограф Сергей Голоушев-Глаголь, — я и посейчас хорошенько разобраться не могу, но скульптура мне почему-то сразу прилась по душе, хотя много работал я по рисованию и по живописи»<sup>2</sup>. Ну, как не судьба!

Коненков держал экзамены в Училище в 1892 году. Конкурс был по тем временам велик (сто человек на двадцать восемь мест) и труден. Однако он победил в этом соревновании с легкостью, пройдя одним из первых. Тут уж, конечно, дело не столько в благорасположении фортуны...

Во второй половине прошлого столетия Московское Училище живописи, ваяния и зодчества завоевало прочный и вполне заслуженный авторитет первоклассной художественной школы. Здесь преподавали многие крупные мастера живописи и скульптуры, весьма солидным был и цикл общеобразовательных дисциплин.

Училище было несравненно демократичнее Петербургской Академии художеств. Его двери были открыты для представителей всех слоев населения: «Училище живописи, ваяния и зодчества есть открытое и всесловное учебное заведение»<sup>3</sup>, — говорилось в его уставе. Стиль повседневной жизни Училища не имел отпечатка казенщины, не испытывал гнетущего давления придворных кругов. «Самая свободная в России, самая терпимая московская школа, —



говорили об Училище современники, — ...до сих пор выпускала прекрасных художников, там зарождалось и развивалось все наиболее ценное в русской живописи, и сама школа как учебное заведение до сего времени большинством художественного мира считалась несравненно выше, чем Петербургская Академия»<sup>4</sup>. Вполне закономерно, что Московское Училище взрастило целую плеяду талантов, что с ним связано развитие демократических тенденций в русском изобразительном искусстве.

Работой Коненкова в Училище поначалу руководил Сергей Иванович Иванов. Он не был выдающимся мастером: известна его композиция «Мальчик в бане», принадлежащая Третьяковской галерее, — вещь добротная и целостная, любопытно сочетающая традиции классицизма с жанровой тематикой. Однако такое сочетание было новостью лет сорок тому назад («Мальчик» выполнен в 1854 году). С той поры С. И. Иванов не создал ничего примечательного.

Но педагог он был опытный и доброжелательный. Его ученики, решительно непохожие в творчестве на своего наставника, вспоминают о С. И. Иванове с уважением и благодарностью. Основы академической грамоты ваяния он преподавал толково и уверенно, а в остальном предоставлял молодежи свободу действий.

Таких же принципов преподавания держался и Сергей Михайлович Волнухин, сменивший С. И. Иванова в скульптурном классе в 1894 году. Он был более яркой и оригинальной творческой личностью, чем его предшественник. От классицизма, от всех заветов скульптурной «идеальности» он отошел, причем не только тематически, но и в приемах лепки, основанных прежде всего на добросовестном, пристальном изучении природы. В целом работы Волнухина интересны как попытки перенести в скульптуру опыт психологических образов русской живописи второй половины XIX века. Но достичь широты обобщений, внутренней органичности и свободы пластического языка он оказался не в силах. Несогласный с нормативностью старого типа, он вместе с тем сохранял верность академическому пониманию структуры форм, объемов, силуэта в скульптуре. Заметно отличаясь от натуралистов в обработке пластической поверхности, он не умел, однако, подчинить деталь общему, возвыситься над внешней описательностью. Характерен в этом смысле его памятник первопечатнику Ивану Федорову в Москве — лучшее из созданий Волнухина. Избранный скульптором жанровый мотив — чтение оттиска, только что снятого с печатного станка, — воспроизведен убедительно, да и вся свойственная памятнику концепция «тихого подвига» вечного труженика, не ждущего наград и полностью отдавшегося своему делу, на свой лад очень привлекательна. Но в памятнике нет крупных форм, пластического обобщения, необходимых для монумента в большом городском ансамбле. Многочисленные аксессуар-

ры дробят общий силуэт и вдобавок совершенно не читаются на большом расстоянии.

Нечеткость, незавершенность творческой системы Волнухина сказывалась и на его преподавательской практике. По словам одного из критиков — младших современников Волнухина, он принадлежал к числу тех русских художников, у которых «новое... мировоззрение вызвало к жизни и развило новые формы и новые приемы обработки. Однако у него самого весь процесс художественной работы развертывался самотеком, «из нутра». ...Эти его свойства определяли и характер взаимоотношений учителя с учениками. Волнухина любили, уважали, но мало и редко слушались, брели самостоятельно...»<sup>5</sup>.

Однако Волнухин ничего иного и не требовал. Воспитанники Московского Училища живописи, ваяния и зодчества вообще по большей части «брели самостоятельно» (особенно это относится к концу XIX — началу XX века). Это уже стало традицией, имевшей свои многочисленные устные и печатные обоснования. Например, один из преподавателей Училища К. Горский писал в специальной докладной записке: «Я считаю, что обязанности преподавателя нашего Училища заключаются, главным образом, в том, чтобы облегчить ученику его первые шаги и дать ему определенные знания, без которых он не может обойтись... В каждом художнике должно быть две стороны: одна творческая, другая ученическая. Научить творить никакое Училище не может: творить должен талант, а талант вложить нельзя... Наше же Училище должно дать технику, а техника достаточно определена»<sup>6</sup>.

Конечно, в изложении Горского задачи Училища выглядят слишком уж ограниченными — на самом деле оно не только «технике» учило, но еще и в определенном духе воспитывало молодых мастеров, прививая им широту интересов, художественный вкус, нравственные и гражданские понятия. Но упор на «определенные знания» без ограничения творческой инициативы подмечен здесь верно. Воспитанник брал у своего учителя прежде всего технические навыки, затем — если это его привлекало — какие-то свойства стилевой манеры профессора, оставаясь, однако, самим собой. Случалось, что долголетний учитель оставлял в душе ученика меньший след, чем мастер, соприкосновение с которым было недолгим и отрывочным. Так, в последние годы XIX века в Училище появился — ненадолго и урывками — один из реформаторов русской пластики, блистательный Паоло Трубецкой. Коненков непосредственно у него не учился, но с его произведениями был знаком, имел даже случай работать в его мастерской (над портретом Льва Николаевича Толстого, который позировал Трубецкому). Несомненно, что этот скульптор, как бы ни мимолетно было знакомство с ним, оказал на Коненкова глубокое влияние, может быть, более основательное, чем С. Иванов и С. Волнухин. Осо-

бенно важным и ценным было для молодого мастера великолепное умение Трубецкого сочетать тонкий артистизм в передаче непосредственного впечатления от натуры с широтой и силой пластических обобщений.

Учеников в скульптурной мастерской было немного. Сколько-нибудь основательная дружба не связывала Коненкова ни с кем из них. Но один из сотоварищей по этой мастерской оказался для него мало сказать высоким примером и авторитетом, но подлинным идеалом творческой принципиальности и душевного горения.

Это была Анна Семеновна Голубкина.

Всю жизнь Коненков буквально преклонялся перед ее личностью, чрезвычайно высоко оценивал и работы этой замечательной художницы, пожалуй, еще недостаточно изученные нашей историей искусства. Уже на склоне лет он писал, что не знает лучшего учителя для молодежи, чем точно изложенная биография великого скульптора и убежденного революционера Анны Семеновны Голубкиной.

А о первых встречах с ней Коненков вспоминает как об одном из самых ярких впечатлений времен пребывания в Училище. В его дворе на Мясницкой (современная улица Кирова; здание напротив Почтамта, существующее и поныне) находилась огромная мастерская — в длинном высоком помещении с верхне-боковым светом. Здесь, среди гипсовых слепков с античных статуй, занимались воспитанники скульптурного отделения.

Голубкина была старше других; как личность и как художник она была несравнимо более зрелой, чем ее сотоварищи по Училищу. И облик и работы Голубкиной поразили Коненкова:

«У станка Голубкина была серьезна и строга. В окружении античных героев ее высокая стройная фигура в черном представлялась совсем неземной: будто мифическая древняя пророчица Сивилла поселилась в нашей мастерской... Часто по праздникам она работала в мастерской одна. То едва различимое и такое особенное выражение, что удавалось ей передать, нас поражало»<sup>7</sup>.

Было бы совершенно неточным утверждать, что Коненков как-то подражал Голубкиной, брал ее работы за прямой образец и т. д. Такого не было: два этих скульптора шли в искусстве различными путями. Разве что в самых ранних вещах обоих художников видны черты волнухинской школы, но они совершенно исчезают в зрелых работах мастеров. Их объединяют лишь широко взятые образно-стилевые принципы передовой русской скульптуры начала XX века.

Но Анна Голубкина всегда была для Сергея Коненкова высочайшим нравственным примером и духовным светочем.

Надо сказать, что и Голубкина относилась к Коненкову с искренним уважением, чрезвычайно высоко оценивала его творческую одаренность и человеческие качества. Свидетельств тому очень много,



приведу здесь хотя бы отрывок из неопубликованных воспоминаний ученицы Голубкиной Э. Д. Клобуковой:

«В искусстве скульптуры Анна Семеновна высоко ставила лишь Коненкова, лишь его признавала равней себе. Остальным она отдавала должное, но по-настоящему ее восхищал лишь один Коненков. В Коненкове Голубкина видела гениального человека и так оценивала его. В минуты сомнений или большой радости она говорила: «Пойдем к Коненкову» или «Позовем его...»<sup>8</sup>.

Подобно Голубкиной, Коненков приобщился к пониманию искусства как высшего призвания, требующего вечного самопожертвования, настоящего жизненного подвига.

В годы пребывания в Училище он работает с феноменальной энергией.

Программа училища была весьма насыщенной и плотной. В рукописных воспоминаниях Любови Андреевны Губиной (соученицы Коненкова, одновременно с ним занимавшейся у С. И. Иванова и С. М. Волнухина) приводится примерное расписание занятий на скульптурном отделении: с 9 до 12 утра — барельефы, обнаженная натура, с 1 — до 3-х — бюсты, с 5 до 7 вечера — рисунок<sup>9</sup>.

Безделье ученикам не угрожало... Тем более что они кроме художественных дисциплин знакомились с общеобразовательными предметами на так называемом «научном отделении».

Но Коненкову и этого было недостаточно. Он посещает Московский университет, где вместе с медиками изучает анатомию. В Тургеневской читальне, которая была открыта неподалеку от Училища в 1885 году, он стал постоянным посетителем.

Когда случались хоть небольшие деньги, ходил в театры и — с особой охотой посещал музыкальные концерты: вечера Сарасате и Кубелика, исполнявших музыку Паганини, запомнились как настоящие праздники.

Денег, впрочем, почти не было, нередко молодой парень жил впроголодь:

«Нелегко мне жилось в Москве. Однажды мне пришлось прожить 20 дней на 1 рубль 4 копейки. Бывало, питаешься одним черным хлебом. Но зато я не знал, что такое зря прожитый и бесследный день»<sup>10</sup>.

Природный талант, помноженный на колоссальную работоспособность, вскоре же выделил Коненкова среди воспитанников Училища. Он осваивает весь круг познаний, которые тут преподавались, куда быстрее, чем это было обычным для иных учеников. В сущности, он закончил скульптурное отделение в 1894 году, за два учебных сезона (вместо обычных пяти) пройдя все художественные и научные классы. Пришлось даже искусственно задержать продвижение по лестнице успехов. Этюды Коненкова, представленные в конце 1894 года,



были удостоены малой серебряной медали, а один из них предполагалось наградить большой серебряной. Но принять такую награду было равносильно прощанию с Училищем: она означала, что молодой художник уже успешно овладел всем, чему тут учили. Не окажется ли такое решение ошибкой? Ведь еще было над чем поработать по-ученически. И Коненков принимает совет С. М. Волухина отказаться от большой серебряной медали. Это позволило ему провести в стенах скульптурной мастерской еще три года и отшлифовать владение приемами пластического мастерства, а также углубить познания в анатомии и иных науках.

Известное представление о самых ранних работах Коненкова дают сохранившаяся в оригинале фигурка «Старик на завалинке» и фотографии композиций «Читающий татарин», «Мцыри», «Обнаженный натуралик», воспроизведенные в каталогах ежегодных выставок Московского Училища.

Все эти вещи 1892—1895 годов еще, разумеется, далеки от самостоятельности. Но кое-какие черты постепенно созревающего личного стиля скульптора заметны уже и здесь.

Конечно, столь привычный для русской скульптуры конца XIX века жанровый принцип развития темы, несколько литературная повествовательность, подробно описательная отделка деталей — все это ясно сказывается на первых произведениях Коненкова. Однако даже эти ученические его работы не поставишь в один ряд, например, с такими, известными в свое время вещами, как «Крестянин в беде» М. Чиждова, «Лирник с поводырем» Л. Позена и другими, казалось бы, близкими по сюжетам и характеру жизненных наблюдений. В отличие от своих старших современников, лепивших скульптуры на темы «из народной жизни», Коненков не умиляется и не взывает к сентиментальному сочувствию «несчастеньким». Он показывает людей с огромным житейским опытом, незаурядной силы. Их судьбы раскрываются трезво и резко, так сказать, крупным планом.

Должно быть, такое понимание задачи — и пока что только оно — наталкивало молодого скульптора на поиски более обобщенной лепки, чем употребляли его современники и учителя, более целостной и ясной пластической формы.

Две эти тенденции — повествовательная и обобщающая — не просто соседствуют в ранних работах Коненкова: они переплетаются, взаимодействуют, в какой-то мере спорят между собой.

В одном случае тяготение к монументальному стилю явно побеждает. Правда, в работе чисто декоративного назначения. Хозяева мастерской орнаментальных украшений близ Александровского (ныне Белорусского) вокзала давали «неимущему», как тогда говорили, студенту кое-какую работу, которая позволяла ему прокормиться без помощи деревенских родственников. От этой мастерской Коненков

получил и первый сравнительно крупный заказ — вылепить шесть кариатид для дома чаоторговца Перлова в начале Первой Мещанской улицы. Этот дом и эти кариатиды сохранились (проспект Мира, № 3). Странно было бы подходить к лепным украшениям для дома на Мещанской с особо высокими требованиями, но зрелый профессионализм во всяком случае их отличает. И явное умение работать крупными, обобщенными формами. Для конца XIX века это редкое явление.

Но, конечно, кариатиды для дома Перлова — работа случайная, хотя в некоторых отношениях и показательная. Наиболее же четко сплетение жанровых и монументальных тенденций очевидно в известном «Камнебойце» 1898 года. Собственно, именно от этой скульптуры и ведется обычно отсчет самостоятельной творческой биографии мастера. Это вполне логично хотя бы уже потому, что «Камнебойец» был последним произведением, которое Коненков выполнил, еще находясь в стенах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

Перед тем как приступить к работе над этой вещью, Коненков побывал за рубежом. Разумеется, о такой поездке за собственные деньги он бы не мог и помышлять. Помогла завоеванная первыми успехами награда. Павел Михайлович Третьяков завещал Московскому Училищу капитал, на проценты с которого лучшие за пятилетие ученики посылались в заграничную командировку. В 1896 году такое право было предоставлено живописцу Константину Клодту и скульптору Сергею Коненкову.

На поездку предоставлялся год времени и 1300 рублей денег. Никакой строгой регламентации насчет того, как использовать это время и эти деньги не было. Но само собой разумелось, что главная цель зарубежного пребывания молодых художников — знакомство с памятниками искусства в различных странах Европы.

Однако Коненков распорядился своим временем несколько иначе. Впечатления от встреч с шедеврами великих мастеров настолько наполнили душу, сделали таким нестерпимым желание работать, что скульптор снял в Риме студию и, прервав путешествие, несколько месяцев лепил там с натуры и «по воображению».

Этому предшествовало посещение, сравнительно беглое, музеев Германии и Франции и более основательное — художественных сокровищниц Италии. Собственно, все это первое зарубежное путешествие Коненкова было преимущественно итальянским. Кроме Рима он побывал в Неаполе, Помпее, Флоренции, Болонье, Турине, Венеции. Гимназическая латынь помогла кое-как освоить итальянский язык, и это позволило скульптору близко познакомиться не только с музеями страны, но и с ее жизнью (любопытно, что Коненков, работая в римской студии, время от времени уезжал отдохнуть

в какую-нибудь недалекую деревню: он находил общий язык с местными крестьянами не только в лингвистическом смысле).

Из художественных впечатлений, полученных за год итальянской жизни, наиболее глубоко поразили воображение скульптора произведения античных ваятелей, а из мастеров эпохи Возрождения работы Микеланджело. Преклонение перед ним Коненков сохранил на всю жизнь. С его слов С. Глаголь записал такой отзыв о творчестве великого флорентийца:

«Этот гений скульптуры все время казался мне каким-то чудом возродившимся художником античного мира... среди окружающего его христианского искусства он один остается великим язычником и вносит в него совершенно особую струю...»<sup>11</sup>.

А через несколько десятилетий, в книге «Слово к молодым», Коненков так пишет о Микеланджело:

«Я многое видел, но ничто не затмит в моей памяти незабываемые образы страдающих пленников и закованных рабов, в каменную плоть которых величайший скульптор огнем своего гения вложил самую тяжелую драму человеческого сердца.

Микеланджело, несмотря на болезненность, был титаном в работе. Для него не существовало ни дня, ни ночи. Даже в изнеможении он не ослаблял строгую взыскательность к самому себе. И в жизни и в искусстве он боролся с поработителями. Ему не удалось испытать людское счастье в житейском смысле этого слова, но он знал счастье подвига, счастье напряженной мысли. Ему по плечу было высекать свои статуи из скал.

Микеланджело жил и творил во имя избавления людей от горя и страданий. Он знал самые верные и кратчайшие пути к сердцу современников»<sup>12</sup>.

Конечно же, это не просто рассказ для молодежи о величайшем из скульпторов. В этих строчках, полных искреннего восторга и горячей страсти, ясно звучат исповедальные ноты. Так говорят о непререкаемом идеале, причем не только творческом, но и нравственном.

...Пройдет еще несколько лет, и лишь тогда станет явным, что искусство молодого скульптора глубоко и резко изменилось после его знакомства с классическими памятниками ваяния. Быстролетная переменчивость совершенно не в характере Коненкова. Какие-то существенные сдвиги художественного мышления должны основательно созреть в его душе, только тогда он изменяется как скульптор. Зато произошедшие перемены надолго определяют творческие принципы мастера.

Когда же в 1897 году Коненков, вернувшись из Италии в Россию, принялся за «Камнебойца», он продолжил то, на чем остановился до поездки, — словно бы и не уезжал никуда. Завершившая годы пребы-

"Дарья Басманова 21"

1961 "от Микеланджело"



вания в Училище скульптура во всех отношениях примыкает к серии работ, сделанных еще до путешествия по Европе. Разве только черты искусства раннего Коненкова выступают в «Камнебойце» с особой рельефностью и завершенностью, более обобщенно, чем в иных произведениях девятых годов.

Над «Камнебойцем» Коненков работал в родных Караковичах. Там он уже был человеком уважаемым. Во всяком случае — доказавшим, что профессия художника не хуже, чем любое иное ремесло. Еще двумя годами раньше, выполнив заказ Перлова, Коненков из ста заработанных рублей отделил тридцать пять и привез в деревню швейную машину. Это произвело впечатление. Так же как и малая серебряная медаль: знак отличия в таком роде был в близлежащей округе только у волостного старшины...

Итак, соорудив в сарае по соседству с домом семьи нечто вроде студии (разобрал часть крыши, чтобы иметь верхнее освещение, выкрасил белой краской стены), Коненков принялся за работу, которую намеревался представить на соискание большой серебряной медали и звания классного художника.

И тема и сюжет выпускной композиции связаны с кругом долготных наблюдений и помыслов выросшего в русской деревне художника. И выбор модели, конечно, имеет такое же происхождение.

Натурщиком для «Камнебойца» (а чуть позже прообразом статуи «Мыслитель») был Иван Михайлович Куприн.

С ним Коненков случайно познакомился, направляясь как-то в Рославль по Московско-Варшавскому шоссе, которое пролегало в нескольких верстах от Караковичей. На дороге артельщики дробили и укладывали камни. Работали они за гроши, обжигаемые солнцем, поистине до седьмого пота.

С одним из каменщиков Коненков разговорился и был поражен его спокойным достоинством и пронизательной ясностью ума. Мучительно тяжкий труд не отнял у этого человека способности размышлять, не поразил безразличной покорностью горькой судьбе и духовной глухотой. Живо и остро оценивал он все окружающее, давая людям и событиям неожиданно меткую и мудрую оценку.

Это и был Иван Михайлович Куприн. «Настоящий Лев Толстой из народа»<sup>13</sup>, — вспоминал о нем Коненков.

Куприн согласился позировать (и заодно уже исполнять кое-какие хозяйственные поручения дяди Андрея). Работа шла с утра до вечера: Куприн и ночевал в сарае-«студии» вместе со скульптором, который стал его другом.

К осени «Камнебойец» был завершен. На деньги, подаренные соседским помещиком Полозовым, статуя была отформована и отослана в Москву. Автору присудили большую серебряную медаль. «Камнебойца» сначала приобрели купцы Сабашниковы — на их деньги

скульптуру перевел в бронзу замечательный мастер своего дела итальянец Робекки, который в те годы находился в Москве по приглашению Паоло Трубецкого и постоянно работал вместе с ним. Вскоре «Камнебойца» перекупил у Сабашниковых первый собиратель работ Коненкова врач Семен Яковлевич Уманский. В его доме эта композиция и находилась вплоть до 1944 года, когда после смерти своего долголетнего владельца поступила в Третьяковскую галерею.

А в 1899 году отлитый в бронзу «Камнебоец» был принят на XXVII Передвижную выставку. В сущности, это первый серьезный дебют Коненкова — раньше его работы появлялись лишь на отчетных выставках Московского Училища живописи, ваяния и зодчества и широкой публике были совершенно неизвестны.

Впрочем, и теперь еще молодой скульптор не завоевал громкой славы — она пришла несколькими годами позже.

В конце XIX века русского зрителя вообще не слишком интересовала скульптура. Тем более на передвижных выставках, куда приходили смотреть живопись.

Коненков вспоминает, что на вернисаже XXVII Передвижной его поздравили с успехом Василий Иванович Суриков.

Это было весьма почетно, но критика не поддержала корифея русской живописи. При своем первом появлении «Камнебоец» не был замечен прессой. Затем, находясь в частном собрании, работа вообще исчезла из поля зрения любителей искусства. И лишь много позже об этой скульптуре начинают судить и спорить.

Между тем она представляла собой явление весьма интересное и примечательное именно в момент своего создания.

Русская скульптура конца прошлого века по преимуществу рассказывала, подробно и мелочно, имитируя жанровую живопись, в определенном смысле даже подражая повествовательной прозе.

С начальных периодов нового столетия отечественное ваяние — в лучших его образцах — все чаще говорит языком символов, метафор, широких поэтических обобщений.

«Камнебоец» стоит на перепутье — завершает прошлый этап, намечает дороги к новому.

Скульптор создал образ сильный и значительный. Иван Куприн, как его запечатлел Коненков, действительно «Лев Толстой из народа», человек мужественный и мудрый.

Изображение строится и воспринимается по всем правилам добротного жанрового рассказа. Перед нами босой камнебоец с лицом типичного русского крестьянина, который в краткие минуты передышки примостился на гладкой глыбе и свертывает сигарку. Это не старый еще человек, но за годы тяжелой работы его крепкое тело стало нескладным: буграми топорщатся натруженные мускулы рук и ног, заострились локти, набухли жилы. Усталое, скорбное выражение

лица, полусогбенная поза, наконец, самый жест рук — рассеянный, машинальный, выдающий угрюмую задумчивость, — за всем этим стоит отчаянно трудная жизнь. Но камнебоец не раздавлен тяжестью монотонных, мучительных будней. Он полон достоинства, в нем чувствуешь незаурядную личность, способную и к полету мысли, и к высоким нравственным исканиям, и к решительным поступкам, может быть, даже к подвигам.

Лепка «Камнебойца» энергична, легка, безукоризненна с точки зрения анатомической верности, согласования пропорций, ясности объемных контуров — словом, всех «старых, добрых» академических требований. Правда, в пределах единого, ясно читаемого силуэта статуи есть некоторая измельченность отдельных деталей, изобилие подробностей. Очевидно, это было неизбежной данью той школе, которую получил Коненков, а также тем принципам жанрового рассказа, о которых уже говорилось как об «языке времени» для скульптуры той эпохи. Именно на эти особенности «Камнебойца» обратила внимание критика. С. Глаголь в своей монографии считает «Камнебойца» «чисто натуралистической статуей», наряду со «Сленным стариком» и некоторыми другими вещами ученических лет. «...не в этих натуралистических созданиях Коненкова его оригинальность, его своеобразная сила»<sup>14</sup>.

Лет через тридцать после выхода в свет монографии Глаголя стали писать нечто совершенно противоположное. Утверждали, что «Камнебоец» характернейшее и едва ли не лучшее создание Коненкова, в этой работе «сказались все основные черты таланта» скульптора<sup>15</sup> и т. д.

Нельзя сейчас занять однозначную позицию в этом долголетнем споре, ограничившись категоричным «да» или «нет». Тут справедлива только строго историческая оценка. Когда мысленно сопоставляешь «Камнебойца» с другими, уже упоминавшимися произведениями русской скульптуры конца прошлого века, то ясно видишь, что эта статуя Коненкова — первый (да и единственный в ту пору) подлинно глубокий и значительный образ русского человека труда во всей его национальной характерности, во всей правде его безотрадной судьбы. В этом главная историко-художественная заслуга «Камнебойца».

Но если сравнивать эту композицию с более поздними произведениями Коненкова, то становится очевидным, что «основные черты» его таланта тут еще не раскрылись. Есть в этой статуе некоторая прозаичность, приземленность, столь не свойственные будущим работам этого мастера. Его великолепная фантазия еще не расправила свои крылья, мастерство образных обобщений не развернулось полностью, не обрело законченного своеобразия. Дело, конечно, не в «натурализме» — этот термин, особенно в его нынешнем понимании,



просто неуместен по отношению к «Камнебойцу». Конечно, в скульптуре есть и конкретность рассказа, и психологическая острота, но ведь этим же не исчерпываются особенности содержания этой работы молодого Коненкова — она куда шире индивидуального портрета, узколичной биографии, отдельной жанровой сценки. Ведь главное в «Камнебойце» — размышление о судьбах русского народа.

Но вот это-то размышление в статуе скованно, не масштабно. Оно не получает ясного исхода, не обретает дальних перспектив. Композиции, наконец, явно недостает какого-то утверждающего начала, того строя чувств и мыслей, который вскоре появится у Коненкова и который можно бы выразить, например, словами Александра Блока (из того стихотворения цикла «Ямбы», которое первоначально называлось «Рабочему»):

«Эй, встань и загорись, и жги!  
Эй, подними свой верный молот,  
Чтоб молнией живой расколот  
Был мрак, где не видать ни зги!..»

Образы такого характера появятся в работах Коненкова первых же лет XX века. И весь облик этих работ, их пластическое решение в частности, будет совсем иным, чем в «Камнебойце». Этой вещью молодой скульптор как бы распрощался с прошлым столетием и отжившими традициями. Поэтому странно и нелепо, что на афишах некоторых выставок и обложках каталогов персональных выставок воспроизводили почему-то именно «Камнебойца». Ведь как бы он ни был хорош по-своему, представления о Коненкове — пролагателе новых путей, мудреце, восторженном певце человеческой свободы и гармонических идеалов — эта статуя никак не может дать.

Любопытно, что Коненков, едва закончив «Камнебойца», сам вступил с ним в своеобразный спор. Трудно сказать, был ли он вполне осознанным или только косвенно выражал внутреннюю неудовлетворенность скульптора только что законченной работой. Скорее всего — второе: он десятки раз вспоминал в старости историю создания «Камнебойца» и никогда не говорил о каком-то своем недовольстве этой работой, о потребности по-другому выразить ту же тему. Но ведь чем же иным объяснить тогда возвращение через два-три месяца к образу Ивана Куприна в работе «Мыслитель»?

Тут те же, что и в «Камнебойце», портретные черты, но взяты они более обобщенно и, я бы сказал, отвлеченно. Никакого рассказа, ни малейшего признака жанрового действия тут уже нет. Голова Ивана Куприна выступает из нарочито неотшлифованного мраморного блока — впервые Коненков употребляет этот, впоследствии столь излюбленный им прием. Впрочем, он и вообще впервые избирает мрамор как пластический материал. Детализация, измельчен-

ные подробности для этого материала решительно не подходят. И действительно, тут все сделано крупно, общими планами. «Мыслитель» — в плену у жизни, он в горестном и напряженном раздумье, его взгляд обращен вовнутрь. Он мучительно ищет и не находит выхода. Все это скорее намечено, чем рассказано, и самый язык форм несколько условен. Подобная недоговоренность ранее не встречалась у Коненкова.

Начались поиски обобщенного стиля, новых форм, нового характера образов.

Очевидно, этим и объясняется на первый взгляд неожиданное решение Коненкова стать студентом Петербургской Академии художеств.

#### IV

Несомненно: никакой особой необходимости поступать в Академию художеств у Коненкова не было.

В свои двадцать пять лет он был вполне сложившимся художником. Школа С. И. Иванова и С. М. Волнухина была совершенно достаточной для овладения основами скульптурного мастерства. Заведомо было известно, что в петербургской Академии ничего серьезного к урокам этой школы добавить не могут — скорее попытаются выхолостить свойственную ей живую остроту восприятия и трактовки натуры.

Кроме того, большая серебряная медаль и звание неклассного художника, а также участие в Передвижных выставках давали Коненкову возможность существовать вполне благополучно. Правда, скульптор, что называется, еще не пустил корней в Москве. В каталогах XXVII и XXVIII Передвижных выставок назван весьма условный адрес экспонента: «Коненков Сергей Тимоф.: Москва, Мясницкая, Училище живописи». Не указывать же было адрес скромной квартиры, где молодой скульптор за весьма умеренную плату снимал комнату!

Но, разумеется, все житейские обстоятельства быстро могли наладиться.

И если Коненков не стал сразу же по окончании Училища брать заказы и работать, как большинство его товарищей-выпускников, то единственно из-за внутренней неудовлетворенности собой. Должно быть, это чувство было настолько сильным и жгучим, что заслонило доводы спокойной рассудительности. Он не хотел быть ловким виртуозом «из молодых да ранних». Ему представлялось, что Академия, как бы там о ней ни говорили, дает приобщение к вековым традициям классической школы, отшлифовывает мастерство до блеска и глубины.

Разочарование наступило весьма быстро. Оно было неизбежным.

К концу XIX века скульптурные классы Академии художеств превратились в рассадник бездуховных натуралистических приемов, которые нелепейшим образом соединялись с подражанием античным образцам. Л. В. Шервуд, поступивший в скульптурные классы Академии несколькими годами раньше Коненкова, вспоминает: «Я был глубоко разочарован, узнав, что ученики скульптурного отделения в Академии не только не лепят круглых скульптур, но и барельефы лепят не днем, а вечером... Ложноклассическая школа дошла уже до карикатурности. В 1892 году студенты, кончавшие Академию и работавшие уже на конкурс — поездку за границу, обратились к ректору Академии иконописцу Шамшину с требованием выделить деньги на женскую модель, необходимую для темы «Эсфирь». Старичок Шамшин сказал им: «Зачем вам женская модель? У вас есть молодые натурщики — переделайте их немного: пошире таз, волосы подлиннее, другую грудь, а остальное все одинаково...»<sup>1</sup>.

В 1893 году Академия художеств пережила реформу, которая, однако, коснулась преимущественно живописного отделения, куда были приглашены в качестве преподавателей И. Е. Репин, А. И. Куинджи и некоторые другие крупные мастера. В скульптурных классах сколько-нибудь решительных изменений не произошло, разве что ослаб оттенок «карикатурности». Но натурализм оставался в полной силе. Вот как, по рассказу того же Л. В. Шервуда, работали профессора скульптурных классов уже в обновленной Академии: «Художник-академист, создавая новое произведение, брал точно скопированные с природы формы, но брал их механически, частями от разной природы, и затем комбинировал эти разрозненные, лишенные внутренней связи формы, убивая тем самым органическое единство художественного произведения»<sup>2</sup>. Не удивительно, что, по словам С. Т. Коненкова, в Академии пользовались успехом «послушные ученики, которые больше копировали и комбинировали, чем творили... В системе преподавания было много лжи и фальши, прикрытой пристрастием к античности. Но маститые академики охраняли не дух античности, а только ее «букву»<sup>3</sup>.

Впрочем, и насчет «буквы» дело обстояло не идеально. Что толку было в знании классической скульптуры, если насаждались приемы сухой, мелочной отделки деталей и «зализанности» формы. Обычно в Академии художеств с образцовой тщательностью и обстоятельностью преподавались рисунок, анатомия, наука пропорций и т. д. Но ведь они не существуют в отдельности, оторванно от общих творческих целей. Между тем виднейшие художественные критики начала XX века высказывали убеждение, что петербургские скульпторы-академисты уже не в силах были преподавать своим ученикам какую-то систему мастерства даже в самом первоначальном виде. А. Н. Бенуа писал в журнале «Мир искусства» о послереформенной Академии:



«Здесь мы встречаемся как в профессорах, так — естественное следствие — и в учениках с полным незнанием своего дела. Не будем говорить о Беклемишеве, это вообще не скульптор... Но имеется еще в Академии г. Залеман. Последний, бесспорно, умеет «лепить с натурщика»... Однако этого мало, это еще не скульптура. Г. Залеман понятия не имеет о стиле, хотя иногда и делает попытки в этом направлении. Но в скульптуре все дело в стиле. Без стиля она превращается в паноптикум или просто в бесцельное и ненужное «лепление с натурщика». Для стиля опять-таки нужны знания...

Академические ученики не знают ни что им делать, ни как им делать. Они не получили ни элементарных эстетических взглядов, ни самых примитивных знаний в лепке. Их выучили «лепить с натурщика», и этим все сказано. Между тем, без сомнения, что в этом отношении их превзойдет всякий формовщик, который снимает слепок попросту с живой природы»<sup>4</sup>.

При всей резкой полемической заостренности таких суждений они во многом совершенно справедливы. Вырождение пластического искусства в кругу академических мастеров привело в известной мере и к утрате скульптурной техники, ремесла, школы. В творческом отношении решительно все талантливые и оригинальные мастера русской скульптуры начала XX века развивались вопреки академической эстетике и в прямой борьбе с ней.

Коненков — в их числе.

Свою строптивость, решительное непокорство по отношению к академическим преподавателям он ясно и безоговорочно проявил почти сразу же после того, как переступил порог Академии. Руководителем той мастерской, студентом которой формально стал Коненков, был «вообще не скульптор» профессор Владимир Александрович Беклемишев.

Нельзя однозначно изображать его взаимоотношения с учеником. В конце концов ведь он сам пригласил талантливого воспитанника Московского Училища в свою петербургскую мастерскую (это произошло еще в Риме, где Беклемишев и Коненков познакомились в 1896 году). И встретил его радушно. Да и вообще Беклемишев был человеком большого обаяния, блеска и широты натуры — недаром, несмотря на полное несовпадение взглядов на искусство, профессор и студент долгие годы будут сохранять вполне доброжелательные взаимоотношения.

Но, действительно, скульптором Беклемишев был весьма и весьма посредственным. Его работы — это сочетание очевидного натурализма и претенциозной салонности. А преподавательские приемы — примитивны и ограничены. Московская школа учила Коненкова видеть прежде всего общее решение, форму в целом, единый образ. Беклемишеву такой метод был чужд и непонятен. Он учил смотреть скульп-

туру «по силуэту», то есть чисто внешне, поверхностно декоративно. И Коненков сразу же отверг беклемишевские наставления. Когда же Беклемишев не порекомендовал отливать в бронзе этюд обнаженного человека, выполненный Коненковым в «московской» манере, молодой скульптор, не сдержав гнева, разбил вылепленную из глины статую и больше не вступал со своим профессором в деловые контакты. Свой академический диплом он создал совершенно самостоятельно.

Когда впоследствии Коненков говорил, что его наставниками и советчиками в годы пребывания в Петербурге были сокровища Эрмитажа, то это звучало не только как метафора. Ни одного близкого ему по творческому направлению скульптора в Академии не было; субботние посещения — по сложившейся традиции — квартир-мастерских профессоров, при всей своей занимательности, особого следа в душе молодого художника не оставили. Эрмитаж с его дивными богатствами, среди которых находились и великолепные образцы пластики античности, Ренессанса и нового времени, оказался в эту пору единственной и определяющей школой мастерства.

В некоторых «литературных записях» воспоминаний Коненкова встречаются утверждения, будто в эти же академические годы он, познакомившись по репродукциям с «Бальзаком» Родена и повидав проездом в Париже оригиналы его работ, испытал их воздействие. Это представляется сомнительным. Ранние произведения Коненкова (впрочем, как и работы более позднего периода) не несут каких-либо следов серьезного влияния его великого французского современника. Коненков относился к Родену с огромным уважением, но — в отличие от П. П. Трубецкого и А. С. Голубкиной — непосредственно не примыкал к его школе.

Однако многие из новых веяний в искусстве были восприняты и освоены Коненковым постепенно, но основательно. В его размышлениях о стилевых принципах современного искусства, их взаимоотношениях с классикой многое проявлялось и отчеканивалось после горячих бесед с друзьями тех лет. Особенно близок стал ему тогда Петр Кончаловский, с которым в Петербурге Коненков сошелся особенно близко (эта дружба сохранилась на десятилетия). Отец художника, Петр Петрович Кончаловский — известный петербургский книгоиздатель, — был инициатором выпуска в свет иллюстрированных сочинений русских классиков. В доме Кончаловских постоянно бывали знаменитые мастера. Коненков встречал там Репина, Сурикова, братьев Васнецовых, Врубеля. Некоторые из этих встреч положили начало длительному и близкому знакомству (с Суриковым, например), другие сохранились в памяти и послужили прообразом для будущих произведений, выполненных через многие годы (так, петербургские встречи вспомнились, когда уже в преклонные годы Коненков лепил портрет Михаила Врубеля).

Издатель П. П. Кончаловский и отец скульптора Тимофеев Терентьевич (во время поездки в Караковичи летом 1901 года) послужили моделями для первых портретов, созданных Коненковым. Оба портрета вырезаны в дереве. Скульптуры сохранили обретенную в Московском Училище остроту психологического рассказа и отличаются пиротой обобщения характеров, лапидарностью и энергией пластического стиля.

С особой силой и рельефностью эти качества раскрываются в выпускной академической работе Коненкова.

Чтобы понять истоки и пафос ее замысла, надо припомнить, что 1899—1902 годы, когда Коненков был «причислен» к Академии художеств, предшествовали революции. Жизнь русской столицы то и дело потрясали рабочие забастовки, политические демонстрации, митинги. Напряженное предчувствие грандиозных общественных потрясений пронизывало атмосферу эпохи, захватывало всех, кто был чуток к окружающему. А Коненков вовсе не был замкнут в кругу одних лишь художественно-артистических впечатлений и проблем — он был непосредственным участником общественных событий, накал которых возрастал день ото дня. Молодой скульптор участвовал в политических демонстрациях и в сходках революционно настроенных студентов.

В такой обстановке он создал академический диплом «Самсон, разрывающий узы» — произведение, иносказательно воссоздавшее жизнь России в канун революции 1905 года.

Художник работал над этой скульптурой с полной отдачей сил, неистово и самоотверженно. Завершая работу над окончательным вариантом, он на протяжении полутора месяцев день за днем проводил на лесах, которые понадобились, ибо высота статуи превышала три метра.

Однажды, при неловком движении, Коненков оступился, упал с порядочной высоты и сломал правую руку. Пришлось наложить гипсовую повязку, но скульптор ни на день не прерывал работу, лепя левой рукой.

На одной из петербургских пристаней он подыскал натурщика — грузчика из псковских крестьян по имени Василий, который обладал великолепно развитой, поистине могучей мускулатурой. Предварительно было выполнено несколько эскизов. В процессе работы отбрасывались такие этюды, в которых повествовательно-аллегорические моменты как бы отслаивались от пластического образа, получая самостоятельный, явно иллюстративный характер. Таким был, например, эскиз «Самсон с волосами, заплетенными в косы», о котором рассказано в монографии С. Глаголя: «Семь кос с змеиными головами на концах впивались в ремни, связывающие колосса, и, стараясь перегрызть их, помогали ему освободиться»<sup>5</sup>.



Избранная в конце кощов, после долгих поисков, сюжетная схема обладала лаконичной ясностью.

Связанный богатырь предельным усилием тела пытается разорвать сковывающие его путы. Повествование сведено к минимуму (лишь отдельные детали напоминают о библейском сказании — например, голова героя острижена, стало быть, Далила уже совершила свое вероломное дело), вся конфликтная коллизия выражена прежде всего пластически.

Хотя поиски окончательного решения композиции были и долги и не легки, Коненков уже с самого их начала отчетливо представлял себе глубокую связь будущего образа с событиями современности. «Мне хотелось, — записал со слов скульптора С. Глаголь, — отразить в этой статуе настроение окружавшей меня жизни. Я видел, что конец народному долготерпению близок, что колосс-народ не в силах больше выносить сковывающих его цепей. Вот-вот и он сделает нечеловеческое усилие, чтобы разорвать крепкие, веками связывавшие его путы»<sup>6</sup>.

Итак, художник избрал известный библейский сюжет потому, что он предоставлял ему возможность создать символическое повествование о могучем, но поработанном герое, пытающемся завоевать в борьбе свободу, разорвать сковывающие его узы. Это ясно и не вызывает разногласий.

Несколько сложнее обстоит дело с трактовкой образа статуи. Тут комментаторы не единодушны. Они соответственно и именуют по-разному это произведение. Его называли и «Связанный Самсон» и «Самсон, разрывающий узы», и, наконец, с осторожной краткостью — просто «Самсон» (такое название встречается чаще всего). Известно толкование статуи самим автором, которое он предлагал в давние годы. Однако стоит задуматься: вполне ли соответствует это толкование реальному, объективному содержанию композиции?

Коненков говорил С. Глаголю, что для изображенного им богатыря «напрасным будет титаническое напряжение мышц, — с кровью врежутся крепкие путы в тело, но... не разорвутся, и в изнеможении падет побежденный колосс. Я чувствовал это, и в воображении моем все яснее и яснее вставал Самсон, «Разрывающий узы»... Я мечтал и об этой статуе, «Разорванного узы», но так и не вылепил ее»<sup>7</sup>.

Но совершенно очевидно, что в «Самсоне, разрывающем узы» до известной степени воплощена не только первая, но и вторая часть авторского замысла (в своих высказываниях последних лет жизни Коненков сам приходит к такому выводу). Ведь какая могучая сила у этого борющегося титана, какая целеустремленность пронизывает все его движения, каким великолепным пафосом порыва к свободе, к солнцу, к счастью овеяна скульптура. И пусть еще крепки неразорванные путы, змеиным кольцом обвивающие тело борца, — разве

трудно предвидеть, кому в этом драматическом поединке принадлежит конечная, хоть и не близкая победа?

Несомненно, что такое изображение борьбы с угнетением, пусть данное в трагическом аспекте, могло стать и светлым идеалом и живым примером для современников.

В 1906 году А. И. Куприн написал для газеты «Свобода и жизнь» притчу (в ответ на просьбу редакции, обращенную ко многим деятелям русской литературы и искусства, высказаться на тему «Революция и литература»).

Вот эта притча, озаглавленная «Искусство».

«У одного гениального скульптора спросили:

— Как согласовать искусство с революцией?

Он отдернул занавеску и сказал:

— Смотрите.

И показал на мраморную фигуру, которая представляла раба, разрывающего оковы страшным усилием мышц всего тела.

И один из глядевших сказал:

— Как это прекрасно!

Другой сказал:

— Как это правдиво!

Но третий воскликнул:

— О, я теперь понимаю радость борьбы!»<sup>8</sup>

Разумеется, А. И. Куприн вряд ли видел коненковского «Самсона». Скорее всего он даже и не слышал о нем. Приведенная миниатюра, очевидно, навеяна воспоминаниями о микеланджеловском «Рабе». Тем более примечательно, что возникший в воображении писателя скульптурный образ почти полностью совпадает с реально существовавшей работой молодого и тогда еще малоизвестного мастера-современника. Ему удалось в «Самсоне» воплотить идеи, которые, что называется, «посились в воздухе»: ведь, как убеждает процитированный текст, именно так, буквально так передовая русская интеллигенция эпохи 1905 года мыслила себе «согласование искусства и революции», художественное выражение пафоса и красоты подвига во имя освобождения. Причем речь-то идет, конечно, не об отвлеченном любовании красотой, а о мужественном утверждении «радости борьбы»...

Скульптура запечатлела не исход этой борьбы, но самый напряженный ее момент. Это и пророчество, и в известной мере исторически конкретный отклик на положение в стране накануне 1905 года. И действительно: хотя революция близилась и ее неизбежность ясно ощущалась, исход будущей битвы был еще неясен. Чуткой душе могло видеться, что события обретут трагическую окраску.

Словом, коненковский «Самсон» в оболочке традиционного мифологического образа воплотил самые животрепещущие темы русской жизни начала XX века.

По своим художественным особенностям «Самсон» значительно отличается от более ранних работ Коненкова. Здесь уже явно ощутимо воздействие недавних итальянских впечатлений художника, и прежде всего плоды изучения работ Микеланджело. Конечно, «школа Эрмитажа» тоже тут сказывается. Вместе с тем принципы образного и пластического решения статуи перекликаются с некоторыми из новых веяний в мировой скульптуре конца XIX — начала XX века, в частности со стремлением создавать широкообобщенные образы символического звучания.

В «Самсоне» мастер решительно отказывается от мелочной детализации, от скрупулезного рассказа о подробностях. Лепка становится гораздо более смелой и обобщенной, чем раньше. Более того, скульптор умышленно прибегает к некоторым преувеличениям, которые немислимы в рамках школьной «правильности» изображения. Энергичная мускулатура бурно вздымающейся груди Самсона, конечно, не соответствует рисункам в анатомических атласах, а кривизна ног, поддерживающих напрягшееся в борьбе тело, подчеркнута с дерзкой нарочитостью. Все это в конечном счете не только не вредит пластической красоте изображения, но, напротив, придает скульптуре особую экспрессию и героическую приподнятость. Однако традиционные академические каноны такое решение нарушает самым непочтительным образом. «Академистов смущало, — вспоминает Коненков, — что я нарушил обычные пропорции. Они «вершками» измеряли мою работу, не вникая в ее смысл. Конечно, я тогда знал уже анатомию, и в тех случаях, когда «нарушал» ее, делал это сознательно, во имя своего права на художественную гиперболу.

Как ни могуч был мой натурщик, но разве мог он обладать такими нечеловеческими мышцами, которые в неистовом своем порыве напряг легендарный Самсон, великан, жаждавший свободы... Созданному мною исполину органически чужда была фотографическая пригляданность, слащавость и парикмахерская прическа».

Да, с точки зрения академических канонов автор такой скульптуры может быть обвинен в косноязычии, в отсутствии благозвучного изящества. В этом, собственно, и попрекали «Самсона»<sup>9</sup>.

Вспоминается в этой связи одно высказывание Чехова. Он говорил одному из своих собеседников: «Вы обращали внимание на язык Толстого? Громадные периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это случайно, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда. Эти периоды производят впечатление силы»<sup>10</sup>.

Впечатление силы! Могучий пластический язык статуи Коненкова может вызвать ощущение бушующей стихии, нагромождающей формы, как льдины во время лаводка. Это поистине богатырская монументальность. И нелепо измерять ее мерками красоты камерных



миниатюр. Очевидно, что в «Самсоне» Коненков сравнительно с мастерами второй половины XIX века и многими своими современниками расширяет принципы реалистической пластики, дает им новую трактовку.

В «Отчете о деятельности императорской Академии художеств в 1902 г.» весьма лаконично сообщается: «По рассмотрении, 1 ноября 1902 г. удостоены звания художника следующие ученики...

Из мастерской профессора В. А. Беклемишева Коненков Сергей, за группу «Самсон»<sup>11</sup>.

Бесстрастная протокольная запись подытожила довольно острую, конфликтную ситуацию при обсуждении работы Коненкова на академическом совете. Некоторые из его членов, например Г. Р. Залеман, выступали с резкими нападками на статую, считая (со своей точки зрения вполне резонно), что она совершенно не соответствует тем требованиям, которые предъявляются выпускникам скульптурного отделения Академии.

И. Е. Репин, А. И. Куинджи, В. В. Матэ поддержали работу Коненкова. Они говорили, что художническая смелость молодого ваятеля заслуживает уважения, тем более что его работа доказывает хорошие познания в области анатомии, пропорций и т. д. В. А. Беклемишев, которому «Самсон» явно не нравился и который мог бы дать волю обиде — ведь Коненков даже не пускал в мастерскую своего профессора! — промолчал, но у него достало благородства проголосовать за присуждение звания своему строптивому ученику.

Это решило дело. Звание «свободного художника» Коненкову присудили, но минимальным большинством — в один голос. Мечте о заграничной командировке, которой награждались лучшие, по суждению академической профессуры, ученики, не суждено было сбыться.

Однако же «Самсон» стал известен и за пределами Академии художеств. О статуе заговорили в прессе.

Через несколько лет (1909) в петербургском журнале «Лебедь» критик Т. Ардов так рассказывал о впечатлении, которое произвел «Самсон» на современников:

«В 1902 году Совет Академии постановил дать звание художника скульптору С. Т. Коненкову за выставленную на весенней выставке \* статую «Самсон». В течение двух лет где-то в недрах этого огромного здания на Васильевском острове росло это огромное и странное чудовище, росло удивительное глиняное существо, которому суждено было получить название воплощенной насмешки над Академией.

Это и в самом деле была насмешка, воплощенное отрицание всей академической схоластики. Подавляющая, колоссальная фигура,

\* Речь идет об очередной, так называемой «конкурсной» выставке работ студентов Академии художеств.

вдвое выше человеческого роста, словно истукан Рамзесова храма, с мускулатурой атланта, поддерживающего землю. Связанный Самсон, напрягший все свои нечеловеческие мышцы в безумном порыве к свободе — словно образ народа, потрясающего свои цепи, народа, который так безумно любит С. Т. Коненков, которого считает отцом своим, Самсон — титан, Самсон — стихия... Среди прилизанной, точеной и лощеной фотографически-плоской, возникшей из формовки казенной скульптуры этот великан с топорщившимися мускулами казался призраком другого мира... и уж, конечно, был дерзостью, попранием традиций. Он весь был протест, весь — гимн силе... Это была революция! Поистине змею отогрела Академия на своей груди в лице С. Т. Коненкова... Критика встретила его («Самсона». — *А. К.*) как событие в русской скульптуре. Строгий и не легко увлекающийся «Мир искусства» поместил снимок с этой ученической работы...»<sup>12</sup>.

Этот снимок помещен в № 12 «Мира искусства» за 1902 год. Для знаменитого журнала Дягилева и Бенуа этот год был одним из самых удачных и значительных. Отбор современных произведений редакцией был весьма строг и не случаен. Появление в журнале репродукции (на целую полосу!) дипломной работы студента ненавидимой и без конца осмеиваемой журналом Академии художеств — действительно незаурядное событие. Это свидетельство остро, если не сказать сенсационного интереса к «Самсону» Коненкова.

Скульптура запомнилась. Через шесть лет, в 1908 году, редактор «Аполлона» известный художественный критик С. К. Маковский начал выпускать в свет издание альбомов, объединенных названием «Современная скульптура». В них представлены наиболее интересные, с точки зрения автора, образцы ваяния России и Европы в начале XX века.

Репродукция «Самсона» Коненкова вошла в один из этих альбомов. Оценивая скульптуру, С. Маковский, в частности, писал:

«...уже в первой крупной работе Коненкова «Связанный Самсон» не только чувствуется «талант божией милостью», но и самостоятельный пластический метод.

Метод синтетического упрощения. В этой огромной, тяжелой, стийно-мощной фигуре «Самсона» молодой художник, будучи учеником Академии, выразил все свое страстное отвращение от выродившихся канонов Академии, от той смеси фотографически-пошлого формирования казенной «натуры» и «идеализации» форм по классическим образцам, которое до сих пор выдается за истину нашим высшим художественным училищем... В отличие от того, чему учили и учат профессора академических мастерских, «Самсон» совсем не «натура» и не школьная идеализация: это — смелый вызов традициям, утверждение державных прав художника на свободу фантазии, и в

то же время интересная попытка чисто монументального ваяния, то есть скульптуры, упрощающей телесные формы, подвергающей их деформации во имя высшего художественного синтеза»<sup>13</sup>. Далее С. Маковский пишет о «Самсоне» как о «событии» в русской скульптуре.

И даже в годы высшего расцвета славы Коненкова, уже знаменитого, первого на России скульптора, иногда упоминали именно как автора «Самсона». 28 декабря 1916 года, откликаясь на персональную выставку работ мастера, «Русские ведомости» помещают статью, которая даже озаглавлена «Разрывающий узы» — то есть по названию академического диплома мастера. Автор статьи Россдй (А. Эфрос) начинает ее примечательными словами: «В молодости — он был еще в Академии художеств — Коненков сделал статую Самсона, *разрывающего узы*: в нечеловеческом усилии изогнувшись, огромная фигура с безмерно вздувшимися мышцами силится порвать охватывающие ее канаты. Эта статуя известна; с нею связан первый широкий успех скульптора, когда имя «Коненков» стало впервые произноситься с надеждой и гордостью (разрядка моя. — А. К.)».

Словом, отзывы критики и — надо полагать — зрителей, которым довелось увидеть «Самсона, разрывающего узы» на отчетной академической выставке, могли в полной мере утешить Коненкова после обструкции академических рутинеров.

Но эта обструкция имела неожиданное и поистине жестокое продолжение. Когда скульптор переезжал в Москву, то взять с собой огромную статую он, естественно, не мог — не было денег на перевозку да и поместить ее было некуда. Лишь через несколько лет представился случай выставить «Самсона» для постоянного обозрения. В 1905 году Коненков получил заказ от «короля московских булочников» Д. И. Филиппова оформить скульптурами декоративного жанра новую кофейню на Тверской. Узнав про «бездомное» существование «Самсона», Филиппов широким жестом предложил водрузить его в центре этой кофейни. Коненков тут же написал в Академию художеств. И вот какой ответ он получил:

«М. Г.! Совет Академии, спесясь с выставочным Комитетом, имеет честь сообщить Вам, что за неимением в делах Академии адреса собственника, статуя Ваша «Самсон» уничтожена»<sup>14</sup>.

Впоследствии Коненков узнал подробности этого варварского поступка равнодушных чинуш из Академии.

«Самсона» пронесли мимо древних сфинксов. Дворники, вооруженные молотками, разбили голову, а затем принялись по частям долбить тело великана. Все это происходило на глазах и под руководством маститых чиповников Академии.

Остатки разбитого «Самсона» отвезли на свалку.



Больше двух лет напряженного труда отдал я созданию этой статуи, вложил в нее весь пыл своей души, и от всего этого осталась только одна небольшая, печеткая фотография и необоримое желание при первой же возможности вернуться к излюбленному образу»<sup>15</sup>.

Действительно, впоследствии Коненков еще неоднократно вернется к образу Самсона и создаст несколько новых его вариантов. Но более поздние статуи, в своем роде весьма значительные, имеют во многих отношениях иной характер и не восполняют утраты «Самсона» 1902 года, утраты тяжелой и для мастера, и для всей истории русской скульптуры.

Созданием «Самсона» завершается ученический период в творчестве С. Т. Коненкова. Впрочем, «ученическим» его можно назвать лишь условно. Ведь и «Камнебоец», занявший почетное место в экспозиции Третьяковской галереи, и «Самсон» 1902 года, память о котором прочно сохранилась, несмотря на его уничтожение, по праву входят в число наиболее значительных произведений русской скульптуры рубежа двух веков.

Известная формула — «находясь на студенческой скамье, ученик намного опередил и превзошел своих учителей» — тут прозвучала бы неточно. Коненков не «опережал» своих учителей и не «отставал» от них — он вообще пошел иной, непроторенной дорогой.

В годы своего расцвета — а расцвет этот продолжался несколько десятилетий — Коненков будет всегда поражать критику и зрителей неожиданностью и новизной художественных решений.

## V

Критика конца девятисотых годов отметила как некоторую страпность, что, окончив Академию художеств и на шумевши своей выпускной работой, Коненков неожиданно замолкает надолго.

Действительно, между отчетной выставкой работ учеников Академии художеств, где был показан «Самсон, разрывающий узы», и XIV выставкой Московского товарищества художников, когда скульптор, наконец, выступил с группой новых работ, прошло целое пятилетие!

Соображения критики по этому поводу были несколько смутны и односторонни. Так, С. Маковский писал:

«Последующие пять лет, после окончания Академии (1902), были для Коненкова эпохой одиночества, замкнутости. Его дарование окрылялось вдали от выставок, от поклонников и хулителей. Он вырос за эти годы, созрел как творческая личность, и скульптура сде-

лалась для него ремеслом, в высшем смысле этого слова: он нашел свой стиль, овладел мраморной техникой, достиг того, о чем должен мечтать каждый скульптор, — умения скульптурно мыслить...

В нынешнем году (имеется в виду художественный сезон 1907/08 года. — А. К.) Коненков был снова замечен и сразу занял подобающее ему место среди немногих скульпторов, которыми должна гордиться Россия. После успеха в петербургском «Салоне» его пригласили участником «Союза русских художников». Мраморный «Юноша» был приобретен музеем императора Александра III. Только старушка Академия, предавшая когда-то уничтожению «Самсона», осталась по-прежнему непреклонной. К счастью, в наши дни это никого больше не волнует»<sup>1</sup>.

Все это, в общем, верно, но, во-первых, остается неясным, что же художник делал на протяжении пяти лет. Как именно и с помощью чего он «окрылялся»? Во-вторых, в приведенном изложении все дело сведено к сугубо профессиональным, артистическим проблемам. Между тем в эти годы Коненков научился не только «скульптурно мыслить», но и обрел гражданскую зрелость творчества.

Содержание работ скульптора — и по образной своей сути и даже по отбору сюжетов — в решающий, переломный период истории формирования его искусства несомненно было связано с теми событиями, наблюдениями, переживаниями, которые породила революция 1905 года. «Самсон» был предвестием серии произведений этого периода, но затем последовала значительная пауза.

Завершив все свои счеты с Академией художеств, С. Т. Коненков переезжает в Москву. Здесь он снимает небольшую мастерскую на верхнем этаже одного из доходных домов Арбата, но поначалу работает как скульптор очень мало. Причина этого заключалась не только в том, что у молодого мастера в первые годы московской жизни еще не было громкого имени, признанного авторитета, а также пока и серьезных заказов (их изобилие станет обычным лишь через несколько лет). Хотя звание свободного художника было получено, хотя «Камнебоец» и «Самсон, разрывающий узы» имели определенный успех, их автор сам еще не чувствовал себя окончательно сложившимся мастером. Внутреннее, духовное развитие, которое так мощно развернулось в годы ученичества, по мнению самого художника, еще не завершилось.

Однако учиться ему было, в сущности, не у кого. Да и не в чьих-то наставлениях, пусть самых толковых, нуждался сейчас Коненков. Ему надо было, очевидно, остаться наедине со своими размышлениями, образами, замыслами, разобраться в них, дать им полностью отчеканиться. Такие настроения овладели Коненковым по возвращении в Москву. «Я понял, — рассказывал он С. Глаголю, — что для меня настал решительный момент. Я понял, что должен найти себя, дол-

жеп найти форму для выражения того, что неясно носилось в моей творческой фантазии. И вместе с тем я осязательно почувствовал, что мне многого недостает, как в понимании окружающего, так и вообще в знании того, что хорошо было знакомо моим товарищам. Было такое чувство, что я отстал от них во всем года на три или на четыре и в знаниях и в общем развитии. Вот и принялся я за свое самообразование. Тургеневская читальня сделалась моим университетом, и многое множество всякой всячины было перечитано мною за эти годы»<sup>2</sup>. Самостоятельные занятия (в них входило также дополнительное изучение анатомии в Анатомическом музее Московского университета) продолжались несколько лет. В эти годы художник живет трудно, перебиваясь уроками (правда, среди его учеников были такие талантливые люди, как известный в будущем скульптор Владимир Домогацкий) и случайными заказами на декоративно-монументальные работы (для фасадов некоторых зданий по проектам Ф. О. Шехтеля и И. С. Кузнецова). Без всякой надежды на осуществление Коненков лепит эскизы памятника Н. В. Гоголю в Москве — эти эскизы были приобретены за скромную сумму С. Я. Умашским и переданы в один из московских музеев. Лишь осенью 1905 года Коненков получает первый солидный заказ — уже упоминавшийся — предложение хлеботорговца Д. И. Филиппова выполнить скульптурные и лепные украшения в помещении новой кофейни на Тверской. В этот цикл вошли полуфигуры Вакха и вакханки и рельефы — о них еще будет сказано дальше, когда пойдет речь об «античном цикле». Но, конечно, осенью 1905 года Коненкова больше всего волновали не образы античной мифологии, а вполне современные события в родной стране.

Вспоминая об этих временах, Александр Блок писал: «В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда.

То были времена, когда царская власть в последний раз достигла, чего хотела: Витте и Дурново скрутили революцию веревкой...»<sup>3</sup>.

Коненков пережил и все оттенки чувств, о которых пишет Блок, и трагедию поражения революции.

Он был непосредственным ее участником. Еще в Петербурге скульптор ясно определил для себя позицию в общественной борьбе.

Осенью 1905 года эта позиция обретает вполне практический характер: Коненков становится во главе вооруженной дружины, помогает строить баррикады на Арбате, предоставляет свою мастерскую для ночлега боевиков. Вся недолгая история декабрьского восстания — сражения с войсковыми и полицейскими отрядами, отчаянное, слабо организованное сопротивление самодержавию, ужасы жестокой расправы над бунтарями — это и страницы личной биографии



Коненкова. Переживания и наблюдения драматических дней конца 1905 года — самые жгучие и сильные из его жизненных впечатлений в начале века. Беспощадный, кровавый разгром восстания — одно из наиболее тягостных воспоминаний за всю долгую жизнь. И вместе с тем разностороннее знакомство и душевная близость с участниками революции, острейшее восприятие идеалов и надежд революции, ее мятежного порыва — все это оставило неизгладимо глубокий след в душе художника. Революция 1905 года оказала на его творчество колоссальное воздействие.

Та группа вещей, с которыми Коненков выступает после пятилетнего перерыва на художественной арене, — это работы, созданные вскоре же после подавления восстания, в 1906 году. И почти все скульптуры, законченные в этом памятном и чрезвычайно плодотворном для него году, освещены отблесками недавних событий.

Некоторые из этих произведений являются непосредственным изображением участников недавнего восстания. Таков хранящийся в Музее Революции СССР портрет рабочего, «боевика 1905 года» Ивана Чуркина. Коненков встретил его во время поездки летом 1906 года в городок Спас-Деменск Калужской губернии, где жил в ту пору старший брат скульптора Михаил.

Иван Чуркин во время декабрьских боев 1905 года участвовал в вооруженных выступлениях на Пресне, был ранен. И в Спас-Деменске он продолжал политическую борьбу, агитируя крестьян, выступая против произвола местных властей.

Облик Чуркина, а главное — его непокорный, гневно-бунтарский характер привлекли живейший интерес скульптора. Тут же, в Спас-Деменске, он лепит эскиз его портрета, а по возвращении в Москву, уже без натуры, на основе наброска, вырубает изображение Ивана Чуркина в блоке серого уральского мрамора.

...Крепкий костяк лица, упрямо сжатые губы, резкий разлет бровей. Весь облик этого человека дышит мужеством и энергией, проникнут собранной и действенной волей. Из почти нетронутой резцом мраморной глыбы, мощной и неподатливой, выступает лишь голова Чуркина. Но ясно представляешь себе и его тяжелую, четкую походку и скупые, уверенные движения крепких рук. Запечатленный в портрете характер несколько угрюм и грубоват, его решительность — гневная, сила — беспощадная. Скульптор ни в малой мере не поддался здесь либеральному прекраснотушию, не стал сглаживать острые углы. Таких людей, как этот рабочий, нестовала рождающая тяжелейшей жизнью ненависть, они готовы к жестокой, смертельной борьбе со своими угнетателями. У этой борьбы есть свой непреложный закон, который Чуркин мог бы выразить словами машиниста Нила из горьковских «Мещан»: «Права не дают — права берут».

Самая пластика этого портрета отличается суровой и строгой простотой. Шершавая поверхность необработанного куска мрамора и фактура волос придают изображению несколько замедленный, тяжело-весомый ритмический строй. Блок головы монолитен, черты лица вырезаны в нем с предельной рельефностью и обобщенностью, так что не нарушают, а подчеркивают его цельность. Лаконозные очертания широкого носа, глубоко посаженных глаз, щек, плотно облегающих костяк лица, — словно бы стянуты к центру, составляют единый пластический узел. Все это, разумеется, в немалой мере способствует тому впечатлению волевой напряженности, железного характера, которое внушает портрет.

Нынешний читатель, столкнувшись со словами «железный», «волевой», может представить себе героя куда более поздней эпохи, который твердо верит в правильность совершенно определенной программы действий, не знает колебаний в своих поступках, словом, человека трезво-ясного во всех своих жизненных проявлениях.

«Чуркин», однако, не таков. Его ненависть сильна, решимость бороться наполняет душу. Но ни средства борьбы, ни тем более ее конечная цель этому «боевику» недостаточно ясны. Он во власти бурных, стихийных переживаний. И понятно, что скульптор показал характер смятенный, ищущий, чье будущее сложно, в каких-то оттенках даже таинственно. Кстати, судьба самого Ивана Чуркина была трудной и романтической. Он продолжал сражаться и после подавления революции 1905 года, убил изувера-урядника, расстрелявшего несколько спас-деменских крестьян — участников местных антиправительственных волнений; по некоторым сведениям, Чуркин попал в ссылку, где и погиб.

В одном ряду с «Иваном Чуркиным» находится созданный в том же 1906 году «Атеист». Впрочем, и в образной характеристике «Атеиста» много совершенно своеобразных оттенков.

Прототипом скульптуры был также один из участников революции — паровозный машинист Дмитрий Добролюбов. Он входил в боевую дружину, которую в декабрьские дни 1905 года возглавлял Коненков. Впоследствии Дмитрий Добролюбов выступал как пропагандист, до глубины души убежденный в правоте своих идей. Ближе всего ему были концепции анархизма: Бакунина, Прудон, Кропоткин не сходили с уст Добролюбова. Но, как вспоминает скульптор, особенно горячим и нетерпимым этот машинист был в нападках на церковь и религию. Отсюда, очевидно, и название бюста.

На первый взгляд в этой скульптуре изображен человек не столь волевой и целеустремленный, как «Рабочий-боевик». Небрежно разметавшиеся волосы, мятые, прорезанные множеством складок щеки, сплюснутый нос — все это поначалу наводит на мысль о терпеливом, покладистом характере, может быть, даже о добродушии. Но таково

лишь первое впечатление. Более внимательное знакомство со скульптурой заставляет понять ее сокровенный смысл: замечаешь глубокую сосредоточенность, зоркость колючего взгляда, почти материально ощущение цепкой, смелой мысли. И тогда становятся понятными и название этой вещи и примечательные особенности запечатленного облика. Очевидно, перед нами один из правдоискателей, исходивший в жизни немало трудных дорог, полной мерой хлебнувший горя и пронесший сквозь все тяжелые испытания, следы которых так явственно отразились на его лице, мечту о правде, о справедливости.

И мечта эта — не из тех, что влекут прочь от реальной жизни, обрекают на созерцательное бездействие. Нет, в «Атеисте» чувствуется такая ясная, выношенная убежденность, такая суровая, даже грозная решительность помыслов, такое четкое, трезвое понимание окружающего, которые властно зовут к решительным активным действиям.

И вполне оправданно, что эту скульптуру современники называли «Мститель».

Как и в «Рабочем-боевике», пластика головы «Атеиста» имеет своей незыблемой основой прочную объемную структуру, крепкий, энергично и тщательно разработанный каркас основных форм. Вместе с тем лепка головы чрезвычайно динамична, светотеневые эффекты используются здесь очень широко и обладают богатой живописной выразительностью. Иными словами, эта работа, при всей свежести непосредственного восприятия, не является, однако, лишь некоей случайной мимолетностью. Перед нами образ, вобравший в себя опыт многих биографий, обобщенный, «длительный», и пластическая форма скульптуры в полной мере соответствует подобной характеристике. Коненков сохраняет тут верность основным принципам реализма предшествующей эпохи, обогащая и развивая их при помощи новых приемов.

В этом можно убедиться и на примере других работ Коненкова, выполненных в 1906 — начале 1907 года, таких, как мраморные «Славянин», «Крестьянин», «Пастушка Настя». Появление их несомненно связано с мощным ростом национального самосознания в эпоху революционных событий 1905 года.

Это обстоятельство имело первостепенное значение для творчества С. Коненкова, послужило почвой для создания им большой серии значительных работ, особенно в последующие годы. Но и в названных вещах есть примечательные черты мастерства раскрытия русского народного характера.

Для «Славянина» и «Крестьянина» скульптор использовал одну и ту же модель, несомненно близки они и по образному содержанию. Пожалуй, с наибольшей силой и законченностью оно выражено в мраморном «Славянине». Ясное уже из названия скульптуры стрем-



ление автора добиться широкого обобщения образов отнюдь не привело к разрыву ясных связей с определенной исторической эпохой. Нет, перед нами русский человек начала XX столетия, во многих отношениях типичный именно для своего бурного, сложного времени. Его облик глубоко национален, причем это выражено не только во внешних чертах, таких характерных, подлинно славянских, сложившихся веками, но и во всем строе духовной жизни, внутреннего мира запечатленного героя. Он полон нерастрченных сил, его крепкое скуластое лицо дышит энергией, отмечено печатью незаурядной воли. Но в размышлениях «Славянина» не чувствуешь светлой легкости, живой радости свободной души. (Мотив скованности звучит и в пластической композиции скульптуры: голова «Славянина» выступает из шероховатого блока неотшлифованного мрамора, словно бы плененная этой косной массой). Угрюмая неудовлетворенность пронизывает размышления «Славянина», они полны яростного жизнеупорства, жажды счастья, нарастающего гнева. И вот в этой напряженности, сложности мыслительной работы, в горьком, бунтарском недовольстве судьбой, готовности к броску, к неожиданному, как взрыв, могучему развороту еще дремлющих, не нашедших должного применения сил — ясные, глубокие приметы эпохи.

В восприятии современников образы «Славянина» и «Крестьянина» невольно сплетаются с грозными и восторженными, поистине пророческими ямбами блоковского «Возмездия». С теми строками поэмы, где говорится о чувствах и помыслах русских людей в начале XX века:

«И отвращение от жизни,  
И к ней безумная любовь,  
И страсть, и ненависть к отчизне...  
И черная, земная кровь  
Сулит нам, раздувая вены,  
Все разрушая рубежи,  
Неслыханные перемены,  
Невиданные мятежи...»

Сокровенные думы и настроения русского общества начала двадцатого столетия выражены и в других работах 1906 года — «Детские грезы» и «Нике». Только здесь выступают на первый план не суровые черты жестокой реальности эпохи, а ее мечты и надежды.

В «Детских грезах» изображены две детские головки, выступающие из косоугольной глыбы необработанного мрамора. Однако мраморный блок выполняет здесь иные функции, чем в «Славянине», — это и среда действия, условность которой усиливает чувство «видения», и плоскость, определяющая расположение скульптуры в пространстве, ее неровный, порывистый ритмический рисунок и ее объ-

емное решение, близкое к горельефу; наконец, это преобразованная форма постамента.

Известно, кто послужил натурой для «Детских грез» — это были четырнадцатилетняя племянница скульптора Женя и пятилетний мальчик Егорка — сын соседа. Художник вылепил их в глине, когда летом 1906 года ездил в Караковичи.

И несмотря на то, что прототипы были известны, кажется, что композиция варьирует образы других скульптур и обладает сложным строем иносказательного повествования.

Мальчик и внешне несколько напоминает «Славянина» (в миниатюре, конечно): тот же простой и мужественный облик русского крестьянина. Но больше всего их внутреннее сходство проступает в выражении мальчишеского лица: такие же упрямо сдвинутые, хмурые брови, то же недовольство в изогнутой складке вывороченных губ.

А у девочки, участливо склонившейся над этим угрюмоватым «мужичком с ноготок», искрящаяся радостью жизни улыбка, полный мечтательности ласковый взор, мягкие пряди волос над открытым, высоким лбом. Кажется, что она утешает нахмурившегося парнишку, напевает ему песню-сказку о будущих счастливых днях.

Эта девочка напоминает героиню самой прославленной из коненковских вещей 1906 года — знаменитую «Нике».

Нике — имя греческой богини Победы, образ которой запечатлен в древних статуях. Но Коненков не стремился к повторению или варьированию каких-то мотивов античной скульптуры. Он воспользовался лишь символической этого имени из древнегреческого пантеона.

Позировала для «Нике» Татьяна Яковлевна Коняева — одна из натурщиц, которых С. М. Волнухин рекомендовал Коненкову, когда он начал работать над выполнением заказа булочника Филиппова.

Татьяна Яковлевна! В 1906 году вряд ли кто-либо из окружающих величал ее так почтительно. Было тогда Тане Коняевой всего шестнадцать лет.

Судя по сохранившимся фотографиям и, конечно, по коненковским скульптурам, Таня Коняева действительно была хороша собой. Однако ее красота не была эффектной и яркой. Облик девушки скорее отличался милой застенчивостью и нежной скромностью. Очевидно, именно этим она привлекла тридцатидвухлетнего скульптора.

В том же 1906 году Сергей Коненков и Татьяна Коняева обвенчались — в церкви на Капельках в Москве. Затем молодые отправились в родные художнику Караковичи, где отпраздновали свадьбу.

Брак этот был не очень долгим, многие его обстоятельства складывались драматично. Но об этом позже.

А в 1906 году, в момент создания «Нике», любовь Сергея Коненкова и Татьяны Коняевой переживала неповторимо прекрасную пору. И поженились они почти сразу же после окончания этой скульп-

туры. И хотя на ее лицевой стороне вырезана авторская надпись «Nike», скульптура с портретной точностью воссоздает облик Татьяны Коныевой. В момент знакомства с художником девушка была работницей «Трехгорки», участвовала в действиях боевой дружины, которой в декабрьские дни 1905 года предводительствовал Коенков.

И, конечно, это не портрет в узком смысле слова. «Нике» — образ времени, символ надежд эпохи.

...Перед зрителем — русская девушка, черты лица которой чрезвычайно далеки от классических канонов и даже от обычных норм академической «правильности черт»: нос «уточкой», пухлые щеки, слегка вывернутые губы. Чуть запрокинув голову, девушка смотрит вдаль; улыбка, светлая и доверчивая, трепещет на ее полуоткрытых губах, искрится в приветливом взоре.

Впрочем, индивидуальное, жанрово-характерное составляет в этой скульптуре лишь внешнюю границу образа. Его суть — в мотиве сильного, бурного душевного порыва, устремленности вперед, свободного полета (отсюда, конечно, и название вещи, чисто ассоциативное, напоминающее о Нике Самофракийской из Лувра). Это ощущение легучести, радостной победы над косностью будней, легкого, ничем не связанного, как во сне, парения в пространстве Коенков создает при помощи простых и лапидарных динамических акцентов композиции. Сомкнутая, плотная масса волос девушки отброшена назад, как расправленное крыло; голова запрокинута так, словно бы невольным движением сопротивляется встречному ветру, рассекая его; мягкие, скользящие тени в углублениях мрамора соединяют скульптуру с окружающей воздушной средой. Общий ритм композиции, волнистый, неуравновешенный, но четко направленный вперед и вверх, укрепляет и довершает эту иллюзию движения-полета. При всей филигранной тонкости разработки пластической партитуры этой вещи, она обладает такой ясностью и энергией построения, что остается в памяти зрителя как нечто масштабное.

И поэтическая символика этой вещи так многозначна, так широко и широко охватила события, размышления, надежды своего времени! Только что отгремели бури пятого года, прямым откликом на них были и «Атеист», и «Иван Чуркин», и «Славянин» с их грозной силой и мятежным духом. У «Нике» другой пафос, другие горизонты. Это не героическая проза недавних баррикад, а романтика тех лет.

Полагают, что крылатая Самофракийская богиня находилась на носу корабля, покоряя стихии, возвещая с гордым торжеством о победах отважных мореплавателей. Коенковская «Нике», мечтательно улыбающаяся, вдохновенная русская девушка, осеняет своей светлой, проникновенной верой иной корабль — корабль времени. Она вознеслась над годами, над жестокими, трудными буднями начала



века, устремившись к радости, к счастью и красоте свободного будущего, мечта о котором была одной из движущих сил русской революции.

«Нике», наряду с другими упомянутыми вещами 1906 года, позволяет понять тот глубокий смысл, который содержат слова С. Т. Коненкова, сказавшего однажды: «Под знаком событий первой русской революции я оформлялся и рос как художник»<sup>4</sup>.

В некоторых книгах и статьях о Коненкове весь дореволюционный период его творчества рассматривается как одно слитное целое. Но это неверно. 1898—1906 годы — это заповедь коненковского искусства, его первая глава. Именно глава, самостоятельная и законченно-четкая, а не «присказка». На протяжении этих лет раскрылись многие важнейшие черты творчества скульптора, сохранившиеся и развившиеся в последующие десятилетия его работы.

Каковы эти черты? Во-первых, подлинно национальная природа художественного мышления, тематики и образного строя произведений — в противовес академической традиции, полностью оторванной от русской жизни в ее подлинном облике.

Это, далее, живая связь с жизнью времени, ее конфликтами и мечтаниями, драматическим напряжением страстей.

Это неизменное тяготение к образам обобщенного характера — причем не только в произведениях с широким сюжетно-тематическим заданием (вроде «Самсона, разрывающего узы»), но даже и в работах портретного жанра («Иван Чуркин», «Атеист» и т. д.).

Романтические тенденции, поиски символов также свойственны вещам этих лет. С этими поисками связаны и эксперименты в области пластической формы, условного языка скульптуры — при сохранении верности основным принципам реализма.

Все это оказалось залогом и основой успехов будущих исканий и находок скульптора.

## VI

После четырнадцатой выставки Московского товарищества художников, где были представлены «Нике», «Чуркин», «Славянин», «Крестьянин» и «Вакх» (деревянная реплика мраморной фигуры в кофейне Филиппова), Коненков становится известным и уважаемым мастером. Произошло это как-то сразу, что называется, он «проснулся знаменитым». После нескольких лет трудных испытаний Коненков вновь почувствовал доброжелательность судьбы.

У выставки была большая пресса, причем ни в одном из отзывов скульптора не забыли. Более того, о нем говорили с каким-то при-

дыханием восторженных интонаций, иногда впрочем какого-то сомнительного свойства.

«Коненков выставил «Нике», — писал один из рецензентов. — Дерзость непомерная. Античная «Победа», найденная без головы крылатая дева получила наконец голову, но какую?»

— Слишком русскую и, значит, полную всякого эстетического несовершенства. И, однако, новая «Нике» оказалась действительно победой. Порыв древней «Нике», бурнокрылой древнегреческой девы, воздел горё русское лицо, и в низменной плоти затрепетал высокий порыв, неприглядное обличье засветилось неизреченною красотой русской души, красотой восторга, молитвы, парения»<sup>1</sup>.

У современного читателя претенциозный стиль подобного мадригала может вызвать ироническую улыбку. Но познакомиться с ним стоит и для того, чтобы не только почувствовать те почтительные нотки, которые зазвучали в отзывах о работах Коненкова, но и ради представления о тех опасностях, что поджидали мастера в первые годы его славы. От скульптора ждали сплетений таинственной мистики с мотивами «истинно русской» стилизации. Очень модное в те годы сочетание.

Ничем похожим Коненков не порадовал околхудожественную «чернь» тех времен.

Хотя он и стал создателем произведений, глубоко связанных с русским фольклором, с подлинными традициями и древними легендами.

Но это были вещи бесконечно далекие от салонных фальшивок в «русском духе». Вещи искренние даже при самом поразительном и прихотливом полете фантазии.

Где таятся истоки деревянных скульптур Коненкова, какова почва и причины их создания? Ведь столь привычные сейчас, так плотно связавшиеся с именем ваятеля, они казались совершенно неожиданными при первом своем появлении: зрителей выставок конца 1900-х — начала 1910 годов они просто ошеломляли.

Конечно, вполне уместно сказать в этой связи, что резьба по дереву, деревянные скульптуры — едва ли не древнейшие виды русского искусства. Это было напрочь позабыто. И лишь сравнительно недавно этому виду народного творчества стали посвящаться выставки и специальные издания. Материал, собранный для экспозиций и книг, показал современникам, что до наших лет сохранились не только рельефы и фигуры, связанные с сюжетами христианской легенды, но и деревянные изображения языческих божеств. Удивительная по своей искусности и ярчайшей фантастике резьба и поныне встречается в быту и архитектуре русского крестьянства (особенно в северных областях России), а ранее она — то графически-контурная, то живописная — использовалась для украшения иконостасов

соборов и монастырей Москвы и Ярославля, утвари царских и боярских палат XV—XVII веков.

В более поздние времена деревянная скульптура в России была оттеснена другими видами изобразительного мастерства, сохранилась лишь в селах, а в так называемом профессиональном искусстве, казалось, исчезла навсегда.

Сергей Коненков возрождает ее. И это явно связано с увлечениями многих мастеров русского искусства конца XIX — начала XX века. Ведь интерес к национальной старине, к традициям и формам древнего искусства, к пестрой и многокрасочной стихии народных преданий, легенд и сказок получил очень широкое распространение в эти десятилетия.

Но очень разными были и идейные истоки и художественные результаты этих увлечений.

Некоторые художники и архитекторы использовали различные образцы старого русского искусства чисто внешне, эклектически, совершенно не постигая их образного содержания и стилевых закономерностей.

В характере пресловутого стиля «рюсс», основанного на крайне поверхностном, по существу мещанском восприятию образцов русского народного творчества создавались некоторые постройки и многие изделия прикладного искусства.

В иных работах живописцев русская старина изображалась как некая патриархальная идиллия, время всеобщего, ничем не омраченного благоденствия. Эти сусальные пасторали явно противопоставлялись социальным бурям новой эпохи. Встречалась иногда в картинах на древнерусские темы и какая-то картонная фантастика с нагужной, нарочито угрюмой мистикой и т. д.

Но в те же времена талантливейшие деятели русского искусства обращались к отечественной древности, стремясь понять и раскрыть наиболее стойкие и существенные черты русского национального характера, сохранившиеся и до новых времен. Это было одной из форм постижения жизни народа, его духовных, нравственных и эстетических традиций. В годы бурного подъема национального самосознания, предшествовавшего революциям, такое постижение было для многих художников самым высоким и страстным творческим интересом. Да, пожалуй, и долгом гражданской совести.

Большинство работ Коненкова, так или иначе связанных с национальной древностью, воссоздает коренные, веками выпестованные свойства и качества русских людей, их характеров и душевного мира. В этих работах обычно встречается сложное, но целостное сочетание фантастического и реального. Поэтический вымысел в духе фольклора тут сплетен с конкретными чертами живой действительности. Какие бы неожиданно-прихотливые формы ни принимала



фантазия художника, в его деревянных скульптурах на темы народных преданий всегда проступают отголоски повседневных наблюдений, черты живых характеров. С другой стороны, и те работы этой серии, в которых нет ничего внешне необычного, сказочного, напоминают то образы песен, то героев былин, то немыслимые в реальности существа — персонажи фольклорной фантастики.

Два одновременно созданных портрета сказительницы былин Марии Дмитриевны Кривоноленовой (оба — 1916 года), если их сопоставить, дают возможность понять эти разные грани коненковской «лесной серии».

Первый из этих портретов — он называется «Вещая старушка» — уже по своему сюжетному и композиционному решению выглядит воплощенной сказкой.

Нарочито подчеркнут почти непорушенный объем древесного ствола. Фигура старухи-сказительницы с клюкою в руке полностью заключена в круглый ствол, ее очертания сливаются с силуэтом дерева. Она словно бы душа леса, его легенда, его мудрость, которая, подчинившись какой-то волшебной силе, открыла свой таинственный облик.

Когда художник создает произведения такого типа, самая главная трудность, возникающая перед ним, — добиться внутренней убедительности, жизненной логичности сказочного повествования. В этом нет парадокса: ведь фольклорный вымысел — поэтическая форма рассказа об окружающем, своеобразное истолкование событий жизни. Условность мира сказки позволяет воображению ткать самые прихотливые узоры. Но в конечном счете при развитии любого фантастического сюжета нетрудно проследить и определенные границы вымысла и строгие закономерности развития действия. Отличие истинной сказки от вымученной стилизации в том и состоит, что в сказке все — от главных образов до любых деталей — обладает цельностью единой картины, несущей свою правду, свой замысел, свой «урок», а стилизация сводится к чисто внешнему, поверхностному использованию уже готовых сказочных форм — они гуртом набираются из разнохарактерных произведений и в новом, ничем не оправданном сочетании оставляют впечатление нелепой и безвкусной выдумки.

У Коненкова настоящий дар сказочника. Его работы обычно отличаются безукоризненной «правдой вымысла». Любопытно, что он почти никогда не использует каких-либо традиционно сказочных или заимствованных из древней истории деталей. Не только подробности вещественного окружения, но и персонажи «сказочных» скульптур Коненкова нередко самые обычные, сплошь и рядом встречаемые в повседневности. Но в фантастическом мире вымысла они как бы выступают в новом, особом качестве, «играют роль», по-

рученную им, подчиняясь не привычной связи и соотношению вещей, а законам царства сказки.

Вот и «Вещая старушка» — это не просто портрет с какими-то аксессуарами, а «некоторое царство, некоторое государство». В нем и дерево может распахнуть кору, как одежду, доверчиво поведать свои сокровенные познания и мечты; и человек — оказаться добровольным пленником старого ствола, его другом, собеседником, душой. И уже после первого знакомства со скульптурой все это кажется вполне естественным и по-своему правдоподобным, ибо ничто не пришло сюда «из другой сказки», все тесно связано друг с другом, спокойно, по-домашнему обжито и просто.

То, в какой мере глубоко и прочно принадлежит «Вещая старушка» лесному сказочному миру, может быть косвенно подтверждено одной забавной историей, происшедшей с автором этой книги.

В 1958 году я писал краткий очерк о Сергее Тимофеевиче Коненкове. В то время единственной монографией о нем была книга Сергея Глаголя. В этой книге «Вещая старушка» воспроизведена. Но от скульптуры под таким названием, которую я видел на персональной выставке Коненкова, фотография в книге Глаголя отличалась одной существенной деталью: над головой старушки извиваются три огромных гриба. Никаких комментариев к этим грибам Глаголь не дает, к скульптуре они на редкость подходят. Поэтому я и решил, что передо мной третий вариант изображения М. Д. Кривополеновой. Справляться на этот счет у самого Коненкова мне и в голову не пришло.

Так и написал я про «третий вариант» скульптуры в своей брошюре. Про грибы там бойко сказано, что они «выглядят словно трубы глашатаев»<sup>2</sup>.

Легко представить мои переживания, когда через несколько месяцев после выхода в свет брошюры появилась книга С. Коненкова «Слово к молодым», и там я прочел следующие строки:

«Любопытная история произошла с этой работой (т. е. с «Вещей старушкой». — А. К.): зимой на деревянной скульптуре «Вещей старушки» выросли три гриба. Я тогда сфотографировал этот «урожай» на голове деревянной скульптуры, а потом срезал грибы и загипсовал их на память»<sup>3</sup>.

Вот тебе и третий вариант!..

Однако же, как ни анекдотична эта история, очень показательно, что эти самые злосчастные грибы можно было без колебаний принять за подлинную часть скульптуры (потом я узнал, что не я один допустил подобную ошибку). Такова естественность коненковской работы, такова ее живая слитность с миром природы и фантазии.

Что же касается «Портрета сказительницы М. Д. Кривополеновой», то здесь уже вся сказочность «ушла вовнутрь». Перед зрителем

лем повязанная платком старая крестьянка с лицом, испещренным морщинами. Но при всей внешней простоте и обычности ее облика есть в нем какая-то особая сила, влекущая и притягательная.

Как она смотрит, эта старуха!

Она и видит и не видит собеседника; ее выцветшие зрачки словно бы излучают таинственный свет. Чем пристальнее всматривается зритель в эту скульптуру, тем больше поддается чародейной силе этого поистине «вещного», гипнотического взгляда. И колеблется, расступается мир обычного. Слышится голос древних русских преданий, простых и мудрых, лукавых и поучительных.

Правда вымысла, убеждающая естественность свойственны даже самым причудливым образам лесных существ, созданных скульптором. Это подкупающее «само собою разумеется», стихийная органичность фантастики, конечно, во многом идет от запавших в душу впечатлений ранней поры жизни.

С. Глаголь записал рассказы Коненкова о некоторых из этих впечатлений.

«...Среди ночной тишины у костра в утреннем тумане, обманчиво меняющем все очертания, быть может, впервые зародились в воображении будущего художника излюбленные им образы сказочных существ.

Проснется мальчик и чудится ему, что стоит невдалеке неизвестно откуда взявшийся старичок. Оперся на палочку и стоит. А всмотришься и видишь, что это вовсе не старичок, а просто пень обгоревшего дерева. У дерева на опушке леса тоже притаилась вещь старушка и тоже стоит неподвижно и смотрит на догорающий костер, а подойдешь — и нет ничего. Стоит дерево как дерево. Только и всего. Даже лошади, сонно пофыркивающие вокруг, и они то лошади, как лошади, а то вдруг начинают казаться похожими на каких-то ведомых существ.

В деревенской среде, окружавшей мальчика, царила твердая вера в леших, домовых, оборотней и прочее таинственное население крестьянских дворов, по ночам начинающее там свою жизнь. И вот зачастую не только в поле, а и дома все вокруг тоже становилось похожим на сказку, казалось каким-то новым, особенным и жутким... Рядом с верою в домовых и оборотней всегда живет и вера в колдунов, разные зелья, привороты и т. д. И вот на пчельнике все тоже становится необычным и страшным, а ветхий пчелинец, которого и пчела не жалит, кажется загадочным ведуном, и когда начнет он бережно выбирать пчелок, запутавшихся в волосах его седой бороды, и ласково с ними разговаривает, то кажется мальчику, что это совсем неспроста, что знает старик какой-то особый язык пчелиный, а с ним, конечно, и много чего иного таинственного и никому другому не ведомого...»<sup>4</sup>.



Рассматривая коненковских стариков и старушек, ведьм и леших, богатырей и великосилов, словом, все это обширное лесное племя, сотворенное скульптором, зрители и критики порой забывают живую переплетающуюся связь реального и «неведомого, таинственного» в душе художника. А ведь сколько людей с самыми разными, несхожими биографиями, выросшие среди полей и лесов России, на заре своей жизни встречались с этим миром живой легенды, любили его, верили ему!

Вот пример — в автобиографической повести «Дневные звезды» Ольги Берггольц автор, вовсе и не помышляя о Коненкове, прямо перекликается с ним:

«...мы побежали за нашим старичком.

Мы нашли его ранней весной в монастырском саду, среди еще голых кустов шиповника: он сидел на корточках, горбатенький, темный, опустив корявые ручки до самой земли, неестественно повернув вправо сердитое, задумчивое личико с острой бородкой. Подкравшись поближе, мы увидели, что старичок не настоящий, не живой, а этакий необыкновенный древесный корень. То есть на самом деле он, конечно, был живой и только перед нами, перед людьми, замирал и прикидывался корнем, и мы поняли его хитрость... И никто, кроме нас, не знал о старичке и его таинственной жизни, да и нам ни разу не удалось подсмотреть ее, хоть мы очень старались. Но мы догадывались обо всем! Мы даже рассказывали друг другу, как наш старичок ночью бегаёт по саду и все трогает своими корявыми ручками, а иногда зачем-то выкапывает ямки. А бегаёт он, как ступка, переваливаясь с боку на бок, ведь ног-то у него нет! И так было интересно и жутко верить этому, и мы побаивались даже нашего старичка и очень любили его»<sup>5</sup>.

Ведь здесь все: и корявая неуклюжесть деревянного старичка, и то, что он так привлекателен и немного страшен и, главное, искренняя вера в его одушевленность, отношение к нему как к живому существу, обладающему своей особой, хлопотливой и загадочной жизнью — все сродни миру коненковских лесных сказок. Тайны этого мира близки и ведомы тем, кто вырос в окружении русской природы, русского народного быта, национальных «преданий старины глубокой».

Однако переехав из тихо дремавшего в зелени садов старинного волжского городка в огромный, бурный Петроград, девочки, воочию увидевшие старичка в деревянном обручке, вдруг распростились с лесной сказкой. «...Мы, оставшись одни, вытащили его с великим благоговением, развернули и поставили на стул. Поставили, взглянули и обмлели: старичка не было. Это был просто уродливый, темный корень... все было на месте, по самого старичка больше не было. Он как бы исчез по пути в Петроград, оставив вместо себя нечто не-

красивое и совершенно мертвое»<sup>6</sup>. Иными словами, трезвая проза городской жизни убила поэтическую образность восприятия, которая была привычной и естественной в окружении живой природы.

Соприкоснувшись с «ученой» городской культурой и в полной мере воспользовавшись ее плодами, Коненков сумел сохранить нерушимую связь с миром народной фантазии, преданий и сказок русских лесов и полей. Более того, он показал этот мир в образах такой огромной убеждающей силы, что даже самый скептический горожанин не может устоять перед их волшебной властью и, стоя в музейном зале, видит не мертвый корень, а какого-нибудь старичка-полевичка, который действительно добрал до Третьяковской галереи из дальней глухомани.

Чисто сказочными существами кажутся «Лесовик» (1909), «Старенький старичок» (1909), «Старичок-полевичок» (1910), «Стрибог» (1910) и другие скульптуры подобного же типа. У них сплюсненные, почти плоские тела — то ли сросшиеся с деревом, то ли пользующиеся им как прибежищем, одеянием, панцирем; поверхность скульптуры (например, в «Стареньком старичке») кажется заскоружлой, шершавой корой. Их руки и ноги непомерно велики, порою откуда-то из плеч вырастают рога («Стрибог»), сделанные из специально подобранных цветных камешков глаза загадочно мерцают, тугие, толстые пряди волос головы и бороды рассечены перевязями, которые напоминают запруды у мельницы на сельской речке («Лесовик»).

Но вся эта причудливая чертовщина не пугает, не отталкивает, даже не настораживает. Они, в общем, весьма незлобивы, эти стрибог, старички-полевички, лесовики. В них чувствуешь открытое простодушие деревенского «genius loci», духа местности. Лукавая, с хитрецей улыбкой «Старичка-полевичка», скорбный облик отягощенного грузом тяжелых лет «Старенького старичка» — ведь все это живые, характерные черты русских крестьян, подмеченные скульптором у своих смоленских земляков.

И вполне естественно, что иные из деревянных скульптур, также созданные в сказочном духе, сделаны с реальной модели и представляют собой своеобразную форму портрета. Таков, например, «Егор-пасечник» (1907). Сам Коненков уже в старости вспоминал об этом пасечнике следующее:

«15 лет провел он на военной службе. А когда отслужил, стал монахом в рославльском монастыре, но за непокорный характер был расстрижен и пошел странствовать по матушке-Руси — жал рожь, вязал снопы, а зимой обучал ребятишек грамоте. Он и меня научил читать и писать.

Егор Андреевич жил на пчельнике близ нашей деревни. Он знал наизусть множество народных сказок и сказаний. Я без конца слу-

шал его были и небыллицы. Передо мной расстилались скатерти-самобранки, я летал на коврах-самолетах, восхищался Ерусланом Лазаревичем, Бовой Королевичем, слушал и сам наизусть знал былины и сказки о славных русских богатырях. Так, на пчельнике, на опушке леса передо мной оживали картины народного эпоса, фантастический мир русской сказки»<sup>7</sup>.

В этом отрывке из воспоминаний Коененкова хорошо раскрыты и жизненные истоки его лесной серии и многие важнейшие черты ее образной концепции. Невыдуманные Егоры Андреевичи, которые окружали скульптора с детства, которых он знал до тонкости и искренне любил, стали прототипами его произведений. Но такие вот старые, мудрые пасечники, раскрывшие перед художником мир русских народных сказок, и сами стали — в его воображении — их персонажами. Такого рода переплетение составляет душу многих работ лесной серии, в том числе и «Егора-пасечника».

Но было бы по меньшей мере наивностью трактовать произведения этой серии только как своеобразные «путешествия» скульптора в далекую страну юных впечатлений и воспоминаний. Эти впечатления в их прихотливо-сказочном наряде были лишь отправной точкой полета творческой фантазии, в какой-то мере сюжетным материалом. Они служили созданию образов, за условными формами которых стоит большой и нелегкий опыт реальной жизни, опыт времени.

Таковы, в частности, и образы стражников, нищих, слепых, занимающие столь значительное место в лесном цикле. При всем отчетливо выраженном коененковском колорите этих работ, они, бесспорно, связаны с классической традицией русского искусства, идущей от пушкинского Юродивого в «Борисе Годунове» до репинского Горбуна в «Крестном ходе»; именно такие, совсем уж обойденные судьбой, отброшенные на дно жизни мученики оказываются в изображении многих художников живыми символами несчастий, страданий народа, воплем о милосердии и справедливости.

Правда, коененковские образы подобного типа далеко не однозначны и вызывают разное отношение к себе. Так у «Слепой» 1911 года тупое, бессмысленно равнодушное лицо, она слепа не только глазами, но и духом. Безобразно-жестокие тяготы напрочь исковеркали эту злосчастную женщину, притушили в ней все человеческое. Жизнь этой «Слепой» — крайняя степень безнадежного и неодолимого убожества.

Сходный облик и у низколобого, широкоскулого «Слепца» (1910—1911). Огромная физическая сила, сквозящая в его грубых, резких чертах, лишь подчеркивает всю нелепую, горестную бессмыслицу существования этой могучей, но застылой, недушевленной плоти.



В тихой, покорной задумчивости «Слепцов» 1913 года, а особенно в страдальческом выражении лица «Молодого слепого» (1910) намечается уже совсем иное драматическое содержание. С особой полнотой, силой и разносторонностью оно раскрывается в композиции «Нищая братия» (1917).

В этой композиции больше реально-жанровых черт, чем сказочных. Правда, и тут фигуры выступают из непорученного полукруга древесного ствола, во многих местах сливаются с ним. И пропорции тел весьма приблизительны, нарочито массивны, тяжести — словом, привычные условности художественной манеры «лесной серии» здесь сохраняются. Но в «Нищей братии» нет сказочности и сложных фантастических аллегорий. Условности остаются лишь чертами стиля, рамки которого, как оказывается, могут вместить и вполне реальные образы, не связанные с причудливо-узорной стихией фольклорных метафор.

...Где-то в дальнем тяжком пути остановились передохнуть двое «калик переходжих». Подобных им можно было встретить сколько угодно в России предреволюционных лет. Коченков видывал таких слепцов-странников и у себя в Караковичах (один из них, по фамилии Житков, позировал для «Старичка-кленовичка»; вариацией этого образа является левая от зрителя фигура «Нищей братии») и в Москве, где он зазывал этих «сырых и убогих» в свою мастерскую, наблюдал за ними, использовал как натуру.

Изображенные в «Нищей братии» мужики, однако, не так уж покорны и безропотны. Опираясь на гладкие посохи, они замерли в угрюмом ожидании. Нет, явно это не жалкие, заискивающие попрошайки, что выставляют напоказ свои язвы и рубища. И худой с большой шапкой вьющихся волос, высокий крестьянин, чьи слепые глазницы странным образом кажутся зрячими и даже излучают какую-то злую силу; и сутулый лобастый старик, спрятавший правую, должно быть больную, руку в огромную варежку, — оба они не утратили достоинства и крепости характера. Они не молят о снизождении, а скорее требуют справедливого воздаяния за свою горестную судьбу. Худой нищий, так сумрачно насупивший тонкие брови, едва ли не грозен с виду, а старик, затаивший скептическую усмешку в своих усах, совсем не склонен к жалостливым причитаниям; он из тех, чей мудрый, выстраданный опыт жизни внушает уважение.

Такое изображение «Нищей братии», хотя и перекликается с некоторыми образами крестьян в русской живописи второй половины XIX века, все же содержит много принципиально нового. Ведь «униженных и оскорбленных» показывали с сердечным сочувствием, с тягостной болью, но — так часто! — представляя страдание фатальным и безысходным. Как часто это ощущение беспросветности судь-

бы, печального, рокового жребия встречается в народных песнях. В такой, например: «Ах! талан ли мой, талан таков, или участь моя горькая, иль звезда моя злосчастная? Высоко звезда восходила, выше светлого месяца, что затмила красно солнышко! На роду ли мне написано, на долу ли мне досталось, что во все дни горе мыкати...» Та же образная тема звучит в необозримом количестве произведений русских писателей и художников. Юродивые, Горбуны, Акакии Акакиевичи, Макары Девушкины, Мармеладовы — сколько их, вконец раздавленных беспощадной судьбой и смиренно, безропотно влачивших свой жестокий крест по каторжной «Владимирке» русской жизни, изобразило отечественное искусство!

Но вот в «Нищей братии» этой безропотно покорности уже нет. Здесь страдание оборачивается обвинением, гневом, лишь малая грань отделяет его от действенной ненависти. Исход 1917 года, в начале которого исполнена эта композиция, ясно показал, что тайлось за таким строем чувств измученного народа.

«Нищая братия» по своему настроению не одинока в «лесной серии» Коненкова. Есть в ней образы, содержащие еще более открытый, резкий вызов. Сощуривший против солнца глубоко посаженные глаза, длиннолицый «Бурлак» (1915) полон гордого достоинства, чувства внутренней свободы. Небрежно сжимает он в зубах резную трубку, да и во всем выражении его худого, острого лица сквозит вольность, независимость характера. Это человек крепкой жизненной хватки, готовый смело и дерзко драться за свои права.

В прямом соседстве с такими вещами, как «Нищая братия» или «Бурлак», следует рассматривать «богатырские» скульптуры «Лесной серии» — «Великосил» (1908), «Еруслан Лазаревич» (1913), «Богатырь Кузьма Сирафонов» (1913) и другие. В них очевиден былинный склад, здесь множество чисто сказочных деталей, вроде коней-драконов Еруслана Лазаревича или огромных пальцев, которые лежат на голове Кузьмы Сирафонтова, неожиданно и весело имитируя волосы. Былинная гипербола есть и в поражающем воображение могуществе обликов богатырей — «великосилов». Говорят иногда, что в некоторых скульптурах серии это могущество показано односторонне, чисто мускульно. Пусть так, но ведь грубоватость таких вещей смягчается ощущением, что перед нами сказочный образ, метафоричность которого не следует понимать буквально: это ведь символ, богатырю тут «поручено» изображать силу, так же как сове-ведьме — мрачную злость, лешему — хитрость и т. д. В сказочных повествованиях фольклора нередки такие однозначные «амплуа».

Зато уж силаща у этих богатырей такая, что горы способна свернуть. И если она, эта сила, соединится с гневом и решимостью отчаяния истрадавшей Нищей братии, с вольнолюбивостью Бурлака, с душевной цельностью иных героев «лесной серии» — такие вот бо-

гатыри смогут стать «мстителями суровыми», чья могучая энергия разрядится грозowymi раскатами. Пожалуй, в «богатырской симфонии» Коненкова такая мелодия была ведущей.

Наконец, в ту же серию входят образы крестьян-мстителей, правдоискателей, столь часто встречающиеся в творчестве Коненкова. Напомню, что одна из первых работ скульптора, созданная в 1898 году и изображавшая погруженного в думы крестьянина, так и называлась — «Мыслитель». Несомненно, в своем роде философы и все упоминавшиеся лесные «старички». Но особенно глубоко и сильно эта тема решена в композиции «Дядя Григорий» (1916). Ее прототипом был любимец и друг Коненкова Григорий Александрович Карасев, домоправитель особняка скульптора на Большой Пресне (1914—1923).

По своим композиционным принципам эта сделанная в полный рост фигура близка к «Вещей старушке» и «Нищей братии» — такой же блок «раскрытого» древесного ствола, уже привычный нам длинный гладкий посох в центре, который служит опорой руке и подчеркивает вертикальный ритм композиции. Однако здесь нет никакой сказочности; это портретная статуя в самом строгом смысле слова, ее психологические задачи очевидны.

У «Дяди Григория» простое крестьянское лицо, изможденное и остроскулое. Вместе с тем в нем ясно чувствуется подлинное духовное благородство. Прорезанный тонкими морщинами высокий крутой лоб, усталый взгляд из-под припущенных век, общее выражение спокойного, сосредоточенного размышления — все это убеждает в душевной чистоте и в незаурядной силе мысли «Дяди Григория». Его недюжинный ум, очевидная способность серьезно, основательно осознать свой богатый и разносторонний житейский опыт внушают уважение. И если не слишком вдумчивому зрителю лесные старички могли показаться всего лишь занятой экзотикой, то уж этот образ любого пастроит на серьезный лад, заставит увидеть в изображенном пожилом крестьянине пронизательного, глубокого судью жизни, от которого не утаишь правду.

Итак, диапазон работ «лесной серии» Коненкова — от сказочных метафор до жапровых и психологических образов. Древние традиции и острейшее чувство современности тут смыкаются и переплетаются. Скульптор не просто возродил в русском ваянии его древнюю традицию: он сразу же придал ей звучание новых дней. По меткому слову искусствоведа Д. Е. Аркина, «Коненков отправлялся к лесной старине не в поисках забытого «стиля», не путем умозрительного и в конечном счете чисто книжного обращения к «примитиву». Любовь к дереву как к пластическому материалу, зародившемуся на самой ранней заре русской культуры, ожила в художнике начала XX века вместе с исканиями неумиряющего народного корня искусства — его



эпического начала... эти образы древнего леса были в то же время и вполне современными образами. Ведь народные сказания и вымыслы продолжали жить не только как наследие прошлого, но и как поэтическое творчество настоящего. Древний миф перекликается с никогда не гаснущим мифотворчеством народа»<sup>8</sup>. Вещие слова!

Да, было бы пустомыслием утверждать, что Коненков, вновь введя в русскую скульптуру дерево как пластический материал, прибегнул к стилизации, натолкнулся на удачную формальную находку... Ведь с Коненковым в скульптуру России пришли темы и образы, «живущие» в дереве. Сказки родных лесов и полей, чертунки, лешие, ведьмы, что мерещатся в переплетениях какого-нибудь дремучего бора, а вместе с тем — нищие, слепцы, калики перехожие — страдальцы старой России, воплощения ее мук и скорби; былинные богатыри и крестьяне начала XX века — труженики, правдоискатели, бунтари, словом, совершенно неведомая ранее выставочной и музейной скульптуре сельская, народная Русь с ее прошлым и настоящим, горькой правдой будней и вечной надеждой на лучшее — вот что принес с собой «русский лес» С. Т. Коненкова. И для всех этих образов дерево оказалось естественной стихией, как слова родного языка. В руках мастера оно заговорило с удивительной свободой, красочностью и совершенно особой выразительностью. Изображал ли он лесных человечков или вполне реальных, современных крестьян — дерево было для этого наиболее подходящим, если не единственным материалом. Дерзко нарушающие академические каноны и наставления анатомических атласов нарочито преувеличенные и деформированные руки и ноги, слитные, нерасчлененные объемы, путаные хитросплетения ритмического рисунка — ведь в мраморе или в гипсе все это выглядело бы по меньшей мере дико, а в дереве оказывается вполне допустимым. В этом материале легче воссоздать и неотесанную мужицкую натуру, и таинственность мира сказки, и песочность этого мира с обычными наблюдениями и впечатлениями.

Далее, в деревянной скульптуре можно легко, естественно запечатлеть ток жизни человеческого тела (что, разумеется, мыслимо и в мраморе, но в ином пластическом ключе). В большинстве вещей этого коненковского цикла обыгран мотив оживания дерева, бездушная материя которого на глазах становится горячей, одухотворенной человеческой плотью. Что это — пантеизм, утверждение родственного единства всего сущего на земле? В какой-то мере да, но, может быть, гораздо более важной и значительной является здесь другая идея — стремление высвободиться из плена косности; противоборство глухим, темным силам, которые гнетут человека, сдерживают, душат его лучшие порывы, не дают по-настоящему развернуться его творческой энергии. А эта образная идея противоборства — одна из самых основных в произведениях мастера.

Каждый пластический материал обладает особыми, неповторимыми выразительными возможностями. Скульптура из дерева — Коненков своими работами доказал это — может многое сказать зрителю не только объемными формами, общим силуэтным очерком, но и чисто линейным, графическим рисунком барельефных изображений. Когда Коненков режет дерево, он стремится к гармоничному сочетанию двух этих начал. В «Стрибоге», «Нищей братии», «Дяде Григории» и других вещах цикла форма трехмерна (хотя объемы очень часто не доведены до степени строгой, исчерпывающей законченности), она воспринимается лишь при круговом обходе скульптуры. Вместе с тем линейный ритм имеет здесь необычно большое значение, а, например, плоский «фасад» «Старичка-полевичка» кажется лишь прорисованным в материале. Все эти особенности деревянных скульптур Коненкова придают им неповторимую характерность — и образную, и декоративную. Бесконечные попытки многочисленных подражателей как-то варьировать приемы мастера обычно кончались полным крахом — ведь Коненков интуитивно создавал для каждой новой скульптуры свою систему выразительности (которая, конечно, родственно связана с другими работами художника, но вместе с тем всегда единична, оригинальна). Такое свойство не переймешь, как ни усердствуй — это же не набор ремесленных навыков, а целостное художественное мышление и видение. С ним нужно родиться...

Коненков обычно «видел в материале» свою будущую деревянную скульптуру, еще не приступив к работе над ней. Он тщательно подбирал ствол, пень или корневище соответственно этому представлению. Именно подбирал, а не спиливал.

Иногда этому дается весьма наивное объяснение, что скульптор, мол, «жалел губить живое». Очень трогательно, но несерьезно. Ведь если не видно распила или естественного разлома дерева, то практически немисливо определить его фактуру, особенности природной формы, даже характер объема. Без этого скульптору немисливо примерить свою творческую волю к материалу, нельзя представить, как будет выглядеть будущая вещь в натуре. А какой-нибудь пень или чурбак, валяющиеся в лесу, сразу же и полностью «раскрываются» и обнаруживают свои возможности. Вот почему Коненков строго и придирчиво отбирал деревянное сырье для своих будущих изваяний — во время прогулок по Москве и Подмосковию.

Впрочем, еще более важно, что этот отбор имел не только узко-профессиональный характер, но был прямо и глубоко связан с целой системой воззрений. О них рассказано со слов художника в монографии Сергея Глаголя:

«Коненков... увлекается своей давней мыслью воссоздать наивную мифологию древней Руси... Если народ при виде того, как дружинники Владимира топили в Днепре древнего Перуна и кричали:

«выдыбай боже», то пусть же он снова выплывает на Москве-реку у старого Кремля. Вот мысль, которая давно зрела в душе художника, давно была его заветной мечтой и к осуществлению которой он наконец и приступил. Само собой разумеется, что материалом для этого нового мира возвращающихся представителей древней славянской мифологии, для этих вечных обитателей лесных дебрей не мог служить ни мрамор, ни вообще камень... Для Коненкова в стволе каждого векового дерева даже не дремали, а таинственно жили ушедшие туда много веков назад лесные духи... И любопытно отметить, что все эти «Старенькие старички», «Стрибоги» и «Вещие старушки» в самом деле точно только что вышли из своей тесной кельи в глубине древесного ствола. Их ноги плотно сдвинуты, их руки еще прижаты локтями к телу. Они точно еще не освоились со своей свободной жизнью, к которой их призывал художник. К обрубку, из которого режет статую, Коненков обычно не приклеивает ни одного добавочного куска, чтобы вырезать вытянутую руку, выступающую ногу и т. п. И это понятно. Ведь это значило бы просто сделать статую из дерева, взятого материалом вместо глины. Это уже не будет освобождением какого-то скрытого в древесной массе существа, не будет «оживлением» самого дерева...»<sup>9</sup>.

И действительно, кажется, не было случая, чтобы скульптору пришлось приклеивать к выбранному им обрубку хоть малый кусочек. «Увидев» будущую статую еще при взгляде на валяющийся в лесу чурбак, Коненков в последующем добивается крепкой монолитности, законченной цельности формы, что в немалой степени способствует ощущению силы и органичности, которые обычно внушают его деревянные статуи. Они вдобавок еще чрезвычайно телесны, внушают ощущение живой плоти. Александр Бенуа справедливо заметил однажды, что коненковские деревянные статуи хочется не только охватить глазом, но и осязать, потрогать руками. Верное наблюдение, и с тем-то оно и связано, что Коненков способен сохранить в обработанной, отшлифованной деревянной скульптуре естественную «природность», словно бы она не руками человеческими создана, а сама по себе так выросла. Это немного странное ощущение, оно производит впечатление некоего чародейства. Но ведь это вообще свойственно коненковскому миру деревянной пластики.

Любопытно, что и в чисто техническом отношении деревянные скульптуры Коненкова абсолютно уникальны. Еще А. С. Голубкина в своей замечательной книжке «Несколько слов о ремесле скульптора» писала, что за рубежом деревянные изваяния никто не делает не то чтобы из одного ствола или пня, но даже из одного куска. «Там давно уже склеивают одинаковые по цвету или строению бруски приблизительно в вершок с четвертью толщины»<sup>10</sup>. Да и у нас, говорит Голубкина, стоило бы поступать также: «Склеить легче, чем



найти подходящее дерево... вещь может быть задумана независимо от попавшего под руку дерева, и нет смысла во что бы то ни стало втискивать ее в обрубок»<sup>11</sup>, и т. д. Однако тут же Голубкина делает такую оговорку:

«С. Т. Коненков всегда работает из целого дерева, но он так сроднился с деревом, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве»<sup>12</sup>.

Замечательно сказано! Такая фраза стоит целого трактата. В ней точно определено главное. И поныне это определение сохраняет всю свою силу. Возможно, что скульпторы будущего сумеют извлечь из дерева новые, неведомые Коненкову пластические эффекты. Но пока что он остается никем не превзойденным мастером в этой области скульптуры.

Один из посетителей персональной выставки скульптора, которая состоялась в Москве осенью 1954 года, записал в книге отзывов: «Что Коненков делает с деревом — уму непостижимо! Заставляет его звучать, петь, жить!»

Книги отзывов редко бывают собранием мудрых афоризмов. Но приведенная зрительская оценка не только восторженна, но и справедлива. Она заслуживает того, чтобы ее повторили, как научно обоснованное определение...

Деревянные скульптуры Коненкова впервые появились на VI, VII и VIII выставках Союза русских художников в 1909—1912 годах. Если четырнадцатая выставка Московского товарищества художников, где были показаны «Нике», «Славянин», «Атеист» и другие вещи эпохи 1905 года, сделали Коненкова известным, то эти экспозиции придали его славе оттенок особой, неповторимой оригинальности. Не оттесняя в зрительской памяти более ранние вещи и одновременно созданные произведения из других материалов, работы из дерева, несомненно, прежде всего вспоминались, когда произносилось имя Коненкова. Сравнительно быстро эти работы стали своеобразным эстетическим понятием, сродни таким, например, как определение — «левитановская природа».

Сколь ни закономерно было появление подобных произведений в рамках русской культуры своего времени, как ни прочно связаны они были со многими тенденциями искусства эпохи, коненковские деревянные скульптуры на первый взгляд изумляли зрителей своим несходством с иными работами художников тех лет. По этому поводу критик А. Ростиславов писал в «Аполлоне»: «...как-то странно иногда видеть не в лесах, а в выставочных залах эти оригинальные работы... Так далеки они на вид от рафинированных образцов окружающего современного искусства, так подлинно близки к народным образцам,

столь изумительны примитивизмом формы, выражающим их сущность...»<sup>13</sup>.

Это остронепривычное впечатление от коненковских «деревяшек», их решительное отличие от современного им художественного окружения породили и обширную критическую литературу и обросшие легендами своеобразные инциденты на выставках тех лет. Среди такого рода инцидентов особенно часто вспоминают о неожиданном и несколько нелепом столкновении В. А. Серова и А. С. Голубкиной на вернисаже VIII выставки Союза русских художников (конец 1910 года) в связи с коненковским «Старичком-полевичком». В некоторых мемуарах и «литературных записях» эта история предстает в искаженном виде. Поэтому приведу полный текст не «литературной», а документальной записи воспоминаний С. Т. Коненкова об этой истории.

«Это случилось ровно 56 лет тому назад. Я сделал своего «Полевичка» (1910 год) и когда выставил его на выставку — стою, смотрю на него, скульптура всегда заново смотрится на выставке.

Вдруг подходит Анна Семеновна Голубкина, поздравляет меня, а сама в большом восторге. «Коненков, хорошо! Ну и хорошо, Коненков!»

Народу много, а мы одни, никого вокруг не замечаем.

Вдруг подходят к нам Серов, Коровин и другие, их фамилии я не помню. Серов, здороваясь с Голубкиной, спрашивает: «А моя Ида Рубинштейн мешает вашему «Полевичку»?

Ну, тут и пошло.

«Бессовестный Серов! Вот как он к нашей скульптуре относится! Мешает! Эх, вы, Серов!»

Все смутились, а я молчу. Я на десять лет моложе.

Только Коровин один не растерялся.

«Валентин, будь мужественным, проси прощения у Голубкиной!»

Но ни тому, ни другому это прощение было не нужно.

Какая-то произошла холодность — пошли письменные объяснения, которые так ни к чему и не привели. Сложность натуры Анны Семеновны может быть и не была понятна Валентину Александровичу.

В одном из архивов художника (В. Н. Домогацкого. — А. К.) найдено письмо Голубкиной: «Принять не могу, умер Серов».

Голубкина тяжело переживала смерть Серова и в это время не могла ни с кем встречаться. Нам, близким, казалось, что они любили друг друга»<sup>14</sup>.

В этих воспоминаниях запечатлелись живые оттенки характеров: ранимость и вспыльчивость А. С. Голубкиной, гордое достоинство Серова, почтительное уважение самого Коненкова к своим старшим, прославленным коллегам.

Но очевидным представляется и другое: Голубкина и Серов, каждый по-своему, оценили самобытность коненковского «Полевичка». Происшедшее недоразумение усугублено в некоторых сочинениях. Автор литературной записи «Мой век» разукрасил рассказ Коненкова об этом инциденте неправдоподобными деталями, искажающими суть происшедшего. В записи говорится, что В. А. Серов будто бы «с нескрываемою иронией» спросил:

— Не мешает ли мой легкомысленный портрет вашему серьезно «Старичку»? <sup>15</sup>

Несомненно, что Серову бросилась в глаза резкая разница изысканно-стилизованной утонченности «Иды Рубинштейн» и грубовато-крестьянской патриархальности «Старичка-полевичка». И очевидно, опасаясь, что в соседстве этих вещей, столь несхожих и разноплановых, есть какая-то неловкость, даже бестактность, Серов решил спросить об этом у Голубкиной и Коненкова. «Ирония» тут ни при чем, Серов был по обыкновению серьезен. Он в свое время высоко оценил «Старичка-полевичка» — существует вполне убедительное доказательство этого: будучи членом Совета Третьяковской галереи (образованного после смерти П. М. Третьякова), Серов рекомендовал купить скульптуру Коненкова для музея. Это и было сделано после того, как к Серову присоединился И. С. Остроухов. В письме к дочери П. М. Третьякова — А. П. Боткиной И. С. Остроухов в самых восторженных интонациях рассказывает, что Совет галереи купил «замечательную, выдающуюся скульптуру из дерева Коненкова («Мужичок-полевичок»)» <sup>16</sup>.

Однако это досадное недоразумение с «Полевичком» показывает, сколь сложным было сопряжение деревянной скульптуры Коненкова с художественной жизнью начала десятих годов. Да и более позднего времени. Об этом особенно красноречиво говорит многообразие критических оценок «лесной серии».

Диапазон суждений тут чрезвычайно велик.

Александр Бенуа, которому принадлежат глубокие и тонкие оценки многих вещей скульптора, поначалу круто ограничил смысл и значение его созданий: «Коненков сооружает дикие идола», — провозгласил Бенуа. И связывал это «сооружение диких идолов» с нередкими для начала века «причитаниями» — над всей русской скульптурой, «над всем, что в нас умирает и умерло» <sup>17</sup>.

Но если заукобойные звуки послышались в коненковских вещах одному лишь Бенуа (да и то ненадолго — через несколько лет он пишет о скульпторе с другими интонациями), то стремление видеть в них черты архаизирующей стилизации было широко распространено и, несомненно, имело определенные основания.

Писали, что творчество Коненкова явилось лишь «отблеском давно отгоревших костров перед идолищами деревянных Перунов



и Велесов древней Руси, лесов и болот, когда можно было слышать, как черный Див кличет вверху дерева» (Вячеслав Иванов)<sup>18</sup>. Или: «В Коненкове, как в Рерихе и некоторых других наших ясновидцах старины, таинственная связь с прошлым, как бы прозрение в глубь веков», — вторил А. Ростиславов в «Аполлоне»<sup>19</sup>.

Было бы неразумным делом искать в этих «эссеистских» статьях последовательного и аргументированного историзма. Но как бы то ни было, связь Коненкова с древнейшими традициями русской культуры, с вековыми чертами национального характера этими авторами верно подмечена и их суждения на этот счет имеют свои основания. Но даже в запале образных сравнений и ассоциаций неверно и ненужно целиком отдавать скульптора «преданьям старины глубокой». И связь эту надобно видеть не в отсутствии «наслоений человеческой культуры», а в своеобразии и неповторимости ее проявлений.

Встречались и иные аспекты восприятия деревянных скульптур Коненкова. Отмечалось, в частности, мастерство монументальных обобщений, которые так логично связаны с духом и музыкой образов древности. «Бедная русская скульптура, — писал Эм. Хусид в «Вестнике Европы», — имеет в рядах «Союза» единственного крупного представителя — Коненкова. Скульптура слабо прививалась к русскому искусству; в лице Коненкова мы приветствуем первый пример трактовки ее в духе материала и пластической формы. Мы видим у него величественную экономию в плоскостях и нерасчлененность поверхности, позволяющую художнику сохранить рельеф и полноту формы. Мы приветствуем увлечение Коненкова архаикой — единственной школой, дающей все преимущества синтетического, монументального стиля»<sup>20</sup>.

Другие авторы справедливо отмечали органичность использования Коненковым дерева как пластического материала, подчеркивали национальные, народные основы обращения к нему русского скульптора. Вполне резонно звучат такие, например, рассуждения: «Из чего же, в самом деле, ваять свои произведения русскому скульптору, как не из деревянного богатства страны лесов? Нужно только было показать, как много неожиданного разнообразия заключается в этом материале... И Коненков сумел это; с первых же статуй он заставил нас забыть скульптурную монополию мрамора и согласиться с ним, что темы славянской пластики лучше роднятся с этим, то грубо-мохнатым, то стройно-гибким телом разнообразных лесных пород»<sup>21</sup>.

В том же духе высказывается С. Маковский в статье к альбому «Современная скульптура», где он восклицает: «Воскрес великий Пан!». И — далее: «Приемы ваяния опять сделались пластическими приемами»<sup>22</sup>.

Все это сказано по существу и в том строе восприятия коненковской скульптуры, который сохраняет свою силу и поныне.

Но, перечитывая огромную критическую литературу десятых годов, посвященную Коненкову, можно заметить, что автор «лесной серии» представлен в этих статьях главным образом как стилизатор-архаист, словно бы спрятавшийся от современности и ее живых страстей. Эта оценка прижилась и упорно, долго повторялась до сравнительно недавних времен.

И только где-то в середине пятидесятых годов началась переоценка «лесной серии» — и зрителями и искусствоведением. Зрители, к слову сказать, задали тон, а критики последовали за тем современным восприятием коненковского «дерева», которое явственно ощущалось в откликах на персональные выставки скульптора в Москве, Ленинграде и других городах страны.

Историческая дистанция позволила увидеть творчество мастера не изолированно, но в общем потоке культуры времени. И это многое прояснило и уточнило.

Ведь иносказательность, сложные формы символики были свойственны русской художественной культуре предреволюционного десятилетия. Коненков вовсе не составлял какого-то единичного исключения. Напротив, он говорит на том же языке, что и многие другие крупнейшие писатели и художники того времени. И так же, как они, скульптор вовсе не отворачивается от действительности начала XX века. Современность содержания в искусстве вообще не обязательно зависит от злободневности его сюжетов и тем. Рассматривая вещи лесной серии, можно было убедиться, что у них глубокие и ясные народно-демократические основы, что в этих вещах, запечатлевших черты национального характера, звучат многие отголоски переживания сложной эпохи десятых годов.

Это решает дело, определяет оценку серии в целом.

В ней есть не слишком удачные работы, есть и просчеты. Неудачи ожидали скульптора в тех случаях, когда он утрачивал живые ассоциации с непосредственным жизненным опытом, с глубокими заметами ума и сердца. В подобных случаях фольклорные и исторические мотивы получали надуманную, манерную трактовку и действительно имели черты стилизации. В какой-то мере такими чертами отмечены жепоподобный «Гуак» (1917), томная, эфирная «Царевна» (1913), несколько претенциозная «Березка» (женская головка 1916 года) и несколько других скульптур. В двух-трех вещах (вроде «Ведьмы-Совы» 1909 года со страшными когтями и растарашенными глазами) есть угрюмая, недобрая мрачность вымысла, в общем-то мало свойственная русской народной фантастике.

И эти вещи, впрочем, имеют своих поклонников, которых можно понять: мастерство скульптора, полет фантазии и тут пленительны. Но все же в таких работах, где стилизация становится очевидной, как правило, мельчает и выразительность формы, преобладает поверхно-

стная виртуозность. Как и у всякого большого художника, у Коненкова поистине неуволима та грань, за которой ковчается «образный замысел» и начинается «формальное воплощение». Они абсолютно слитны, объединены сложной и многосторонней взаимосвязью.

Но вещей узкостилизаторского характера в «лесной серии» очень немного. Кроме всего прочего, стилизаторству решительно препятствовало самое «рукоделие» скульптора с его глубинной народной традицией, которой просто не может быть свойственна какая-то неестественность. Как очень верно и точно сказал выдающийся русский искусствовед Я. А. Тугендхольд, Коненков — «выходец из лесной и крестьянской Руси, знакомый с радостью и страдой лесовика-дровосека, он как бы предназначен был внести в русскую скульптуру крепкое и мощное начало, любовь к материалу, радость ремесла»<sup>23</sup>.

Эта прекраснейшая «радость ремесла» соединена в лесной серии Коненкова с правдой и глубиной изображения народных характеров. Поэтому эта серия в самом высоком и благородном смысле слова верна традиции, поэтому она была остросовременной. Поэтому, наконец, ей суждено долголетие в искусстве: все, что выношено опытом народной жизни, принадлежит векам.

## VII

В конце 1900-х — начале 1910-х годов Коненков живет смятенной и неуравновешенной, крайне напряженной жизнью. Он работает много, с полной отдачей сил, в разных жанрах, материалах, в различных образных и тематических планах. Ежегодно он показывает на выставках новые работы. Чаще всего это были экспозиции, которые организовывал в Москве и Петербурге Союз русских художников (с деятельностью Союза Коненкова связал старый товарищ по Училищу живописи, ваяния и зодчества Н. П. Ульянов; впрочем, скульптор не был ни очень ревностным, ни безукоризненно верным участником этого Союза, давая свои вещи и на выставки иных художественных объединений).

Критика внимательно следит за работой Коненкова, он становится все более известным и признанным; о недостатке заказов теперь уже и речи нет — за мастером охотятся, он может выбирать наиболее интересные из многочисленных предложений.

Однако слава и авторитет, отныне устойчивые и прочные, не вносят мира в душу художника.

Драматически складывается в эти годы и семейная жизнь скульптора. Брак его оказался несчастливим.



Татьяна Коняева вышла из рабочей семьи (ее отец был кочегаром, мать — ткачихой). Несмотря на то, что жилось трудно, Таня, с детских лет любившая искусство, стремилась бывать в театрах, где-то (еще до знакомства с Коненковым) выучилась лепить, а чтение стало для нее самой настоящей страстью. Как рассказывают, она даже в тяжелейшие военные годы исхитрилась покупать книжные новинки.

Но главное — Коняева была, что называется, «личностью», женщиной с очень сложной и богатой душевной жизнью, с глубоко развитым чувством независимости и достоинства.

Как художник, Коненков это великолепно ощущал — чтобы убедиться в этом, достаточно повнимательнее рассмотреть такие вещи 1906—1910 годов, как «Нике», «Коленопреклоненная», «Лада», для которых Таня Коняева служила не только натурщицей (она была, пишет скульптор, «гением в искусстве позирования»), но и человеческим прототипом.

Но в повседневной жизни у супругов Коненковых духовного общения было мало, и это тяжело обижало молодую женщину. Скульптор в те годы жил бурно и несколько «богемно». После многочасовой увлеченной работы в мастерской он уезжал куда-нибудь в шумные компании, возвращался поздно, случалось, что и «навеселе». Так постепенно возникало отчуждение, которое особенно обострилось из-за мучительных переживаний, связанных с гибелью старшего сына Марка. Он родился в 1907 году и прожил неполных два года. Отец и мать в нем души не чаяли, все близкие семьи любили и баловали, а Анна Семеновна Голубкина, дару providения которой Коненков так доверял, звала его даже «гениальным ребенком». Жизнь Марка была короткой, однако скульптор дважды запечатлел его образ (мраморы 1909 года «Марк» и «Спящий ребенок»).

Марк погиб от болезни, в ту пору неизлечимой. Смерть ребенка ускорила давно назревший разрыв. Несмотря на рождение в 1909 году второго сына Кирилла, брак вскоре распался.

Во всей этой истории есть что-то очень нелепое и трагичное. Ведь несмотря на ссоры и взаимные упреки, Сергей Тимофеевич и Татьяна Яковлевна очень любили друг друга. Уже в глубокой старости Коненков говорил, что самые его лучшие вещи — это те, которые связаны с Таней Коняевой.

И хотя Татьяна Яковлевна второй раз вышла замуж, она не забывала свою первую любовь и воспитала своих детей в духе глубочайшего уважения к великому скульптору.

Расставшись с семьей, Коненков долго не может пайти себе постоянного пристанища. Он покидает особнячок в Нижне-Кисловском переулке, который сдавал ему (конечно, не из коммерческих соображений, а так, по прихоти, меценатству) богатый московский фабрикант Н. В. Якунчиков.

До 1914 года, когда Коненков — сравнительно надолго — перебирается в дом на Пресне, он снимает полуподвал на Швивой горке. Сохранилось описание этой мастерской, которым завершается упоминавшаяся статья А. Ростиславова в «Аполлоне»:

«Благодаря современным условиям жизни ему приходится жить в большом городе. Но и здесь, случайно или намеренно, Коненков выбрал себе и особый город, и особое место. Мастерская его приютилась в одном из тех гористых переулков Москвы, которые спускаются к берегам Яузы, впадающей здесь в Москву-реку. Два шага, и открывается один из самых дивных видов на московские святыни, на кремлевскую гору, окруженную огромным лесом домов и церквей. Лесному духу здесь все-таки вольней дышится. Дивная старина, как и в лесных преданиях и поверьях, поет и здесь свою песню. Ведь и Москва как бы сама собой выросла со своими лесами церквей, башен и зубчатых стен на Московских холмах...»<sup>1</sup>.

В этом описании есть несомненная ценность документального свидетельства. Но оно стилизует жизнь Коненкова под патриархальную умиротворенность его уже ставших знаменитыми «старичков». Между тем скульптор жил, как и многие его современники, сложной и напряженной жизнью, полной тревог, страстей и исканий.

Недаром в десятки годы такое значительное место в ряду новых произведений Коненкова занимают скульптуры, посвященные темам творчества. В какой-то мере это было самоотчетом, поисками самого себя, размышлениями о призвании художника.

Таковыми размышлениями являются коненковские автопортреты, вплоть до прославленного «Автопортрета» 1954 года, который подведет итог самопознанию мастера, прозвучит как творческое завещание. Два автопортрета десятых годов — 1912 и 1916 — не воспринимаются как широкое поэтическое обобщение, скорее это повествования о трудной, повседневной борьбе, о мучительных поисках истины и красоты. В мраморе 1912 года сильнее всего выражено волевое начало, собранность и целеустремленность художника. Автопортрет 1916 года полон яростного темперамента, в нем кипит бунтарская сила, еле сдерживаемое клокотание страстей. Он и пластически так решен, что кажется вместилищем способной взорваться энергии; динамичные линии не круглятся, не облакают плавные объемы, а словно бы срываются в пространство...

Подлинным откровением — пожалуй, и поныне недостаточно оцененным — явился коненковский портрет А. П. Чехова, вырубленный в 1908 году из мрамора.

Как явствует из даты создания портрета, выполненного через четыре года после смерти писателя, он сделан «по воображению», без натуры — это один из первых в огромном ряду коненковских работ такого типа.

Наряду с акварелью В. А. Серова 1902 года, коненковская работа принадлежит к числу лучших изображений А. П. Чехова. Из более поздних портретов писателя ни один нельзя сравнить с коненковской скульптурой.

Это тем более удивительно, что бюст создавался в пору, когда и критика и большая часть «читающей публики» весьма однобоко и ограниченно трактовала Чехова — и как литератора, и как человека. Было принято говорить о нем, как о беспросветно пессимистическом во взглядах на жизнь, печально-элегическом «певце сумерек». Такое представление наложило свою печать и на известные прижизненные изображения писателя — например, столь часто репродуцируемый портрет кисти О. Э. Браза. По поводу этого портрета сам Чехов писал в одном из своих писем с откровенной иронией: «Меня пишет Браз. Мастерская. Сажу в кресле с зеленой бархатной спинкой. Еп фасе. Белый галстук. Говорят, что я и галстук очень похожи, но выражение, как в прошлом году, такое, точно я хрену нанюхался»<sup>2</sup>.

И в годы гораздо более поздние нередко и настойчиво утверждали, будто для чеховского творчества более всего характерны «мотивы тоски, уныния и трагической неудовлетворенности, для которых стало нарицательным название «чеховских настроений»<sup>3</sup>. Только лишь где-то в тридцатых — сороковых годах заскорюзлая легенда стала рушиться: это отразилось и в литературоведческих трудах, и в различных постановках чеховских пьес, и в инсценировках его произведений, и вообще в изменении понятий, связанных с миром чеховских образов.

Тем больше чести Коненкову, который еще в 1908 году сумел отбросить поверхностные, по сути дела фальшивые концепции либеральной критики и создать такой портрет Чехова, который соответствует истинному духу его творчества, его личности.

Из всех бесчисленных описаний облика А. П. Чехова коненковский портрет больше всего напоминает удивительные по своей топкости, очень неожиданные впечатления К. А. Коровина (советским читателям они стали известны лишь в 1971 году по сборнику «Константин Коровин вспоминает»).

«Он был красавец. У него было большое открытое лицо с добрыми смеющимися глазами. Беседуя с кем-либо, он иногда пристально вглядывался в говорящего, но тотчас же вслед опускал голову и улыбался какой-то особенной, кроткой улыбкой. Вся его фигура, открытое лицо, широкая грудь внушали особенное к нему доверие, — от него как бы исходили флюиды сердечности и защиты... Антон Павлович был прост и естественен, он ничего из себя не делал, в нем не было ни тени рисовки или любования самим собою»<sup>4</sup>.

Эти строки о Чехове воспринимаются как описание коненковского портрета, в котором прежде всего покоряет «простота и естественность». Мягкое, чистое обаяние писателя воссоздано в портрете по-



истине в чеховской манере. Здесь нет ничего резко подчеркнутого, бьющего в глаза, все построено на полутонах, на очень скромной и сдержанной интонации, пронизывающей все изображение. В коненковском портрете Чехов серьезен, задумчив, но где-то в уголках губ, в прищуре близоруких глаз, лишенных традиционного пенсне, затаилась светлая, милая улыбка. В ней сосредоточился внутренний свет, который озаряет лицо писателя, делает его бесконечно привлекательным и человечным. Но перед нами не какой-то сентиментальный, бесхребетный добряк. В облике писателя ясно ощущается волевое напряжение, живая и острая работа ума, собранная сила духа. Голова Чехова чуть откинута назад, пристальный взгляд не только с напряжением всматривается, он — видит.

Портрет очень лаконичен, любая деталь в нем оправдана и необходима — и это тоже вполне по-чеховски. Как тут не вспомнить строки из письма Антона Павловича, адресованного одной молодой писательнице: «Вы правильно лепите фигуру, но не пластично. Вы не хотите или ленитесь удалить резцом все лишнее. Ведь сделать из мрамора лицо, это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо»<sup>5</sup>.

В коненковском портрете удалено «то, что не есть лицо». Право, этот портрет красноречивее иного исследования о жизни и творчестве Чехова.

Особое место среди произведений Коненкова, созданных на протяжении предреволюционного десятилетия, занимают изображения музыкантов. В определенном смысле слова это скорее даже изображения музыки, пластические параллели миру звуков.

Надо сказать, что музыка вошла в жизнь Коненкова как своего рода вторая профессия. Скульптура была для него чем-то вроде разновидности музыки.

Музыкой полны его детские впечатления. Он знал сотни русских народных песен, занимался композицией, играл на нескольких музыкальных инструментах. В родной деревне он стал скрипачом-самоучкой, его даже приглашали на свадьбы.

Позже, живя в столицах, Коненков становится завсегдатаем концертов, слышит многих выдающихся виртуозов, лучшие ансамбли мира. Десятки лет знакомства связывали его с Ф. И. Шаляпиным, чьи портреты он вылепил, близко знал он и Рахманинова. Главное же, по внутреннему ощущению самого скульптора, он всегда был сокровенно близок самой стихии музыки, которая обступала его, когда он работал над своими произведениями. Коненков писал, что, по его мнению, «каждое подлинное произведение искусства ощущаешь в каком-то определенном, неповторимом музыкальном ключе. Мне кажется, что каждая скульптура имеет свой внутренний тембр, свой явственный звуковой мотив, о котором трудно рассказать словами»<sup>6</sup>.

Подобно А. Н. Скрыбину, который стремился создавать изобрази-

тельно-световые партитуры, синхронные звуковому ряду, Коненков также неоднократно искал пути к параллелизму музыкальных и художественных впечатлений. Когда в 1916—1918 годах он устроил в своей мастерской на Пресне три персональные выставки, то экспозицию сопровождала музыка по специально подобранной программе. Играли композитор И. Шведов, скрипачи Б. Сибор, А. Микули и другие музыканты — друзья скульптора.

Сохранилось любопытное свидетельство писателя В. В. Вересаева о том, с какой остротой и волнением воспринимал музыку Коненков (рассказываемый случай относится приблизительно к 1912—1913 годам):

«Инженер-путеец А. Н. С-ский. Чудесно играл на скрипке. Однажды по случайным делам остановился в Киеве. Вечером у себя в номере играл Баха, любимого своего композитора. У Баха есть пьеса, специально написанная для одной скрипки, без всякого аккомпанемента. Ее он и играл.

Стук в дверь. Коридорный подал ему визитную карточку:

СЕРГЕЙ ТИМОФЕЕВИЧ  
КОНЕНКОВ

Знаменитый скульптор.

— Приси.

Вошел Коненков.

— Извините, что я к вам врываюсь? Баха играете. Я целый час в коридоре стою, слушаю. Позвольте тут присесть.

— Пожалуйста!

И опять стал играть — пятую часть: она особенно хороша. Коненков сидел в уголке дивана и корчился в молчаливом восторге. Пошел к себе в номер, принес вина. И опять сидит, слушает, непроизвольно мычит и корчится. Принес фотографический снимок со своего бюста Баха.

— Вот! Видите? На губах проницательная улыбка к миру, а здесь, — он указал на лоб, — здесь целый огромный собственный мир»<sup>7</sup>.

Упомянутый в этом отрывке «бюст Баха» — одна из центральных и значительнейших среди тех работ Коненкова, которые посвящены темам музыки, образам художников, творцов, творчества.

Как это ни покажется на первый взгляд удивительным, «Бах» сложным путем связан с «лесной серией», с наиболее глубокими, коренными пластами жизненных впечатлений и наблюдений скульптора.

Тут надобно сказать, что мраморного «Иоганна Себастьяна Баха» 1910 года лишь условно можно назвать портретом. Если именовать его, скажем, «Музыка Баха», то, пожалуй, это будет ближе к существу образа скульптуры. «...Признаться меня мало волновал иконо-

графический материал, когда я создавал свой скульптурный образ Иоганна Себастьяна Баха, — вспоминает Коненков.

Мой резец словно вела его музыка. Я находился под впечатлением его фуг и хоралов. Я стремился передать не маску Баха, а то, что помогало ему создавать прекрасные звучания... В образе Баха мне хотелось слить воедино скульптуру и музыку»<sup>8</sup>.

Или — другими словами — показать музыкальное переживание мира, такое его восприятие, которое органично выражается в звуковой стихии.

Коненков многократно рассказывал, что яснее всего он видел звуковое переживание мира на лицах слепых. Они отрешены от всех иных форм общения с жизнью, не видят, а слушают ее в буквальном смысле слова.

Это запечатлелось в деревянных слепках-страдальцах.

Это видно и в такой предшествующей «Баху» работе, как «Скрипач Ф. Г. Ромашков» 1909 года. У этого музыканта, в изображении скульптора, незрячий взор, мучительно-напряженное выражение лица. Такое же выражение чаще всего запечатлено на лицах коненковских слепцов, вслушивающихся в звуки окружающего их мира.

Любопытно, что Ромашков часами играл в мастерской Коненкова фуги и прелюдии Баха, когда мастер высекал его облик в мраморе.

«Бах» — небольшая по размерам вещь (41 × 65 × 38 см). Но лишь немногие произведения ваятелей нового времени могут быть поставлены в один ряд с этой мраморной головой по своей истинно монументальной природе. А также по силе и органичности воплощения отвлеченной темы. Ведь перед нами действительно не просто «маска Баха», но своего рода иносказание об его музыке.

У этой головы величавая архитектура. Витые колонны огромных прядей волос составляют наиболее массивную часть скульптурного блока. Их волнообразный ритм тяжел и медлителен; поток могучих форм движется с торжественным спокойствием. И подобно могучему органному звучанию настраивают чувства и мысли на возвышенно-просветленный лад.

Лицо Баха — как бы интерьер этого здания «застывшей музыки». Оно во власти стихии звуков, оно живет и дышит ею.

Складки и вмятины лица, контуры надбровных дуг, крыльев носа, подбородка развивают и варьируют, как в фуге, мелодии, которыми так явственно озвучен пластический строй огромного венца волос.

В их обрамлении сначала кажется совершенно неожиданным и даже вовсе не подходящим к случаю, как странная шутка, лицо композитора. Оно мясисто, одутловато. Словом, оно предельно земное и чувственное.

Но постепенно начинаешь понимать глубину и оправданность этого дерзкого решения.



Да, он знал, любил и умел ценить радость жизни, этот великий человек. Его широкая душа жадно впитывала все краски бытия.

Но надо всем господствует титаническая сила духа, которая преобразует, делает прекрасным это почти уродливое лицо. Глаза Баха закрыты, тонкие губы сжаты, глубокие тени залегли под бровями, во впадинах щек, складки которых громоздятся, как лепнина барочной архитектуры. Тут властвуют все те же торжественные чередования ритма, только у него здесь больше разветвлений и переходов, сливающихся в единую, приподнятую и страстную мелодию. И когда отходишь от скульптуры, то воспоминание о ней уносишь не только в памяти зрения, но и в памяти слуха.

«Бах» впервые экспонировался на VIII выставке Союза русских художников, которая была открыта зимой 1910/11 года сначала в Москве, затем в Петербурге.

Александр Бенуа отозвался на появление этой скульптуры такой репликой в одном из своих знаменитых «Художественных писем»:

«Бах» Коненкова тем самым произведение искусства, что он «дышит верой», что Коненков подошел к изображению величайшего музыканта не с точки зрения истории, не с точки зрения «музыкальной осведомленности», без унижительной мысли о музыкальной арифметике и без любования техникой, но с каким-то ребяческим, а потому и драгоценным трепетом. Он изобразил Баха таким, каким он ему представлялся при слушании того живого чуда, которое мы называем фугами, прелюдиями, танцами и пассионами, отнюдь не в виде важного органиста и не в виде добродетельного бюргера, а каким-то глубинным божеством, пробившимся на Фебов зов через толщу земной коры и ныне блаженствующим в его лучах. Бог музыки Коненкова — Бах — неподвижен и как бы слеп, но согрет он солнцем и убаюкан тем миром звуков, которые возникли и зажили в его огромной голове под лучами всюду проникающего Светодателя. Лежит глыба, греется, накаливается, наполняется божественным огнем и лучится из белой замкнутой громады этот огонь темами, аккордами, бегом и плетением звуков»<sup>9</sup>.

На нынешний вкус это написано несколько выпендрено, но главное в скульптуре схвачено верно и зорко. Разве что не прослежена связь «Баха» с искусством Коненкова в целом, с его «деревом», с его жизненной стихией.

Зато в этом красочном и вдохновенном описании бюста есть оттенки, связывающие возвышенно-абстрагированное изображение небожителя Баха с иными коненковскими вариациями на музыкальные темы — в особенности с его многочисленными портретами Паганини.

Должно быть, Коненков считал их в известном смысле слова автопортретами. Точнее — исповедями о том, как скульптор представляет себе судьбу художника, его призвание, его способность к самопожерт-

вованию во имя искусства. Скорее всего именно это привлекло мастера в романтической легенде о Паганини, об его бурной и тяжкой, подвижнической жизни, а затем, конечно, и в самой музыке великого скрипача, в его пламенных, виртуозных композициях, которые Коненков слышал сотни раз и без конца заставлял играть своих близких знакомых — скрипачей — Б. Сибора, А. Микули, Ф. Ромашкова и многих других.

Так или иначе, но образ Паганини буквально преследует Коненкова и на протяжении десятилетий поистине становится его страстью.

Особенно часто скульптор изображает Паганини в предреволюционное десятилетие: в эти годы он создает множество вариантов в разных материалах — мраморе, гипсе, бронзе, дереве. Впрочем, и в последующие годы Коненков не раз вернется к этому образу.

Один из первых вариантов «Паганини» — мраморный, 1908 года — был куплен в том же году с XVI выставки Московского товарищества художников миллионером Д. П. Рябушинским и помещен в его особняке. Впоследствии он исчез бесследно. Сохранились лишь репродукция статуи, помещенная во втором номере «Аполлона» за 1912 год, и такое ее описание, сделанное самим автором:

«Я изобразил Паганини прижимающим к плечу скрипку, только что оторвавшим смычок от струн. Глаза виртуоза впелись в струны, а в воздухе еще не угасли последние вибрации. Создавая ряд вариантов и эскизов, я стремился прежде всего выразить неповторимость музыки Паганини»<sup>10</sup>.

Существуют гипсовый и бронзовый варианты этого первого (или одного из первых) коненковских «Паганини». Хотя они и отличаются в некоторых деталях, но общее представление о замысле скульптора дают в достаточной мере.

В статуе действительно передана неповторимость музыки и облика бессмертного скрипача. Немыслимо худое, остроугольное лицо, резко сужающееся книзу, несоразмерно огромные руки, словно наделенные какой-то особой, таинственной властью, чрезвычайное беспокойство и неупорядоченность несущихся в бешеном ритме линий силуэта — все это создает впечатление невероятной, близкой к взрыву напряженности, безудержного полыхания страстей.

Такое впечатление внушают нам и многие скрипичные пьесы Паганини.

Но смысл и значение работы Коненкова были бы очень сужены, если ее трактовать только как попытку воссоздания облика одной из ярчайших фигур в летописи музыкального творчества.

Этим дело не ограничивается. В скульптуре получают переплетающееся развитие еще две глубокие и сложные темы. Одна из них — положение артиста в обществе. На первый взгляд кажется, что этот яростный, мрачный аскет, прижимающий костлявым подбородком

деку скрипки — одинокий, болезненный фанатик, измученный горькой судьбой затравленного, непонятого гения, которому приходится жить и творить в мире людей с глухими сердцами, равнодушными к подлинно человеческим чувствам и помыслам.

Но с таким пониманием образа отчаянно и страстно борется другая тема — тема преобразующей красоты и вдохновенной власти музыки, способной потрясти, взорвать все преграды, вырваться в лучезарный мир свободы и гармонии. Эта героическая романтика неистового, бунтарски дерзкого и бесконечно чистого, просветленного порыва в свое время пугала власти предрержащие, приводила в трепет всю иерархию пастырей католической церкви. В музыке и стиле исполнения Паганини они вполне резонно опасались смелого богоборчества, утверждения свободной творческой воли человека.

Но что же могло породить такую музыку и к кому она была обращена? Полные злобного мракобесия басни о «связях Паганини с дьяволом», о его «преступной натуре» и прочие страсти — для того и изобретались, чтобы исказить подлинный смысл, действительную природу творчества великого музыканта. На самом деле огонь его музыки — это живой отблеск великого пламени освободительных движений, потрясавших Европу в первой половине прошлого столетия.

О таком, подлинном Паганини и поведал русский художник в серии скульптур, созданных между двумя революциями. Надо ли доказывать, что эти скульптуры делались отнюдь не только во имя абстрактного «историко-культурного» интереса и по-своему откликались на животрепещущие темы дня!

Эти сквозные темы переплетаются и борются в различных вариантах «Паганини». Иногда (особенно в мраморной фигуре 1916 года) черты трагизма, мрачного одиночества загнанного злыми силами гения побеждали. Но в большинстве скульптур, посвященных легендарному музыканту, одерживает верх несломленная воля, красота творчества, бурная, страстная музыка веры в человека, в победу добра и света.

Эти начала Коненков ищет и в современных людях. Причем в портретах десятых годов преобладают интонации богатырско-героического звучания, прославление мудрости, красоты, высокого душевного полета.

В самом деле, до чего же резко противостоит, например, «Голова атлета» 1911 года чудосочной изысканности модных в ту пору салонных ретроспекций или также широко распространившимся образом, полным мрачной тревоги и чуть ли не апокалиптического отчаяния. Коненковский атлет, такой же, как «Самсон» или «Великосил», живое воплощение могущества жизни, полнокровного бытия. И сила его — не животная, не бездумная (как это иногда встречается у отдельных героев «лесной серии»), но соединенная если и не с тон-



костью мысли, то с ясной и целеустремленной духовной энергией. Прототипом этого героя был Александр Шуваев, «народный философ», как вспоминал сам Коненков об этом портном, ходившем на беседы к Толстому, писавшем стихи и своеобразные трактаты о морали. Подобных «народных философов» немало среди героев коненковских портретов этой поры и некоторые из них пережили занятную и поучительную судьбу. Один из таких портретов был экспонирован в городском музее Серпухова под названием «портрет Ницше». Увидев этого «Ницше» в конце пятидесятых годов (когда собирал материалы для монографии о художнике), я был удивлен, что вдруг могло натолкнуть Коненкова на мысль вырубить в мраморе изваяние знаменитого, по-видимому, близкого душе скульптора немецкого философа. Разыскания привели к неожиданному финалу: оказалось, что этот мрамор запечатлел вовсе не Ницше, а бывшего матроса с крейсера «Громобой» Алексея Карповича Прокофьева, участника революции 1905 года, какое-то время работавшего у Коненкова формовщиком.

Однако ошибка была не простой случайностью. Глубокое, напряженное размышление — основная тема портрета. Так называемые «простонародные» черты скульпастого крестьянского лица облагорожены тонко запечатленным движением мысли, внутренним духовным светом. Это составляет главную отличительную особенность и близких по времени портретов художника В. И. Денисова, московского знакомого скульптора гармониста С. И. Ловкова, «Михрюши» и других изображений мыслителей из народа.

Сергей Тимофеевич Коненков и сам себя всю жизнь ощущал таким вот мыслителем. И потому темы творчества, артистизма, призвания художника всегда соседствуют и переплетаются у него с мотивами, начатыми еще в «Камнебойце».

## VIII

Русское искусство начала XX века часто и о многом говорило языком метафор, охотно помещало своих героев и изображаемые события в вымышленную обстановку, имеющую приблизительный «адрес», условное место действия.

Иногда это вдохновенная фантастика, полная пророческой силы и светлых прозрений — например, у Александра Блока, Александра Скрябина, Михаила Врубеля. Драматические символы Анны Голубкиной соседствуют с миром идеальных образов Александра Матвеева. Пленительно-сказочные миражи Павла Кузнецова — с пестрыми, мас-

леничными карнавалами разных оттенков: от празднично улыбающихся картин безмятежной, привольной жизни у Бориса Кустодиева до острого, трагико-гротескного «Петрушки» Игоря Стравинского.

Где-то в этом ряду находится и «лесная серия» Сергея Коненкова с ее образами, в которых сложно сплелись вековые традиции национального фольклора и отзвуки событий, страстей, размышлений современной эпохи.

В произведениях лучших художников России этих лет обращение к прошлому, к метафорическому преобразению действительности, к иносказаниям служило своеобразным подспорьем для воплощения актуальнейших размышлений и надежд современников. Поиски идеалов, общественных и эстетических, в эту пору, в канун революции, имели поневоле отвлеченный характер; для четкой и последовательной конкретности время еще не пришло. Потому-то возвышенные мечтания о торжестве свободы и справедливости, о совершенном, прекрасном человеке приобретают романтический характер: перед нами условные образы и условные адреса лелеемого в мечтах золотого века человеческого счастья.

В этом же ключе следует рассматривать и увлечение античностью, которое наряду с пристальным вниманием к русской старине было особенно распространено в начале века. Многие художники, поэты, архитекторы, композиторы отдали дань этому увлечению. Шире того, оно было свойственно всей культуре начала XX века в России. Примечательно, что даже журналы и издательства этой эпохи очень часто заимствовали свои названия из античного арсенала («Аполлон», «Золотое руно», «Гермес», «Аквилон», «Мусагет», «Парфенон» и др.).

Конечно, и в этой связи создавались пустопорожные стилизации. Но у многих лидеров русского искусства этого времени «встречи с древностью» выглядят совсем иначе.

Валентин Серов в «Одиссее и Навзикае», в «Похищении Европы», в других своих работах «античного цикла» стремился увидеть классическую древность глазами современников, показать и воспеть в ней то, что сохранило живую прелесть для человека новых дней и может обогатить и возвысить, облагородить его душу.

Такое стремление по самой природе своей нетерпимо и к манерному ретроспективизму и к унылому подражанию прославленным образцам.

Сходные цели вдохновляли и Валерия Брюсова или Максимилиана Волошина, когда они писали свои стихотворные циклы на античные темы, и Сергея Танеева, создавшего «Прометейя» и «Орестейю», и Владимира Щуко, Александра Таманяна, Ивана Фомина — авторов архитектурных сооружений в «классическом стиле», и Михаила Фокина — постановщика балета «Нарцисс», и некоторых других художников, литераторов, философов России начала века.

В русле такого рода исканий созданы и перекликающиеся с античностью произведения Коненкова. Разумеется, они не имеют ничего общего с выдохшимся, сползшим к натуралистической бескрылости и салонности классицизмом, которому по автоматической традиции иногда еще следовали русские и западные академические мастера XIX — начала XX века. Классика — не окаменевший канон, но великий творческий пример, образец достижения гармонического идеала; обобщение лучших человеческих свойств и качеств, высших надежд и чаяний современников — такова суть отношения Коненкова к античному искусству.

Вариации на античные мотивы начали появляться у скульптора еще в девятисотых годах.

Мотивы эти есть в уже упоминавшихся работах для вестибюля кофейни Д. И. Филиппова в Москве. Это мраморный «Вакх» (вариация одновременно выполненной деревянной скульптуры), составляющая ему пару «Вакханка». В цикл входили также два барельефа, изобразившие празднества так называемого «дионисийского культа» в честь Вакха-Диониса.

Особенно выразителен среди этих работ «Вакх». У древнего бога вина и плодородия, увитого виноградными листьями и привычным, небрежно-властным жестом сжимающего гроздь, — лицо обыкновенного крестьянина. Он с хмельной беззаботностью склонил голову, скосил вбок глаза, раздвинув в полуулыбке толстые губы. Все в нем дышит дружелюбием, открытой, вольной радостью жизни.

Он русский и обликом, и душой, этот приветливый, лукавый «бог веселый винограда». Скульптор изобразил его с удивительно точной, убеждающей интонацией. «Вакх» не кажется ни странным гибридом, ни наивным переводом древнего мифа «на язык родных осин». Античная схема сюжета является здесь лишь общепринятой условностью, символикой, понятной каждому. Но плоть образа, его реальное содержание обладает очевидной национальной характерностью. Языческое жизнелюбие, радость полноты обладанием земным счастьем — в этом есть и отголоски национально-праздничной тематики, получившей столь широкое распространение в русском искусстве начала XX века, и мечта о красоте грядущих дней.

Такое сочетание мифологической оболочки (порою она сводится всего лишь к сюжетной «зацепке») и глубоко современного содержания можно наблюдать и в «Нике» 1906 года, о которой уже шла речь, и в чудесной «Ладе» (1910), где простые, почти некрасивые черты лица так тонко одухотворены светом чистых, не расцветших еще юных чувств (на этот раз сюжет связан с «русской античностью»: Лада — древнеславянская богиня любви), и в целом ряде других скульптур. Ни одну из них нельзя, конечно, трактовать как «чисто античную» или «полностью современную», ответы древности и жи-



вая повесть отлично срастаются в них, не противореча друг другу. В «Юноше» (1907) есть некоторые черты архаических «Аполлонов», в «Горусе» — величаявая гордость сфинксов (Горус или Гор-бог древнеегипетского пантеона).

Но застылая улыбка «Аполлонов» безотчетна, бессознательна, в них запечатлелась младенчески наивная, почти инстинктивная радость жизни.

Египетское искусство бесконечно возносило своих богов над суетой и тленом повседневности.

У коненковских юношей цельность натуры, душевная гармоничность имеют совсем иную основу. Это — идеальные образы прекрасных современников (причем современников русских — моделями для этих скульптур чаще всего были молодые парни из крестьян), которым для того и приданы некоторые черты древних изображений богов и атлетов, чтобы подчеркнуть условную форму идеального обобщения. Оно венчает многокрасочный внутренний мир, обогащенный опытом жизни новых времен; оно варьирует на нынешней ступени исторического развития издревле сложившиеся представления о совершенном человеке.

Переключка с античной классикой зазвучала в творчестве Коненкова еще более чисто и явственно и, так сказать, на разные голоса после его поездки в Грецию.

Она состоялась в 1912 году.

Поездке предшествовала большая заказная работа в замоскворецком особняке семейства Карповых, связанных родственными узами и меценатскими традициями с миллионерами Морозовыми.

Для столовой этого особняка Коненков вырубил в дереве горельеф «Пиршество» (ныне он находится в Третьяковской галерее).

Это еще один — и, пожалуй, самый удачный — вариант изображения вакхического праздника. Дивно сочетается тут ощущение свободной и веселой радости жизни с благородным обликом и достоинством участников пиршества, языческая страсть к наслаждениям — с чувством меры, как в знаменитом пушкинском двустишии:

«Юноша, скромно пируй, и шумную Вакхову влагу  
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай».

У возлежащего в центре группы Вакха блуждающая улыбка на губах и устремленный в пространство задумчивый взгляд. Окружающие его менады с непринужденной грацией разделяют веселье божеества — их сдержанное достоинство оттенено безмятежной игрой мальчишек-амуров.

Вся группа заключена в эллиптическую окружность; ритм композиции то плавен, то прерывист; порождаемые им музыкальные ассо-

циации напоминают торжественно-радостные вакхические песнопения.

Работа над горельефом вновь породила ощущение близости с миром классического искусства. Стало еще более отчетливым давнее и острое желание Коненкова побывать в Греции и своими глазами увидеть землю, взрастившую создателей великих памятников, и те из творений древних ваятелей и зодчих, которые сохранились до наших дней под греческими небесами.

У каждого из художников своя манера осваивать, осмысливать впечатления, полученные от памятников искусства прошлого. Коненков, хорошо помнил счастливые месяцы своего пребывания в Италии. Он предчувствовал, что ему наверняка захочется встать к скульптурному станку и в Греции.

Поэтому необходимо было собрать порядочные средства. Они нашлись: деньги за «Пиршество» и за некоторые работы, проданные с VIII и IX выставок Союза русских художников, а также аванс, полученный от киевского миллионера П. И. Харитоненко за фигуру Христа для церкви в его имени Натальевка, близ Харькова. Для этой церкви работал также талантливый из русских скульпторов — современников Коненкова — А. Т. Матвеев; проект церкви делал А. В. Щусев, который, кстати сказать, был архитектором особняка Карповых и пригласил Коненкова сотрудничать вместе с ним.

В далекое путешествие С. Т. Коненков отправился вместе с группой близких друзей: ему составили компанию скрипач А. Ф. Микули, живописец В. И. Денисов, литератор и художник И. Ф. Рахманов.

Поехали морским путем, из Одессы в Пирей, с недельным заездом в Константинополь.

Встреча с древней землей Эллады оказалась одним из самых памятных моментов жизни. «Никогда не забуду я утро, — записал со слов Коненкова Сергей Глаголь, — когда наш пароход причалил к берегу в гавани Пирея. Какое солнце! Какое ослепительное освещение! Какая на душе и радость и вместе с тем точно какое-то недоумение. Неужели мы в самом деле в каком-нибудь часе езды от Афин, Акрополя и его священных развалин?»

А вот и они. Смотрю — и так странно! Так не похоже все на фотографии и рисунки. И Акрополь вовсе не белый, а розоватый в солнечных лучах и пожелтевший от времени...»<sup>1</sup>.

Вместе со своими спутниками Коненков изучает сокровища классического ваяния и зодчества в Афинах, а затем, при содействии русского консула, и в других городах Греции.

Паломничество к памятникам и в музейные залы, сладостные путешествия по Элладе перемежались с работой. Сняв помещение близ Акрополя, а затем — дом в Неофалероне, близ Пирея, Коненков работает с какой-то неправдоподобной энергией. Словно бы его осенил

дух подвигов эпических героев, творивших, наподобие Геракла, чудеса! За несколько месяцев Коненков закончил более двадцати новых произведений. К сожалению, сохранилась лишь часть из них. Не менее десятка скульптур мастер просто оставил на вилле «Венецианос» в Неофалероне, не удосужившись даже сфотографировать их. Единственным свидетельством, которое позволяет хотя бы как-то представить себе, что за вещи (несомненно, исчезнувшие бесследно) Коненков «позабыл» на «Венецианосе», является статья-письмо И. Рахманова, опубликованная в журнале «Путь».

«Теперь С. Т. Коненков живет в Греции, стране бессмертного прошлого,— повествовал И. Рахманов.— Обнаженная Аттика сначала кажется такой неприятной и почти скучной, но в ее вечно голубом море, скромном наряде серебристых олив и аметистовом силуэте гор таится красота нежная и бесподобная. И эта Греция, прежде ликующая и грустная теперь, так своеобразно отразилась в новых произведениях С. Т. Коненкова, изумительно смелых по композиции и изысканных по форме.

Вот «Фавненок» в венке из винограда с молодыми гроздьями, он улыбается, его длинные мидалины глаз светятся тайным блеском пробуждающейся природы, он веселый от избытка молодых сил... Вот из целой мраморной глыбы, гордо пригнув легкую голову, стремительно несется «Танцовщица»... Тут же стоит оваянная нежной грустью голова молодой женщины... блещут «вечными» улыбками и его «Царевна» в природном уборе из камней, загадочная, с русалочьей улыбочностью молодых губ, и «Сатиресса» в обломке мрамора снежной белизны...»<sup>2</sup>.

Конечно, это описание не содержит профессионально точного рассказа о скульптурах, но позволяет хотя бы воссоздать круг их сюжетов, материалы и характер исполнения.

Как объяснить такой странный, непостижимый поступок — бросить на произвол судьбы добрую половину плодов напряженнейшего, яростного труда на протяжении немалого срока?

Очевидно, эти скульптуры, созданные за время пребывания в Греции, были для Коненкова прежде всего самоотчетом в тех впечатлениях, которые обступили его, наполнили душу, настойчиво требовали выхода. Закончив работу, он как бы высказывался и терял к ней интерес. На время, разумеется. Но после отъезда из Афин, обретя равновесие и хладнокровие, скульптор уже не мог вернуть оставленного.

К счастью, с Микули и Денисовым, усхавшими раньше, Коненков отправил часть сделанных вещей.

Кроме того, увлечение античностью не было в биографии скульптора кратковременной вспышкой, ограниченной рамками пребывания в Греции. Вернувшись в Россию, он на протяжении нескольких лет,



вплоть до эпохи Октябрьской революции, делает произведения, так или иначе перекликающиеся с античными прообразами и представляющие особый цикл его работ.

Большую часть этого цикла составляют изображения обнаженно-го женского тела.

В цикл входят также «головы» — юношей и девушек. Разумеется, это не портреты, а свободные фантазии. Типизация, широта обобщения вообще свойственны этому циклу.

Так же как и стремление решить образ прежде всего чисто пластическими средствами.

«Головы», безусловно, обладают более тонкой характеристикой, чем обнаженные фигуры. Но, во-первых, эта мимика очень сдержанна, порой почти совсем нейтральна; во-вторых, даже узкопсихологические проблемы во всех вещах цикла, включая и «головы», находят свое осуществление прежде всего в системе пластики скульптур.

Иногда утверждают, будто коненковские работы античного цикла «выдержаны в стиле архаической скульптуры «греческого средневековья»<sup>3</sup>. Это очень неточно. Лишь несколько женских голов — «Эос», «Архаическая голова», две «Коры», «Друза» — можно было бы характеризовать такими словами. Они выполнены в 1912 году, когда скульптор находился в Греции, и являются непосредственным откликом художника на впечатления от встречи с эллипской древностью. Если угодно, это своеобразная форма путевых набросков, дневниковых записей. Стилизация очевидна, но она не стала устойчивой манерой. Недаром эти вариации на архаические темы остались лишь эпизодом, кратковременным увлечением, которое ни разу не возрождается в последующие годы. Лишь некоторые приемы, впервые употребленные именно в упомянутых вещах — инкрустация скульптур драгоценными камнями, легкая раскраска мрамора, — еще неоднократно встретятся в дальнейшем. В целом же, эта небольшая серия «архаических голов» — дань восторга Греции, ее памятникам, ее легендам.

В этой серии особенно интересна женская голова, названная «Гелиос». Так же как и одновременно выполненная «Урания», это не восхищенное приношение богам древнего искусства, а образ, проникнутый вполне современными настроениями. По сравнению с кристально-ясными, просветленными «Юношей» и «Горусом», в томной неге дремлющей «Гелиос», в вытянутых пропорциях тоскующей, печальной «Урании», пожалуй, несколько нарушено единство уравновешенно-спокойного духа классического «золотого века» и отголосков нового времени. Обе головы воспринимаются как портреты современник со сложным и беспокойным духовным миром, для которых отдельные «античные» черты являются едва ли не маскардом.

Но в большинстве произведений «античного цикла» такое един-

ство — поистине драгоценное и глубоко плодотворное — несомненно. В этих произведениях отсутствуют прямые «цитаты» из древних образцов — загадочно-наивные улыбки, таинственное мерцание инкрустированных глаз архаических кор. По своему пластическому стилю они ближе всего к зрелой классике времен Перикла и Фидия. Причем эта близость выражается не в почтительном повторении традиционных форм, а в гармонической завершенности и живом дыхании образов.

Интересно сопоставить женские головы в архаическом стиле, а также «Гелиос» и «Уранию» с выполненной в 1916 году «Головой спящей».

Эта скульптура несравнимо более органична, чем созданные в Греции работы-эксперименты. Это — один из шедевров коненковской пластики.

Общие очертания «Головы спящей» отличаются поистине классической строгостью, законченной четкостью линий. Вместе с тем они очень мягки, гибки, изящны, погружены в стихию плавного-текущего ритма; здесь нет и намек на сухую, угловатую геометричность контуров. Умышленно построенная система тонких диссонансов ощущается и в некоторой неустойчивости наклона головы, и в рисунке чуть напряженных губ, слегка раздвинутых легким дыханием, и в тремете неплотно прикрытых век, наконец, в еле заметном, но очень существенном для пластики лица внутреннем движении мускулов. Богатую и сложную выразительность образа усиливает контраст гладкой (но со многими фактурными оттенками) поверхности лица и почти нерасчлененной пряди густых волос, нарочито оставленной неотшлифованной.

В «Голове спящей» рельефно проявилось присущее мастеру безупречное чувство стиля, цельность видения. Любое движение резца здесь оправдано принципами построения формы, подчинено раскрытию характера. Некоторые условности, к которым прибегает здесь художник, также связаны с этими принципами и потому вполне закономерны. Смелый отход от известных канонов Коненков справедливо считает одним из важнейших заветов мастеров античности. Здесь подобный отход и очевиден и вполне оправдан художественной сутью образа.

«Спящая» и спит, и грезит, и борется со сном; ее душа неспокойна. Но во всем этом многообразии ощущений нет противоречивости, первичной дробности. Непосредственность переживания не низведена до степени мелочной интимности: образ обладает подлинно величавой выразительностью. Современным чувствам, запечатленным со всей жизненной полнотой и правдивостью, придан здесь вдохновенный строй. Высокое волнение осеняет эту душу, мужественную и чистую, открытую утреннему солнцу, бурному ветру жизни.

Такая трактовка прекрасного в человеке прямо связывает «Голову спящей» с изображениями обнаженного женского тела, которые занимают столь значительное место в коненковском творчестве предреволюционного десятилетия.

Нескольким из этих изображений придан внешний вид древнегреческих статуй, пролежавших многие века в земле и найденных в обломках («Торсы», 1913 и 1914; «Крылатая», 1913; «Юная», 1916 и др.); другие произведения этого ряда также вызывают в памяти те или иные классические образцы. Причем представление о классике не ограничивается античной Грецией. Так, например, «Осень», несомненно, имеет прототипом микеланджеловскую «Ночь»; и в некоторых других работах Коненкова ощутимо влияние скульптуры Ренессанса, а порой и русской пластики XVIII века — произведений И. Мартоса, И. Прокофьева, Ф. Щедрина. Вновь и вновь в контурах древних форм, своеобразно перекликаясь и соединяясь с ними, воплощаются новые принципы пластики, новое чувство жизни и красоты.

Пожалуй, наиболее совершенным и поэтичным из этих произведений является знаменитый «Сон» 1913 года. В залах Третьяковской галереи, посвященных русскому искусству начала XX века, эта скульптура — одна из лучших. На постаменте — мраморная фигура спящей в свободной, непринужденной позе молодой женщины. Небольшие полосы почти нетронутого резцом мрамора скрывают верхнюю часть ее головы, ступни ног. Но, в отличие от некоторых других статуй, эта деталь здесь не символизирует сковывающего плена. Вольность, полная внутренняя раскрепощенность, гармоничное слияние с миром — основной мотив статуи.

Красота изображенной в ней женщины — возвышенная, но не холодно-отвлеченная. Полнокровная чувственность и чистейшее целомудрие выступают здесь в слитном единстве.

Скульптор стремился как можно более осязаемо воссоздать обаяние молодого цветущего тела. Но главная тайна «Сна» — тончайшая одухотворенность, буквально пронизывающая всю статую, претворяющая бездумную плоть в светлую поэзию подлинно человеческого, творческого начала.

Как эта одухотворенность выражена пластически? От мягко повернутой головы словно бы ток пробегает по всему телу. Оно не расслаблено, но слегка напряжено, проникнуто внутренним движением, идущим как бы в такт спокойным мыслям. Ритмы, паузы, самая мелодия этого движения подчинены музыкальным закономерностям. «Сон» уверенно можно назвать поющим мрамором. С какой бы точки зрения ни взглянуть на статую, очертания ее форм, плавные линии переходов складываются в единый мелодический поток, имеющий и свой запев, и неотразимую логику развития, и мягкую, спокойную



«коду», финал. Подобно «Баху», коненковский «Сон» — замечательный образец тесного соприкосновения и взаимообогащения двух искусств — музыки и ваяния.

Поистине в классическом духе использована тут скульптором пластическая выразительность мрамора. Тщательно отшлифованный, он своей сверкающей, торжественной белизной придает статуе возвышенный строй, подчеркивает ее идеальный характер. Но, наряду с этим, под резцом мастера мрамор стал подлинно телесным, обрел свойства живой материи, напоенной теплым дыханием, впитывающей множество оттенков света, игра лучей которого позволяет еще яснее ощутить и шелковистую нежность кожи и легкое движение гибкой мускулатуры тела.

Таков воплощенный в этой статуе благородный, глубоко человеческий идеал женской красоты, «естественного человека».

В сущности, тот же идеал, только с иными эмоциональными оттенками, запечатлен и в других женских фигурах, созданных мастером из мрамора и дерева в десятые годы. Рядом с тонким изяществом «Юной» (1916) — мощная, зрелая красота «Торса» 1913 года. Хрупкая стыдливость «Натурщицы» (1916) и «Купальщицы» (1917) соседствует с чистой и целомудренной наготой «Девушки» (1914), «Зари» (1917). Опыт живых наблюдений получает тут классическую оправу. Коненков переносит своих героинь в светлый, безоблачный мир, как бы проецируя в него лучшие качества современного человека.

Великий опыт древнегреческой пластики, глубоко и подробно изученный Коненковым в Греции, становится для скульптора одной из опорных основ его творческого метода.

Через несколько десятилетий, в книге «Слово к молодым», сам Коненков так определял основные особенности искусства античных ваятелей:

«Когда осмысливаешь великие произведения, оставленные нам в наследство ваятелями античности, прежде всего поражает их сознательное стремление раскрыть все величие и безмерную красоту человека.

Культом идеального тела был рожден духом Эллады. Юноши тех времен и в жизни стремились походить на статуи, изваянные скульпторами. Культом здорового тела уже тогда означал борьбу и за высокое нравственное совершенство. И в пятом веке до нашей эры скульпторы искали нормы красоты в великом и малом. Прекрасные человеческие формы воплощали в себе и лучшие черты характера человека...

В каждом человеческом теле, в каждом образе своя неповторимая красота, страсть и сила, которые не поддаются никаким, даже самым точным измерениям.

Великолепные знания соразмерности и гармонии, точность и строгость выполнения характеризуют лучшие произведения античности. Но именно тогда в результате многих исканий художники ясно осознали, что арифметика и «средние величины» не могут быть основой творческого вдохновения и воображения. Мастера античности уверенно отходили от скульптурных и иных канонов. Они не подражали, а, опираясь на свой эстетический вкус, как первооткрыватели красоты, создавали свое новое и неповторимое»<sup>4</sup>.

Найти «прекрасные человеческие формы», которые воплощают в себе «лучшие черты характера человека» (причем, добавим, человека современного) — основная цель, которую ставил перед собой Коненков, создавая свой «античный» цикл. Осуществляя это стремление, скульптор свободно использовал некоторые древние образцы, причем не столько их конкретные композиционные, конструктивные решения, сколько общие пластические принципы и поэтику.

Обобщенность — не холодно-схематическая, но вбирающая в себя живые черты реальной природы и подчеркивающая в ней самое существенное и характерное — свойственна и художественному языку античного цикла Коненкова. Поражает и покоряет это великолепное сочетание слитности, монументальной силы пластики и гибкости линий, плавности переходов формы, бесконечного множества сложных оттенков.

Обрабатывая мрамор (так же как и дерево), Коненков обычно дает зрителю возможность представить себе исходный блок материала, его первоначальную фактуру, весомость, косность. Какая-то часть мраморной глыбы остается в своем природном виде, неотшлифованная и тронутая резцом лишь в той мере, в какой это необходимо для ритмического единства скульптуры.

Такой прием способствует впечатлению монументальной цельности статуи. Он гордо прославляет безграничность творческих возможностей художника, создающего из мертвого камня прекрасные, одушевленные человеческие образы. Но вместе с тем в таком сопоставлении чувствуется и любовь скульптора к материалу — колыбели будущих созданий. Ведь говоря словами сонета Микеланджело:

«Лишь то ваятель создавать способен,  
Что мрамор сам в себе уже таит...»

В некоторых своих скульптурах «античного цикла» Коненков употребляет легкую подцветку. В свое время это вызвало споры критиков. «...Замечательный скульптор производит в текущем году опыт, который едва ли увеличит художественное очарование его вещей, — сетовал Росский (А. Эфрос) на страницах «Русских ведомостей» в 1912 году. — Он раскрашивает губы, глаза, волосы, головные уборы.

В итоге получается подделка «под живую жизнь», а это отнимает много пластической правдивости коненковских работ...»<sup>5</sup>.

Совершенно иного толка размышления вызвал коненковский прием расцветки скульптур у художника и критика Н. Радлова:

«Термин «условный», характеризуя, хотя и поверхностно, но по существу правильно свойства греческой раскраски, не объясняет совершенно её целей... Раскраска принадлежала всецело материалу; грек раскрашивал камень, но не стремился отразить в нем красочное явление... Коненков с чутьем большого художника отнесся к раскраске некоторых своих работ. В них мы видим ярко выраженную действительно греческую идею раскраски»<sup>6</sup>.

На мой взгляд, Н. Радлов гораздо ближе к истине. Скупое и тактично вводя цвет в скульптуру, Коненков менее всего преследовал иллюзионистические цели. Карминные тона на щеках и губах, глубокая синева глаз, мерцание драгоценностей в головных уборах, конечно, не создают впечатления привычной, естественной окраски натуры: это превращало бы скульптуру в подобия восковых муляжей. Употребление цвета и в этих работах и в произведениях последующих лет имеет абсолютно условный характер — иногда чисто декоративный, порой в известной мере символический. Так, синие глаза («кор») придают им несколько таинственный характер, напоминают о загадках древних легенд, древней красоты. А чаще всего этот прием — еще один инструмент в ансамбле средств художественной выразительности скульптуры; его звучание своеобразно оттеняет движение основной образной мелодии.

При всей своей кажущейся идеальной отвлеченности серия «обнаженных» имеет глубокие и крепкие жизненные корни. Именно потому в ней должны были отразиться, пусть иносказательно, такие переживания и страсти времени, которые имеют совсем иной эмоциональный строй, чем «Сон», «Юная», «Натурщица», женские торсы. Во многих скульптурах этого цикла нельзя не заметить трагических нот, мотивов страдания, тяжелой скорби, горьких, ранищих душу размышлений.

В некоторых статуях этот строй чувств выражен в жестах боли, отчаяния, трогательной мольбы беззащитной души. Коленопреклоненная девушка (1907), обхватив голову руками, склонилась ниц, смятенная и покорная, доверив себя слепым силам судьбы. Смежив веки, запрокинув слабеющие руки, страдает «Раненая» (1916); словно зывает о милосердии юная героиня скульптуры «На коленях» (1916).

Но не только пассивное, безвольное страдание запечатлено в этом ряду женских образов. Монументальная, несколько даже тяжеловесная «Осень» (1916) — воплощение силы, плененной, скованной, но могучей. В деревянном торсе Айседоры Дункан (1916) танец знаме-



нитой балерины трактован как праздник жизни, как воплощенная в остром, напряженном движении прекрасного тела радость победы творческих сил человека.

Эта образная идея наиболее развернуто и законченно осуществлена в «Крылатой» (1913). Как и «Нике» 1906 года, «Крылатая» имеет своим прообразом античную статую богини Победы «Нике Самофракийскую». Только этот прообраз использован здесь совершенно иначе. Однокрылый торс 1913 года, конечно, внешне более напоминает луврскую статую, чем мраморная головка улыбающейся девушки. Да и содержанием своим «Крылатая» более тесно и непосредственно смыкается с «Никой Самофракийской»: не трепетная надежда, не светлое, утреннее мечтание, но спокойный и властный пафос утверждения, ощущение крепкой, энергичной силы — основа образа «Крылатой». Впрочем, этой спокойной величавостью «Крылатая» отличается и от «Никой Самофракийской», полной бурного, вдохновенного порыва.

Но суть дела, конечно, не в этих приметах эмоционального сходства и отличия. Ведь «Нике Самофракийская» при всей земной конкретности ее «плоти» — олимпийское существо, антропоморфное обожествление великих сил бытия, властвующих над миром. А «Крылатая» — реальный, живой человек, гармонично развитый, уверенный в своей силе, окрыленный большими помыслами и стремлениями. Конкретное и идеальное, верность натуре и смелая широта пластического обобщения, трезвая, ясная проза и свободный полет поэтической фантазии — все это плотно сплетено в единый, тугой узел глубоко содержательного и возвышенного образа.

Такое сложное и емкое сочетание контрастных качеств вообще характерно для большей части тех произведений Коненкова, которые имеют своей опорой скульптурную классику. Как правило, они теснейше связаны с современностью, обладают, пусть и опосредованной, исторической конкретностью. Конечно, не случайно, что свои размышления о жизни скульптор воплощает в произведениях, внешний облик которых вызывает в памяти образы далекого прошлого.

Что стояло за этим? Очевидно, возможность, отталкиваясь от классики, помечтать об идеалах современного человека, справедливо устроенного общества. Историк нынешних дней скажет, что такие мечтания объективно совпадали с гуманистическими идеалами грядущих революций.

Но художники десятых годов по большей части стихийно и инстинктивно выражали свое ощущение времени, красоты, свои представления о будущем и его связях с прошедшими веками. Когда Коненков, почти сразу же после возвращения из Греции, отправился в имение украинского сахарозаводчика П. И. Харитоненко, где выполнял «Распятие» для местной церкви, то менее всего размышлял на теоретические темы. По его рассказам, он только чувствовал, как впе-

чатления от встречи с работами древних мастеров переполняют его душу и странным образом «аукаются» с тем, что волновало его вот уже многие годы в родной стране.

Шедевры, созданные мастером в десятых годах (а именно тогда он завершил множество самых прославленных своих работ), были в большой мере порождены этой удивительной переключкой веков, звучащей в душе художника.

## IX

28 декабря 1913 года в одной в общем-то рядовой рецензии (на очередную выставку «Союза русских художников») газета «Русские ведомости» писала о Коненкове:

«Рост этого замечательного мастера идет такими шагами, что, характеризуя его, не страшно произнести самые большие «обязывающие» слова. Если о чьих работах можно в полной мере сказать, что они производят совершенно исключительное впечатление, так это о коненковских мраморах и деревянных скульптурах... Ни у кого из наших скульпторов нет, — да и не было, — такого чутья, такого понимания требований материала, равно как и духовной напряженности»<sup>1</sup>.

Это мимоходная реплика в авторитетной газете тех лет. Ничего похожего на сенсацию. Именно поэтому приведенные оценки особенно характерны. Неторопливо, без неожиданных событий, но очень прочно и крепко за Коненковым в предреволюционные годы утверждается репутация первого скульптора страны.

Художественные журналы и общая пресса самых разных оттенков единодушны в своем уважении к мастеру, хотя оценки отдельных его работ были, конечно, разноречивы. Но огромный талант скульптора не оспаривал уже никто. Даже Академии художеств, которая, кажется, еще совсем недавно отнеслась к своему выпускнику с откровенным недоброжелательством и уничтожила первый из его шедевров, пришлось отступить.

В 1916 году Академия художеств избирает его своим действительным членом.

Комментарии прессы в этой связи были порой саркастичны. «...блудный сын Академии избран в ее действительные члены, — писал критик А. Левинсон в журнале «Искусство». — Что же, это не может умалить значения сильного русского мастера, но как это умножит престиж самой Академии!» И еще: «Не нужна была, конечно, официальная санкция, — избрание С. Т. Коненкова действительным членом Академии художеств, — чтобы определилось внушительное положение московского мастера»<sup>2</sup>.

Более основательный, содержавший резонные обобщения отклик на академические выборы поместил журнал «Солнце России». В частности, там говорилось: «Избрание Коненкова заключает в себе как бы двойкий смысл. То властно стучится в двери ветхой твердыни новое искусство. И в то же время эта новизна имеет глубоко национальный характер. Самый русский по корням своего творческого духа из наших ваятелей, он счастливым образом сочетает самобытность с народностью»<sup>3</sup>.

Зенитом успеха скульптора была слава его персональных выставок весной 1916 и зимой 1916/17 года. Уже после революции, на рубеже 1917—1918 годов, состоялась третья выставка, где экспонировались те же самые работы (добавления были, но немногочисленные). Эта выставка имела особый характер: она была как бы формой приветствия великому повороту в жизни страны. Но об этом подробный рассказ пойдет дальше.

Все упомянутые выставки проходили в доме-мастерской на Большой Пресне, который Коненков арендовал с 1914 года и где он жил и работал вплоть до конца 1923 года.

Район по тем временам почти окраинный, и обстановка в доме была старомосковская, полупровинциальная. Просторный, но уютный, на одного хозяина расщитанный деревянный флигель дремал в тиши огромного зеленого двора. К мастерской вела длинная дорожка, обсаженная елочками. Неподалеку от студии находились пристройки, где жили сам Коненков, его домоправитель Григорий Александрович Карасев с женой Авдотьей Сергеевной; в других размещались разные службы. Целая городская усадьба! Сейчас от нее, так же как и от окружавших ее дворов и домиков, разумеется, не осталось и следа.

Выставочным залом (как весной, так и зимой) служило не только помещение флигеля, но и все пространство дворика, где были установлены деревянные и мраморные скульптуры.

К концу десятих годов некоторые лучшие вещи Коненкова находились в Третьяковской галерее («Старичок-полевичок») и во многих частных собраниях. Кроме уже упоминавшихся С. Я. Уманского, М. Д. Карповой, Д. П. Рябушинского, работы мастера приобретали и богатые меценаты — например, фабрикант И. А. Морозов, купивший знаменитый «Сон», деревянную «Крылатую», мраморный «Торс», и деятели искусства — И. С. Остроухов, А. Ф. Микули, П. П. Кончаловский и многие другие, а также множество «рядовых» коллекционеров и любителей. «Присяжным» коллекционером работ С. Т. Коненкова был Исаак Степанович Исаджанов, владелец московской фабрики мыла. Ему принадлежала обширная группа скульптур мастера, большую часть которых Исаджанов после революции (вместе с другими экспонатами своей коллекции) подарил Советскому госу-



дарству. И все же в распоряжении художника находилось достаточно вещей, чтобы создать полную и разностороннюю картину своего творчества. На выставках были и многие произведения «деревянного» цикла, и коненковская неоклассика, и портреты, и обнаженная натура — словом, все жанры работы скульптора.

Успех выставок был триумфальным и вместе с тем очень спокойным и серьезным. Уже не было никакой нужды «открывать» Коненкова — период признания был позади. Теперь вдумывались, сопоставляли, размышляли о будущем скульптора и его пластических идей.

Конечно, вновь и вновь подчеркивали национальный характер искусства Коненкова, сказавшийся и в образах его работы и зачастую даже в их пластическом материале. П. Перцов в «Новом времени» писал, что выставки работ скульптора являют собой «осуществление воочию желаемой и мечтаемой славянской культуры, особенной, непохожей на чужие, самобытной и по темам, и по самому своему материалу»<sup>4</sup>.

Иные критики смотрели на вещи шире, ощущая в художнике стремление слить воедино «славянские» и «классические» мотивы. Наиболее четко выразил такую точку зрения Я. Тугендхольд, который писал, что Коненков «мудро сочетает... свою русскую, лесную, приземистую душу, давшую нам старичка — пана славянского с очарованием наготы, внушенным дриадами иных, эллинских лесов. Сочетать русскую душу с европейским опытом и европейским культом формы — разве не в этом залог будущего расцвета нашей молодой скульптуры»<sup>5</sup>.

Правда, рецензенты находили известную двойственность в исканиях Коненкова. Тугендхольд усматривал ее в проблеме узкостилевого свойства. Некоторые мраморные вещи казались ему сделанными в духе, близком для деревянной скульптуры, и наоборот — Коненков якобы «невольно перенес приемы мраморной скульптуры в исконную свою стихию — дерево»<sup>6</sup>.

Аргументы в защиту этого тезиса не выглядят достаточно убедительными. Логика суждений критика, в общем-то очень тонких и пронизательных, убеждает скорее в ином: скульптор в равной мере владеет специфической выразительностью и дерева и мрамора. Но ведь нет двух Коненковых, творческое мышление мастера едино, и потому черты его стиля могли иногда восприниматься как подчистенные одного материала характерным особенностям другого. Однако это ошибочное представление полностью развеялось с годами.

Более значительные масштабы внутренней противоречивости усматривал в творчестве С. Коненкова Россдей — А. Эфрос. Он пишет: «Некаменный камень» и «недеревянное дерево», эти парадоксальные понятия реальны у Коненкова: его бунтующее дарование силится

раздвинуть гибкость материала до предельной черты... Даже центральная вещь коненковской выставки, истинное событие в его искусстве, вещь исключительная по значению, размерам, замыслу, выполнению, — даже «Паганини», о котором ходило столько слухов и окончания которого так ждали, — не только не меняет, но до совершенной крайности доводит это основное для Коненкова, двойственное впечатление: какая мощь и на каком волоске она висит!». Сравнив далее коненковского Паганини с роденовским «Бальзаком» и микеланджеловским «Давидом», Россций-Эфрос так завершает свои размышления: «Спрашиваешь себя: неужели для коненковского бунтарства и это не последнее слово? Не окажется ли «Паганини» очищающей грозой? И не в примиренном ли спокойствии «Юной» — ростки коненковского будущего, пролог к ясному синтезу начал, так неистово боющихся в художнике ныне?»<sup>7</sup>

А. Эфрос не оказался в данном случае дальновидным пророком. Впрочем, он, по обыкновению талантливо, драматизировал подлинную ситуацию. Коненковское «бунтарство» не балансировало над бездной. Художник действительно пытался — и часто вполне удачно — придать новые выразительные качества традиционным материалам, однако с великолепной интуицией ощущал ту черту эксперимента, переходить которую значило бы нарушить органичность пластики. Он не столько делал камень «некаменным» и дерево «недеревянным», сколько хотел дополнить традиционные приемы скульптуры в камне «деревянной» стилистикой и наоборот. Из сказанного раньше явствует, что Коненков добивался успехов на пути таких поисков.

Что же до мятежного духа одних вещей и возвышенной, просветленной гармонии других, то в этом и вовсе нет никакого противоборства и конфликта. Это лишь разные грани огромного и многозначного мира коненковских образов. И в дальнейшие десятилетия его скульптура будет сочетать громоподобные взрывы и прозрачно-спокойную музыку счастливого созерцания; тонкий психологизм и решительно-броские, внешне даже грубоватые характеристики. Одноплановость жанров, образов, излюбленных пластических приемов никогда не были свойственны Коненкову.

В чем А. Эфрос был прав и оказался прозорливее иных художественных критиков середины десятых годов — это в утверждении монументальной природы коненковского дарования. «Еще раз и окончательно говоришь себе: да, Коненков — мастер для городских площадей, для огромных пространств», — сказано в упоминавшейся статье. «Еще раз» — потому что на этот счет Эфрос более развернуто высказывался в тех же «Русских ведомостях» несколькими годами раньше. Он писал тогда: «Коненкову трудно и тесно среди небольших по необходимости масс материала, над которыми ему приходится те-

перь работать. Его духовная и техническая сила много выше их. Коненкову нужны городские площади и большие памятники, — там только его громадный темперамент мог бы развернуться свободно. Но площади и памятники — в руках официального искусства, и удастся ли когда-нибудь Коненкову выйти из мастерской на площадь, — бог весть; если этого не случится, — перед русским искусством будет совершен большой грех»<sup>8</sup>.

Коненков «вышел из мастерской на площадь» сразу же после Октябрьской революции.

А в предреволюционные годы мастер работал самозабвенно, с такой самоотдачей, которая сама по себе приносит чувство счастья.

Критика это замечала и как бы заражалась вдохновенной убежденностью художника в том, что вся его работа этих лет несет в себе нечто значительное и новаторское. Отзывы бывали разноречивыми, но все их авторы — буквально все, исключений в эти годы не встречалось — сходились на том, что Коненков стал мастером огромного масштаба, всероссийского и всевропейского значения.

Но и восторженные отзывы прессы, и избрание в Академию художеств, и безграничный выбор заказов, словом, все приметы широкой известности совершенно не оказали влияния на образ жизни скульптора, а в особенности на его работу. Коненков не поддавался соблазнам легких успехов, почти не варьировал и уж во всяком случае не повторял старых работ, — он ничем не стал похож на модного «маэстро», который алчно стремится выжать все возможное из пришедшей к нему славы.

Напротив, по воспоминаниям современников, Коненков именно в эти годы успеха и признания живет намного строже и собранней, чем раньше. Он не стал аскетом, не забывал про дружеское застолье, про встречи и захватывающие художнические споры, которые, бывало, затягивались до рассвета. Бывали и «чертогоны», если вспомнить известный лесковский рассказ.

Но, пожалуй, никогда еще до сей поры Коненков не был так постоянно и повседневно погружен в напряженнейшую работу. Она составляла смысл и оправдание жизни. Беспокойный, тревожный дух поисков осеняет его труд в эти годы.

Всем своим содержанием и пафосом творчество Сергея Тимофеевича Коненкова было тогда обращено в будущее, в новую жизнь, которую он нетерпеливо ждал, черты которой пытался предугадать в своих произведениях. И когда победила Октябрьская революция, художник воспринял ее как логичное и закономерное завершение того процесса брожения, борьбы, который он наблюдал в родной стране на протяжении десятилетий и по-своему отразил во множестве скульптур.

Пришла новая пора жизни и творчества.



Неоднократно в нашей печати воспроизводились две фотографии, сделанные в первую годовщину Октябрьской революции, 7 ноября 1918 года (кто автор этих мастерски выполненных снимков — пока установить не удалось). На одной из них запечатлен Владимир Ильич Ленин у Кремлевской стены. Поднявшись на небольшое возвышение и кем-то бережно поддерживаемый<sup>1</sup>, он разрезает ленту, скрепляющую створки огромного занавеса, который прикрывает что-то невидное зрителю. Вокруг в благоговейном молчании стоят люди с обнаженными головами. Спереди справа виден Сергей Тимофеевич Коненков. В отличие от других присутствующих на торжественной церемонии он не поднял голову вверх, словно не решаясь взглянуть на то, что открывается взгляду. В вытянутых руках он сжимает шка тулку, в которой лежали ножницы для разрезания ленты.

Вторая фотография сделана приблизительно через полчаса. Все обернулись, смотрят на проходящую по Красной площади демонстрацию. Ленин, только что произнесший краткую, но поразительно яркую и страстную речь, стоит, слегка откинув голову, улыбаясь демонстрантам. Рядом соратники вождя, командиры Красной Армии.

Чуть левее Ленина — Коненков, по-прежнему погруженный в себя, сосредоточенный.

А сзади, на Сенатской башне Кремля — созданная скульптором мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов», открытие которой только что состоялось.

Памятный день, незабываемое событие!

Было бы достаточно хотя бы только этих фотодокументов, чтобы понять отношение Коненкова к Октябрьской революции, характер и направленность его деятельности с первых же дней после ее победы.

Он пошел за Лениным, был рядом с ним, делал общее дело вместе с убежденными и самоотверженными участниками всенародной борьбы за свободу и справедливое общественное устройство.

Конечно, не надо понимать это участие слишком прямолинейно, с позиций гораздо более позднего времени, как это иногда делается. Необходимо ясно представить себе умонастроения эпохи.

В апреле 1919 года Александр Блок записал в своем дневнике, что искусство «рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов»<sup>2</sup>. И еще (март того же года): «Нет, мы не можем быть вне политики, потому что предадим этим музыку...»<sup>3</sup>.

Представления такого рода в высшей степени характерны для определенной части русской художественной интеллигенции в пер-

вые послереволюционные годы — той части, которая не заняла выжидательно-нейтральной или откровенно враждебной позиции по отношению к новой власти, а охотно пошла на сотрудничество с ней. Мало кто из этих интеллигентов представлял себе с последовательной научно-исторической точностью смысл происходящего. Они чувствовали «сердцем», стремились войти в духовный контакт с народом, слить воедино музыку «творческой личности» и музыку «народной души»... На время (правда, весьма недолгое) отошли на второй план творческие разногласия, решающим стало отношение к революции, политическая позиция. Очень красноречиво в этом смысле свидетельство одного из отчетов отдела Пластических искусств московской Комиссии по охране памятников искусства и старины, датированного маем 1918 года (Коненков был деятельным участником этого отдела и этой Комиссии). В нем говорится, что сотрудниками отдела могли быть лишь те художники, которые, «приняв платформу Советской власти, работали с первых дней Октябрьско-ноябрьской революции. Все художники, определенно ставшие на сторону бойкота народной власти, не вошли и не могут в него войти»<sup>4</sup>.

Еще большей четкостью обладает формула, встречающаяся в резолюции «совещания по делам изобразительных искусств», созданного Моссоветом 11 апреля 1918 года (С. Т. Коненков, как отмечено в протоколе, присутствовал на совещании). Собравшиеся в этот день художники Москвы и Петрограда (с самыми разнообразными творческими убеждениями и пристрастиями) согласились в следующем: «Общая платформа наша — признание Советской власти; дальше идет борьба школ. Из этой борьбы должна выявиться настоящая воля творческих сил народа»<sup>5</sup>.

Борьба, и очень острая, развернулась через сравнительно краткие сроки. Но примечательно, что при всей кардинальной разнице конкретно стилевых приемов исполнения, работы художников различных школ, созданные в самые первые послереволюционные времена, объединяет нечто общее. В изобразительном искусстве этого недолгого периода воплотились не столько реальные черты жизни тех лет, сколько надежды и мечтания, романтические порывы и идеалы эпохи. Причем, как бы ни трудно складывались судьбы людей в эту пору, как бы ни велики и тяжки были испытания, выпавшие на их долю, восприятие революции как светлого, радостного праздника всего человечества прежде всего и преимущественно было свойственно картинам, скульптурам, рисункам того времени.

Такое восприятие захватило и С. Т. Коненкова, сказалось в его произведениях и во всей его чрезвычайно бурной и горячей деятельности после Октября.

«В дни Октябрьских боев за власть Советов я жил в Москве, — вспоминает скульптор. — Мне посчастливилось войти в Кремль в пер-

вый час освобождения. Вокруг еще не остыл жар сражения, а я смотрел на древние стены Кремля и словно видел, как над белокаменными стенами поднималась «заря алая», так проникновенно воспетая Лермонтовым.

На стенах домов уже висели первые декреты о мире, о земле. Заря поднималась над моей Отчиной, над ее столицами, над родной Смоленщиной...»<sup>6</sup>.

Под знаком таких вот настроений — радужных и полных туманной, но восторженной романтики — проходит жизнь и работа Коненкова на протяжении нескольких лет, начиная с осенних, послеоктябрьских дней 1917 года.

В конце ноября этого года Коненков открывает в своей пресненской студии третью персональную выставку. Если припомнить, что совсем недавно там же были открыты две экспозиции подобного типа, то станет ясным, что это была демонстративный акт. Художник хотел подчеркнуть, что его произведения принадлежат новому времени, новому зрителю. Он собрал и показал на выставке все работы, которые были у него в мастерской или могли быть взяты на время из частных собраний.

Сорок девять скульптур.

«Коненков, кроме четырех работ, посланных на «Мир искусства» и «Союз» («Союз русских художников». Речь идет о выставках упомянутых объединений. — А. К.), все остальные открыл для публичного обозрения», — сообщила в номере от 15 февраля 1918 года газета «Русские ведомости».

Новых работ, навеянных переживаниями революционного времени, Коненков, само собой, еще не успел сделать, но все основные жанры его творчества предшествующего десятилетия на выставке были представлены достаточно полно.

Чтобы придать встречам с искусством на выставке особо праздничный характер, Коненков обратился с просьбой к своим друзьям-музыкантам приходить в свободное время в дом на Пресне и играть классическую музыку. Поскольку центральное место в экспозиции занимала огромная статуя Паганини, на выставке однажды был устроен вечер памяти великого скрипача. Сохранилось свидетельство современника (опубликованное в журнале тех лет «Вестник театра») о том, как проходило это своеобразное празднество:

«Скрипач Б. О. Сибор у ног мраморного Паганини, после нескольких скромно, благоговейно им сказанных слов о гении Паганини, сыграл с редкой чистотой, молитвенным проникновением в патетических местах и юношеским подъемом преданного ученика-потомка лучший из концертов Паганини и как дань творцу мрамора — скорбно-бравурную «Русскую» Чайковского.

В 12 часов погасло электричество. Поспешили зажечь две-три све-



чи. И на фоне слабого света еще более засветилось внутренним огнем мраморное изваяние...

Сибор сыграл в конце, весь ушедши в себя, безукоризненно «Чакону» древнего гения — Баха, и это было снова данью признательности С. Т. Коненкову, создавшему такой же могучий и самобытный памятник — мудрую, величественную голову «Баха»<sup>7</sup>.

Но выставка — отклик личный, индивидуальный. Одновременно Коненков принимает живейшее участие в деятельности Комиссии по охране памятников искусства и старины, созданной чуть ли не на следующий день после начала революции. В первом из отчетов этой Комиссии рассказывается, что ее члены обходили Кремль, его соборы и дворцы «едва смолкли выстрелы»<sup>8</sup>.

Эта Комиссия и художественно-просветительный отдел при Моссовете, куда она входила как один из «правомочных и полномочных органов»<sup>9</sup>, отнюдь не была учреждением чисто академического или совещательного характера. Цели ее были куда более значительны и имели совершенно отчетливый общественно-практический характер. Об этих целях кратко и ясно сказано в одном из первых документов Комиссии, где говорится, что она, «приступив к деятельности», призвала «всех деятелей искусств, желавших помочь организованной демократии уничтожить в искусстве печальное наследие старого режима и соединить для общей творческой работы две великие силы — демократию и искусство»<sup>10</sup>.

Среди «желавших помочь» был и С. Т. Коненков. Он был в числе первых энтузиастов Комиссии, принимавших участие в ее работе практически с момента основания этого органа. Несколько позже, к самому исходу 1917 года, в Комиссию полностью влилась самая крупная художественная группировка, существовавшая тогда в Москве, — общество «Изограф» (его членами были А. Е. Архипов, А. М. и В. М. Васнецовы, А. С. Голубкина, П. П. Кончаловский, К. А. Коровин, Н. П. Крымов, П. В. Кузнецов, А. Т. Матвеев, В. Д. Поленов, И. Е. Репин и другие прославленные мастера).

О том, насколько бурным и горячим было желание Коненкова участвовать в работе Комиссии, явствует хотя бы простой перечень взятых им на себя общественных обязательств и должностей, которые можно установить по сохранившимся документам времени.

Коненков являлся:

членом Отдела пластических искусств Комиссии по охране памятников искусства и старины;

членом «Информационного совещания по делам Строгановского училища» и такого же «Совещания» «по делам Училища живописи, ваяния и зодчества»;

членом состава художественных советов при музеях;

участником работы Комиссии «Частных коллекций художественных произведений и Подмосковных коллекций»;

членом комиссии, озаглавленной несколько странно: «Красоты Москвы» — комиссия, как сообщают документы, разрабатывала планы и проекты улучшения внешнего вида Москвы — словом, была первым прообразом архитектурно-планировочного управления столицы с ее идеями реконструкции великого города;

членом Коллегии Художников театра («по пластике»), как оговорено рядом с фамилией Коненкова в протоколе от 31 марта 1918 года);

руководителем Московского профессионального союза скульпторов-художников.

Кроме того, С. Т. Коненков в 1918—1923 годах был руководителем скульптурной мастерской в Свободных художественных мастерских, как стали именовать бывшее Московское училище живописи, ваяния и зодчества, а затем профессором организованного на базе этих Свободных мастерских Вхутемаса (Высших художественно-технических мастерских, первого советского художественного вуза — ведь «Свободные мастерские» это всего лишь новое название старого учреждения). Он сотрудничал также в ИЗО Наркомпроса, в секции изобразительных искусств Российской Академии художественных наук и т. д.

Само собой, Коненков еще оставался и скульптором, работал и в эти годы с поразительной плодотворностью и энергией.

Как все это можно было делать одновременно — представляется загадочным. Но такая феноменальная насыщенность жизни в ту пору для многих была будничным явлением.

Понадобилась бы отдельная книга, чтобы рассказать обо всех областях и деталях общественной деятельности С. Т. Коненкова в первые годы революции. Надо думать, такая книга еще будет написана. В этом повествовании речь пойдет преимущественно о творческой деятельности Коненкова в эти годы.

Но о двух проблемах (помимо скульптуры), к которым Коненков был прямо причастен и о которых впоследствии неоднократно вспоминал, здесь надобно хотя бы кратко рассказать.

Во-первых, о судьбах Московского Кремля. Комиссия, в которую входил Коненков, в первые послереволюционные дни, преодолевая враждебное отношение еще не сдавших позиции чиновников бывшего Временного правительства и синодальных властей, тщательно осмотрела Кремль и приняла меры к охране его сокровищ. Как говорится в отчете этой Комиссии, она «единогласно постановила, что все снаряды, попавшие в Кремль, меньше нанесли вреда художественно-историческим памятникам, чем невежественная малярная реставрация дивных фресок Успенского собора (предпринятая незадолго до

первой мировой войны.— А. К.)... Целыми днями Комиссия обходила все помещения Кремля, принимая спешные меры, таская своими руками тяжести, встречая прямое противодействие... Несмотря на крайне неблагоприятные условия, Кремль был спасен от грозившего ему расхищения»<sup>11</sup>.

Это огромная историческая заслуга Комиссии. Участие Коненкова в ее работе — одно из самых славных и достойных общественных дел, совершенных художником в первые послереволюционные годы.

Через несколько месяцев (в марте 1918 года) Московский Кремль становится резиденцией Советского правительства. В. И. Ленин лично оказывает огромную помощь работе Комиссии по охране памятников искусства и старины. Один из ее руководителей пишет в своих воспоминаниях, что с марта 1918 года вся деятельность Комиссии «находилась под постоянным вниманием и заботой Ленина, его помощь мы чувствовали каждый день... По распоряжению Владимира Ильича с плана Кремля сняли кальку в двух экземплярах и на ней закрыли условной краской помещения Кремля, куда запретили допускать жильцов и других посетителей, как в помещения, приспособленные под художественные хранилища. Помню, Владимир Ильич, со своей обычной в этих случаях улыбкой, простой и ясной, говорил, что если даже он попросит стул, имеющий художественную ценность, — не давать»<sup>12</sup>.

К началу революционной эпохи в Кремле кроме издавна принадлежавших ему художественных сокровищ хранились некоторые из коллекций Эрмитажа, собрания живописи, скульптуры, прикладных изделий, привезенные сюда из западных областей России, где шли военные действия. Такое неслыханное изобилие первоклассных художественных богатств, сосредоточенных в пределах крупнейшего историко-архитектурного ансамбля страны, породило у членов Комиссии несколько утопичную и романтическую, но бесспорно очень интересную и смелую идею: сделать Кремль «Акрополем русского искусства»<sup>13</sup>. Деятели Комиссии выдвигали план — «перевезти в Кремль все, что великого создал и собрал народ русский за свою многострадальную жизнь. Создадим «Кремль-Акрополь искусства и старины», сделаем его паптеоном прошлого и будущего...»<sup>14</sup>.

Идея, разумеется, неосуществимая, но вполне в духе времени. И в коненковском духе.

Впрочем, в какой-то преобразованной форме эта идея ныне воплощена в жизнь — Кремль стал именно великой историко-художественной сокровищницей, чьи соборы, памятники, музеи, места, связанные с революционными событиями и деятельностью В. И. Ленина, ежегодно привлекают миллионы туристов со всего мира.



Деятельность Комиссии по охране памятников искусства и старины, разумеется, не ограничивалась пределами Кремля. Из его Кавалерского корпуса (где собиралась Комиссия) представители отправлялись в самые различные районы Москвы и Подмосковья. Декретом Совета Народных Комиссаров от 5 октября 1918 года было предписано «произвести первую государственную регистрацию всех монументальных и вещевых памятников искусства и старины, как в виде целых собраний, так и отдельных предметов, в чьем бы обладании они ни находились»<sup>15</sup>.

Эта регистрация фактически началась гораздо раньше. Комиссия по охране памятников провела поистине колоссальную работу, в итоге которой были осмотрены, учтены и оценены (в отношении значительности и сохранности) все московские музеи, дворцы, сколько-нибудь известные частные собрания, городские и подмосковные усадьбы, особняки, библиотеки и т. д. Специальная система охранных грамот позволила взять на учет и предохранить от расхищения и хаотической распродажи огромное число художественных ценностей, находившихся в частных руках. Выдача охранный грамоты гарантировала владельцу ценностей полную их безопасность, но вместе с тем обязывала его не продавать, не дарить и даже не перевозить с места на место эти ценности без специального на то разрешения Комиссии.

С. Т. Коненков вспоминает, что он вручал такую «охранную грамоту» Ивану Абрамовичу Морозову, владельцу великолепной коллекции произведений художников Западной Европы конца XIX — начала XX века. В его особняке на Пречистенке (ныне ул. Кропоткина) был создан музей нового западного искусства, в который впоследствии вошли и ценности знаменитого собрания С. И. Щукина. Декрет СНК, подписанный В. И. Лениным 5 ноября 1918 года, указывал, что эта коллекция объявляется государственной собственностью, ибо «представляет собой исключительное собрание великих европейских мастеров, по преимуществу французских, конца XIX и начала XX века и по своей высокой художественной ценности имеет общегосударственное значение в деле народного просвещения»<sup>16</sup>.

Ныне все работы, входившие в коллекции И. А. Морозова и С. И. Щукина (картины импрессионистов, Сезанна, Ван Гога, Матисса, Пикассо и других мастеров), распределены между ленинградским Эрмитажем и московским Музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В морозовском особняке на ул. Кропоткина разместилась Академия художеств СССР.

Любопытно, что охранные грамоты были выданы Комиссией не только коллекционерам, но и некоторым художникам, в том числе К. А. Коровину, П. В. Кузнецову, Н. П. Ульянову, С. В. Малютину, А. С. Голубкиной, С. Ю. Жуковскому, В. Н. Бакшееву и, наконец, С. Т. Коненкову. Это обеспечило неприкосновенность и сохранность

произведений всех этих мастеров, которые находились в их личном владении.

Было бы глубочайшим заблуждением представлять себе работу Комиссии размеренной деятельностью, неспешно движущейся по накатанной дороге. Обстановка работы была совсем иной. Секретарь Комиссии В. С. Кундиус рассказывает в своих воспоминаниях, что «вся работа проходила в бурном темпе. Члены Комиссии забывали об отдыхе, день мешался с ночью... Зима выдалась снежной, метельной, на улицах — сугробы снега, транспорта не было. Но художники, забросив кисти и глину, взялись с энтузиазмом за охрану ценностей. Часто приходилось применять физическую силу. Так, Мешков и Яковлев перевезли из Кунцева буквально на руках повозку Кутузова, сохранив ее для истории... Много картин великих мастеров члены Комиссии извлекли за ничтожные суммы на рынках-толкучках и доставили в Третьяковскую галерею... Около нашего помещения почти всегда стояли грузовики с вооруженными матросами, которые сопровождали художников в тех случаях, когда нужна была охрана»<sup>17</sup>.

Какое-то время — правда, очень краткое, всего лишь несколько месяцев — Коненков был настолько погружен в общественную деятельность, что тоже «забросил кисти и глину». Единственным эпизодом этих месяцев, связанным с художественной работой, был конкурс на создание рисунков новых денежных знаков. Коненков, собственно, был включен в жюри этого конкурса, но не удержался от того, чтобы принять в нем участие. Не вполне ясно — создал ли он оригинальный рисунок или набросал вариант какой-то старой композиции. Но в любом случае примечательно, что представление о новой символике Советского государства было у художника самое смутное и абстрактное. Коненков счел подходящей для изображения на советских купюрах группу аллегорического свойства: вакханка возлагает венки на голову сатира (или вакха). Ясно, что Коненкову хотелось дать советским деньгам радостный, вызывающий добрые и светлые ассоциации наряд. Но почему для этого понадобились мифологические фигуры древности? Очевидно, более конкретные, более близкие к исторической действительности решения еще не приходили в голову. Любопытно, что предложенная Коненковым композиция вызвала одобрение его коллег по Комиссии. В воспоминаниях Е. В. Орановского рассказывается, что на упомянутом конкурсе «особенно интересными считались рисунки Коненкова как характеристика общественного энтузиазма художников-реалистов и как образчик графического мастерства великого скульптора»<sup>18</sup>.

Но, конечно, центральное место в общественной и творческой деятельности Коненкова на протяжении первых лет революции занимает его участие в осуществлении знаменитого ленинского плана «монументальной пропаганды». Самый замысел этого плана, связан-

ный с общественными и эстетическими идеями победившей революции, звал художников к широкому обобщениям, к героическому образному строю и гражданскому пафосу.

Слово «пропаганда» по отношению к искусству той эпохи не нужно понимать узко и утилитарно. Созданные тогда произведения художников не были всего лишь рупором идей новой власти; этой целью (хоть она несомненно важна и сама по себе) план Ленина вовсе не ограничивался. Сутью и пафосом этого плана было утверждение нового мира человеческих взаимоотношений, нового восприятия жизни, труда, красоты. Время торопило художников решать подобные задачи. В самые напряженные, решающие дни революционных сражений, в октябре 1918 года (в речи на открытии Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских), А. В. Луначарский горячо и взволнованно, с глубокой убежденностью настаивал на этом:

«Говорят, что сова Минервы вылетает только ночью, что искусство подводит итоги великим событиям лишь после того, как они уже произошли. Я по многим симптомам замечаю, что у нас это будет не так.

Социалистическая революция алчно стремится как можно скорее влить в новые мехи новое вино. Уже сейчас мы слышим на каждом шагу со стороны рабочих и крестьян взволнованные требования: дать им науку, дать искусство... творить для них то, в чем бы они нашли отклик своим переживаниям, взглядам, надеждам... гениально, широко, небывало широко выразить то, что творилось в душе народа в течение сотен лет, что было под спудом и что освободила революция, освобождающая каждую индивидуальность»<sup>19</sup>.

В документах революционного времени встречается обсуждение вопроса о том, какой должна быть «форма жюри-плебисцита народных масс», «организация дискуссий пролетарскими организациями с участием художников», «организации дискуссий Художественно-просветительным отделом через профессиональные художественные организации с широким привлечением организованного пролетариата» и т. д.

Пожалуй, из всех документов эпохи наиболее полно и остро этот важнейший вопрос трактует «Записка Отдела изобразительных искусств Народного Комиссариата Просвещения», адресованная в СНК в связи «с проектом организации конкурсов на памятники выдающимся людям». Эта интереснейшая декларация, датированная 18 июня 1918 года (С. Т. Коненков, очевидно, принимал участие в ее подготовке), содержит, в частности, такие положения:

«По инициативе председателя Совнаркома т. Ленина, комиссар народного просвещения сделал в заседании 27 мая предложение художественной коллегии поставить памятники лицам, выдающимся в



области революции и общественной деятельности, в области философии, литературы, наук и искусства.

Памятники должны быть поставлены на бульварах, скверах и т. п., во всех районах г. Москвы с высеченными выписками или изречениями на постаментах или антуражах, чтобы памятники эти явились как бы уличными кафедрами, с которых в массу людей летели бы свежие слова, будирующие умы и сознание мысли.

Вся трудность осуществления этой идеи заключается в том, чтобы скорость воплощения ее не могла пойти за счет художественной стороны, ибо государство, каковым оно сейчас является, не может и не должно являться инициатором дурного вкуса...

В основу плана коллегии положено, с одной стороны, привлечение наивозможно более широких и молодых сил скульпторов-художников, с другой стороны, вовлечение широких народных масс к участию в художественном творчестве.

Раньше, при бюрократическом режиме, объявляли такие условия конкурса, что работали на конкурс или по поручению заведомые генералы-художники или те из художников, которые были обеспечены материально и могли, не считаясь с потерей времени, принимать участие в конкурсе.

Результаты таких конкурсов общеизвестны: сооружения их теперь убираются с площадей. Все же молодые художники ютились по чердакам и темным комнатам, загнанные и забытые, не имея никаких гражданских прав. В искусстве все новое, свежее гналось и преследовалось всевозможными путями...

Выход из этого один: привлечь молодые и свежие силы художников означенной профессии, те именно элементы, которым был всячески прегражден доступ к общественной работе, и дать возможность высказаться свободно, ныне в свободной республике.

Отвергая поэтому всякие премии, художественная коллегия находит целесообразным дать возможность высказаться скульптору-художнику, лишь обеспечив его материально на время работы. Коллегия также считает необходимым при использовании данного конкурса уничтожить обычное жюри и остановиться на всенародном обозрении и суждении о проектах-эскизах уже на предназначенных местах.

Со дня передачи конкурса-заказа на исполнение должно пройти не более трех месяцев, в течение которых скульпторы должны работать эскизы-проекты, в виде ли бюста, фигуры и барельефа из легкого материала, гипса, цемента и дерева, и поставить на соответственные места, после чего всенародное суждение решит, какие эскизы-проекты должны быть приведены в законченное исполнение из твердого материала, бронзы, мрамора и гранита, и поручить тогда скульптору-автору эту работу...»<sup>20</sup>.

Да, не случайно С. Т. Коненков так часто вспоминал этот документ в своих печатных мемуарах и личных беседах. Очень много важного и существенного из того, что связано с монументальной пропагандой — от понимания ее общих задач до весьма примечательных конкретных деталей подготовки и одобрения отдельных произведений — отражено в «Записке» с удивительной ясностью и красочностью.

Документ в некоторых своих аспектах звучит очень современно. Ссылаясь на него, Коненков в одной из бесед с молодыми скульпторами высказал вполне резонную мысль, что в период, когда во многих городах молодой республики сооружаются с расчетом на века монументы и мемориальные ансамбли, было бы очень желательно и плодотворно в какой-то форме возродить практику широкого народного обсуждения представляемых на конкурсы проектов. Такая практика, выношенная опытом революционных лет, возможно, помогла бы в иных случаях избавиться от просчетов, нередких в решениях различных узкопрофессиональных жюри, работа которых идет обычно за закрытыми дверями...

Часто говорят, что в первые революционные годы было лишь начато осуществление ленинского плана монументальной пропаганды, и связанные с ним произведения этих лет — только первые наброски, черновые эскизы будущих творческих находок и обобщений. В определенном смысле это совершенно верно. Ведь и сам В. И. Ленин говорил А. В. Луначарскому, разъясняя идеи своего плана: «О вечности или хотя бы длительности я пока не думаю. Пусть все это будет временным»<sup>21</sup>. Словом, как современники тех лет, так и более поздние поколения рассматривали произведения «монументальной пропаганды», созданные в 1918—1922 годах как нечто начальное, незрелое, предварительное.

Но теперь совершенно очевидно, что о «предварительности» можно говорить лишь в том смысле, что всю последующую историю советского монументального искусства можно и должно связывать с великим ленинским замыслом.

Только такая оговорка может быть принята как справедливая. Вообще же историкам советского искусства сейчас уже нет нужды и доказывать, ибо это стало общепризнанным, что пластика революционных лет во многих отношениях своеобразна и неповторима; она представляет собой законченную и четко очерченную в своих локальных границах главу истории нашего искусства. Позже создавались работы лучшие и худшие, но похожих, близких по своей образной природе не было и не могло быть.

Главная причина этого — в особенностях восприятия событий времени мастерами искусства. В свой начальный период революционная эпоха еще не могла отлиться в образах, обладающих определенной,

четкой исторической последовательностью. В первые годы после Октября смятенная повседневность напоминала художникам мощный поток, разлив весеннего половодья; очертания будущих берегов только-только угадывались ими. Вместе с тем непосредственное изображение повседневно видимого встречалось крайне редко в искусстве тех лет (серьезный художественный интерес составляют в этом плане лишь портреты). Художники — из тех, кто, говоря словами Александра Блока, стремился «всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушать Революцию»<sup>22</sup>, остро и напряженно переживали эмоциональную атмосферу времени, мечтали, уносились фантазией в будущее или искали в прошлых веках человеческой истории аналогии и прототипы героической романтики свободного мира. Можно вспомнить в этой связи такие разнохарактерные вещи, как фигуру Свободы (для обелиска «Советская Конституция») Н. Андреева, модель памятника III Интернационалу В. Татлина, «Пламя революции» В. Мухиной, «Симфонию действия» и «Новую планету» К. Юона, «1918 год в Петрограде» К. Петрова-Водкина, «Большевик» Б. Кустодиева, «Солнце свободы» Д. Штеренберга, эскизы оформления праздничного Петрограда в 1918 году, созданные Н. Альтманом, и многие, многие другие работы, выполненные в духе романтической символики. В этом же духе выдержаны и некоторые архитектурные сооружения эпохи, и спектакли, и творения литераторов — достаточно напомнить о «Двенадцати» Александра Блока.

Большинство художников в те годы могли бы повторить слова Блока, который, беседуя с одним из членов коллегии Народного Комиссариата просвещения, «...порывисто произнес: «Вас интересует политика, интересы партии; я, мы, поэты, ищем душу революции. Она прекрасна. И тут мы все с вами»<sup>23</sup>.

Нечто похожее мог сказать о себе в те годы и С. Т. Коненков. Он искал «душу революции», создавая произведения символично-аллегорического плана.

Это ни в малой мере не препятствовало ему быть совершенно земным и конкретным в напряженной будничной общественной деятельности. Об этом уже шла речь. Необходимо только добавить, что и осуществление ленинского плана монументальной пропаганды уже в чисто организационном плане было связано с Коненковым. Именно он докладывал о проектах и мероприятиях, связанных с этим планом, на заседании Совнаркома 17 июля 1918 года. На этом заседании произошла первая из трех встреч скульптора с В. И. Лениным. Приведем полностью рассказ Коненкова об этой памятной встрече:

«14 апреля 1918 г. был опубликован подписанный В. И. Лениным декрет «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции». В нем нашел выражение знаменитый ленинский план монументальной пропаганды».



ментальной пропаганды, т. е. план создания скульптур, обелисков, украшения зданий монументальными надписями, барельефами, пропагандирующими идеи революции.

В первый же год существования Советской власти началась большая работа по осуществлению ленинского плана монументальной пропаганды.

Это было летом 1918 г. Я был тогда председателем Московского союза скульпторов, а также работал в ИЗО Наркомпроса и был вызван в Кремль на заседание Совета Народных Комиссаров, как представитель ИЗО Наркомпроса, с докладом о новых памятниках.

Когда я прибыл в Кремль, заседание уже началось. Всего несколько минут ждал я в приемной, пока меня вызвали. В зале заседаний я впервые увидел Владимира Ильича. Мне пришлось быстро овладеть собой, чтобы не выдать охватившего меня волнения.

Меня пригласили сесть за длинный стол, и тут же Владимир Ильич предоставил мне слово. Я поднялся и начал говорить.

Владимир Ильич подался вперед, и я сразу же почувствовал, что он слушает с большим вниманием. Это помогло мне тогда как-то сразу войти в русло деловой обстановки заседания.

Говорил я недолго, а в заключение зачитал список революционных и общественных деятелей, которым предполагалось воздвигнуть памятники.

Владимир Ильич предложил участникам заседания высказаться по поводу моего сообщения. Первым выступил историк М. Н. Покровский.

Большинство выступавших дополняли список. Были названы имена Спартака, Робеспьера, Жореса, Гарибальди.

Владимир Ильич и народные комиссары одобрили большинство поправок, и тут же новые имена были внесены в списки.

Потом Владимир Ильич спросил меня о том, какие меры необходимо принять, чтобы незамедлительно приступить к делу.

Я ответил, что, учитывая самые короткие сроки, о которых говорил Владимир Ильич, надо установить постаменты и фигуры до наступления морозов и снега. Скульпторы должны представить проекты памятников в гипсе в натуральную величину. Я подчеркнул, что особенно важны первые проекты, которые будут приняты и одобрены, как показательные.

Владимир Ильич тут же спросил о примерной стоимости каждого монумента.

— Примерно восемь тысяч рублей, — ответил я.

Владимир Ильич подчеркнул, чтобы именно такая сумма была выделена каждому скульптору вне зависимости от его имени, а потом спросил, устроит ли нас, если все суммы будут выделены в трехдневный срок.

Я ответил:

— Вполне.

— Запишите в протокол, в трехдневный срок, — сказал Владимир Ильич и обычную фразу «вопрос исчерпан» сказал как-то особенно приветливо, сопроводив ее одобрительной улыбкой.

Я раскланялся и вышел из зала заседания. Прямо из Кремля пошел в ИЗО Наркомпроса, где меня ждали многие скульпторы.

Трудно передать сейчас, как мне понравился Владимир Ильич. Меня поразила его бодрость. Как строго, деятельно вел он заседание.

Когда я в первый раз увидел Ленина, меня поразили его поистине сократовский лоб, большой и открытый, окаймленный слегка вьющимися волосами золотистого оттенка.

Владимир Ильич не выговаривал букву «р», по картавил он чрезвычайно мягко, и в его голосе была особенная привлекательность.

Обо всем этом я с восхищением рассказал тогда своим товарищам скульпторам»<sup>24</sup>.

Впечатления от первой встречи с Лениным глубоко запали в душу художника. С особой остротой он вспоминал о них при попытках воссоздать образ вождя революции — а таких попыток в последующие десятилетия было у скульптора множество.

Буквально через несколько дней после того заседания СНК, о котором так красочно рассказал Коненков, приблизительно около шестидесяти ваятелей Москвы, собравшись, распределили между собой темы для создания эскизов памятников в рамках «монументальной пропаганды». Несколько позже такие собрания были созваны в Петрограде и нескольких других городах России.

Прошло три-четыре месяца, и первые произведения, связанные с «монументальной пропагандой», стали появляться на площадях и улицах Советской России. Чаще всего, как уже говорилось, это были вещи аллегорического и символическо-ассоциативного строя. Были, разумеется, и произведения несколько иного плана, выполненные в традиционных формах монументов XIX века — памятники Г. Плеханову И. Гинцбурга, А. Кольцову С. Сырейщикова, М. Глинке Р. Баха, барельеф «Рабочий» М. Мапизера и несколько других. Но в огромном большинстве скульптур «монументальной пропаганды» ощущается стремление придать пластической композиции заостренную выразительность, ударную, броскую силу воздействия. Приемы, с помощью которых достигались острота и сгущение образа, были различны.

Иногда это динамика сопоставления крупноплановых условных форм, как в памятниках Огюсту Бланки и А. Н. Скрябину работы Т. Э. Залькалса или в памятнике М. А. Бакушину, созданном Б. Д. Королевым; порой — острая силуэтность, жесткие, резкие

ритмы (скажем, фигура Фердинанда Лассалья, вылепленная В. Л. Синайским).

Вполне отвечали эстетике революционного времени и такие скульптуры, где строгая ясность обобщенных форм (чаще всего построенных крупными плоскостями, лапидарно, с ясными и четкими ударными акцентами отдельных немногочисленных деталей) сочеталась с героической романтикой и пафосом высоких душевных устремлений. Таковы памятники Карлу Марксу, выполненный А. Т. Матвеевым, А. Н. Радищеву работы Л. В. Шервуда, А. И. Герцену и Н. П. Огареву — Н. А. Андреева, рельеф С. Д. Лебедевой «Робеспьер» и целая серия других, созданных не только в двух столицах, но и во многих городах страны (среди них бюсты Я. И. Николадзе в Тифлисе, памятник Артему в Бахмуте работы И. П. Кавалеридзе и других скульпторов).

С. Т. Коненков выполнил в рамках «монументальной пропаганды» три произведения — мемориальную доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов», скульптурную группу «Степан Разин со своей ватагой» и эскиз памятника «Освобожденному труду», который остался неосуществленным.

Первая из этих вещей, которой суждено было стать одним из самых прославленных произведений великого мастера, посвящена памяти участников революции, погибших в дни Октябрьского восстания.

В одном из правительственных документов, связанных с «монументальной пропагандой», — в решении о постановке в Москве памятников «великим людям в области революционной и общественной деятельности» (от 17 июля 1918 года) — говорилось о необходимости «обратить особое внимание Народного Комиссариата по Просвещению на желательность постановки памятников павшим героям Октябрьской Революции и, в частности, в Москве сооружения, кроме памятников, барельефа на Кремлевской стене, в месте их погребения»<sup>25</sup>.

«Место погребения» героев Октября — Красная площадь, близ Сенатской башни Кремля. Таким образом, будущей мемориальной доске предстояло стать частью величайшего в России историко-художественного ансамбля; общественно-политическое значение этого мемориала, понятно, чрезвычайно велико. Вот почему секция ИЗО Моссовета сочла необходимым объявить конкурс на создание мемориальной доски для Сенатской башни. Это был первый конкурс такого типа в годы Советской власти. В нем приняли участие (кроме С. Т. Коненкова) скульпторы А. В. Бабичев, А. М. Гюрджан, С. А. Мезенцев, М. Г. Жураковский, живописец и график И. И. Нивинский, инженер-архитектор П. И. Дубинецкий.



В итоге горячего обсуждения (оно было открытым, на тот ма-  
нер, о котором шла речь в цитированной выше «Записке» отдела  
ИЗО Наркомпроса) проект С. Т. Коненкова был признан лучшим.  
Заметка в «Правде» от 21 сентября 1918 года так объясняла при-  
чины предпочтения конкурсной комиссией работы С. Т. Коненкова:

«Преимущество произведения Коненкова, по мнению экспертов,  
выражается в том, что, как цветное, оно побеждает тот серый полу-  
мрак, который царит в этом месте. Помимо этого, по своему внеш-  
нему виду доска будет вполне гармонировать со всей площадью, где  
находится многоцветный собор Василия Блаженного, золото купо-  
лов и крашеная черепица башен.

По своему художественному настроению произведение это впол-  
не гармонично: все части уравновешены, линии просты и легко вос-  
принимаемы глазом, отношение глубины рельефа к широким плос-  
костям его — правильное, не развлекающее глаз и обеспечивающее  
ясность восприятия темы: «Павшим в борьбе за мир и братство на-  
родов». Темой взяты не временные моменты борьбы, а конечные  
идеалы, изображая победу мира над войной, причем мощь фигуры  
указывает на силу того, кто несет этот мир».

В этом отзыве многое звучит несколько наивно, глубинный  
смысл произведения понят не во всех его гранях, но некоторые важ-  
нейшие достоинства работы Коненкова отмечены, в общем, верно.

Мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство на-  
родов» в своем первоначальном виде представляла собой барельеф из  
49 кусков окрашенного цемента общим объемом  $4,9 \times 5,6$  м. Как  
вспоминает один из руководителей «монументальной пропаганды»  
(уполномоченный Лениным «вести надзор за проведением в жизнь»  
соответствующих постановлений СНК) Н. Д. Виноградов, Коненков  
поначалу «предложил... доску в два раза больше существующей.  
Когда скульптор убедился, что столь грандиозная доска закроет  
башню, а главное, ее трудно будет укрепить, то он отказался от  
этого размера»<sup>26</sup>.

Но и уменьшенная в два раза сравнительно с исходным замыс-  
лом мемориальная доска представляла собой грандиозное сооруже-  
ние. Само собой, Коненков исполнил композицию в целостном виде,  
но затем ее пришлось «разрубить» на 49 частей для отливки и за-  
крепления на Сенатской башне (каждый из кусков был прикреп-  
лен болтом к металлической плашке, вделанной в стену).

Центральное место в барельефе занимает крылатая фигура жен-  
щины — гения Победы. В правой руке она сжимает красное знамя,  
в левой — зеленую пальмовую ветвь. В глубинной части изображе-  
ния виднеется восходящее солнце, лучи которого складываются в  
слова: «октябрьская 1917 революция». У ног Победы — поломанные

сабли, воткнутые в землю ружья. Здесь же, в нижней части доски, — надпись, ставшая названием этой работы («Павшим в борьбе...»).

Уже из простого описания доски явствует, что ее отличает тот символично-аллегорический строй образов, который был присущ большей части произведений, созданных в первые послереволюционные годы.

Бывает символика, возникающая как широкое обобщение давно уже отстоявшихся явлений действительности, глубоко осмысленных и прочувствованных художником. Она может иметь практически безграничное число вариантов, в том числе и весьма условных по форме выражения. Но ее основой и почвой всегда служит ясно осознанный исторический опыт, сгущенный в емком художественном символе. Советское искусство последующих десятилетий создало немало образов такого типа.

Символика лучших работ художников в первые послереволюционные годы утопична, это символика поэтических гипербола, метафор, возвышенно-лирических мечтаний. Скажем, К. Петров-Водкин в «Петроградской мадонне» («1918 год в Петрограде») несколько неожиданно для столь взвихренного, мятежного времени создает спокойно-раздумчивый, сосредоточенный образ матери, которая со светлой надеждой, проникновенной доверчивостью вручает своего сына и свою судьбу новым, победившим силам жизни. В. Татлин в модели памятника III Интернационалу творит своего рода архитектурно-пластическую модель нового мира: мастер пытается воплотить одну из важнейших идей искусства и всего умонастроения эпохи — приход новой жизни, обладающей своими, нетрадиционными качествами и законами, своим ощущением хода времени. Напротив, Н. Андреев для своей фигуры Свободы, устремившейся вперед, призывно поднявшей руку, использует (как и многие иные художники эпохи) классические прообразы.

К ним обращается и Коненков в своей мемориальной доске. (В книге «Мой век» со слов скульптора записано, что толчок его фантазии дало воспоминание о виденном в детские годы гобелене «Америка», вытканном в стиле искусства индейских племен. Такая ассоциация, возможно, волновала воображение художника, но его мемориальная доска, конечно же, во всем — от общих принципов композиции до отдельных деталей — напоминает античные образцы.) Крылатый гений Победы в венке причудливой формы и хитоне, облегающем нижнюю часть тела, сродни жителям древнего Олимпа. Но в этой фигуре нет безмятежного спокойствия; это не вознесенный над суетой сует идеал непререкаемого совершенства. Женщина, сжимающая древко красного знамени, шагает вперед в бурном, беспокойном ритме. Ее движения полны страсти, широкие крылья трепещут. Перед нами именно Победа, еще опаленная гневом и восторгом

бой, полная порыва и вдохновенной целеустремленности. Она осеняет павших героев недавних сражений не надгробным венком, а пальмовой ветвью бессмертия.

Конечно, в этом образе нет исторической конкретности в узком понимании слова. Это поэтическая метафора обобщенно-отвлеченного свойства. Именно поэтому сам Коненков, шутя, называл его «мнимореальной доской»<sup>27</sup>.

18 января 1918 года А. Блок записал в своем дневнике: «Вот что я еще понял: эту рабочую сторону большевизма, которая за летучей, за крылатой»<sup>28</sup>. Коненков, как и Блок, как и многие иные мастера эпохи, показывал лишь «крылатую, летучую» сторону революционного времени. Осознание ее «рабочего пафоса» придет позже — впрочем, всего лишь через несколько лет. Но те настроения и образы, которые владели умами передовой российской интеллигенции в начале революционной эпохи, мемориальная доска запечатлела с вдохновенной силой.

Коненков работал над барельефом с настоящей страстью. Конкурс, в котором он вышел победителем, завершился в конце сентября, а открытие мемориальной доски было приурочено ко дню первой годовщины Октябрьской революции — 7 ноября 1918 года. Таким образом, у скульптора оставалось на создание барельефа приблизительно месяца полтора. Этот срок может показаться просто неправдоподобным, если вспомнить о колоссальных размерах доски и о чрезвычайной сложности художественных и технических задач, связанных с ее исполнением. Чтобы успеть вовремя, надо совершить чудо...

И оно совершилось... «Днем и ночью работал я в своей мастерской на Пресне, — вспоминает Коненков. — В обычных условиях осуществление такого замысла должно было занять по крайней мере несколько лет. Мы же тогда осуществили эту работу в срок меньше месяца (скульптор имеет в виду отливку, окраску и установку фрагментов доски; две с лишним недели он работал над переводом эскиза в большую форму. — А. К.)... Вся моя мастерская была заполнена глиной и цементом. Приходилось одновременно разрешать и скульптурно-живописные и технические задачи; надо было найти такой тон краски, чтобы доска не выглядела «живописным пятном» на затемненном фоне Кремлевской стены.

В мастерской отливались и окрашивались плитки цемента. Я и мои помощники (форматоры — Бедняков, Королев и Савинский. — А. К.) были запорошены цементной и мраморной пылью. Мастерская не была приспособлена для такой работы.

Во время установки доски буквально жили у Кремлевской стены...»<sup>29</sup>.

Открытие мемориальной доски состоялось в счастливый и памятный день Советской Республики. Первая годовщина Октября...



В Москве (так же как и в других городах) ее отметили торжественно и с искренним энтузиазмом. Праздничные шествия, карнавалы, митинги, спектакли на площадях, передвижные эстрады, где выступали народные хоры, симфонические оркестры, солисты; театрализованные действия вроде «Сожжение старого строя», «Рождение III Интернационала»; грандиозные фейерверки, иллюминации — словом, сверкающий, полный света и радости праздник, который возвышал души тысяч и тысяч людей, был подлинным торжеством свободы.

В огромной мере весь колорит, вся атмосфера торжества создавалась благодаря праздничному оформлению города, над которым работали десятки талантливейших художников. Организованная в 1967 году большая выставка «Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции» (по материалам которой в 1971 году была издана интереснейшая книга) напомнила нам о неповторимой красоте и дивном художественном совершенстве праздничного наряда Москвы в первую годовщину Октября. Людские толпы встречались на улицах с возвышенно-радостной стихией декоративных украшений, арок, панно, разукрашенных трибун и помостов, плакатов, лозунгов, эмблем, которые составляли великолепное обрамление праздничного парада всех искусств, выступавших в ансамбле, синтетическом единстве. Само собой, все это было частью политических манифестаций, составлявших суть и идейный стержень торжества первой годовщины революции.

Вот каков был тот незабываемый день в жизни Москвы, когда на Красной площади состоялась церемония открытия мемориальной доски, выполненной С. Т. Коненковым.

Открытие происходило в утренние часы. На площадь пришли делегации рабочих и красных воинов. Доска на Сенатской башне была затянута красным занавесом, чьи полотнища соединяла лента.

Вместе с группой революционных лидеров и делегатов происходившего в эти дни VI съезда Советов к Сенатской башне пришел В. И. Ленин. Он разрезал ленту, занавес раскрылся и коненковская доска предстала перед собравшейся на Красной площади толпой. Зазвучала кантата, специально написанная к торжеству открытия мемориала; ее авторы — композитор И. Шведов и поэты С. Есенин, С. Клычков и М. Герасимов.

Вот полный текст этой кантаты.

«Сквозь туман кровавой смерти,  
Чрез страданье и печаль,  
Мы провидим, верьте, верьте,—  
Золотую высь и даль.

Всех, кто был вчера обижен,  
Обойден лихой судьбой,  
С дымных фабрик, черных хижин  
Мы скликаем в светлый бой.

Пусть последней будет данью  
Наша жизнь и тяжкий труд,  
Верьте, верьте,  
там, за гранью,  
Зори новые цветут.

Спите, любимые братья,  
Снова родная земля  
Неколебимые рати  
Движет под стены Кремля.

Новые в мире зачатья,  
Зарево красных зарниц...  
Спите, любимые братья,  
В свете нетленных гробниц.

Солнце златою печатью  
Стражем стоит у ворот...  
Спите, любимые братья,  
Мимо вас движется ратью  
К зорям вселенским народ.

Сойди с креста, народ распятый.  
Преобразись!  
Проклятый враг,  
тебе судьба грозит расплатой  
За каждый твой коварный шаг.

В бою последнем пет пощады,  
Но там, за гранями побед,  
Мы всех припять в объятья рады,  
Против неволю долгих лет.

Речи, Земля, последней бурей,  
Сзывай на бой, скликай на пир,  
Пусть светит новый день в лазури,  
Преображая старый мир».

Когда музыка отзвучала, на трибуну поднялся В. И. Ленин, который произнес свою речь — великий образец последовательно-ясной

программы исторического действия и ораторского искусства трибуна революции.

«Товарищи! Мы открываем памятник передовым борцам Октябрьской революции 1917 года. Лучшие люди из трудящихся масс отдали свою жизнь, начав восстание за освобождение народов от империализма, за прекращение войн между народами, за свержение господства капитала, за социализм.

Товарищи! История России за целый ряд десятилетий нового времени показывает нам длинный мартиролог революционеров. Тысячи и тысячи гибли в борьбе с царизмом. Их гибель будила новых борцов, поднимала на борьбу все более и более широкие массы.

На долю павших в Октябрьские дни прошлого года товарищей досталось великое счастье победы. Величайшая почесть, о которой мечтали революционные вожди человечества, оказалась их достоянием: эта почесть состояла в том, что по телам доблестно павших в бою товарищей прошли тысячи и миллионы новых борцов, столь же бесстрашных, обеспечивших этим героизмом массы победу...

Товарищи! Почтим же память октябрьских борцов тем, что перед их памятником дадим себе клятву идти по их следам, подражать их бесстрашию, их героизму. Пусть их лозунг станет лозунгом нашим, лозунгом восставших рабочих всех стран. Этот лозунг — «победа или смерть».

И с этим лозунгом борцы международной социалистической революции пролетариата будут непобедимы»<sup>30</sup>.

Эту речь В. И. Ленина отличает исчерпывающая точность конкретно-исторического анализа и оценки событий.

В работе Коненкова такой конкретности, как уже говорилось, нет. Но нафосу ленинской речи, ее страстной патетичности и общечеловеческой масштабности намечаемых целей работа скульптора отвечала в полной мере.

Именно благодаря этим качествам мемориальная доска Коненкова надолго вошла в ансамбль Красной площади, стала приметной частью ее нового, в советские годы сложившегося облика. В поэме «Хорошо», посвященной десятилетию Октября, Владимир Маяковский не случайно вспоминает о коненковской вещи: она плотно вошла в круг ассоциаций, которые связаны с годами революции:

«И лунным  
пламенем  
озарена мне  
площадь  
в сияньи,  
в яви  
в денной...»



Стена —

и женщина со знаменем  
склонилась

над теми,

кто лег под стеной».

Мемориальная доска «Павшим в борьбе...» находилась на Сенатской башне Кремля в течение тридцати лет, вплоть до 1948 года, когда была снята и одно время считалась вообще пропавшей бесследно.

К счастью, это оказалось ошибкой. В начале 60-х годов Коненков смог вновь увидеть свое прославленное произведение, получил возможность реставрировать его. Скульптор создал несколько измененный вариант своего мемориала не потому, что хотел его улучшить, а просто из-за утраты некоторых деталей и невозможности восстановить их в первоначальном, уже позабытом виде.

Но вне всякого сомнения, доска и после вынужденной реставрации останется одним из замечательнейших творений Коненкова. Она включена в постоянную экспозицию Государственного Русского музея в Ленинграде.

Еще при жизни скульптора было принято решение изготовить дубликат мемориала из вечных материалов и вновь водрузить его на прежнем месте — на Сенатской башне Кремля.

Памятником «монументальной пропаганды» была и другая из крупнейших работ скульптора, выполненная в эти годы, — многофигурная композиция «Степан Разин с ватагой».

Собственно, слово «многофигурная» тут не вполне точно. В композицию входили лишь две отдельно поставленные фигуры: самого Степана Разина (раскрашенное дерево) и персидской княжны (цемент с подкраской). По сторонам от этих фигур были установлены пестро орнаментированные деревянные блоки, где водрузились также вырубленные из сосновых чурбанов пять голов соратников Разина (две слева и три справа от зрителя). В блоках, правда, намечены контуры тел, узорный рисунок одежд и т. д., но головы помещены отдельно и не сливаются в единое целое с этим причудливым переплетением линий и еле расчлененных объемов. К слову сказать, портретные «головы» имеют реальные исторические прототипы: руководители существовавшего тогда Совета казачьих депутатов поведали скульптору предание, что, дескать, в одном челне с Разиным плавали есаул Василий Ус, Ефимыч Рулевой, Митрич Борода, Петр Губанов, татарин Ахмет. Разумеется, никаких портретных изображений этих разинских сподвижников не существует, и Коненкову позировали представители казачества.

Созданная зимой 1918/19 года группа — это, по мысли скульптора, первый эскиз будущего монументального произведения. «Вся группа,— рассказывает Коненков,— предназначалась для показа в закрытом помещении — на выставке, в музее. Я предполагал в будущем вернуться к этой замечательной теме народного эпоса. Выполненная же мной группа была как эскиз будущего памятника, который так и остался неосуществленным.

Тогда важно было напомнить массам о выдающихся народных борцах. Только поэтому, не дожидаясь окончания работы, было решено установить мои работы на Лобном месте (где в 1671 году был казнен Разин.— А. К.) и таким образом открыть памятник Степану Разину»<sup>31</sup>.

Торжественное открытие временного памятника состоялось 1 мая 1919 года и также было ознаменовано выступлением В. И. Ленина. «Этот памятник,— говорил вождь революции о коненковском произведении,— представляет одного из представителей мятежного крестьянства. На этом месте сложил он голову в борьбе за свободу... Много труда, много жертв надо будет положить за такую свободу. И мы сделаем все для этой великой цели, для осуществления социализма»<sup>32</sup>.

Не сохранилось никаких воспоминаний о том, как В. И. Ленин оценивал художественные качества этой работы скульптора. Что же до критики, то у нее коненковский «Степан Разин» с самого момента своего создания и вплоть до наших дней вызывал весьма противоречивые суждения и впечатления. Вот некоторые из них:

«Памятник Разину... меня не удовлетворяет... Выполнено все это в стиле, заставляющем вспомнить топорную, грубо раскрашенную троицкую игрушку. В мастерской художника это в самом деле казалось забавным и нарядным, казалось какими-то игрушками ребенка-великана, но на площади это впечатление потерялось и все стало казаться чужим и ни с чем не связанным. Мало того. На Лобном месте получился даже такой вид, как будто Разин стоит у пня, привязанным к позорному столбу, разбойничьи же головы казались отрубленными и торчащими на воткнутой в столбе гвоздях. Были люди, которым даже приходило на мысль, не сделал ли художник всего этого нарочно, а между тем на эту работу было положено Коненковым не мало искреннего увлечения и таланта. Взять хотя бы головы сотоварищей Разина. Как различны и как полны они каждая своей индивидуальности» (С. Глаголь, 1919)<sup>33</sup>.

«Произведение, несомненно, самое значительное и яркое из всего, что было создано в революционную эпоху, осталось не оцененным. Пусть группа проигрывала на Красной площади,— в стенах мастерской и, позже, в комнатах музея она захватывает своей эпической мощью. Лица Разина и его товарищей дышат ширью Волги,

каждой приволья, разбоя и удалы; скованность поз, еле намеченные резцом складки одежд — дерево раскрашено и живопись несет здесь функции скульптуры — все дышит величавой простотой и красочностью, которой богата народная жизнь» (Б. Терновец, 1924)<sup>34</sup>.

«...Цикл деревянных скульптур «Степан Разин с ватагой» изображает легендарного народного вождя, предводителя старой крестьянской вольницы, и его сподвижников в тех намеренно упрощенных и в значительной мере условных формах, которые были данью «левым» течениям в искусстве тех лет.

Нельзя поэтому согласиться с теми, кто считает «Разина» одной из лучших работ скульптора. Образ народного героя здесь скован нарочитым схематизмом формы, условностями композиции. Зрителю приходится преодолевать эти условности, чтобы почувствовать подлинно народную силу вожака народной вольницы» (Д. Аркин, 1954)<sup>35</sup>.

Контрасты оценок, как видим, разительные. На чьей же стороне объективность?

Отбросим сразу же рассуждения о том, что группа странно и неуместно выглядела на Красной площади. Конечно, эта композиция, не обобщенная единым силуэтом, целостной монументальной формой, не воспринимается как памятник, составляющий часть ансамбля исторической площади. Но скульптор в данном случае к этому и не стремился, его группа предназначалась для закрытого помещения (что, к слову сказать, ни у кого не вызывало сомнения: буквально через несколько дней после торжественного митинга на Красной площади композицию Коненкова перенесли в Пролетарский музей на Большой Дмитровке).

Но стоит поразмышлять о трактовке образов, о художественных особенностях «Степана Разина». Здесь необходимо вспомнить, что Октябрьские события вполне закономерно всколыхнули интерес к революционным движениям прошлого. Этот интерес, однако, приобретал различные формы. Для В. И. Ленина и его соратников деятели освободительных движений прошлого были предшественниками, чей опыт, однако, принадлежит истории и сугубо критическому осмыслению. А для многих интеллигентов тех лет Октябрьская революция была каким-то новым вариантом старинной русской вольницы с ее стихийным, всеразрушительным бунтарством. Так некоторое время воспринимал события А. Блок, который записывал в своем дневнике: «Русский большевизм гуляет». Мнилось поэту «буйство Стеньки и Емельки», которое русской культуре надо «превратить в волевою музыкальную волну», «организовать буйную волю»<sup>36</sup>. Отголоски таких представлений можно найти в некоторых художественных произведениях этого времени, в частности и в изображении Степана Разина (композиция К. С. Петрова-Водкина, эс-



киз которой сохранился в собрании Государственного Русского музея, панно П. В. Кузнецова «Стенька Разин», которое украшало фасад Малого театра 7 ноября 1918 года, группа С. Т. Коненкова).

«В первые годы новой жизни,— рассказывает Коненков,— мы, люди творческого труда, прежде всего чувствовали гул и грохот крушения старого мира. Мы не могли охватить со всей полнотой события, которые пронеслись перед нами с ураганной быстротой. Мы видели прежде всего разрушительную силу революции»<sup>37</sup>.

Персонажи группы «Степан Разин с ватагой» — это прежде всего образы стихийного бунта, разгулявшейся крестьянской вольницы, «разрушительной силы». Они во многом сродни фольклору, духу и сюжетным традициям народных песен о Степане Разине — отсюда и легендарная «персидская княжна», и наивно-веселая пестрота раскраски, и самобытная фантастичность всей этой композиции. Вместе с тем в изображении участников дружины ясно чувствуется традиции коненковских «богатырей» десятых годов и вообще деревянной скульптуры мастера. И вряд ли здесь следует говорить о «дани левым течениям». Условные приемы тут, конечно, есть, но они совсем иного происхождения, и имеют ту же природу, тот же характер, что и обычные для деревянных скульптур Коненкова.

Из действующих лиц композиции наиболее глубокой и разносторонней характеристикой наделен Степан Разин. Он и умен, и проницателен, и властен, в его натуре есть и душевная широта, и жадная любовь к жизни, и, пожалуй, жестокость. Это именно песенный, легендарный, а не строго исторический Степан Разин; «грозный атаман» — герой красочных преданий, руководитель мощного народного восстания, один «из представителей мятежного крестьянства», как характеризовал его В. И. Ленин в речи при открытии памятника. Прочие участники «ватаги» — это, в изображении скульптора, различные воплощения могучей, нутряной «мужицкой силы». Их широкоскулые бородатые и безбородые лица то угрюмы, то добродушны, в одних чувствуется гнев, угроза, закипающая ненависть, в других бесшабашное желание вволю «поозоровать».

В целом композиция «Степан Разин» — вещь противоречивая. С одной стороны, в ней ощущается искреннее восхищение исполнскими силами, вольнолюбием русского народа. Причем все это выражено с истинно коненковским размахом, с щедрой красочностью, с великолепным пластическим мастерством и композиционной фантазией, которые получили на этот раз особую остроту и оригинальность выражения.

Но вместе с тем в образах Степана Разина и его сподвижников, как их показал скульптор, господствует необузданная стихийность. Их дерзкое бунтарство явится дикими, слепыми страстями, ясная

целестремленность борьбы за раскрепощение, свободу явно заглушена здесь молодецким посвистом разгулявшейся вольницы, бурной, как вешние воды, не знающие русла, затопляющие своим разливом все окрест.

Конечно, композиция «Степан Разин с ватагой» была не только попыткой воссоздания образов далекой истории. Куда больше, чем XVII век, художника волновали современные события. Эта скульптурная группа — лишь своеобразный отклик на современность.

В этой связи любопытна одна маленькая история. В 1969 году Гос. закупочная комиссия представила на экспертизу принесенную кем-то деревянную скульптуру: она точь-в-точь повторяла голову Степана Разина из группы 1919 года, только шапка атамана украшена красноармейской звездой. Авторство С. Т. Коненкова не вызвало сомнений; скульптор в ответ на запрос комиссии также подтвердил, что это его произведение. Несомненно, эта звезда на шапке Разина — деталь очень выразительная и красноречивая, точно характеризующая ассоциации автора, возникавшие у него в эпоху создания этой композиции.

Третья из работ С. Т. Коненкова для монументальной пропаганды — эскиз памятника «Освобожденному труду» — не сохранилась. Но, собственно, это был и не эскиз, выполненный в пластическом материале, а только рисунок, графический «чертеж мысли» памятника. Это была устремленная ввысь, как бы летящая фигура женщины, — рассказывал Коненков. — Руки ее были распростерты, как крылья, символизирующие освобождение, с плеч спадали декоративные драпировки.

Кроме этого, скорее эмоционального, чем зрительно точного авторского рассказа о проекте памятника «Освобожденному труду», материалов не обнаружено. Известно лишь, что выставку проектов этого памятника осматривал В. И. Ленин (1 мая 1920 года). Коненкову, присутствовавшему на закладке монумента «Освобожденному труду» (во время этой церемонии Ленин выступил с речью), а затем — в залах Музея изящных искусств, где экспонировалась выставка, посчастливилось в третий (и последний) раз воочию видеть и слышать вождя революции. Вот что рассказывает Коненков об этой своей последней встрече с В. И. Лениным:

«1 мая 1920 г. я видел Ленина и говорил с ним в последний раз.

Эта встреча также была связана с осуществлением плана монументальной пропаганды.

1 мая 1920 г. в 3 часа дня, у храма Христа Спасителя в Москве на месте снесенного памятника Александру III, состоялась закладка памятника «Освобожденному труду».

Набережная Москвы-реки была заполнена народом. Речь на митинге, посвященную закладке памятника, произнес Ленин. В этой

речи Ленин поставил перед нами, людьми искусства, большую творческую задачу — прославить свободный труд.

По окончании митинга Анатолий Васильевич Луначарский предложил Владимиру Ильичу поехать на автомобиле в Музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина), где были выставлены проекты монумента «Освобожденный труд».

Владимир Ильич отказался от автомобиля, сказал:

— Тут недалеко, пойдем пешком.

Мне посчастливилось идти рядом с Владимиром Ильичем. Запомнилось, что кепку свою он нес в руке. По дороге говорили о субботнике, который состоялся с утра в этот праздничный день.

В Музее Владимир Ильич обошел выставку проектов. Ни один из проектов Владимиру Ильичу не понравился. Большинство носило ярко футуристический характер и представляло собой какое-то нагромождение геометрических фигур. У некоторых из них Владимир Ильич останавливался и от души смеялся. А потом он махнул рукой и сказал: — Пусть в этом разбирается Анатолий Васильевич!<sup>38</sup> С идеями «монументальной пропаганды» в какой-то мере можно соотнести еще одну несколько эксцентричную по своему жанру работу С. Т. Коненкова: он стал автором сценария и оформления циркового спектакля на столь близкую его сердцу и воображению тему — «Самсон-победитель».

История этого спектакля началась в 1919 году. Репетиции происходили в студии Коненкова на Большой Пресне. Одну из репетиций посетил А. В. Луначарский, рассказавший о своих впечатлениях в журнале «Вестник театра» (статья «На новых путях. Коненков для цирка»).

Особое внимание первого советского наркома просвещения к этому спектаклю, несомненно, было связано с теми идеями массовых представлений и празднеств для народа, которые в те годы были чрезвычайно популярны и многим казались главной задачей нового искусства.

Впрочем, предоставим слово самому Луначарскому. Вот что он писал в упомянутой статье:

«Одной из серьезных задач, стоящих перед Театральным отделом и Центротеатром, является реформа цирка.

Что бы там ни говорили, а цирк является необыкновенно популярным в массах зрелищем. Кажется, никому не приходит в голову просто махнуть на него рукой, закрыть цирк или предоставить его самому себе...

Один из лучших скульпторов России, тов. Коненков, предложил еще к Октябрьским празднествам (что, к сожалению, оказалось несуществующим) дать для цирка серию живых статуй, так сказать,



слепленных из настоящих живых человеческих тел — частью неподвижных, частью монументально двигающихся и иллюстрирующих собой миф о Самсоне.

Миф о Самсоне — один из чудеснейших в сокровищнице народной поэзии. Титан, защищающий свободу своего народа, побежденный женским коварством, униженный и ослепленный, находящийся в себе силы, чтобы разорвать свои цепи и победить, — это одна из вечных песен борьбы за свободу. Как известно, мифом этим окутаны солнечные явления — вечная борьба света и тьмы.

Конечно, при постановке этих групп в цирке дело несколько изменится — отчасти к лучшему, ибо репетиция происходила в студии Коненкова при неблагоприятных в некоторых отношениях обстоятельствах... Не предвешая психологического веса, который будет иметь измененное в смысле постановки зрелище, я должен сказать, что то, что я видел, было прекрасно.

В девяти группах, частью многолюдных, частью однофигурных, ярко рисуются важнейшие моменты мифа... рядом с замечательным пластическим достоинством, замечательной игрой мускулов, интересных ракурсов — одним словом, чисто скульптурных достоинств, нельзя не отметить достоинств драматических и поэтических. Работа произведена громадная, все аксессуары — костюмные, бутфорские — были сделаны самим Коненковым... я от души желаю, чтобы этот спектакль скорей был представлен массам.

Вращающиеся скульптуры эти мыслимы главным образом в цирке. Это — настоящий цирковой номер, но номер того цирка, о котором мы можем мечтать, цирка исключительно благородной красоты, умеющего непосредственно связать физическое совершенство человека с глубоким внутренним содержанием.

Я уверен, что Коненков влетит этими группами новый лавр в свой венок и что цирк этой постановкой делает серьезный шаг вперед»<sup>39</sup>.

Премьера «Самсона-победителя» состоялась в цирке на Цветном бульваре, а затем представление было перенесено на арену Второго государственного цирка (находившегося на Большой Садовой — там, где теперь находится Концертный зал имени Чайковского).

Произведения и общественные дела, связанные с «монументальной пропагандой» и работой Комиссии по охране памятников искусства и старины, составляют не только главную заботу Коненкова в первое послереволюционное пятилетие (1918—1922), но и вообще почти полностью исчерпывают его деятельность этого времени.

Сохранилось около десятка скульптур, так сказать, традиционных жанров, которые были созданы в эти годы. Наверное, их было несколько больше, но все равно — для Коненкова две-три вещи в год это весьма скромная цифра. Искусство больших форм захва-

тило воображение скульптора — долго и жадно ждал он возможности обращения к таким формам и теперь, после революции, почти исключительно ими занят.

А к тематике камерного свойства мастер обращается в ту пору лишь тогда, когда его волнуют особо сильные и глубокие побуждения.

Портретный жанр в это время почти забыт Коненковым. Исключения были единичны. Однако они очень значительны и всегда связаны с личной биографией художника.

Таковы два портрета Маргариты Ивановны Воронцовой, впоследствии Коненковой.

Я бы назвал их романом в двух скульптурах.

После разрыва с Татьяной Коняевой художник долгие годы живет бобылем и, несмотря на зрелый уже возраст (далеко за сорок!), не торопится обзавестись новой семьей.

Очевидно, сложности и горестные переживания, связанные с первым браком, оставили мучительный след в душе. Понадобилось немало времени, чтобы могла возникнуть мысль о новой женитьбе.

С Маргаритой Воронцовой, студенткой юридического факультета Московского университета, Коненков познакомился в 1916 году. Красивая девушка, широко образованная, с дерзким и независимым характером, увлекла его.

Но это не была молодая и пылкая любовь, которая стремительно мчится к счастливому союзу. Необходимо было проверить возникшее чувство, не поддаваясь гипнозу первых впечатлений, — они могли оказаться обманчивыми, а Коненков страшился новой неудачи в браке. Кроме того, сдерживала разница в годах, весьма изрядная, почти четверть века... Отца же Маргариты Воронцовой, присяжного поверенного из городка Сарапула на Каме, смущало еще и другое: образ жизни художника, весьма далекий от привычных для чиновничьего круга понятий.

Вот почему колебания были столь длительны: от момента знакомства до женитьбы (в сентябре 1922 года) прошло почти шесть лет.

Два портрета М. И. Воронцовой-Коненковой, исполненные в 1918 и 1922 годах, как бы запечатлели два этапа взаимоотношений художника с его невестой.

Первый из двух портретов — самозабвенное и восторженное признание в любви. Вырубленное из разлапистого (но тщательно отшлифованного) корневища изображение девушки с обнаженными плечами и в бальном платье, грациозной и хрупкой, немного кокетливой, сияет чистой и торжествующей красотой прекрасной юности. Вместе с тем при всей нарядности и некоторой даже светскости портрета его героиня сдержанна, погружена в себя, чем-то похожа

на тех «кор» с загадочным мерцанием взгляда, которых недавно создавал Коненков для своего «классического цикла». Художник любит красоту и изящество девушки, но чувствует себя на некотором отдалении от нее, созерцательным поклонником, а не другом, с которым роднит духовная близость.

В портрете 1922 года, исполненном сразу же после женитьбы, совершенно иной строй чувств и восприятия. Перед нами молодая женщина, задумчиво-сосредоточенная и далекая от наивного желания «показать себя», которое ощущалось в полуфигуре 1918 года. Героиня столь же хороша собой и привлекательна, но теперь ей свойственны глубокая сердечная отзывчивость и серьезность, первая мудрость уже сложившегося душевного опыта. Это начало большого и сложного жизненного пути, и в своих размышлениях женщина словно бы предвидит те нелегкие, но высокие заботы, которые ожидают ее в будущем.

Целых полвека прожили вместе, ни на день не расставаясь Маргарита Ивановна и Сергей Тимофеевич Коненковы, и красота добрых чувств, душевного единства освящала их союз.

Из других портретных работ 1918—1922 годов особо значителен бюст Сергея Есенина, который был очень близок и по-человечески дорог скульптору. Дружба Коненкова и Есенина длилась не столь уж долго, но, пожалуй, более яркой и горячей привязанности художник не испытывал за всю свою жизнь ни к одному из своих друзей.

В разных вариантах воспоминаний Коненков называет и различные даты первой встречи с Есениным: то 1915 год, то 1917-й. Правильна, несомненно, первая дата: из многих документов и мимоходных упоминаний явствует, что ко времени революции поэт и скульптор были давними знакомыми.

Их объединяло многое: навсегда запавшие в душу воспоминания детства и юности, связанные с русской деревней, ее традициями, бытом, поэтическим миром; сходство неумно-бурных темпераментов, душевная открытость. Может быть, оба очень остро чувствовали и некоторое сходство личных судеб: попавшие в город и ставшие знаменитыми крестьяне, они тяготились своей громкой славой и теми обязанностями, которые она на них накладывала, — не хватало простоты, откровенности отношений, душевной свободы. Как раз об этом рассказывает один эпизод из мемуарного «Романа без вранья» Анатолия Мариенгофа (близкого приятеля Есенина).

На каком-то светском приеме в толпе гостей скучали Есенин с Мариенгофом. Вдруг кто-то их толкает в спины. Оглянулись — Коненков. Он поманил за собой, увел прочь из дому, усадил на извоз-



чика и отъез на Большую Пресню. Там сбросил с себя вечерний костюм, залез в валенки, вытащил четверть водки и бочку с кислой капустой. Затем всю ночь напролет пили, пели русские песни (Коненков играл на своей гармонике), читали стихи...

Конечно, что-то тут нарочито стилизовано, даже, может быть, именно «наврано», но есть в этом рассказе и верные нотки. В какой-то мере Есенин и Коненков всегда ощущали себя чужаками в городе; близость к «крестьянской стихии» роднила их тем, что иным было смутно и непонятно; словно бы скульптор и поэт находились в некоем заговоре, объединенные общей тайной. Впрочем, тайна ли? — после революции это духовное единство нашло открытое, даже документальное выражение. В 1918 году Коненков, Есенин, а также поэты Сергей Клычков и Петр Орешин создали инициативную группу с целью образовать крестьянскую секцию при Московском Пролеткульте. Они написали заявление («манифест»), в котором говорилось, что «Великая Российская революция, разрушившая коренные устои старого мира, вызвала к жизни творческие силы, таящиеся в русских городах и селах»<sup>40</sup>.

Позже ни Коненкова, ни Есенина с Пролеткультом ничто не связывало — «манифест» был одним из душевных порывов, оставшихся без последствий.

Коненков очень любил Есенина, и не только как поэта, но и как сердечно близкого ему друга; тосковал, если долго не видел, разыскивал по городу, звал к себе на Пресню. «Это был крупный, красивый человек,— вспоминает художник о поэте,— его внешность, его стихи еще тогда, при жизни, казались мне явлением под стать Шаляпину. Он был обаятельнейшим человеком, и таким я стремился запечатлеть его облик в памяти и скульптурах»<sup>41</sup>.

Именно таким показал Есенина Коненков в бюсте 1920 года. Следует добавить, что это авторская датировка; составители каталога юбилейной выставки к 90-летию скульптора утверждают, что бюст выполнен в 1921 году,— на основании того, что сохранился рисунок, долгие годы находившийся у Софьи Андреевны Толстой-Есениной и повторяющий композицию бюста. Рисунок подписан и имеет дату «1921». Я не убежден, однако, что это неопровержимый аргумент: художник мог почему-либо набросать графический эскиз уже выполненной работы годом позже. Не исключено, что он собирался сделать еще один портрет Есенина и начал готовиться к этому.

Портрет был выполнен поначалу в глине с натуры (этот вариант не сохранился), а затем переведен в дерево уже по памяти — поэт куда-то уехал и перестал позировать.

Композиция бюста уникальна для Коненкова, не вызывает никаких ассоциаций с более ранними его портретными работами. В них он стремился обычно к четко завершенной форме; здесь закончена,

отделана во всех деталях только голова. Правая рука (по локоть) и кисть левой показаны фрагментарно, подобно тому, как в картинах импрессионистов края предметов часто срезаются рамой. Этот прием скульптор избрал, очевидно, для того, чтобы как-то подчеркнуть, что видит поэта в минуты высшего духовного откровения, когда удается схватить самое главное и затаенное в человеке, отбрасывая за ненужностью подробности и второстепенные детали.

Жест рук, прижатых к голове и сердцу, — не расчетливое актерство привыкшего играть на публику, ищущего эстрадного успеха модного барда; это движение импульсивное, полное искренней непосредственности. Такая же открытость и доверчивость во взгляде широко раскрытых глаз, в приветливой, мило-застенчивой улыбке. Есенин читает свои стихи, как исповедуется: он говорит, поет о том, что владеет всем его существом, что льется из самого сердца —

«Я — беспечный парень. Ничего не надо.  
Только б слушать песни — сердцем подпевать...»

Но при всей простоте и искренности чувств, владеющих поэтом, есть в его портретном облике и какая-то острая ранимость, очевидная беззащитность. Есть что-то обреченное в том, как Есенин до конца и без остатка «выкладывается», не жалея себя, не соразмеряя сил. Проницательным взглядом Коненков увидел в молодом и безбрежном буйстве чувств своего друга предвестие драматических поворотов судьбы.

Впрочем, такое ощущение скульптор запечатлел интуитивно, не отдавая себе отчета в том, как может «читаться» и горько пророчествовать его бюст. Коненков продолжал часто встречаться с Есениным, бывал у него и после женитьбы поэта на балерине Айседоре Дункан (которую часто лепил и рисовал — к сожалению, сохранились лишь немногие из коненковских изображений знаменитой танцовщицы). Есенин отвечал скульптору полной взаимностью и даже собирался также создать его «портрет», только литературный. Дважды начинал он писать монографию о Коненкове — один раз в соавторстве с Сергеем Клычковым, другой — с Анатолием Мариенгофом. Жаль, что эти начинания не получили развития: книга была бы не только отражением глубокого интереса замечательного русского поэта к талантливейшему из национальных ваятелей, но и наверняка оказалась бы своеобразным свидетельством есенинского понимания искусства в целом.

По случайному стечению обстоятельств Коненкову не удалось проститься с Есениным, когда в декабре 1923 года он уезжал в Америку. Известно, что он настойчиво разыскивал своего друга и именно Есенину отослал последнее из своих московских писем перед отъез-

дом, буквально за несколько часов до отбытия. Это письмо сохранилось:

«Дорогой Сережа!

Сегодня в 7 ч. 20 м. уезжаем в Америку. Очень грустно мне уезжать, не простившись с тобой. Несколько раз заходил и писал тебе, но ты почему-то совсем забыл меня.

Я по-прежнему люблю тебя и ценю как большого поэта.

Передай мой привет Сереже Клычкову и скажи, чтобы он на меня не сердился.

*Твой С. Коненков*

Привет тебе от Маргариты Ивановны»<sup>42</sup>.

Есенин узнал американский адрес Коненкова, намеревался писать ему (сохранился почтовый конверт, надписанный рукой поэта и адресованный в Америку Коненкову). Однако так и не собрался.

Безвременную гибель поэта Коненков переживал как глубокое личное горе. Красноречивее всего об этом рассказывает письмо, посланное скульптором писателю И. М. Касаткину, который от имени Комитета по увековечению памяти Есенина обратился в начале 1926 года к Коненкову с просьбой помочь работе Комитета. Речь шла, очевидно, о создании нового портрета Есенина. Вот что ответил Коненков:

*«12 марта 1926 г. Нью-Йорк.*

*Дорогой Иван Михайлович!*

Я не нахожу слов выразить горе, когда все подтверждает смерть Сережи Есенина... Вначале, читая здешние газеты, я был потрясен и топал из угла в угол, не доверяя этому. Затем только я понемногу соображал, что Сережа давно уже говорил в своих стихах о приближающейся смерти, но ведь это в расчет не принималось, по крайней мере, мной.

Одним словом, горе высказать я не сумею, и так его много, что нет сил...

Я всей душой рад сделать все, что смогу, памяти Есенина. Только дайте немного времени обдуматься и сообразить.

Для работы мне необходимо прислать сюда все, что касается Сережи: фотографии, статьи о нем и, главное, все его произведения, в особенности последние, которых, может быть, я и не знаю.

Также пришлите фотографию с моего рисунка, который находится у Софьи Андреевны, и снимки с места могилы.

Мой сердечный привет Комитету и всем моим друзьям.

*Ваш С. Коненков»*<sup>43</sup>



Нового портрета Есенина Коненков, однако, не сделал — ни тогда, ни позже. Трудно сказать с уверенностью — почему именно. Во всяком случае не из-за недостатка материалов. Ведь скульптору принадлежат десятки портретов, сделанных вообще «по воображению», почти без всякого иконографического подспорья. А уж облик Сергея Есенина, изученный до последней малейшей черточки, конечно же, стоял перед глазами художника живой, одушевленный...

Может быть, слишком острым было горе утраты, и Коненков не мог его преодолеть, не мог обрести той меры душевного равновесия, какая необходима для работы. А может быть, он решил, что ему уж не суждено создать лучшего портрета Есенина, чем тот, что был сделан в 1920 году.

На мой взгляд, этот портрет и поныне остается непревзойденным воплощением есенинского облика.

Среди многочисленных произведений, посвященных Сергею Есенину, по существу не было подлинно удачных. В большинстве из них поэт изображен то со слащавой сентиментальностью, то в каком-то фальшиво-«мужицком» духе.

Коненков бесконечно глубже понял Есенина — как народного самородка, обладавшего драгоценным, сверкающим талантом, поэта, у которого чувство, песенная, фольклорная стихия преобладали над аналитическим разумом. При этом в изображении скульптора поэт — человек с богатым духовным миром, покоряющий своим светлым обаянием и горячей, страстной исповедью открытой и мятежной души.

Как и упоминавшийся ранее портрет А. П. Чехова, этот коненковский бюст, должно быть, на долгие времена останется высшим образцом постижения характера и творчества одного из прекраснейших мастеров русской литературы.

Известны еще некоторые вещи первых послереволюционных лет: «Кариатида» (1918), два варианта «Лесной сказки» (1919), «Бабушка» (1922), некоторые другие. Все это работы очень высокого профессионального класса, но явно повторяющие сюжеты и приемы произведений прошлых лет; под ними могли бы стоять и другие, более ранние даты.

Еще в феврале 1918 года, откликаясь в газете «Русские ведомости» на небольшую выставку двух художников — С. Коненкова и В. Фалилеева, — критик Россций (А. Эфрос) не без тревоги замечал: «Есть особое состояние таланта, когда он идет вширь, а не вглубь, и тянет к себе зрителя не ростом новых сил, а зачатными вариациями старых эффектов и разнообразием мотивов; он сохраняет при этом все свои недостатки, не избывая их и, может быть, не подозревая об их наличии. Мне кажется, что дело с Коненковым обстоит именно так»<sup>44</sup>.

Тревоги А. Эфроса (в общем-то глубоко доброжелательного к С. Коненкову) были на сей раз напрасными: в ближайшие же месяцы Коненков начал создание целой серии превосходных вещей, совсем не похожих на работы предыдущих лет,— прежде всего это скульптуры, навеянные переживаниями революционной эпохи.

Но опасность самоповторения могла возникнуть, если скульптор вернулся бы (как в «Кариатиде» или «Лесной сказке») к привычному в десятые годы кругу тем и мотивов. Более того, уже не отвечали бы потребностям времени и эмоционально-романтические отклики на Октябрь (такие, скажем, как мемориальная доска). Надо было искать пути к тому, чтобы изображать дела и дни нового времени; показывать его героев, его идеалы в образах более конкретного толка (что, конечно, не исключало возможности обращения к символическим, метафорам, романтическим обобщениям и т. д.).

Само собой, все это не было лишь чисто личной задачей Коненкова; так выглядела центральная проблема развития всего советского искусства тех лет.

Решение ее было сложным и нелегким; всякий раз сугубо индивидуальным, зачастую противоречивым. Иные художники не могли оторваться от социально-эстетических представлений прошлых эпох — они замыкались в воспоминаниях или вообще угасали. Другие, как ни искренни были их попытки, не могли найти, как тогда любили говорить, «созвучности» времени — их судьба была немногим краше.

Но эту «созвучность» постепенно обретали, весьма различными путями, мастера разных поколений и творческих систем. Однако нередко оказывалось, что подобные удачи легковесны или вовсе мнимы; появились и юркие приспособленцы, прототипы ловкача Бельведонского, с такою горечью и злостью осмеянного вскоре Маяковским в «Клоне». Словом, истории еще предстояло дать объективную оценку происходившим художественным событиям.

Однако ныне видно, что в начале 20-х годов советское искусство достигло успехов, которые стали соединительными звеньями между романтикой первых революционных лет и зрелым реализмом более поздних периодов.

В области скульптуры одним из таких успехов оказалось декоративно-пластическое оформление Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве (1923).

Эта выставка отражала первые конструктивные результаты начавшегося хозяйственного строительства, а в еще большей мере его перспективы и надежды.

Такое сочетание реальных достижений и уверенности в их педагогическом развитии, быстром и мощном, определило строй образных решений художественных работ выставки.

Выставка расположилась на территории, которую теперь занимает Центральный парк культуры и отдыха (тогда в этих местах начиналась окраина, пустынная и мусорная). Руководители архитектурной планировки — И. В. Жолтовский и А. В. Щусев — задумали выставку как царство дерева — тут воссоздавались северные избы; все павильоны и арки также были деревянными. Понятно, что коненковское мастерство деревянной скульптуры было просто самой судьбой предназначено для такого ансамбля.

В статье «Советская скульптура 20-х годов» один из современников и творческих консультантов выставки, искусствовед Б. Н. Терповец, писал:

«Господство деревянной архитектуры, естественно, должно было продиктовать мысль о применении монументальных работ по дереву как декорирующего и акцентирующего пачала. Имя мастера, который полнее всего мог бы справиться с этой задачей, не вызывало сомнений, таковым был Коненков...

Коненкову принадлежат кариатиды, декорирующие вход в шестигранник главного здания со стороны триумфальной арки. Единство материала придает конструктивную логичность смело обсаженным монументальным столбам, завершающимся громадными полуфигурами... Не менее удачной оказалась женская фигура из дерева, с поднятыми руками, стоявшая в открытой галерее, соединившей первые павильоны текстильной промышленности... Менее значительными оказались «Швея», «Закройщик»...»<sup>45</sup>.

К сожалению, все эти произведения погибли в 1940 году во время пожара шестигранника (он не был демонтирован после закрытия выставки). Но по счастливой случайности сохранилась женская фигура из дерева — «Текстильщица», которая принадлежит ныне Третьяковской галерее.

В «Текстильщице» получили новое развитие коненковские традиции работы над деревянной скульптурой. Большая по своим размерам фигура (высотой в 3,15 м) высечена из цельного древесного блока, фактурную выразительность которого скульптор, как и в прежние годы, своеобразно использует и «обыгрывает»; поверхность дерева оставлена шероховатой, складки одежды, плотно облегающей тело, резки и рельефны, как борозды коры. Но многие герои «лесной серии», если можно так сказать, жили в стволе, подчиняясь ему или срастаясь с ним. Теперь человеческий образ полностью освобожден от власти дерева, которое стало лишь покорным и податливым материалом воплощения. Исчезла и подчеркнутая плоскость, графичность изображения: объемные формы, лапидарно обобщенные, решительно преобладают в скульптуре, составляют основу ее подлинно монументального пластического языка.



При всем том Коненков не отказался от известных условностей формы, только они иные, чем раньше; сильное, энергичное движение фигуры заострено, размеры некоторых ее частей умышленно увеличены, складки одежды порой изгибаются, не следуя положению тела. Но во всех этих смелых приемах нет никакой манерности, бессмысленных, щегольских «вольностей»; они не только концентрируют основные пластические акценты статуи, рассчитанной на восприятие с далеких точек зрения, но в еще большей мере раскрывают основную образную идею произведения.

Приемы, избранные мастером для этой композиции, помогают понять изменения, произошедшие в стилистических особенностях его работы. Ведь «Текстильщица», в сущности, первое из произведений Коненкова, которое реально и впрямую отражает веяния новой, революционной действительности. И хотя эта скульптура и содержит широкое обобщение, но оно уже не окутано туманом аллегорической отвлеченности, как, например, образ Победы в мемориальной доске «Павшим в борьбе...». И нетрудно понять, что прославляет эта монументальная фигура женщины с могучим телом, с уверенной поступью сильных ног, гордым жестом высоко поднявшей трепещущий кусок полотна — плод ее труда.

Чрезвычайно существенно, что при всей своей сюжетной конкретности скульптура не имеет и палета иллюстративности, унылого, ограниченного «документализма». Выхваченный из самой гущи трудовых будней сюжет послужил основой для создания образа символического размаха, вобравшего в себя важнейшие черты новой жизни.

Такова еще не оцененная по достоинству «Текстильщица» С. Коненкова — произведение, которое должно по праву занять одно из почетных мест у истоков лучших традиций русской скульптуры послеоктябрьской эпохи.

Итак, в начале двадцатых годов Коненков успешно приступил к решению важнейшей идейно-художественной задачи времени: «осознать творческую, созидательную силу» революции, показать ее конкретный облик. Перед скульптором открывались великолепные перспективы, ему, казалось, суждено было уже в ближайшие годы стать ведущим мастером, даже и классиком искусства Советской страны.

Но вскоре после завершения работы над скульптурами для Всероссийской сельскохозяйственной выставки в жизни Коненкова произошел поворот, который на долгие годы отдалил его от родины.

Несмотря на обилие архивных и литературных материалов, а также свидетельских рассказов, сейчас трудно разобраться во всех оттенках истории отъезда С. Т. Коненкова в Америку.

Кое-что здесь кажется смутным и непонятным.

Существовавший в ту пору при ВЦИК Комитет по организации за рубежом художественных выставок и артистических турне деятелей искусства России предложил отправить в Америку группу художников для пропаганды и продажи работ советских мастеров. Дело, несомненно, важное и нужное. Но его исполнение оттягивалось целых два года (с конца 1921 года по декабрь 1923 года). Очень важно понять, какие цели преследовали при отъезде различные участники группы.

Некоторые художники (К. А. Сомов, С. А. Виноградов) намеревались эмигрировать и без колебаний осуществили свое намерение. У И. Э. Грабаря и мысли об эмиграции не возникало; он незамедлительно вернулся, как только просветительские и «экономические» возможности турне были исчерпаны.

Ну, а Коненков?

Трудно ответить на этот вопрос однозначно. Скульптор до последних предотъездных дней бурно и напряженно работал, участвовал в общественной деятельности, делился с окружающими самыми смелыми и разнообразными творческими планами, и вроде бы ему и в голову не приходило, что его будущее надолго окажется связанным с чужбиной. Свой дом — мастерскую на Пресне Коненков оставил, так сказать, на ходу, под присмотром Григория Александровича Карасева. А он не пустые стены охранял — тут оставалось все имущество, весь архив, многочисленные произведения художника (кроме тех, разумеется, что были предназначены для выставки-продажи) — словом, вся его прошлая жизнь.

Казалось бы, решительно ничего не предвещало долгого расставания с родиной, с близкими людьми, с любимой работой, в которой так явственно наметился новый и плодотворный поворот.

Но некоторые детали противоречат такому выводу. Какое предчувствие заставило Коненкова буквально метаться в поисках Есенина накануне отъезда? Зачем попало драматическое прощание с великим другом Анной Семеновной Голубкиной, которая со спокойной, пророческой грустью сказала под конец беседы: «Видимо, нам встретиться больше не придется...»?

Еще более красноречиво свидетельство любовно сохраненной Коненковым «граммоты», которую подготовил в напутствие отъезжав-

шему близкий его приятель, замечательный скульптор Иван Семенович Ефимов.

Вот ее полный текст.

«Дорогому Сергею Тимофеевичу.  
Нашему набольшему товарищу.

Мы, московские скульпторы, приносим Вам свой привет и поздравляем с двадцатипятилетней годовщиной Вашего славного служения Русской Скульптуре.

С мощью Самсона, с глубиной Баха, с виртуозностью Паганини и с горячим сердцем русского Богатыря, Вы трудились над зданием Русской Скульптуры.

Сейчас Вы покидаете нас и родину для более широкой деятельности перед лицом Нового и Старого Света. Мы уверены, что Вы покажете, какие силы таятся в недрах России. Эта мысль смягчает горечь разлуки с Вами и родит надежду увидеть Вас снова в нашей среде тем же дорогим товарищем, но венчанным мировой славой<sup>1</sup>.

Кроме И. С. Ефимова, «грамоту» подписали А. С. Голубкина, Б. Д. Королев, Б. Ю. Сандомирская, В. И. Мухина, Г. И. Мотовилов, А. Н. Златовратский и несколько других скульпторов.

В. И. Мухина сделала весьма красноречивую приписку к основному тексту «грамоты»: «Привезите нам обратно Вашу широкую русскую душу, так ценимую всеми нами в Ваших работах. До свидания. В. Мухина».

Биографам Коненкова эта грамота хорошо известна, но ей как-то не придавали значения, считая ее декоративной частью провожания, чуть ли не шуткой.

Между тем есть в ней кое-какие интонационные оттенки, над которыми стоит призадуматься.

Во-первых, совершенно очевидно, что друзья и коллеги Коненкова не на месяц-другой его провожали, а надолго, предвидя большую и сложную деятельность за рубежами родины. При этом выражали надежду «увидеть снова», стало быть, предполагали, что возможен и иной вариант.

Во-вторых, ожидали увидеть скульптора «увенчанным мировой славой». Легко сказать! Но и забыть о таком пожелании немислимо...

Можно утверждать с полной убежденностью, что еще в Москве, размышляя о поездке, Коненков намеревался не только принять участие в выставочном предприятии, но еще и попытаться счастья на художественном рынке Америки в качестве автора новых скульптур.

Об эмиграции в точном смысле слова никогда не было и речи. Все годы своего пребывания за рубежом Коненков оставался советским гражданином, ни на день не порывал связей с родиной, да и жил-то по преимуществу русскими воспоминаниями.



Но и самому художнику и — как видно из «грамоты» — его московским коллегам показалось, что ему следует на какое-то время перенести свою деятельность в Америку и Европу.

Это было ошибкой. Самой горькой и тяжкой за всю жизнь мастера, за весь его долгий век.

Никуда ему не надо было уезжать. И нигде, кроме России, не мог он завоевать мировой славы. Странно и обидно, что ни сам скульптор, ни его товарищи не отдавали себе отчета, что эту славу-то Коненков и так уж давно заслужил. Не было нужды «гнаться за синей птицей»: еще своими работами десятых годов художник завоевал право на всесветное признание. Со временем пробил бы его час: дело стало только за основательной популяризацией творчества русских мастеров на Западе.

Это не смогли вовремя осознать ни сам скульптор, ни его друзья и близкие.

Внешне судьба Коненкова в 20—30-е годы напоминала печальную одиссею многих эмигрантов.

Но это было чисто внешнее сходство.

Если для некоторых художников, писателей, артистов эмиграция была неизбежным исходом, ибо всем строем своего творчества, укладом жизни, традиций они были безраздельно связаны с буржуазным миром и не могли понять и принять новую жизнь России, то с Коненковым дело обстояло сложнее. Ведь Коненков был сопричастен революции, предсказывал ее в своих скульптурах, мечтал о новом жизнеустройстве. Есть все основания полагать, что дома он мог бы уже в 20—30-х годах стать подлинным лидером советской русской скульптуры.

Вот почему дившееся долгие годы расставание Коненкова с родиной было трагической бессмыслицей. Как грустно и обидно, что на протяжении двух с лишним десятилетий его творческая биография не сливалась в полной мере с общим ходом развития советской художественной культуры.

Я говорю «в полной мере», ибо в известной степени слияние и взаимодействие все же было.

Это касается не одного лишь Коненкова. Можно вспомнить в этой связи довольно большую группу русских писателей, художников, музыкантов, которые после нескольких лет, проведенных за границей, вернулись на родину. Среди них — А. Н. Толстой, А. И. Куприн, С. С. Прокофьев, И. Я. Билибин и другие. Находясь за рубежом, они, каждый на свой лад, продолжали и развивали те творческие начинания, которые еще дома были рождены, откликались на события в жизни новой России. Возвращаясь на родину, эти художники привозили с собой многое из того, что было сделано за границей, и произведения их постепенно вливались в новую советскую культуру.

«Случай Коненкова» в этом отношении, пожалуй, куда более показателен, чем все подобные. Десятки произведений (чаще, правда, повторения и варианты, поскольку оригиналы остались в Америке), выполненных мастером за годы, прожитые за границей, давно уже находятся в советских музеях. Среди них такие шедевры, как портреты А. М. Горького, И. П. Павлова, Ф. И. Шаляпина, С. В. Рахманинова, А. Эйштейна, знаменитая композиция «Ф. М. Достоевский», и другие великолепные работы. Все они воспринимаются ныне как неотъемлемая часть истории русского ваяния послереволюционных лет.

Но мы забежали вперед. Следует вернуться ко времени отъезда художника из России и рассказать о его дальнейшей судьбе более последовательно.

\* \* \*

Из Москвы Коненковы уехали 8 декабря 1923 года, а в нью-йоркской гавани высадились только 27 февраля 1924 года. Очень долго пришлось дожидаться американских виз в Риге.

Наконец визы были получены. Последовало мимолетное пребывание в Париже, карантин в шербурском порту и затем поездка по Атлантическому океану на теплоходе «Олимпик».

Картины и скульптуры прибыли в Америку значительно раньше своих авторов. Когда группа советских художников прибыла в Нью-Йорк, на двенадцатом этаже Гранд Централ Паласа, Лесингтон-стрит, была уже открыта «Выставка русского искусства»<sup>2</sup>.

Поначалу вся жизнь, все интересы и размышления были связаны с этой выставкой. Поселившись в гостинице, Коненков ежедневно приходит на Лесингтон-стрит, наблюдает за реакцией зрителей, беседует с ними.

По традиции многие биографы скульптора, рассказывая о первых месяцах его пребывания в Америке, цитируют отрывок из «Автобиографии» И. Э. Грабаря. Ему припомнился следующий колоритный эпизод:

«Владея английским языком, — повествует И. Э. Грабарь, — я главным образом разговаривал с публикой и всякими коллекционерами. Среди последних были экземпляры исключительные. Так, одна «богатая покупательница», как ее рекомендовали друзья-американцы, выказала интерес к деревянной скульптуре Коненкова. Я два часа возился с этой толстой теткой, имевшей фигуру такого же деревянного обрубка, как и те, из которых Коненков резал свои скульптуры. Мы все решили, что Коненков продаст по крайней мере три свои скульптуры. Он сам стоял возле, не понимая ни слова, но преис-

полненный самых радужных надежд. Внезапно она открыла рот и, дотронувшись до одной из скульптур, спросила глухим сонным голосом:

— А скажите, это все машинная работа?

Повернулась и ушла. Такова Америка»<sup>3</sup>.

Что говорить, история примечательная и красочная. Но ведь это жанровый анекдот, не более того. Нелепо делать отсюда слишком далеко идущие выводы и полагать, что Коненков в первые месяцы жизни за рубежом безуспешно ожидал состоятельных покупателей. Тогда его последующая судьба была бы просто необъяснимой. Для чего ему было задерживаться в стране, где его не понимали и не ценили?

На самом деле все обстояло совершенно иначе. Работы Коненкова произвели огромное, можно сказать ошеломляющее впечатление на американских зрителей и критиков. В газетах Нью-Йорка, а затем Бостона, Чикаго, Питсбурга (выставка русского искусства путешествовала по стране и экспонировалась в названных городах) появились многочисленные отзывы, в которых произведения скульптора превозносились до небес. Их называли «необычайными», даже «гениальными», поражались фактуре материала, сюжетам, виртуозности исполнения. Сочетание необычного с традиционным, очевидно, оказалось для американцев особенно привлекательным. В скульптуре США 20-х годов уже довольно значительное место занимали работы «крайне левого» плана. Реалистическая пластика этих лет, хотя и имела несколько крупных мастеров (Джекоб Эпстайн, Уильям Зорах, Артур Ли, Джо Дэвидсон, Гарольд Каш), но в общем, была довольно слаба и скучна в своей отставшей от духа времени каноничности. Зритель испытывал голод по такой скульптуре, которая, сохраняя ясность и вразумительность художественного языка, приносила бы с собой нечто новое и неведомое.

Этой потребности отвечали произведения нескольких иноземных ваятелей — серба Ивана Мештровича, шведа Карла Миллеса, довольно долго работавших в Америке после первой мировой войны (преимущественно в жанре монументальной скульптуры).

К ним присоединился и Сергей Коненков. Его работы, находившиеся на выставке, были раскуплены, а их автор довольно быстро стал популярным мастером, которого домогаются многочисленные заказчики.

Однако заказы были почти исключительно портретные, они сменяли один другой с конвейерной монотонностью. Среди моделей перемежались интереснейшие и совершенно заурядные люди. Так ли представляли себе «широкую деятельность перед лицом Нового и Старого Света» московские коллеги Коненкова, когда они провожали его за рубеж?



Правда, с первых же дней жизни в Америке скульптор очень много работает «для себя». Разнородные композиции, деревянную мебель, портреты, десятки портретов «по воображению» и с натуры мастер лепит и режет в дереве без всякого вознаграждения — просто потому, что его заинтересовала тема. Ведь один заказной портрет, работа над которым занимала семь-девять дней, давал автору, как правило, 5 тысяч долларов гонорара — сумма вполне достаточная, чтобы безбедно прожить несколько месяцев, занимаясь чем угодно в свое удовольствие.

Все это так — пужды Коненков не знал, работал, как всегда, много и разнообразно. Но ведь к деньгам он был почти равнодушен, зарабатывал несравнимо меньше, чем мог бы, — лишь обеспечивал возможность спокойной работы над кругом образов, так или иначе связанных с Россией. Надо ли говорить, что где-нибудь на Пресне эти образы были бы не воспоминаниями, а самой жизнью, и их создание шло бы куда органичнее и свободней, чем за океаном. Горький парадокс...

Вскоре после приезда Коненков перебирается из отеля в меблированные комнаты некоей миссис Дэвис, где оборудует студию. Впрочем, и это обиталище и многие иные не были долговременными. Контракт заключался на год; неоднократно по его истечении — традиционно взаимоотношения хозяев и квартирантателей оформляются в Америке 1 октября — скульптор избирал новое место для мастерской и квартиры. Так переезжал он из конца в конец города. Кстати, этим и ограничивались его «путешествия» на протяжении многих лет. Лишь в летние месяцы, спасаясь от мучительной нью-йоркской жары, Коненковы несколько раз выезжали на дачу в Плимут, на берег залива Кейп-Код (это сравнительно недалеко от Нью-Йорка).

Вообще же Коненков отдыхал редко и мало. Работа была единственной страстью художника. Он почти не бывал в гостях и, кроме музыкальных концертов, не признавал никаких зрелищ. Лишь однажды за все годы зарубежной жизни, в 1928 году, Коненков покидает Америку и едет в Италию. Но там он работает еще больше и яростнее, чем в Нью-Йорке: за восемь месяцев скульптор вылепил и вырубил в дереве обширную серию новых и чрезвычайно своеобразных вещей.

Коненков и в Москве жил «бирюком». Случалось, что он неделями не покидал мастерской, увлеченный очередной скульптурой.

За границей же эта черта характера еще более углубилась. Художник не знал ни слова по-английски, вне дома чувствовал себя сиротливо, испытывал «одинокчество в толпе». Тоска по родине мучила непрестанно. И работа для него стала еще и подлинным утешением.

Разумеется, определенный круг знакомств довольно быстро сложился и часто пополнялся — русские художники, музыканты, ученые, временно или постоянно жившие в Нью-Йорке, кое-кто из заказчиков, с которыми устанавливался близкий душевный контакт.

Находясь в Нью-Йорке, Коненков как бы одновременно жил в двух странах — в России и в Америке.

«Американская Россия» — это Ф. И. Шляпин и С. В. Рахманинов; это приехавший в Нью-Йорк академик И. П. Павлов и постоянно живший там художник Н. И. Фешин. Это и другие русские художники, чаще из числа тех, что бывали в США наездами, и среди них рисовальщик и живописец Б. Д. Григорьев, очень близкий Коненкову человек, автор его портрета, который скульптор очень любил и ценил (григорьевский рисунок всегда висел на втором этаже коненковской квартиры-мастерской в Москве, на площади Пушкина). Это Н. В. Плевицкая, знаменитая исполнительница русских народных песен, чьи концерты — во время гастролей 1924—1925 годов — художник охотно посещал (а затем и создал портрет певицы). Это ученик Павлова доктор Федор Михайлович Левин — многолетний друг скульптора, владелец прекрасной библиотеки русских книг; ею Коненков постоянно пользовался. Это артист М. А. Чехов, дирижер С. А. Кусевицкий, скрипач Яша Хейфец. Это множество других живших в Нью-Йорке русских разных профессий, возрастов, социального положения.

Это, наконец, жизнь души и сердца, неотрывно связанная с воспоминаниями и размышлениями о родине, которые составляли духовную почву для основной части скульптур, созданных мастером в годы пребывания за рубежом.

...«Американской Америки», как ни странно, было куда меньше. Конечно, она шумела за окнами мастерской, представляла перед глазами всякий раз, когда скульптор выходил из дому; наконец, он соприкасался с ней, когда встречался с очередными заказчиками. И все же Россия, русские книги, жизнь родины, встречи с земляками составляли основную часть повседневных размышлений и занятий Коненкова в Америке.

Заказчиков у него было всегда много — на протяжении долгих лет их поток не иссякал.

Надо ли говорить, что это были разные люди, далеко не каждого из них художник мог изучить и глубоко понять. Да и не всегда заказчики оказывались людьми по-настоящему интересными.

Еще реже, разумеется, происходили встречи с выдающимися личностями, но, когда это случалось, скульптор получал счастливую возможность соприкоснуться с глубинными и сокровенными чертами духовной жизни народа той страны, куда запесла его судьба.

И «русская» и «американская» Америки полнее всего запечатлелись в коненковских портретах этих лет.

Начиная с середины 20-х годов проблема портрета занимает центральное место и в творчестве Коненкова и в его раздумьях о тайнах художественного мастерства.

Это было внове. Ведь в предыдущие годы мастер лишь эпизодически обращался к портрету, отдавая беспспорное предпочтение иным жанрам. Слов нет, такие работы, как «Чуркин» и «Атеист», как «Паганини» и «Бах», как «Чехов» и «Есенин», поистине великолены и несут на себе явную печать коненковской самобытности. Но и названные и другие портреты начала века в совокупности своей еще не дают представления о каких-то сложившихся принципах изображения человека. Точнее сказать, в них только намечаются отдельные черты определенной художественной системы.

В произведениях, созданных за рубежом, эта система получает завершение. Может быть, потому, что здесь, кроме портрета, Коненкову почти нечем было заниматься — с работой над монументальными композициями, которая в Москве после революции так широко развернулась, пришлось распрощаться; в Америке скульптура подобного характера мало кого волновала.

И все самые характерные, отстоявшиеся черты творческой натуры Коненкова стали постепенно переливаться в жанр портрета.

С. Т. Коненков — художник больших обобщений, широкой типизации. К чему бы он ни обращался, будь то символические или аллегорические образы, сюжеты фольклорной традиции, поиски современного идеала, вступающие в перекличку с классикой, — скульптор всегда стремился к значительному идейному размаху, к глубокому философскому осмыслению. Изображение «частных случаев», каких-то сугубо индивидуальных свойств и оттенков характера обычно представляется мастеру второстепенной задачей.

Но как же сочетать эти особенности коненковского творчества с привычными задачами портретного жанра? И допустимо ли вообще такое сочетание? Не может ли подобная система привести к нарушению непреложных законов портрета, к пренебрежению личным, индивидуальным?

Нет, Коненков никогда не приносил в жертву отвлеченным схемам живую прелесть неповторимости каждой отдельной судьбы. Проблема сходства — и внешнего, и духовного — всегда сохраняла для него принципиальное значение.

Однако для Коненкова достижение сходства — только начало. Он считал свою портретную работу успешной лишь тогда, когда ему удавалось подойти через индивидуальное, субъективное к обобщениям широкого плана; когда, запечатлев «души изменчивой порывы», он добивался и того, чтобы в облике изображенной личности выделались бы и ответы духовной жизни времени.



Далеко не каждый человек способен чутко и тонко отзываться на все то, чем живет и дышит его эпоха. Вот почему Коненков был так строг и требователен в отборе своих моделей. Когда в Америке ему приходилось в иных случаях братья за изображение людей малоинтересных, духовно ограниченных, портреты не получались. И хотя они, конечно, обладали сходством и были вылеплены с высоким профессионализмом, но это всего лишь плоды «ума холодных наблюдений».

Подобные портреты оставались за пределами того мира возвышенных помыслов и страстей, которыми живут подлинно коненковские герои — люди с богатым и сложным внутренним миром.

Однако Коненков никогда бы не удовлетворился лишь ролью летописца — иллюстратора знаменитых биографий. Причина, разумеется, не в том, что он опасался незаметно сбиться на умиленное иконописание безгрешных ликов: подобная опасность ему никогда не угрожала. Просто для него еще мало было создавать только портреты, только добротные изображения таких-то и таких-то людей, сколь бы они ни были выдающимися и прославленными.

В лучших своих вещах портретного жанра Коненков всегда выходит за рамки этого «только». Его портреты еще и сгустки духовного опыта эпохи. Повествуя о своем герое, художник выделяет и подчеркивает в нем какое-то определенное, особенно характерное и примечательное качество. Выраженное мощно и заостренно, оно становится центральной темой портрета.

И тема эта получает индивидуальное выражение, ибо она развивается в границах точно и метко запечатленного портретного образа.

Вместе с тем главная идея портрета воспринимается и как широкое обобщение важных свойств современности, ее общественного, нравственного и эмоционального содержания.

Такая диалектика портретного образа свойственна большинству созданных Коненковым в Америке портретных композиций (за пределами заказных вещей).

«Федор Иванович Шаляпин» — один из первых портретов, выполненных скульптором в Америке. Мастер лепил своего старинного московского друга в 1925 году, когда он еще находился в меблированных комнатах миссис Дэвис. Много позже, в 1952 году, работая в своей мастерской на площади Пушкина, Коненков перевел этот портрет в мрамор.

Шаляпин позировал нервно — все время вскакивал, бегал по комнате, что-то бормотал и напевал. Иногда он хватался за карандаш, делал быстрые наброски. Даже лепить пытался — ведь знаменитый певец имел и несомненное художническое дарование. Шаляпин находился тогда в расцвете всемирной славы, чувствовал игру еще могучих сил, и это отражалось на его поведении даже в часы отдыха.

«Хотя Шаляпин и позировал мне,— вспоминает Коненков,— я не так уж добивался портретного сходства... В своей скульптуре я изваял только голову Шаляпина, но мне хотелось бы передать зрителю и то, что отсутствует в скульптуре,— его могучую грудь, в которой kloкочет огонь музыки... Я изобразил Шаляпина с сомкнутыми устами, но всем его обликом хотел передать песню»<sup>4</sup>.

И действительно, лишь взглянув на портрет, мы не только сразу же узнаем всем памятные черты лица гениального русского артиста. Нам открывается еще и «вечно шаляпинское» — величие духа, блистающее торжество жизненной энергии, таинственная и покоряющая власть творческой воли певца.

Самая лепка бюста выдержана, так сказать, в характере изображенного человека: все здесь крупно, сильно, отточенно, четко. Небрежно откиннутые густые пряди волос окаймляют крутой, высокий лоб; выпуклые дуги бровей нависли над глубокими впадинами глазниц; резкие линии складок оттеняют напряжение крепко сжатых губ, решительность в очерке подбородка. Какая гордая сила в этом человеке, какой могучий поток страстей в нем бушует! И как они целенаправленны, какой дивно выразительной сценической пластике подчинены!

Поистине перед нами «живой Святогор», как называл Шаляпина Коненков.

Святогор-богатырь... Вспоминается, что «богатырская» тема проходит через все творчество скульптора. В этом портрете она получает новую трактовку и связана не с мифологическими сюжетами, а с образом реального человека, чья жизнь и творчество, составляющие национальную гордость русского народа, стали легендой нашей эпохи.

К другой из ведущих тем коненковского творчества примыкает по своему содержанию и портрет еще одного величайшего представителя русской культуры и науки — академика Ивана Петровича Павлова. Интересно, что этот портрет перекликается с «лесной серией», с прославленными коненковскими изображениями странников, калек переходящих, сказителей — словом, мудрецов из народа.

Конечно, портрет маститого академика выглядит иначе, чем облики простодушных старцев-крестьян. Но многое их роднит.

Собственно, слово «портрет» здесь надо употреблять в собирательном смысле слова. Скульптору принадлежит несколько изображений академика И. П. Павлова: фигурка и бюст 1929—1930 годов, затем еще мраморная реплика бюста (первоначально он вылеплен в глине и переведен в гипс), созданная в 1952 году. Все это варианты единого образного замысла.

В 1929—1930 годах И. П. Павлова пригласила в Нью-Йорк международная ассоциация физиологов, которая проводила очередной

конгресс. Ученик Павлова доктор Ф. М. Левин привел своего маститого учителя в гости к Коненкову и, разумеется, встреча завершилась приглашением позировать.

Иван Петрович охотно согласился. Для скульптора это было подлинным счастьем. Ведь Павлов был не только замечательно интересной натурой. С ним к художнику приходила не только Россия с ее вековыми традициями, но и новая жизнь, определенный круг нравственных понятий и пытливый, ищущий разум.

Ученый и скульптор быстро поняли и полюбили друг друга. Они вели долгие, откровенные беседы, поражаясь сходству взглядов на многие важнейшие проблемы жизни века — от этических воззрений до художественных вкусов.

И портретисту открылись такие стороны души его «модели», которые мало кому были ведомы. Так, несколько неожиданным выглядит первое из созданных Коненковым изображений И. П. Павлова — фигурка ученого, стоящего с палкой и шляпой в руках и чем-то напоминающего коненковских «лесных старичков». Слегка согбенный, спокойно-задумчивый, очень обычный с виду, он так же ясен душой и прост, так же отягощен грузом долгой нелегкой жизни, как все эти русские «старенькие старички» и «полевички», столь близкие сердцу скульптора.

Очевидно, именно таким представился Павлов Коненкову в часы их встреч на американской земле.

Но, конечно, в «Навлове» нет благостного простодушия лесных человечков коненковской серии. Перед нами русский интеллигент XX века.

С особой тонкостью духовная энергия Павлова показана в портрете-бюсте. Светящийся глубокой мыслью взгляд, легкое движение бровей, морщин лба и лица — отблеск невидимой работы ищущего, не знающего отдыха ума — все это лепит глубокий и многоплановый образ Мыслителя.

Это одна из сквозных тем творчества Коненкова. Она проходит через всю историю его работы в искусстве, а в портретах зарубежного периода получает множество оригинальных вариаций.

Среди них — портрет Алексея Максимовича Горького. Он исполнен во время поездки в Италию (1928).

Собственно, одна из главных и заветных целей этой поездки в том и состояла, чтобы добиться согласия писателя позировать. Было известно, что он отказал многим в подобной просьбе. Но Коненкова Горький знал еще с дореволюционных лет, ценил его дарование и без всяких колебаний стал «моделью» — буквально на следующее утро после приезда скульптора в Сорренто (на виллу князя Серра Каприола, который предложил свое гостеприимство великому русскому писателю и его семье).



Во время этой встречи с Горьким Коненкову повезло во многих отношениях. Писатель позировал по многу часов (стоя у конторки с корреспонденцией) целых восемь сеансов. Это, конечно, немало-важно, но куда существеннее другое — тут, вдалеке от родины и друзей, от напряженной и хлопотливой повседневности всемирно прославленного человека, Горький был сосредоточен, открыт душой, склонен к полной откровенности в беседах. А их было много — и во время сеансов и тогда, когда писатель и скульптор отправлялись на прогулки. «Мы много говорили, бродили, летней ночью любовались Неаполем, — вспоминает Коненков, — перед нами сияли миллионы огней, и в этом общении я познавал склад ума моего величайшего собеседника, его одухотворенность...»<sup>5</sup>.

Вот это-то тонкое и всестороннее постижение ума и характера писателя позволило художнику создать портрет поистине превосходный по силе и пронизательности психологического мастерства.

Этот портрет — так же, как в свое время «Чехов», — оказался несолько неожиданным.

Существует необозримое множество портретов Горького. Самые известные из них чаще всего изображают писателя — романтика и бунтаря, а с двадцатых годов особенно популярной стала тема «буревестника».

Среди этих портретов есть превосходные работы, созданные такими великими мастерами, как Валентин Серов, Мухина, Кориин, Шадр.

Но, пожалуй, все они с некоторой односторонностью изображают Горького. Не только же «буревестником» он был! Один из самых глубоких и мудрых умов своей эпохи, весьма своеобразный философ, человек сложного, иногда противоречивого жизненного пути — да мало ли еще интереснейших черт отличали духовный мир Горького!

Именно от Коненкова скорее всего можно было ожидать возвышенно-романтического пафоса: ведь это так отвечает самому духу его искусства. Поэтому, казалось бы, в порядке вещей, если бы скульптор принялся развивать уже сложившуюся традицию.

Однако произошло иначе. Мастер подошел к своей новой работе непредвзято, как бы забыв о всех портретах Горького, созданных когда-либо другими авторами. Он увидел писателя в зрелости; во время неторопливых бесед и созерцательных прогулок ему открылся иной душевный строй.

В коненковском портрете 1928 года А. М. Горький спокойно-задумчив. Слегка повернув крепкое, скуластое лицо, он смотрит на собеседника. И, скорее, не вглядывается, а скользит — беглым, рассеянным взором. Горький в этот момент решает что-то чрезвычайно для него важное и поистине захвачен потоком размышлений.

Как и в «Павлове», это привычное напряжение огромного, мощного ума схвачено и показано в «рабочем периоде». К впечатлению проницательной мудрости присоединяется и оттенок горечи, неудовлетворенности собой.

Столь нередкая у Коненкова бурная приподнятость чувств здесь отсутствует совершенно. Не говорю уж про внешнюю эффектность, бравурность — они в подобном портрете просто немислимы. Изображенный человек увидел и познал бесконечно много, и это оплачено ценой сложных, порой и мучительных переживаний. Ему свойственно сочетание мужественной простоты и высокой целеустремленности. Все это явственно читается в портрете и в полной мере отвечает характеру горьковского гуманизма.

Очевидно, именно такое вот глубокое внутреннее родство с оригиналом, а не только внешнюю похожесть имел в виду А. М. Горький, когда столь одобрительно отзывался об этом портрете. Он писал редактору журнала «История искусств всех времен и народов» Э. Ф. Голлербаху: «Прилагаю снимок с работы С. Т. Коненкова. Все, кто видел бюст, находят его сделанным великолепно и очень похожим на оригинал»<sup>6</sup>.

Коненковский портрет и поныне остается одним из самых правдивых и глубоких изображений великого писателя.

Хотелось бы поставить рядом с портретом А. М. Горького иную вариацию на сходную тему — прославленный ныне бюст Альберта Эйнштейна.

В нью-йоркскую мастерскую Коненкова ученого привела его дочь Марго. Сама незаурядный скульптор, она заинтересовалась работами русского художника и была пленена его дарованием. Марго решила во что бы то ни стало уговорить отца позировать Коненкову. Эйнштейн долго медлил, но, побывав в студии русского мастера и познакомившись с ним, дал согласие. Портрет был начат в Нью-Йорке, а завершился в городке Принстоне, где великий ученый сотрудничал в так называемом «Институте высших исследований».

К тем временам, когда создавался портрет (1938 год), двухэтажный коттедж на Мерсер-стрит, 112, в Принстоне был местом паломничества самых разных людей со всего света, а его хозяин — личностью поистине легендарной.

Понятия «XX век» и «Эйнштейн» сливались в нечто нераздельное. Имя гениального физика стало символическим, едва ли не мифом нового времени. Во всяком случае одна девушка из Британской Колумбии сочла возможным совершенно всерьез обратиться к Эйнштейну со следующим посланием: «Я Вам пишу, чтобы узнать, существует ли Вы в действительности»<sup>7</sup>.

Несмотря на неслыханную популярность и сравнительно долгий век (76 лет) Эйнштейна, его художественная иконография при жиз-

ни была относительно невелика. Кроме дилетантских зарисовок и набросков, до коненковского портрета было создано лишь несколько профессиональных работ; среди них наиболее известны три: одна живописная (Л. О. Пастернак) и две скульптурные (Джо Дэвидсон и Джекоб Эпстайн). Все они ценны в своем роде. Известный русский живописец Леонид Пастернак в своем портрете тонко подметил доброту и мягкость характера Эйнштейна, его динамичный темперамент. Портрет работы Джо Дэвидсона, может быть, несколько суховат, но, как говорили современники, внешне очень похож. Талантливый американско-английский ваятель Джекоб Эпстайн создал блистательный этюд на тему об энергии и красоте могучего интеллекта.

Однако все эти портреты затрагивают лишь отдельные грани личности и характера Альберта Эйнштейна — одного из тех людей, в жизненном подвиге которых воплотились лучшие черты нашей эпохи.

Русский биограф Эйнштейна профессор Б. Г. Кузнецов говорит, что ему хотелось назвать свою книгу о жизни и трудах ученого «Бегство от повседневности». Ибо, как говорил сам Эйнштейн в написанной незадолго до смерти автобиографии, в его сознании все обыденное, преходящее уступало место всеохватывающему стремлению к познанию мира, его единства и гармонии.

Однако приверженность к таким высоким абстракциям ни в малой мере не мешала Эйнштейну быть ярчайшей и своеобразнейшей индивидуальностью с неповторимо-личными чертами и качествами и покоряющим обаянием.

О впечатлении, которое он производил на окружающих, очень живо и тонко рассказал в своем очерке о встрече с ученым («Около великого», 1930) А. В. Луначарский.

«Глаза у Эйнштейна близорукие, рассеянные. Кажется, что уже давно и раз навсегда больше половины его взоров обратились куда-то внутрь... Глаза... полны абстрактной думой и кажутся даже немного грустными. Между тем в общезитии Эйнштейн чрезвычайно веселый человек. Он любит пошутить... При этом на мгновение его глаза делаются совершенно детскими. Его необыкновенная простота создает обаяние, и так и хочется как-то приласкать его... конечно, с огромным уважением. Получается какое-то чувство нежного участия, признания большой незащитной простоты и вместе с тем чувство беспредельного уважения»<sup>8</sup>.

Право, читая этот текст, кажется, что он был «сценарием» коненковского портрета ученого. Сочетание простоты и величия, как уже говорилось, составляет его внутренний стержень.

Вот только за восемь лет, прошедших с момента появления очерка Луначарского, у Эйнштейна глаза стали куда более «грустными». Для этого было так много причин! Трагедия родной Германии, пора-



бощенной нацизмом, эмиграция, утрата многих близких... Все это не могло не наложить драматического отпечатка на облик ученого, хотя в своих философских взглядах он по-прежнему оставался человеком, близким к эллинской гармонии жизни.

Коненковский портрет свидетельствует, что, как бы ни были тяжки испытания, выпавшие на долю Эйнштейна, мир его души оставался светлым, не исковерканным гримасой мрачного скепсиса. В этом портрете удивительным образом смешались черты вдохновенной мудрости и наивного, чуть ли не детского простодушия. Глядя на бюст, понимаешь, что светлое начало в этом человеке можно убить только вместе с ним самим — оно его вторая натура, существо и плоть его характера. И этот портрет по-своему светоносен: искрятся широко раскрытые, «думающие» глаза, над которыми взлетели ломкие, тонкие брови; есть в этом взгляде какое-то наивное и радостное удивление перед красотой и сложностью мира. И что-то открытое и беззащитное чувствуется в лице ученого, таком простом и добром и в то же время озаренном силой и красотой пророческого ясновидения.

Это одно из очень редких в смятенном искусстве XX века произведений, где с такой великолепной убедительностью показано «моцартианское начало» в человеке, как понимал его Пушкин. У Эйнштейна несомненно было сходное понимание внутренней свободы и душевной гармонии человека.

Эйнштейн считал коненковский портрет лучшим из своих изображений. Отлитый в бронзу, он находится в здании «Института высших исследований» в Принстоне.

Музыке, своей давней и неизменной страсти, скульптор оставался верен и в годы пребывания за рубежом. Целая серия работ этих лет так или иначе связана с музыкальными впечатлениями и переживаниями. Среди них — портреты С. В. Рахманинова, дирижера Артуро Тосканини, два варианта «Юной скрипачки».

К сожалению, с гипсового оригинала бюста С. В. Рахманинова был сделан лишь один бронзовый отлив, который приобретен фирмой музыкальных инструментов «Стейнуэй». Реплики этого портрета (как, например, «Эйнштейна» и некоторых других вещей американского периода) Коненков не делал. И даже фотография бюста почему-то ни разу не воспроизводилась в нашей литературе. А ведь это очень интересный портрет.

Но одновременно с бюстом скульптор вылепил маленькую фигурку композитора, которую привез на родину.

В обеих работах изображен человек, который на первый взгляд кажется подтянутым и светски-корректным, даже, может быть, мрачноватым. Но здесь это в какой-то мере лишь маска привычной сдержанности и самообладания человека, которому постоянно приходится быть «на виду».

Для иных музыкантов это обстоятельство становится привычным, они совершенно свободно и непринужденно чувствуют себя на эстраде. Таков, например, «Тосканини» в упомянутой деревянной миниатюре — скульптор показал его чрезвычайно непосредственным, забывшим обо всем, кроме музыки. Рахманинов в коненковских портретах предельно собран. Скульптор очень тонко подметил и запечатлел, что таится за этой внешней строгостью и подтянутостью.

Великого музыканта менее всего заботило желание казаться эффектным, «представительным». Скорее, он маскировал природную застенчивость, неуравновешенность и удивительную для столь прославленного мастера неуверенность в себе. Известно, что Рахманинов, который в годы жизни за рубежом концертировал чрезвычайно много, жил в постоянном, мучительном напряжении и время от времени был вынужден прерывать уже начавшиеся гастрольные туры: нервы не выдерживали...

В исполненных Коненковым портретах С. В. Рахманинова за привычной и тщательно поддерживаемой «концертной формой» таится сложный и своеобразный характер. В облике Рахманинова чувствуешь не только утонченность и артистизм, но и болезненно обостренную чувствительность, которая служит в равной мере и источником больших радостей, и причиной очень частых душевных «перегрузок», а то и страданий.

И еще одно: в движении губ, в невольной жестикуляции рук, наконец, во всей пластике портретов Рахманинова, с их динамикой легких поворотов и изгибов, ощущается напряжение невысказанного, нерешенного. Если брать широко, перед нами запечатленное творческое переживание.

А коненковские портреты всегда заставляют «брать широко». Это можно сказать и о портрете Надежды Васильевны Плевицкой, выполненном в том же 1925 году, — это не только воплощение облика замечательной, прославленной некогда певицы, но и скульптурный образ русской песни.

Современники писали, что в годы расцвета творчества артистки, совпавшие с первой мировой войной, в ее исполнительской манере появилась «скорбь, порой мучительная суровость укора. Трагизм ее чувства стал тоньше, одухотвореннее...»<sup>9</sup>.

Чертами такого драматизма отличается судьба певицы, и творческая и жизненная. Простая крестьянка из Курской губернии, не получившая никакого образования, в расцвете таланта она оказалась за пределами родной российской стихии, разделяла все несчастья и печали эмиграции в 20—30-е годы.

Благодаря своему редчайшему, несравненному таланту — более душевному, чем исполнительскому, Плевицкая покоряла своих слушателей<sup>10</sup>. А среди них были Рахманинов, Шаляпин, Собинов и дру-

гие великие музыканты и певцы. С. М. Эйзенштейн ставил свои впечатления от концертов Надежды Плевицкой в один ряд с теми душевными потрясениями, которые остались у него от встреч со Станиславским, Шаляпиным, Чаплином, Михаилом Чеховым, Вахтанговым<sup>11</sup>. Вот как описывал один из критиков десятилетия воздействия Н. В. Плевицкой на слушателей ее концертов:

«Когда госпожа Плевицкая появляется на эстраде, вы видите перед собой простую, даже некрасивую русскую женщину, не умеющую как следует носить свой концертный туалет. Она исподлобья, недоверчиво глядит на публику и заметно волнуется.

Но вот прозвучали первые аккорды рояля, — и певица преобразается: глаза загораются огнем, лицо становится вдохновенно красивым, является своеобразная грация движений, и с эстрады слышится захватывающая повесть переживаний бесхитростной русской души...»<sup>12</sup>. Пела она те песни, которые сейчас известны каждому, но едва ли кто-нибудь знает, что именно Плевицкая дала им новую жизнь, неслыханную и всенародную популярность. Это такие искренние и глубокие по чувству русские напевы, как «Помню, я еще молодухой была», «На старой калужской дороге», «Когда я на почте служил ямщиком», «Раскинулось море широко», «Стенька Разин и княжна», «Пожар московский» и другие.

Коненков многократно слышал Плевицкую еще в дореволюционные годы, а новая встреча с певицей произошла у него в 1924 году, когда она приехала на гастроли в США. Надо ли говорить, что тут, на чужбине, скульптор слушал ее с особым чувством, со страстным и мучительным волнением. И не только потому, что Плевицкая пела с обычной для нее пленительной выразительностью, а аккомпанировал ей — трудно поверить — сам Рахманинов! Еще важнее было другое; художник рассказывает о том, что на концертах Плевицкой «было много русских эмигрантов. У некоторых на глазах появились слезы. Всем хотелось, чтобы она пела вечно, чтобы никогда не умолкала ее проникновенный голос. Эмигрантам ее пение душу переворачивало. Голос Плевицкой казался им голосом навсегда потерянной Родины»<sup>13</sup>.

Плевицкая согласилась позировать Коненкову. Скульптор попросил певицу приходить на сеансы в том праздничном наряде курской крестьянки, в котором она появилась на эстраде еще с 1914 года: сарафан, кокошники, жемчуг... Но, конечно, это чисто иллюстративная и, может быть, даже необязательная деталь. Русская песня выражена в этом портрете не в каких-то внешних атрибутах. Она, эта песня, в мягком и добром обаянии изображенной женщины, в отрешенной задумчивости ее печального взгляда. Дивно хорош и выразителен этот взгляд, он все решает в портрете — колдовской и завораживающий, словно бы замерший в своей глубокой, сосредото-



точности, но полный душевной силы и полета. Протяжная, грустная, от сердца идущая русская песня, песня-«плач», оживает в этой композиции.

Есть в коненковских портретах американского периода еще одна сквозная тема, быть может, связанная со многими сокровенными размышлениями художника о жизни века.

Это — тема самопожертвования. Во имя высоких целей, во имя искусства, во имя людей. Некоторые более ранние (а также и более поздние) произведения мастера сплетают эту тему с героическими интонациями. В американских вещах подобные интонации не так явственно слышны, скорее в них чувствуется готовность к жертве, обреченность, которая воспринимается как неизбежное, как моральный долг.

Заброшенный судьбой в Америку друг скульптора талантливый русский живописец Николай Иванович Фешин в последние годы жизни, несмотря на мучивший его смертельный недуг, фанатично, до иступления работал. Не потому, что искал денег и славы (и то и другое у него было — художник обладал большой популярностью в США на протяжении тридцатых годов). Фешин надеялся, самозабвенно отдавшись искусству, найти в нем утешение, заглушить тоску по родине, страх перед болезнью. Он понимал, что непрестанное напряжение загубит его, но предпочитал такую, полную труда повседневность предписанной врачами бездеятельности.

В портрете Н. И. Фешина, законченном в 1934 году, Коненков показал мягкого, доброго человека с блуждающей, немного растерянной улыбкой. Лепка бюста такова, что остается двойственное впечатление. Вроде бы в этом портрете все полно движения — играют мускулы щек, светотень переливается в многочисленных морщинах лица. Но взгляд неподвижно замер, да и само это изможденное худое лицо как-то оцепеневаает, застывает на глазах. Человек идет навстречу своей смерти и встречает ее спокойно и мужественно, как добровольно избранную судьбу.

В иных вариациях та же тема «предстоящая перед смертью» проходит в портрете Марго Эйнштейн (1939) и — с особой силой и рельефностью — в полуфигурной композиции «Профессор Ногуччи» (1924). На первый взгляд припухлое, болезненное лицо ученого кажется безвольным, его настроение — несобранным, рассеянным. Весь он горбится, сутулится; рука привычно автоматическим движением засунута под мышку, словно бы Ногуччи робко защищается от какой-то угрозы. Но слабость этого человека на самом деле только кажущаяся.

Чем больше вглядываешься в портрет, тем яснее проступает в нем тонко и метко показанное состояние увлеченности большой идеей, высокой целью. Есть в этом лице особое напряжение, внутренняя

сила и энергия. А в движении губ, бровей, в наклоне головы — упорство. Физическая хрупкость и болезненность облика лишь подчеркивают подвижническую целеустремленность духа.

Увлеченность Ногуччи — из категории тех душевных качеств, которые способны вдохновить на рыцарские подвиги, на полное самоотречение во имя благородного дела. И не удивляешься, узнав подробности биографии Ногуччи: он погиб в африканских джунглях, куда отправился на борьбу против желтой лихорадки (ученый изобрел вакцину, побеждающую эту тяжкую болезнь)...

Как ни странно, но люди действенной воли, которыми так славится Америка, получались в изображениях Коненкова не так выразительно. Известным исключением является, пожалуй, портрет психиатра Адольфа Майера (1929). Пластическая форма бюста — лаконичная и строгая — как нельзя более подходит к изображенному человеку, за внешней сдержанностью которого таится бурный, но целенаправленный темперамент. Эта напряженная «мускулатура характера», сгусток энергии и решимости блестяще показана в жесте скрещенных на груди рук — они спокойно сложены, но сколько в них нервной силы, готовности к действию, к броску. Пронизывающе-зоркий взгляд, трепещущие крылья носа, острый излом бровей, наконец, некоторая неуравновешенность, асимметрия всего лица дополняют и развивают эту сложную и страстную повесть об ученом, стремящемся победить смятение духа.

Но, повторяю, подобные портреты — исключение. Даже в изображении знаменитого авиатора Чарльза Линдберга (1926) художника неожиданно заинтересовали не черты мужества и героизма, а интеллектуальная тонкость летчика, его изящество, даже некоторый артистизм натуры. Трудно сказать, что натолкнуло Коненкова на такое парадоксальное решение. Может быть, это было сознательной или бессознательной реакцией на распространившийся в западном мире двадцатых годов культ грубой физической силы; возможно, что прославленная «американская деловитость» вообще не привлекала скульптора ни в каких формах. Во всяком случае, он ее не воспел даже тогда, когда к этому предрасполагал характер модели.

Но далеко не каждый из портретов, выполненных в годы зарубежной жизни, Коненкову удавалось «распеть» до степени большого обобщения. Иногда он терпел неудачи в таких попытках, порой просто оставался в пределах добросовестного профессионализма, разумеется, чрезвычайно высокого уровня. «В годы, когда я жил в Соединенных Штатах, — вспоминает скульптор, — мне случалось общаться со многими выдающимися деятелями этой страны. В здании Верховного суда в Вашингтоне стоят изваянные мной бюсты видных американских юристов — Оливера Вендела Холмса, Харлана Фиска Стоуна, Бенджамина Кардозо. Когда я работал над их скульптуры-

ми портретами, мне пришлось беседовать с этими трезвыми, рассудительными людьми...»<sup>14</sup>.

Трезвые, рассудительные люди... Должно быть, о многих своих американских моделях художник мог сказать так же. Но ведь такие черты характера никогда его раньше не волновали.

Да и теперь не стали волновать. Для заказных портретов Коненков решительно не создан. Он сам должен найти своих героев, свои темы. Если этого нет — нет и значительных портретных композиций. Есть лишь сделанные очень искусной рукой «трезвые и рассудительные» бюсты. За время, проведенное вдали от родины, художник сделал их довольно много. Но, кроме нескольких исключений, заказные вещи не принадлежат к числу его серьезных удач. Какой мрачный парадокс: Америка охотнее всего платила деньги за то, что самому мастеру было неинтересно или вовсе чуждо. Трудно придумать более красноречивое доказательство всей тяжелой нелепости долголетнего пребывания Коненкова в далеких заокеанских краях.

...Именно потому, что, изображая конкретные лица, скульптор создает не только портреты-биографии, но и портреты-темы, портреты-идеи, вполне естественно и закономерное появление в творчестве Коненкова жанра портрета «по представлению».

Разумеется, скульптор не отступает от основ традиционных представлений о внешнем облике того или иного знаменитого человека: ведь надо же, чтобы его узнали сразу, без разъяснений этикетки! Но сходство (само собой, в таких вещах, как «Бах» или более поздний «Сократ», весьма относительное — никто точно не знает их реального облика) для Коненкова всегда остается внешней рамкой образа.

Между натурными и «воображаемыми» портретами Коненкова есть очевидное внутреннее родство. Разница между ними, в сущности, заключена в том, что программу натуральных портретов Коненков находит в живых современниках, а при создании «воображаемых» — движется от идеи к человеку. При этом скульптор подыскивает в истории такие персонажи, которые могли бы служить достаточно емким сюжетом для воплощения больших идей, обобщенных человеческих качеств. Этой проблемностью отличаются и первые работы подобного типа, выполненные в десятых годах («Паганини», «Бах»), и последующие, что сделаны в Америке и затем после возвращения на родину.

Среди «воображаемых портретов» американского периода самая значительная вещь — «Достоевский» 1933 года, один из великих шедевров мастера.

Достоевский — обнаженная совесть русского народа, живое воплощение его вековых нравственных поисков, его страданий в тисках несправедливого общественного устройства, его жажды правды и красоты, его гения.



Не удивительно, что размышления о Достоевском сопровождают всю сознательную жизнь Коненкова. Изображения писателя (их много, они относятся к разным периодам творчества мастера) — это каждый раз новый поворот высоких и сложных этических тем. Перед нами скульптуры-исповеди.

Первая из этих скульптур создана в 1924 году. Она осталась в США. Ее реплику (так же как и изначальный вариант — в дереве) художник вырубил за несколько лет до смерти.

Это вещь символического плана. Здесь художник связывает с Достоевским тему страдания, духовной стойкости в тяжких испытаниях.

Сюжетное решение композиции связано с «Записками из мертвого дома». В одной из глав повествования, носящей название «Каторжные животные», есть грустный, томящий душу рассказ о раненом орле, который никак не желал мириться с неволей и, завидев кого-нибудь из кормивших его арестантов, «тотчас же приготовлялся к бою». Решено было отпустить его на свободу — «птица вольная, суровая, не приучишь к острогу-то».

Коненков рассказывал, что автор «Записок из мертвого дома» представился ему таким вот «раненым, но не побежденным орлом»<sup>15</sup>. Закованный в цепи Достоевский силой своего высокого духа сохраняет гордое достоинство, волю к жизни и борьбе.

Вещь эта безусловно интересная. Но есть в ней некоторый налет литературности, который как-то мельчит психологическую глубину образа.

В полуфигурном изображении писателя, выполненном в 1933 году, такой недостаток полностью преодолен; тут все выражено органично и цельно. (Эта работа отлита в бронзе; в середине 50-х годов автор сделал мраморную и деревянную реплики портрета.)

Иногда говорят, что прототипом коненковского «Достоевского» послужил известный портрет писателя кисти В. Г. Перова. Фактически это недостоверно. Скульптор говорил автору этой книги, что, работая над композицией, он не опирался на какой-либо определенный иконографический источник, а исходил из «общего представления» о личности и облике Достоевского. «В Америке у меня с собой не было даже репродукции перовской картины», — добавлял Коненков<sup>16</sup>.

Все же сравнение с перовским портретом не лишено известного резона. Оба портрета обладают некоторым общим сходством; да и душевное состояние в них изображено близкое: напряженное размышление, глубокая, мучительная дума.

Но вещи созданы в различных стилевых и жанровых ключах. У Перова — портрет в узком смысле слова. У Коненкова — своего рода сюжетная композиция (именно поэтому скульптор нашел возможным пользоваться при лепке услугами натурщика, сидевшего

в заданной «сценической позе». Этим натурщиком был один из американских знакомых художника баптистский пресвитер Букин, человек такой сложной и несчастной судьбы, что ему самому бы впору быть прототипом какого-нибудь из персонажей Достоевского).

Перовский портрет — это драма, коненковский — трагедия. В картине слышится внутренний монолог истерзанного сомнениями и противоречиями болезненного, измученного человека. В скульптуре показана очень сильная волевая личность, могучий мыслитель, борец. Но тем ощутимее воспринимаешь горечь его размышлений, печаль о страшных и нескончаемых людских страданиях, которые Достоевский видит и понимает, отлично знает по своему собственному тягчайшему жизненному опыту, но не в силах хотя бы облегчить.

Поэтому сходство картины и скульптуры скорее внешнее, объясняющееся тем, что изображен один и тот же человек. Но приглядитесь внимательнее, сравните почти исступленную страсть вцепившихся друг в друга рук с переплетенными пальцами на перовском портрете и потрясающие своим спокойствием — спокойствием трагической безвыходности! — руки коненковского Достоевского.

Пожалуй, Перов ближе к стилю книг писателя, более точно воспроизводит некоторые черты его характера и личности. А Коненков сумел показать Достоевского как типичнейшую для своей эпохи целостную историческую фигуру во всем ее трагическом величии. Впрочем, все это напряженное до крайней степени «силовое поле» страстей в портрете делает работу скульптора и остросовременной, откликающейся на многие духовные коллизии нашей эпохи.

Среди самых потрясающих откровений, связанных с именем этого писателя, несомненно находится и его знаменитая речь о Пушкине 1880 года. Трактовка Достоевским значения Пушкина для русской культуры, более того для нравственного самосознания русского народа, несомненно, была очень близка душе Коненкова. И не случайно ощущаются черты глубокого внутреннего родства между упомянутым портретом великого русского писателя и полуфигурной композицией «А. С. Пушкин», вылепленной в 1937 году, когда отмечалось столетие со дня гибели поэта.

Эта композиция была водружена на сцене одного из нью-йоркских залов, где «русские американцы» организовали вечер памяти Пушкина. У статуи сравнительно большие размеры (в высоту она имеет около полутора метров), и, водруженная на пьедестал, она, как вспоминают, оказалась своего рода духовным центром всей церемонии, придавая ей особую, возвышенную торжественность.

Как и «Достоевский», как и все другие произведения обширной коненковской серии «воображаемых» портретов, «А. С. Пушкин» имеет сложное соотношение индивидуального начала со «сверхличным». Внешний облик и внутренний мир поэта воссозданы рельефно и с

глубокой правдивостью. Вместе с тем композиция имеет еще и другую тему, которая получает в личности Пушкина высочайшее и, можно сказать, символическое воплощение, и все же не только к нему относима.

Это — тема жизненного подвига и пророческого предназначения поэта и поэзии.

Именно об этом говорил Достоевский в своей речи: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа, сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое. Да, в появлении его заключается для нас, русских, нечто бесспорно пророческое. Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего... и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом. В этом-то смысле Пушкин есть пророчество и указание»<sup>17</sup>.

В нескольких вариантах воспоминаний Коненков указывает на пушкинского «Пророка» 1826 года как на программу своей работы. Но, пожалуй, этой композиции ближе та же пророческая тема, но в трактовке другого стихотворения — «Поэт», написанного Пушкиным годом позже:

«...Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепенется,  
Как пробудившийся орел».

Именно такое душевное состояние приобщенности к высшему началу, рождающее восторг вдохновения, запечатлено в коненковской работе.

Герой коненковской статуи — сама человечность. Его встрепенувшаяся душа живет помыслами и страстями обычных людей. Но он забылся, его губы что-то шепчут, расширенные глаза горят яростным, зажигающим душу огнем. И ясно ощущаешь, что даже самые простые, повседневные впечатления, когда они обретут новую жизнь в стихах изображенного поэта, волшебным образом изменятся, станут «божественным глаголом», художественным и нравственным откровением.

Среди «воображаемых» портретов американского периода есть также «первые прикосновения» к темам «Владимир Ленин», «Лев Толстой», «Владимир Маяковский». Сам скульптор рассматривал эти работы как первоначальные эскизы. Они остались в США. Когда во время одной из бесед с Коненковым я спросил у него про упомянутые портреты, он ответил, что делал их с искренним воодушевлением, но остался ими неудовлетворен. «Должно быть, мне не хватало русской почвы под ногами, чтобы найти более глубокие и, главное, более органичные решения», — заметил мастер<sup>18</sup>. В Москве он возвращается к этим портретным темам, причем неоднократно.



Напротив, несколько очередных вариантов «Паганини» (особенно две деревянных головы 1925 и 1936 годов, привезенных в Москву) Коненков считал вещами принципиального значения. «Демон» — такое наименование получили обе эти композиции. И тут скульптор не стремился к портретному сходству. Однако перед нами несомненно изображение великого скрипача, и это можно уловить не столько по внешнему облику, сколько по внутренней идее, заложенной в этих портретах. Оба они повествуют о фанатической преданности искусству, о безграничной власти этого изможденного, живущего единой страстью артиста над душами слушателей. Мощные цветовые контрасты черного и белого дерева в скульптуре 1925 года, острый и напряженный ритм изгибов волос, складок лица, переплетенных ответвлений корневища, из которого сделана голова 1936 года, — все это создает явственное ощущение бурной и динамичной стихии музыки. Скульптуры ее просто источают. Если бы существовала какая-нибудь система перевода зрительных впечатлений в звуковые, то образы этих вещей можно было бы записать нотами. Почему, однако, наименование «Демон» действительно столь созвучно этим композициям 1925 и 1936 годов? По ассоциации с Лермонтовым? Врубелем?

Чувство одиночества, отверженности, печать мрачных и горьких размышлений, несомненно, есть в этих вариантах «Паганини». Но восхищение могуществом творческой силы человека, красотой его созданий побеждает тут все остальные эмоциональные оттенки. Пожалуй, сближение понятий «художник» и «демон» трактуется здесь на тот же манер, что в статье Александра Блока «Памяти Врубеля»:

«...в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, не понимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь... Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидеть небывалые миры и залечь в горах. Но только *оттуда* измеряются времена и сроки; иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем. Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице...»<sup>19</sup>.

В большой серии скульптур Коненкова на сюжеты религиозных преданий в иных аспектах, но с такой же страстностью и самозабвенным вдохновением звучат темы пророчества, темы размышлений о судьбах человечества, о подвигах и жертвах во имя человека. Таковы выполненные в римской студии на протяжении 1928 года терракотовые апостолы («Петр», «Иоанн», «Иаков», «Иуда») и «Пророк» («Лазарь, восстань»). Таков законченный несколько раньше «Иоанн Богослов». Таков «Христос», созданный во многих вариантах; последний из них остался не вполне оконченным. Тема этого произведения была одной из пожизненных для мастера, или, точнее сказать, проходила через его творчество во вторую половину жизни.

Ведь взаимоотношения Коненкова с религией, христианством, православием, церковью были сложны, и недопустимо их упрощать. Когда в «литературной записи» «Мой век» сообщается, что художник в одиннадцать лет «стал безбожником», заявил деревенским родственникам «бога-то нет», после чего якобы его «авторитет... в глазах окружающих поднялся», все это выглядит совершенно неправдоподобно. Нетрудно представить себе, какой «авторитет» был бы у подобного малолетнего безбожника в дореволюционной русской деревне и как бы там к нему отнеслись...

Нет, конечно же, Коненков в родных Караковичах вместе с односельчанами соблюдал традиции и обряды православия. И много позже он венчался и крестил детей в церкви, отмечал, как и полагается, большие христианские праздники.

Однако еще в молодые годы Коненков почувствовал отвращение к официальной церкви с ее лицемерием и консерватизмом. Суетная зрелищность церковной службы его раздражала. К иконам он относился только как к памятникам искусства и в определенном смысле считал себя «иконоборцем» (это собственные слова Коненкова). Он считал, что изображения бога и святых — область художественная, поэтому сугубо субъективная. Эти изображения могут быть очень интересны, достойны уважения, но навязывать их кому бы то ни было как предмет поклонения — недопустимо, противоречит самой сущности веры<sup>20</sup>.

В молодые годы Коненков отдал дань язычеству не в переносном, а в самом прямом смысле слова. Ему казалось, что обожествление стихийных явлений природы прекрасно и глубоко человечно.

А в зрелую пору художник вновь сблизился с христианством. Эволюцию христианского учения (как канонические источники, начиная с Ветхого и Нового заветов, так и многочисленные апокрифы) он знал великолепно, до тонкости, и мог часами беседовать на эти темы. (Чрезвычайно интересно, хотя порой и с горячей полемикой, складывались у него такие собеседования с Павлом Дмитриевичем Коринным.)

Христианство волновало Коненкова прежде всего как этическая философия. В этом отношении он был сродни многим писателям и художникам России в XIX—XX веках, хотя ни одного из них он не считал своим прямым наставником. Ощущая постоянную потребность обсуждать в откровенных беседах свое понимание этических проблем, он долгое время в Америке не имел подходящих собеседников и испытывал настоящий духовный голод.

Поэтому для Коненкова было подлинным утолением жажды сближение с группой «Ученики Христа», в которую входили по преимуществу рабочие русского и польского происхождения, осевшие в

Америке. На собраниях этой группы толковали евангельские тексты, обсуждали вопросы нравственного призвания людей.

Судя по всему, скульптор не находил умиротворения в своих обращениях к христианской легенде. Во всяком случае, его работы, связанные с религиозной темой, полны тревоги и страсти, напряженного драматизма, а иногда и трагического пафоса.

Вырубленный в блоке древесного ствола «Христос» (1927) безотчетным жестом скрестил руки, откинул голову с широко раскрытыми, страдальческими глазами. Перед нами облик человека (именно человека, благостной святости тут нет и в помине), словно бы ослепленного светом открывшейся ему истины и ясно ощущающего мучительную трудность пути к ней.

В этой связи вновь возникает мотив самоотверженности. Он в разных аспектах варьируется в головах апостолов (1928) и достигает особой мощи и выразительности в «Пророке» того же года. Это сотрясающий все существо человека крик отчаяния и страсти; взлетевшие вверх сплетенные руки, исторгающий хриплый вопль широко открытый рот, конвульсивно содрогающееся тело — все звучит как обращенный к миру призыв, как воплощенная готовность к страданию и жертвам во имя высокой цели.

Последнее особенно важно. Разумеется, коненковские апостолы, «Христос», «Пророк» — образы, связанные с отвлеченными нравственными категориями. Но эта отвлеченность становилась вполне реальным этическим критерием, когда применялась к действительности, к той жизни, которую художник мог наблюдать в Америке 20-х годов. Бездуховность, грошовый расчет, забвение элементарной человечности — столь явственный разрыв с законами гуманизма, торжество мецанского своекорыстия не могли не вызвать чувства горечи и яростного протеста у тех, кто самый смысл существования видел в людском братстве, отзывчивости, справедливости.

Для Сергея Тимофеевича Коненкова эти гуманистические принципы всегда были высшей целью и сокровенной сутью жизни.

Его пророки и апостолы страстно зывают к защите этих принципов.

Для искусства Коненкова, более того для нравственной атмосферы его творчества, подобные образы имеют особое значение. Их этическая целенаправленность оказывалась для художника камертоном человечности в мире буржуазного Запада, все более погружавшегося во тьму дигизма, разъедающего скепсиса и безверия. Какую бы отвлеченную, метафорическую, иносказательную форму ни получали сюжеты этих произведений, они воспринимались как жгуче актуальные и направленные к людской совести.

Высокая духовная проникновенность искусства скульптора порой как бы наделяла пророческой силой его работы. Так можно сказать



ныне о деревянной голове 1928 года «Космос». Сейчас это слово обиходное и повседневное. В конце двадцатых годов — весьма редкое, встречающееся иногда разве что в сочинениях астрономов, философов и поэтов. Кажется непостижимым, что могло побудить Коненкова воплотить абстрактное научное понятие в образе пытливого и мудрого глядящего на вас из-под насупленных бровей русского мужика. Это в двадцать восьмом-то году! Теперь этот «русский космос», конечно же, воспринимается как удивительное по своей прозорливости предсказание...

«Космос» — одно из произведений, созданных Коненковым в те весенние и летние месяцы 1928 года, которые он провел в Италии. Художник был счастлив в эту недолгую пору. Работал много, с упоением. Мастерская, снятая в самом центре Рима, напротив Ватикана, быстро наполнялась новыми вещами. Но среди них не было ни одного заказного портрета; этот жанр был позабыт до возвращения в Америку. Коненков в произведениях тех месяцев словно беседовал с самим собой, со своей совестью, размышлял о мироздании, о судьбах человечества.

Так появились на свет «пророки», «апостолы» (их первые варианты были выполнены в римской мастерской), так появляется «Космос».

Сам художник рассказывает об истории его возникновения:

«В старинном саду догорала римская весна — примavera. По почтам в небесных окнах, образуемых густыми кронами магнолий и платанов, загорались яркие звезды. Думалось о величии мироздания, о красоте вселенной. Следя за полетом дальних светил, в крошечной тьме я наткнулся на массивный почерневший от времени пень. Весь пень избороздили морщины времени — он был загадочен и прекрасен, как космос, лишь слегка приоткрывающий нам свои дали в почные часы, когда уйдет за небосклон дневное светило. Бородатый, со сросшимися у переносья бровями старец «Космос» глядит на людей далеким манящим взглядом. В этом взгляде, когда я оставил стамеску, отошел в дальний угол мастерской посмотреть на него со стороны, почудился мне синий блеск звезд».

Из пней, а еще чаще из специально разделанных стволов Коненков создает в Америке свои многочисленные деревянные скульптуры. Материалом служили по большей части деревья, вывороченные ураганными ветрами в Центральном парке Нью-Йорка на острове Манхеттен.

Деревянные композиции зарубежного периода почти все остались в США. В Америке никто не использовал дерево как пластический материал, и работы русского мастера производили совершенно гипнотическое впечатление. Их успех был просто колоссальным. И, ко-

нечно, они быстро раскупались. Так что в Россию художник привез лишь немногие вещи этого цикла.

Судя по этим вещам, а также по репродукциям, коненковскому «дереву» за рубежом в особой мере не хватало родной почвы. Правда, сделанные в этом материале работы всегда поражают своей виртуозностью, дивным совершенством технического мастерства. Так что пристрастие американских коллекционеров к этому «дереву» понять нетрудно.

Но художник не находит новых тем, невиданных ранее образных поворотов. На некоторых вещах есть отпечаток известной салонности («Магнолия», «Печаль»). Еще чаще художник повторяет или варьирует свои известные произведения. Например, «Счастливого странника» 1924 года, работа сама по себе превосходная, мгновенно приводит на память десяток более ранних вещей. Также и «Старушка» 1938 года — она пленяет своей красочной фантазией и органической сказочностью, но, приглядевшись, вспоминаешь, что композиция «Егор-пасечник», сделанная тридцатью годами раньше, явно «стоит за плечами» у этой «Старушки».

Все же живая память о русском селе и его обитателях подсказывала мастеру и новые решения, иногда замечательные. Вырубленный накануне отъезда из США лукаво-радостный улыбающийся мужичок в нахлобученной шапчонке («Мы ельнинские», 1941—1942) — подлинный шедевр. Так и кажется, что этот оживший в дереве земляк скульптора привел его после долгой разлуки на родную Смоленщину.

Прекрасные отблески искусства прошлых лет, подобные композиции «Мы ельнинские», среди деревянных вещей американского периода встречаются нечасто. Зато на протяжении тех же лет художник чувствует себя свободно и уверенно в жанре орнаментально-декоративной обработки дерева, который не требовал принципиально новых образных находок. В 30-х годах он создает поначалу миниатюрные фигурки на темы народных сказок и преданий, а затем (начиная с 1935 года) свою знаменитую мебель из пней и кусков древесных стволов.

К счастью, пока что еще никому не пришло в голову сделать из этих коненковских кресел, столов, стульев модели для серийного производства. Они уникальны. И прежде всего это скульптуры, несмотря на свое утилитарное предназначение. В них получили повое рождение столь свойственные ранним работам мастера мотивы языческого пантеизма. Природа — родной дом человека; все живое и сущее обладает душой — вот какие идеи лежат в основе этих работ. Сложившаяся крылья сова или изогнувшийся удав, ставшие вдруг креслами, — это же не только игра фантазии, но и своего рода мировосприятие.

Впрочем, и игра тоже. Как весело и радостно видеть в простом стволе прихотливые черты сходства с живыми существами или с предметами обычного людского быта! Как чудесно, как вдохновляюще это ощущение безграничной власти над материалом, возможность вдохнуть в него душу, придать ему любые формы, заставить его покоряться своей воле и воображению. Когда художник выдумывал и резал в дереве «Кресло с птицами», «Столик с гномом и кошкой», стул «Алексей Макарович», столь хорошо знакомое впоследствии всем посетителям коненковской студии «Кресло Сергея Тимофеевича» и прочие предметы декоративной мебели, его работы несли на себе отсвет давней и прочной традиции. В них оживал дух мастеров народных игрушек, неистощимая фантазия крестьянских умельцев, так просто и так неподражаемо-прекрасно украшавших свой дома, свой быт.

Еще в конце тридцатых годов, накануне второй мировой войны, С. Т. Коненков принялся хлопотать о разрешении на въезд в СССР.

Тоска по родине, которая ни на день не оставляла художника, была не единственной причиной этих хлопот.

Ведь в Америке он уже давно добился всего, что только мог желать и на что надеялся когда-то авторы памятной «Грамоты», сопровождавшей скульптора в далекий путь.

Начиная с 1925 года время от времени устраивались персональные выставки новых работ мастера. Одну из них, стараниями режиссера Либератти (мужа Татьяны Федоровны Шаляпиной, которая жила в Италии), открыли в 1928 году в Риме; остальные (вплоть до 1944 года) проходили в различных городах США.

Пресса у этих выставок была обширной и всегда столь восторженной, что это даже становилось монотонным. В двадцатых — тридцатых годах Коненков считался одним из самых крупных и безоговорочно признанных скульпторов, живших в Америке.

Многочисленные заказы давно уже перестали его интересовать. Он ощущал спад в своем творчестве. Художник не может жить, во всяком случае долго, как бы на двух этажах — на одном делаются вещи, ничем не радующие душу, для денег, а на другом — для себя.

Но еще более существенно, что даже такой богатейший мир воспоминаний, памяти сердца и чувств, каким всегда обладал Коненков, все же не безграничен в своих возможностях. С годами он становится бескровным, призрачные тени вытесняют в нем живое ощущение жизни.

Только родина могла вернуть художнику непосредственное видение и ощущение жизненных основ его зрелого творчества. Дальнейшее пребывание за рубежом могло бы привести к духовной гибели скульптора. Да и не только к духовной — ведь речь идет о человеке,



которому в год начала второй мировой войны (1939) исполнилось шестьдесят пять лет.

Вдобавок художественная общественность СССР, конечно, не забывала о крупнейшем русском скульпторе нынешнего века. Из бесед с дипломатическими представителями в Нью-Йорке он мог понять, что в Москве его ждут и встретят с радостью.

Перед самой войной началось оформление документов для отъезда С. Т. и М. И. Коненковых. Но в обстановке военных лет отправиться в далекое путешествие было бы немислимо. А ведь были же еще и скульптуры, огромный груз, плоды многих лет работы...

Наступил период ожидания. Он был долог, мучителен; иногда казалось, что ему конца не будет. Коненковы жили надеждой. Они вошли в комитеты помощи Советской России, содействовали сбору средств, медикаментов, вещевых и продовольственных посылок для Красной Армии. Маргарита Ивановна на протяжении длительного периода участвовала в организационной деятельности комитетов.

Но вот флажки на карте СССР, которая с июня 1941 года висела в коненковской студии, стали все дальше и дальше передвигаться на запад. Война подошла к концу. Морские пути стали безопасны.

А летом 1945 года было получено долгожданное разрешение на въезд в СССР. С первым пассажирским судном, которое после длительного перерыва в навигации направилось в Россию, в конце сентября 1945 года Коненковы отплыли к родным берегам.

Этому предшествовало прощание с Америкой, с «русскими американцами». О торжественных проводах скульптора и его жены в нью-йоркской газете «Русский голос» был помещен пространственный отчет, где, в частности, сообщалось:

«25 сентября в ресторане «Три Краунс» нью-йоркская русско-американская общественность провожала чету Коненковых, в ближайшем будущем отъезжающих на Родину, в Советский Союз.

На банкет в честь знаменитого скульптора С. Т. Коненкова и его супруги, славной общественной деятельницы Маргариты Ивановны Коненковой, прибыли представители всех русско-американских организаций, профсоюзов, клубов, взаимопомощных обществ, русские деятели науки и искусства.

Тостмейстером па банкете был Д. И. Казущик, сказавший краткое прочувствованное слово, воздавши должное Маргарите Ивановне Коненковой за ее неутомимую работу в «Рошиан Уор Релиф» \* и отметив великие заслуги С. Т. Коненкова, как выдающегося деятеля искусства».

Прощание было и трогательным, и торжественным, а предстоящее возвращение в Россию — исполнением долгожданной, заветной

---

\* «Русская военная помощь».

мечты. И все же одолевали чувства беспокойства и тревоги. Ведь с того далекого декабрьского дня, когда Коненковы сели в поезд на Рижском вокзале и отправились за рубеж, прошло целых двадцать два года! Огромный период, едва ли не эпоха, причем до предела насыщенная значительнейшими событиями. Как выглядит Россия ныне? Как перенесла она страшную войну?

И самое главное — как она встретит после столь долгой разлуки?

Волнение было так велико, предстоящие испытания казались настолько строгими и ответственными, что о кротовливых, аккуратных сборах не могло быть и речи. На пароход «Смольный», отправлявшийся по курсу Сиэтл — Владивосток, Коненковы прибыли с несколькими легкими чемоданчиками. Было договорено, что отобранные мастером скульптуры отправят позже, с каким-нибудь очередным рейсом советского корабля. Многие свои произведения, обстановку студии, даже часть личного архива художник бросил на произвол судьбы. Все это, очевидно, пропало без следа — хозяин очередной нанятой мастерской вряд ли заинтересовался работами иностранца и скорее всего без сожаления выкинул их.

Надо, впрочем, сказать, что Сергея Тимофеевича это нисколько не занимало. На нередкие расспросы: что же, собственно, было так безжалостно брошено и не осталось ли в последнем нью-йоркском обиталище скульптора каких-нибудь его значительных работ, Коненков только досадовал — мол, нет нужды и вспоминать об этом.

Нет нужды потому, что возвращение на родину стоило и несравнимо больших жертв. Тем более, что мастер был свято уверен в целительном и благотворном воздействии «дыма отечества». Он надеялся на новый расцвет своего творчества. И не ошибался. Как много еще было впереди!

Когда в тихий снежный день 12 декабря 1945 года корифеи советского искусства И. Э. Грабарь, П. П. Кончаловский, А. В. Щусев и другие любовно и растроганно встречали на Ярославском вокзале приехавшего поездом из Владивостока Коненкова с женой, они полагали, что отдают дань глубокого почтения замечательному прошлому русского искусства.

Но на самом-то деле они приветствовали художника, который еще более четверти века будет работать с молодой энергией и создаст огромное множество произведений, сочетающих давние традиции с новыми чертами и качествами. Живой классик, он в известном смысле оказался в положении юного дебютанта.

Да, Коненкову шел семьдесят второй год. Но как скульптор он не ощущал никаких тягот почтенного возраста. И вскоре доказал это, создав десятки новых прекрасных работ. Самое трудное из испытаний, которые посылала ему судьба, ныне оказалось позади. Он увидел родину. Он больше никогда ни на день ее не покинет.

Из Владивостока в Москву Коненковы ехали поездом. В конце сороковых годов скоростные экспрессы еще не ходили, и путешествие длилось почти две недели. Но художника ничуть не тяготила долгая дорога. Напротив, он благословлял случай. Ему и вообще-то никогда не приводилось пересекать всю Россию с востока на запад. А теперь, после двадцатидвухлетней разлуки, особенно желанно и дорого было увидеть родной край с его бесконечным разнообразием пейзажей и повседневной жизнью.

Дорога шла через области, до которых не докатывалось фашистское нашествие. Но на исходе сорок пятого года печатя войны еще лежала всюду и на всем. Радостное забытие после салютов победы откатилось в прошлое. Наступили трудные будни. Люди были озабочены. Над городами и селами, казалось, прозвучал вздох облегчения после того, как наконец ушла беда, рассеялась опасность. Но напряжение еще сохранялось, жить приходилось трудно. А когда позднее скульптор побывает в гостях у смоленских земляков, он увидит и настоящие трагедии разоренных гнезд, страшных пепелищ.

Сложной, во многом противоречивой была и духовная жизнь страны. Но с этим Коненков столкнется несколько позже. Поначалу он чувствует себя как-то неуверенно, словно только что выздоровевший человек, который после длительного недуга ходит нетвердой поступью. Новые встречи с друзьями молодости, прогулки по Москве, ошеломившей скульптора своим изменившимся обликом... Масса новых впечатлений, острых и волнующих, обступает Коненкова, и поэтому он далеко не сразу мог обрести душевное равновесие.

Надо было встать за станок и по привычке, выработанной десятилетиями, найти опору в работе.

Так и произошло.

Поначалу Коненкову предоставили временные помещения — в здании гостиницы «Москва». Здесь он создает первое свое произведение после возвращения на родину.

Это — полуфигурная композиция из дерева «Владимир Ильич Ленин выступает на Красной площади в 1918 году».

Скульптура была приобретена Академией наук СССР, помещена в здании ее Президиума. Ученые не хотели расставаться с этой композицией хотя бы на краткий срок. Поэтому она ни разу не была на выставках и мало кому известна в оригинале.

Между тем это очень интересная работа. Как явствует из ее названия, она навеяна воспоминаниями художника о выступлении вождя революции на открытии мемориальной доски «Павшим в борьбе за мир и братство народов».



Вновь перед зрителем широкое, масштабное обобщение. Именно этим качеством работа мастера так разительно отличается от десятков вариантов решения темы «Ленин на трибуне» другими художниками.

Казалось бы, изображено мгновенное впечатление. Ленин произносит речь, он откинул голову, приоткрыл рот. Но это не гладкое и спокойно-плавное выступление опытного оратора. И фигура Ленина, и его лицо полны страстного напряжения. Он призывает, обращается к уму и совести людей, говорит о самом важном и сокровенном. Он клянется идти по следам октябрьских борцов, «подражать их бесстрашию, их героизму»<sup>1</sup>. Тут вновь зажигается пламя пророческого ясновидения, которое освещает многие лучшие коненковские работы. Но только в этом изображении Ленина душевное горение соединено с уверенностью и могучей целенаправленной волей испытанного борца.

И все это сложное сочетание получает монументально-ясное воплощение. Ощущение «сиюминутности» происходящего — это здесь лишь сюжетный прием. Перед нами образ, развернутый во времени, отчеканенный с законченной определенностью.

Есть очевидная внутренняя закономерность в том, что Коненков, стремясь творчески осознать окружающую его жизнь после возвращения в Советскую Россию, сразу же вслед за композицией, посвященной вождю революции, создает портрет ее поэта Владимира Маяковского.

Поэту, пожалуй, не слишком повезло в нашей скульптуре. Но было бы неточным утверждать, что Коненков своей работой пытался полемизировать с другими мастерами, лепившими Владимира Маяковского.

Скульптор в 1947 году (когда он закончил этот бюст) просто еще и не знал других произведений на ту же тему. Еще в Америке, пораженный вестью о трагической гибели Маяковского, скульптор несколько раз делает его портретные наброски. В них сложно сплетены гражданские и лирические мотивы, волевое начало и то драматичнейшее слияние чувств, из-за которого поэт «свое земное не дожил, на земле — свое не долюбил».

Уже в пластическом языке и ритме скульптуры заложены основы драматического повествования. Полуфигура мощна и массивна, но поставлена косо, ее контуры нервно-изгибисты, и все это оставляет впечатление неуравновешенности, бурного и несдержанного темперамента. Правая рука тяжела, полна силы, однако в ней нет определенного движения, она безотчетно прижата к телу. Объемы статуй взяты крупными планами, но пронизаны острым, сильным внутренним движением, которое воспринимается как отзвуки огромного душевного напряжения.

Такая же противоречивая сложность и в выражении лица поэта. Оно прекрасно своей молодой энергией, ясно запечатлевшейся силой творческого дара. И вместе с тем перед нами человек угрюмоватый и ершистый, с душой беспокойной и легко ранимой. Но за этой внешней угловатостью таится отзывчивость, даже нежность.

Но наиболее ярко в герое коненковского портрета выражена «звонкая сила поэта».

Можно ясно представить себе этого человека на подмостках перед массовой аудиторией — его ораторские интонации, способность овладеть вниманием огромной толпы здесь показаны очень убедительно.

Скульптор сумел показать и всю сложную диалектику характера Маяковского. Многие зрители испытывали изумление, когда видели подобное изображение поэта, которого уже привыкли представлять себе иначе, более односторонне.

Признаюсь, что и я принадлежал к таким зрителям, когда в своей монографии 1962 года утверждал, будто коненковский портрет Маяковского получился «неоправданно ограниченным по характеристике»<sup>2</sup>. Теперь я вижу, что «ограниченным» было мое собственное представление о поэте, а в художнической интуиции скульптора была высшая правда, которая порой оценивается не сразу.

Есть в этом произведении нечто «сверхличное», далеко выходящее за рамки индивидуальности. Это объединяет скульптуру с «пророческими» вещами Коненкова. Изображенный поэт не только говорит «во весь голос», он — эхо своего времени.

Но самое сильное и могущественное выражение «пророческая тема» получила в крупнейшем из тех созданий, которые были завершены мастером в первые годы после возвращения в Москву.

Это — «Освобожденный человек».

Наряду с несколькими работами, привезенными из Америки («А. М. Горький», «И. П. Павлов», «Ф. М. Достоевский»), а также с портретами В. В. Маяковского и В. И. Сурикова (два варианта) «Освобожденный человек» был экспонирован на Всесоюзной художественной выставке 1947 года.

На этой выставке С. Т. Коненков впервые после приезда на родину показал советским зрителям свои новые работы.

Так получилось, что они были выставлены разрозненно: портреты — в Третьяковской галерее, статуя — в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (всеобщая экспозиция 1947 года была чрезвычайно обширной и располагалась буквально во всех действовавших тогда в Москве помещениях, предназначенных для художественных выставок).

Вспоминается холодный солнечный день в ноябре 1947 года. Четвертого ноября открылась та часть выставки, которая расположилась

в Третьяковской галерее. Пятого предстоял вернисаж в Государственном музее изобразительных искусств имени Пушкина.

Неожиданно перед открытием к музейной молодежи пришел Петр Петрович Кончаловский, которого все мы знали и любили. Огромного роста, кряжистый и коренастый, он удивительно легко нес свое полное тело, был, несмотря на внешнюю неуклюжесть, блистательно артистичен и мгновенно покорял своих собеседников. «Давайте поздравим Сергея Тимофеевича Коненкова с замечательным успехом,— сказал нам Кончаловский.— Вы же видели в зале его золотого гиганта. Согласитесь, это настоящий шедевр. Его создатель достоин чествования!»

Разумеется, мы согласились. Сама идея приветствовать великого мастера в день его заслуженного торжества всем понравилась чрезвычайно.

В одном из залов возвышался коненковский гигант. Когда там появился Сергей Тимофеевич и подошел к «Освобожденному человеку», его окружили и стали аплодировать. Он смутился, расцеловал обнявшего его Кончаловского, что-то пробормотал, неловко поклонился в ответ на овацию. Взволнованный и явно растроганный, он вскоре ушел в сопровождении Маргариты Ивановны: очевидно, ему было трудно совладать с охватившими его переживаниями...

«Освобожденный человек» сразу вызвал пристальный интерес зрителей и долго не затихавшую полемику. Что же представляла собой эта скульптура, созданием которой художник ознаменовал долгожданную встречу с родиной?

Здесь получила новое развитие одна из центральных тем коненковского творчества, начатая еще «Самсоном» 1902 года,— тема борьбы за освобождение человечества.

Но в своей ранней работе мастер изобразил скованного, плененного титана, силящегося вырваться из неволи.

В произведении «Освобожденный человек» 1947 года могучий атлет, победив в тяжелой борьбе и отбросив сковывавшие его цепи, начинает марш в будущее.

Свобода завоевана. И хотя напряжение недавней драматической битвы еще ощутимо в упругой собранности мощнейшей мускулатуры, движения тела героя легки и спокойны: запрокинув голову, воздев руки к солнцу, он смело шагает вперед крепкой, уверенной поступью.

Фигура вылеплена с яростным, огненным темпераментом. Вместе с тем цельность пластического решения не нарушена. Несмотря на огромные размеры статуи (430 × 160 × 140), в ней нет нейтральных мест, в любой детали ощущается живой ток жизни.

Пропорции статуи, соотношения частей тела, наконец, лепка отдельных его деталей значительно отклоняются от внешнего правдо-



подобия, от точного сходства с обычной натурой. Коненков умышленно пошел на это, стремясь к обобщенной выразительности, создавая монументальный символ свободы. Откажись скульптор от смелых условных приемов, и этот великолепный гигант, покоряющий зрителя своим крылатым вдохновением, kloкочущей жизненной энергией, превратился бы в скучную, претенциозную аллегория, где неизвестно почему немудрящий портрет позирующего натурщика раздут до огромных размеров. (Сколько мы таких знаем!)

Зал, в котором экспонировался «Освобожденный человек», был просторен и очень высок, но все же сразу ощущалось, что скульптуре тут тесно. И не столько из-за ее колоссальных размеров, сколько из-за монументальной природы этой вещи. Конечно же, скульптура рассчитана не на музейный, замкнутый интерьер, где она воспринимается «впритык». Ее место — на площади, на холме над городом или на скале над морем — словом, в открытом свободном пространстве, где статуя может обозреваться издали с различных точек зрения.

Тогда мы в полной мере увидим великолепную пластику человеческого тела, запечатленную в статуе, услышим еще явственнее звучащую в ней радость завоеванной свободы...

На отдалении монументальная скульптура читается совершенно иначе, чем в музейном зале. Ей необходимо тысячекратное эхо площади, а не комнатный говорок вполголоса. Мало ли встречается городских монументов, авторы которых трудолюбиво вытаскивали брови, поздри, пуговицы, нисколько не заботясь об укрупненных пластических акцентах. В пространстве и движении больших городов такие монументы безгласны и бездыханны.

Среди критических суждений о статуе были и упреки в отвличенной аллегоричности, в отсутствии достаточно четкой исторической конкретности. Эти упреки явно несправедливы.

Каковы же пути достижения исторически достоверного и художественно убедительного образа в скульптурных композициях символического характера?

Многое способен раскрыть скульптор, придав национальную характерность облику своих героев, изобразив их в какой-то типической для определенного времени ситуации.

Порою существенную роль могут сыграть отдельные детали, так или иначе повествующие об эпохе, когда происходят изображаемые события, о ее «символах веры». Вспомним, например, оружие в руках персонажей знаменитой «Марсельезы» Франсуа Рюда. Или серп и молот, венчающие мухинскую группу «Рабочий и колхозница».

Словом, ваятель может использовать атрибуты и сюжетно-описательные приемы любого характера, для того чтобы с безукоризненной

точностью указать зрителю исторические, социальные и любые иные приметы запечатленного действия.

Но истории искусства известен и другой путь создания пластических символов. «Нике Самофракийская», микеланджеловские фигуры для гробницы Медичи и многие другие скульптуры не содержат решительно никаких предметных или сюжетных намеков, непосредственно связывающих их с жизнью определенной страны, общественных слоев, профессиональной среды и прочим. Значит ли это, что названные шедевры мировой скульптуры лишены исторической конкретности и витают где-то вне времени и пространства?

Разумеется, нет. Эмоциональное и философское содержание образов, их психологические оттенки вбирают в себя помыслы и переживания, чувства и представления людей определенного времени, повествуют о своей эпохе. Однако атрибуты и сюжетное действие, если они введены в скульптуру, должны лишь облегчить постижение образа, но вовсе не подменить его. Упор на чисто иллюстративные эффекты губителен для произведений любых жанров.

Очень верно говорила по сходному поводу В. И. Мухина: «В скульптуре часто приходится иметь дело с понятиями; тут уж без аллегорий не обойтись, но опять-таки лучше оперировать образом, а не атрибутом. При неспособности художника выразить свою мысль образом он прибегает к помощи атрибута. Но образ не любит атрибута, он действует не внешним описанием, а внутренним напряжением. Атрибут — внешнее средство выражения, он имеет значение при компоновке, но не решает образа»<sup>3</sup>.

«Освобожденный человек» — из тех произведений, где художник «действует не внешним описанием, а внутренним напряжением». Впрочем, это же можно сказать и о многих других работах Коненкова. Иллюстративность, умозрительное конструирование ему чужды. Интуитивное начало у него, пожалуй, преобладает, и устоявшееся, выношенное внутреннее чувство — главный импульс его произведений. В этом залог их художественной органичности.

В «Освобожденном человеке» великие чувства свободы, раскованных творческих сил торжествуют, звучат победной музыкой. Монументальный пластический символ скульптуры, полный огненной романтики, способен вдохновить и окрылить зрителя. Думается, что такой образ по-своему весьма убедительно раскрывает всемирно-историческое значение победы Октября.

А ведь именно об этом хотел поведать скульптор, вернувшись на родину и выступая перед советскими зрителями на выставке, приуроченной к сорокалетию годовщине революции 1917 года.

Над «Освобожденным человеком» Коненков работал уже в новой мастерской.

Конечно, четырехкомнатный люкс в гостинице «Москва» был удобен, даже параден. Но скульптора на протяжении всей его жизни ни в какой форме не прельщала внешняя представительность. Быт отеля, светливый и шумный, раздражал его, мешал сосредоточиться.

Но самое главное — в гостинице немыслимо было работать в полную силу. Художник, правда, получил разрешение использовать одну из комнат номера как ателье, но этого, конечно, было недостаточно.

Однако найти подходящее помещение, в особенности для осуществления монументальных композиций, в Москве послевоенного периода было чрезвычайно трудно.

Вновь помог случай, а в еще большей степени — искреннее желание многих людей, чтобы Коненков не испытывал никакой неприютности и, вернувшись после долгих лет разлуки к родным пенатам, действительно чувствовал, что он дома.

Горячий и деятельный поклонник мастера, молодой в ту пору ваятель Сергей Орлов работал над памятником Юрию Долгорукому. Неподалеку от Советской площади, где уже намечено было место для будущего монумента, Орлову предоставили полуподвал в качестве студии. Он хорошо знал всех ближних управдомов и изыскал случай достаточно «душевно» с ними побеседовать. Оказалось, что в одном из недавно выстроенных на улице Горького корпусов есть подходящее помещение. Кажется, там собираются со временем открыть магазины.

Магазины, действительно, много позже соорудили, но часть пустовавшего этажа после недолгих хлопот отвели под мастерскую для Коненкова. Отпустили изрядные средства на строительство, а план своего будущего ателье художник разработал сам. Парадный вход с Тверского бульвара ведет в прихожую, из которой направо открывается дверь в мастерскую, а налево — лестница; по ней можно подняться на антресоли, где расположены жилые комнаты.

Строительство продолжалось около полутора лет. Скульптор с женой чуть ли не ежедневно приходили к рабочим, отдавали им почти весь свой продовольственный паек — по тем временам весьма обильный и щедрый (вообще, к слову сказать, с первых же дней своего пребывания на советской земле Коненков был в материальном отношении обеспечен добротнo — ему предоставили некоторую сумму на обзаведение, авансированные заказы и т. д.). К той поре, когда помещение было готово, в Москве уже находились привезенные из Америки произведения Коненкова, в частности, все эти причудливые, разлапистые, украшенные сказочными фигурками столы, стулья и



кресла. Ими была обставлена прихожая, и посетитель, лишь переступив порог, оказывался в окружении мира излюбленных скульптуром образов, в фантастическом и добродушно-сердечном «царстве-государстве».

Да и вообще у коненковской квартиры-мастерской образовался особый колорит. Стоило нажать звонок на массивной двери, украшенной тоненькой дощечкой с надписью «С. Т. Коненков», — и сразу же словно перемещаешься в какое-то иное измерение. Откатывались прочь и забывались шум и сутолока огромного города; обступала строгая, несколько торжественная тишина высокого, пустынного помещения, где неяркий серый свет или по-московски приглушенное дымкой солнце освещали разноликие скульптуры и их седовласого автора.

Сам он очень полюбил свою мастерскую. Настолько, что почти не покидал ее. Тут в мастерской он работал, тут и отдыхал. В первые годы жизни на новом месте Коненков часто и подолгу «беседовал» с опекушинским памятником А. С. Пушкину, чей силуэт был четко виден из окна. Этот монумент скульптор любил, хотя и представлял себе Пушкина по-другому, чем А. М. Опекушин. Но этот памятник давно уже стал одним из символов Москвы, русской культуры, русского гения. Мысленная беседа с ним воодушевляла скульптора, порождала в часы работы чувство особой ответственности и значительности совершаемого дела. Коненков говорил, что он еще долгие годы после передвижки памятника совершенно явственно видел его перед собой.

Липь только строительство квартиры-мастерской было завершено, скульптор, переполненный впечатлениями, отчаянно изголодавшийся по работе, погрузился в нее так же страстно и самоотверженно, как в молодые годы.

Колоссальная композиция «Освобожденный человек» была вылеплена и отформована в сроки, просто неправдоподобные по своей краткости. Напряженность, с которой работал мастер в осенние и летние дни 1947 года, напоминала его яростный порыв тридцать лет тому назад, когда он создавал свою мемориальную доску для Кремлевской стены.

В 1947 году Коненков работал с таким же бурным напором и темпераментом. Чуть ли не силой заставляли его сделать перерыв для обеда и сна.

Художником овладело исступление; невоплощенные еще образы жгли ему душу.

Именно таким и запечатлел Коненкова Павел Дмитриевич Корин, который как раз в конце 1947 года писал портрет скульптора.

П. Д. Корин бесконечно любил и почитал Коненкова. И эта любовь не была безответной. Уже тот факт, что в период высочайшего

душевного напряжения, когда ваятель буквально неделями не выходил из дому, он все же согласился позировать живописцу, говорит о многом.

Корин писал Коненкова в гостиной рядом с мастерской. Скульптор выходил в белом рабочем халате, садился на кресло «Сергей Тимофеевич», еще весь погруженный в свои размышления. Тут же завязывалась беседа, но Коненков не мог полностью отрешиться от мыслей о скульптуре, пока еще не завершенной.

Это психологическое состояние чрезвычайно привлекало Корина. Именно оно положено в основу написанного им портрета. Причем живописец на протяжении девяти сеансов (по часу каждый) с особым упорством и настойчивостью бился над тем, чтобы с предельной определенностью передать именно то особенное выражение лица своего героя, которое позволяло понять характер его размышлений и переживаний, его творческого «брожения».

В облике скульптора, каким показал его коринский портрет, сложно совмещены разноречивые черты коненковского характера.

При первом взгляде на портрет кажется, что Коненков недвижно спокоен. Но постепенно начинаешь замечать, сколь велико подсознательное внутреннее движение, прорывающееся и наружу.

Сложенные на коленях худые, костлявые руки полны безотчетного напряжения. Халат топорщится угловатыми складками, словно повторяя движения беспокойного тела.

Голова откинута, пронзительный взгляд устремлен в пространство. В этом взгляде, в резких складках лица и мощном разлете бровей, в сияющем «нимбе» седых волос и энергичном потоке прядей бороды ясно ощущается могучая творческая воля, всеохватывающая страсть созидания. Богатыри, герои, мудрецы, пророки, созданные руками скульптора, словно бы стоят за спиной своего создателя, вернее сказать — в одном ряду с ним.

Несомненно, в портрете есть черты фанатичности, даже экзальтации, причем они сплетены с мотивами аскетизма, самопожертвования. И хотя духовный мир Коненкова был шире, богаче и безусловно гармоничнее, однако упомянутые черты в известной мере были присущи личности мастера, и портрет воссоздает их сильно и убедительно. В этом смысле резонно сопоставление портрета с произведениями Микеланджело, Сурикова, Феофана Грека<sup>1</sup>.

Сам скульптор далеко не сразу и не в полной мере принял этот портрет. Поначалу он несколько сердился и обижался на Корина за то, что тот, по окончании очередного сеанса, прятал холст в специально принесенный ящик и даже запирал его!

Но, разумеется, не только этим вызвано было недовольство Коненкова. Он воспринимал самого себя иначе: ему казалось, и не без оснований, что не такой уж он аскет, что любовь к жизни и душев-

ная отзывчивость, доброта составляют существенные черты его натуры. Но все же он не мог не отдать должное силе и завершенности того представления о подвижничестве предназначении художника, которое воплотилось в коринском портрете. Через шестнадцать лет после его создания скульптор писал: «Теперь как о достоинстве говорят об одержимости Коненкова в портрете, сделанном П. Д. Коринным. И, несмотря на то, что этот портрет до сих пор меня смущает, надо отдать справедливость: живописец сказал главное»<sup>2</sup>.

Именно эта «одержимость», высокий строй творчества и размышлений помогли скульптору с мудрым спокойствием перенести (а в какой-то мере даже и не заметить) некоторые сложности его положения в первые годы после приезда на родину.

Ему пришлось сталкиваться с известным недоверием и остороженностью по отношению к человеку, который так долго жил на чужбине. Коненков относился к этому довольно спокойно, а иногда даже несколько проницательно. Например, в 1947 году была создана Академия художеств СССР. И. Э. Грабарь и С. Т. Коненков к этой поре остались единственными здравствовавшими членами дореволюционной Академии. Однако в списке первых академиков Коненкова не было. Ну что ж, можно и подождать, так же как и других званий и знаков отличия. Тем более что при любом повороте событий скульптору с избытком хватало своего собственного прославленного имени.

Труднее было перенести непонимание и порой несправедливую критику. В конце 40-х — начале 50-х годов у нас имели известное распространение суженные, ограниченные представления о рамках возможностей реализма. Именно с этих позиций в адрес Коненкова высказывались тогда упреки и поучающие сентенции, которые ныне кажутся весьма нелепыми. То критикам чудилось в новых работах скульптора «любование самодовлеющей формой», то совершенно всерьез рецензенты поздравляли классика русского реалистического ваяния (как раз в год его восьмидесятилетия!) с тем, что он «успешно преодолевает формализм (!) в своем творчестве». Особенно пугала некоторых критиков смелая оригинальность пластических приемов мастера, которая, мнилось им, «недопустима» в реалистическом искусстве. «Это условно!» — с обличительным видом восклицали они, как будто реализм и условность всегда и во всем «две вещи несовместные». Даже в глубоком и сложно психологическом портрете академика Н. Д. Зелинского (1952) ухитрялись видеть одно только «упрощение и схематизацию».

Особенно резкие нападки вызвал «Освобожденный человек». Это нетрудно было предугадать. По своим стилевым принципам статуя была очень необычна для конца сороковых годов. Да и характер ее образного решения мог показаться тогда сомнительным и чуждым. На причины этого немногим позже создания статуи очень верно



и тонко указала В. И. Мухина, которая в своем докладе «Образ и тема в декоративной скульптуре» (научная конференция Академии художеств, май 1952 года) с горечью говорила:

«За последнее время наблюдается своеобразное обеднение содержания нашей скульптуры, заключающееся в том, что из нее исчезли образы, изображающие обобщающие понятие или какую-либо идею... Положение усугубляется еще тем, что у нас привыкли отождествлять реалистичность с «похожестью» образа, проверяя ее в скульптуре или фотографиями или «бытовыми» представлениями о человеке или событии.

При таком подходе собирательный образ становится как бы камнем преткновения как для художников, так в особенности и для приемочных комиссий и обычно погибает под шипение осторожных высказываний»<sup>3</sup>.

Вот и скульптура Коненкова, содержащая именно такой вот, смущавший «приемочные комиссии» собирательный образ, который не обладал ровно никаким сходством с фотографиями и «бытовыми» представлениями о человеке, озадачивала и раздражала многих рецензентов и критиков.

Автор одного из самых обстоятельных отзывов об «Освобожденном человеке» (опубликованном в сборнике «Тридцать лет советского изобразительного искусства», 1948) утверждал, что в этой статуе «не выражено никаких человеческих чувств. Человеческие мысли не участвуют в выражении этого лица, человеческие чувства не работали над его характером, оно сродни тем же растительным формам, что и тело и напоминает форму странного цветка, до такой степени там нет ничего человеческого»... Автор отзыва горько сетовал, что он «с трудом мог разглядеть лицо» «Освобожденного человека», что у него «невозможная форма ног, если представить их состоящими из костей, покрытых мускулами и кожей»<sup>4</sup>, и т. д.

Поразительно — до какой степени подобная критика коненковской статуи далека была от понимания ее основных образных особенностей и жанровой природы.

Со временем, с ростом и углублением духовной культуры нашего народа, такие работы, как «Освобожденный человек», легко и свободно «читались» зрителями, не вызывая уже былого непонимания и у критики. Однако до того, как «Освобожденный человек» был приобретен Русским музеем, — статуя около двадцати лет находилась в архивном запаснике Историко-художественного музея в Загорске.

Там «Освобожденный человек» дождался своего признания.

Коненков дождался до таких времен. У него ни на день не иссякала вера в то, что они наступят. И это помогало ему одолеть горечь непризнания столь дорогого сердцу мастера детища.

Скульптор продолжал трудиться с неослабевающим напряжением.

Примечательно, что, вернувшись с вернисажа Всесоюзной художественной выставки 1947 года, где услышал такие неожиданные и так обрадовавшие его приветствия в свой адрес, он пошел в мастерскую и допоздна лепил там очердную композицию (кажется, новый вариант полуфигуры «А. С. Пушкин»). Для него это было естественным побуждением в ответ на любое событие в жизни, радостное и печальное. Это не значит, что Коненков был аскетом и отшельником. Он знал толк и в широком застолье, и в проникновенной беседе; много читал, слушал музыку, иногда путешествовал. Но работа в мастерской была для него высшим наслаждением, с которым не могло сравниться ничто другое. И в этом был главный импульс фантастической трудоспособности даже в преклонные годы.

Встретившись однажды с молодыми скульпторами, художник рассказывал о себе:

«Работаю я с утра до ночи. И когда ложусь, тоже еще работаю — рисую что-нибудь»<sup>5</sup>.

У художника за плечами была столь долгая жизнь, его душевный опыт обладал таким богатством и разнообразием впечатлений, что можно бы и не искать новых тем и сюжетов. Однако произведения конца сороковых и последующих годов очень часто навеяны новыми встречами, знакомствами, наблюдениями. Иногда они на свой лад объединяли прошлое и настоящее.

Таковы, например, вещи, созданные после поездок мастера в родные ему Караковичи.

Именно туда художник совершил свою первую поездку после возвращения в Россию. А вообще-то он не бывал в родных местах очень давно: последний раз приезжал сюда на похороны отца. Это было в 1916 году. С той поры прошло тридцать лет с лишком.

Но увидеть воочию те изменения, которые произошли за такой долгий срок, Коненков в 1947 году не мог. Дороги Смоленщины многократно оказывались полем сражений. Жителей осталось хорошо если половина — все больше немощные старики и старухи да измученные тяжестью обрушившихся забот бабы с детьми.

От Караковичей ничего не сохранилось. Сплошное пепелище. Избы, дворы, где протекли детство и юность, остались только в памяти. И место-то, на котором они были, трудно отыскать, разве что по догадкам и случайным приметам. Было отчего загрустить.

Смоленские крестьяне тогда только начинали отстраиваться. Пока что ютились в землянках, жили впроголодь. И все же пытались утешить земляка, глубоко огорченного зрелищем тяжелой народной беды.

Особенно обрадовала встреча с товарищем детства Иваном Васильевичем Зуевым. Он уж глубокий старик, давно семьдесят миновало, а не сдается; жизнь в нем не увяла. Беседы были немногословны, но вместе ходили по полям близ Десны. Зуев говорил о том, как

будут поднимать колхоз. А потом принимался косить траву. Именно таким и вылепил его скульптор (на основе глиняного эскиза, выполненного в Караковичах, была сделана в Москве полуфигурная композиция): с косой и точилом в руках. Зуев смотрит, прищурившись против солнца; он задумчив и озабочен, но не сломлен трудными испытаниями. Спокойной и уверенной силой полон этот старик, такой сходный с коненковскими изваяниями мужиков, странников, старцев десятых годов (а в чем-то и с автопортретом скульптора 1912 года), но по своей основной интонации восприятия жизни принадлежащий новым временам.

Это новое осмысление традиционных мотивов напоминает, пожалуй, некоторые одновременно созданные произведения советского искусства и литературы первых послевоенных лет — например, картины А. Пластова «Сенокос» и «Жатва», поэму А. Твардовского «Дом у дороги», особенно строки из ее заключительной части:

«Чтоб горе делом занялось,  
Солдат вставал с рассвета  
И шире, шире гнал прокос —  
За все четыре лета.

И добрым ладом шли часы,  
И грудь дышала жадно  
Цветочным запахом росы,  
Живой травы из-под косы —  
Горьковой и прохладной.

И точно сила, как была —  
Не та, не та, а все же!..  
Коси, коса, пока роса,  
Роса долой — и мы домой».

На протяжении нескольких лет, до 1953 года, Коненков работает только над портретами. «Освобожденный человек» был единственной монументальной вещью этого периода. Не было предложений участвовать в каком-либо конкурсе или архитектурно-декоративном ансамбле. Возможно также, что нападки на золотого гиганта 1947 года как-то все же затормозили творческую инициативу скульптора.

Некоторое время редки были и новые портреты. В конце сороковых — начале пятидесятых годов скульптор создает целую серию реплик и вариантов исполненных раньше (по большей части в Америке) вещей портретного жанра. В эти годы мастер, в частности, перевел в мрамор портреты И. П. Павлова, А. М. Горького, Ф. И. Шляпина, Н. В. Плевицкой («Женщина в русском сарафане»); один



из любимейших своих портретов, быстро завоевавших огромную популярность — «Ф. М. Достоевского» (1933 года) скульптор варьирует в трех материалах (мрамор — 1955, дерево — 1956, бронзовые отливки с гипсового оригинала — 1955 и последующие годы).

Впрочем, этим своим героям мастер в те же годы посвящает и новые композиции — иногда полностью оригинальные, в иных случаях связанные со старыми близостью трактовки характера и композиционных принципов. Таковы портреты И. П. Павлова (1952), Альберта Эйнштейна (1959), несколько новых вещей, связанных с образом Ф. М. Достоевского («Ф. М. Достоевский в ссылке», «Ф. М. Достоевский на каторге», несколько портретов) и другие.

При всех своеобразных чертах этих произведений, отношение к личности и творчеству их героев у Коненкова сложилось давно, имело свои глубокие корни. И потому упомянутые портреты — это определенные вариации уже созданного когда-то ранее.

А вот при попытках создать полностью новые вещи портретного жанра у скульптора в эти годы далеко не всегда дело шло удачно и плодотворно.

Краспоречивый пример. В том же доме, что и скульптор, жил давний его знакомый, музыкант А. Б. Гольденвейзер. К 1950 году, когда Коненков надумал вырубить его портрет в дереве, Гольденвейзер был уже сильно одряхлевшим. На сеансах он очень быстро задремывал. Художника это раздражало и мешало найти внутреннюю тему портрета. Хотя жизнь такого интереснейшего человека, как этот замечательный музыкант, создатель целой школы пианизма, долготелый друг Льва Толстого, могла бы подсказать оригинальную концепцию. Но портрет не получился. Старческий облик не осветился большой мыслью; дерево, из которого выполнена скульптура, словно бы сжалось, сохлось, не став одушевленной материей.

Не нашел мастер душевного контакта со своей моделью, когда создавал бюст академика А. Н. Несмеянова, человека очень сдержанного и невозмутимого. Мрамор в этом бюсте (особенно фактура лба и лица) обработан изумительно красиво. Но облик ученого (в 1951 году, когда шла работа над портретом, он был президентом Академии наук СССР) получился какой-то древнеегипетский: застылая маска — символ холодной и суровой воли. Недвижные глаза мерцают, будто гипнотизируют.

Хотя подобное решение по-своему было весьма выразительно, но все же это не столько портрет, сколько композиция «по поводу». Что-то существенное в личности Несмеянова от скульптора ускользнуло.

Наибольшая удача художника в портретном творчестве этих лет связана с «пешковским циклом» — изображениями Надежды Алексеевны Пешковой, ее дочери Марфы Максимовны и внучки Нипочки (Н. А. Пешкова была женой сына А. М. Горького Максима; соответ-

ственно М. М. Пешкова — внучка, а Ниночка — правнучка писателя).

В монографии 1962 года я называл этот цикл «Три возраста»<sup>6</sup>. Мысль о таком метафорическом наименовании возникла вот почему. Так называемая «камерная лирика» не свойственна складу дарования Коненкова. Речь идет не об его сюжетном репертуаре — тут можно найти самые различные повороты и оттенки, а о характере образных решений. Малые, «комнатные» задачи художника не волнуют. Лирических, семейных портретов он никогда не лепил. Как правило, за что бы ни взялся скульптор, он нащупывает в избранном материале логику и закономерности, ведущие к широким обобщениям. Ощутимо это и здесь. Бабушка, дочь, внучка... Что это? Разновидность скульптурного альбома, подаренного «на добрую память» знакомой семье?

У другого художника, возможно, так и получилось бы. Но Коненков не просто показал трех людей разных лет, объединенных родственной близостью. Это образы различных ступеней жизни современной женщины. Вот почему и возникло название «Три возраста»...

Первый из них — «Ниночка», обаятельная девчушка в платочке. Она курноса и толстогуба, по-детски пухлощeka. В ней есть все милое обаяние детской непосредственности.

Но на мир она глядит задумчиво и серьезно. Так иногда изображали младенцев во времена Возрождения. Есть в облике девочки какое-то напряженное ожидание будущего, жадный интерес к жизни. Она для этого ребенка полна непознанных тайн, красочных и увлекательных. Все впереди, драма жизни (именно драма, отсюда и напряженная задумчивость, как предвестие) только начинает разворачиваться. Философский мотив звучит здесь явственно. Именно он в первую очередь решительно отличает эту скульптуру от бесконечного множества так называемых «детских жанров», плоских и сентиментальных.

Эта вещь напоминает не только ренессансные изображения младенцев — можно вспомнить работы и более недавних времен, например многочисленные образы детей, созданные А. С. Голубкиной. Она с тончайшим мастерством трактовала тему начинающегося пробуждения духа. Что-то в «Ниночке» идет от традиции этого столь любимого Коненковым великого русского скульптора.

«Марфинька» — другая пора жизни. Она по-девичьи хрупка, она восторженна и порывиста. В этом образе воспето весеннее цветение юности, ее ничем не омраченные солнечные надежды и мечтания. Стремительно движение головы девушки, энергичен разворот плеч, быстро, но плавно движется поток разметавшихся волос. Рядом с этим — ведущим в скульптуре — мотивом порыва и устремленности кажется несколько странной и неожиданной застылостью широко рас-

крытых глаз, окаймленных ровными дугами бровей. В таком же контрасте — спокойная, пожалуй, даже отвлеченная созерцательность взора. Если мысленно перелистать историю коненковского творчества, то можно вспомнить, что сходное выражение глаз было у «кор» классического цикла, выполненного в десятые годы. Конечно, у «Марфиньки» нет загадочности, таинственных отблесков древнего мира. Но у нее нет и бездумной легкости восприятия жизни. Взгляд девушки как бы вознесен над пестрой повседневностью; она воспринимает жизнь в целом, во всех ее измерениях. И хотя бы уже эта особенность показывает, насколько замысел здесь шире узкопортретных целей. Как много заложено в нем размышлений о судьбах юности, изумленно и радостно познающей тайны бытия.

Думаю, что «Марфиньку» можно назвать «Нике» наших дней.

Наконец, портрет Надежды Алексеевны Пешковой — воплощение мудрой зрелости. Третий возраст, время итогов и свершений.

Этот бюст имеет множество вариантов в разных материалах. Его тема увлекла художника. Он примыкает к той серии работ, которая начата еще портретом А. П. Чехова 1908 года и продолжена рядом вещей зарубежного периода («Н. И. Фешин», «Марго Эйнштейн» и другие). Это работа тонко психологического строя, внешне очень сдержанная, но драматичная по настроению. Легкий наклон головы, неопределенная, робкая улыбка, как-то странно, едва ли не с мучением смотрящие глаза — все это создает ощущение беспокойства, огромной и во многом противоречивой душевной сложности.

Нет, это не трагический образ. У изображенной женщины «легкое дыхание». За свою большую жизнь она, должно быть, извела множество волнующих переживаний. Они не надломили души, но ее воспоминания овеяны грустью. Они светлы и прозрачны, как освещенный лучами спокойного заката осенний день.

Ныне Надежды Алексеевны Пешковой уже нет в живых. И теперь можно сказать о том, что портрет похож на надгробие. Не потому, что в нем есть какие-нибудь символы или аллегории, нередкие в скульптурных мемориалах. Дело в настроении. Облик Н. А. Пешковой воссоздан тут с тонкой проникновенностью, но словно бы на дистанции далекого воспоминания. Это традиция лирических монументов, идущая в русской скульптуре еще от Ф. Г. Гордеева и И. П. Мартоса. У Коненкова есть несколько превосходных надгробий; их красота и поэтичность прежде всего в том, что художник способен вознести опыт одной жизни, выраженный полно и точно, до высот значительных обобщений — и вместе с тем придать изображению какую-то отрешенность от живого потока сегодняшних дней. Словно видишь перед собой давние годы, ушедшую жизнь.

Это настроение ощутимо в портрете Пешковой. Сейчас трудно узнать и объяснить, чем определился такой строй образа в портрете



человека, которому предстояло прожить еще целую эпоху, добрых двадцать лет. Очевидно, в судьбе и характере этой женщины были какие-то черты, которые невольно натолкнули мастера на подобное решение.

За два портрета «пешковского цикла» («Марфинька» и «Ниночка») С. Т. Коненкову в 1951 году была присуждена Государственная премия. Самая скромная из существовавших в ту пору. Третьей степени.

Настоящее признание, отвечающее подлинной мере заслуг скульптора, было еще впереди. Хотя странно говорить подобное о художнике, которому в год присуждения упомянутой премии исполнилось семьдесят восемь лет.

Но у Сергея Тимофеевича Коненкова словно бы вся судьба была рассчитана на целое столетие...

## XIV

Да, именно последние семнадцать лет жизни Сергея Тимофеевича Коненкова оказались годами его высшей славы.

Она начала разгораться как раз тогда, когда художник отметил свой восьмидесятилетний юбилей.

Шел 1954 год. Для Советской страны это была пора новых исторических рубежей. Менялось многое; серьезные, значительные перемены произошли и в духовной жизни народа. В частности, особое внимание теперь вызывает все, что несет в себе ясно выраженные черты традиций национальной эстетики и вместе с тем обладает силой непосредственного воздействия на современников.

Можно ли придумать в этой связи что-либо более яркое и полностью отвечающее характеру поисков, чем личность и творчество мастера, начавшего свою деятельность в прошлом столетии, прославленного в десятые годы и затем продолжавшего работать с неослабевающей энергией? Не удивительно, что «живой классик» Коненков становится легендарным.

Этот новый подъем славы скульптора ознаменовала персональная выставка (первая после возвращения на родину), организованная в связи с двумя датами: 80 лет со дня рождения и 60 лет творческой деятельности.

Выставка открылась в Москве, в помещении выставочного зала на Кузнецком мосту, (тогда еще не перестроенном), затем побывала в Ленинграде и Киеве. В последующие годы экспозиция побывала на родине художника в Смоленске, потом в Петрозаводске, где Конен-

ков украсил рельефами здание музыкально-драматического театра, и, наконец, в Серпухове, издавна обладавшем великолепной коллекцией коненковских произведений.

Успех этих выставок был огромным. Большинству зрителей показанные произведения были неизвестны, и даже имя мастера прозвучало вновь: ведь его последняя монографическая экспозиция в России состоялась в 1918 году, то есть тридцать шесть лет тому назад! Поэтому коненковские работы казались открытием. И не только творчества одного определенного мастера, но целого эстетического мира, который для многих посетителей выставок в те годы был вовсе неведом: русское искусство начала XX столетия сравнительно долго вызывало различные сомнения и опасения.

Выставка имела большую и в основном восторженную прессу. Достаточно просмотреть заголовки рецензий: «Вдохновенный труд большого мастера», «Замечательный советский скульптор», «Выдающийся советский ваятель», «Богатырское творчество», «Выставка народного скульптора», «Народный художник», «Большой мастер» и т. д.

Всенародное признание творчества великого скульптора было очевидным и бесспорным. Это нашло свое отражение и в некоторых официальных актах.

В декабре 1954 года С. Т. Коненков был избран действительным членом Академии художеств СССР. В знак уважения к старейшему мастеру его не заставили проходить обычную для всех других студию «члена-корреспондента».

Через полгода скульптору было присвоено звание народного художника РСФСР. Еще полугодом позже он был награжден орденом Ленина.

Старый скульптор остался верен себе. Он с честью выходит из «испытания славой» и по-прежнему с утра до ночи трудится в своей мастерской. Того, что он создал на протяжении второй половины пятидесятых-шестидесятых годов, хватило бы на добрую дюжину творческих биографий весьма усердных и трудолюбивых ваятелей.

В его творчестве этих лет образуются три основные жанровые линии — портрет, монументальная и декоративная скульптура.

Портретов современников осталось от этого периода не так уж много. Да это и не портреты в обычном смысле понятия. Я бы назвал такие произведения «формулы характеров». Нечто подобное мы встречали и в более ранних произведениях мастера: личный жизненный опыт оказывается опорой значительного обобщения, эстетического и нравственного.

Коненков лепит портреты людей, чей богатый духовный мир вызывает в нем интерес и уважение. На выставках тех лет изображения людей труда не были редкостью. Но как часто они отличались поверхностной эффектностью, порой даже самодовольством.

Герои Коненкова живут напряженной жизнью ума и сердца. Им введома радость достижения поставленной цели, но среди них нет багровых легкой успеха, случайно подаренного судьбой.

Например, создавая в мраморе портрет академика Н. Д. Зелинского (1952), скульптор не прибегает к распространяемым в те времена штампам изображений «видного ученого» — здесь нет ни указующих перстов, ни вдохновенно раздутых ноздрей, ни многозначительных взглядов, устремленных «в перспективу». Коненкову подобные приемы совершенно чужды. Перед нами очень старый и очень спокойный человек, бесконечно чуждый какой-либо рисовке, позе. Глубины его душевной жизни прослежены скульптором в одном удивительно тонком и зорко схваченном сочетании.

Лицо Зелинского похоже на античные изображения мудрецов — это воплощенная мудрость, совершенная зрелость ума.

Но одновременно (это особенно заметно, если рассматривать портрет в профиль) есть в облике старого ученого пристальное, жадное внимание к окружающему, по-детски светлая, едва ли не наивная увлеченность тем, что происходит вокруг.

Эту вечную, неугасимую страсть к познанию художник наблюдал у Эйнштейна, Павлова; он и сам ею отличался.

Портрет Н. Д. Зелинского посвящен именно этой высокой теме.

Подобное понимание портретных задач никогда не может привести к однозначно-прямолинейным решениям. В коненковских характеристиках людей какие-то существенные качества и свойства, если можно так сказать, солируют, но художник не минует и другие, казалось бы, второстепенные черты характера модели — они составляют своего рода апсамбль, дополняющий и развивающий главные мелодии образов.

Так, в мраморном портрете писателя Всеволода Вишневского (1951; этот портрет был создан для надгробия, но есть и станковый вариант) прежде всего схватываешь такие черты характера, как яркий темперамент, оптимизм мировосприятия. Но при длительном общении с портретом открываются и многие иные свойства и особенности изображенного человека. Есть в этом широкоскулом, освещенном приветливой улыбкой лице и внутреннее напряжение, и следы долгих, нелегких размышлений, и несколько неожиданная здесь, но отвечающая правде характера застенчивость, которая встречается порой у очень сильных и чистых душою людей.

Как и всегда у Коненкова, определенная образная тема получает развитие не только в разностороннем психологическом повествовании скульптуры, но и во всем ее пластическом строе. В портрете Н. Д. Зелинского силуэты спокойно-ясны, объемы плавно перетекают один в другой, линейный ритм отчетлив, может быть, даже суховат. Все это вызывает у зрителя впечатление внутренней собранности, углуб-



ленной работы мысли, ясности духа, которые внушает облик великого ученого. Лишь движение слегка откинутой головы и выбивающихся из-под традиционной академической шапочки прядей волос, да чуть хмурый изгиб бровей как-то нарушают (и тем самым оживляют) спокойную пластику портрета.

А в бюсте Всеволода Вишневского, напротив, уже самый язык формы воплощает идею «бури и натиска», и идея эта выражена и в динамичном решении композиции, рассчитанной на круговой обзор, лишенной «фасадов», и в непокорно-решительном повороте головы, и в нарочито беспокойной, волнистой лепке лица.

В статье «Моим землякам» художник рассказывает о примечательной и в своем роде символической встрече, происшедшей во время одного из посещений им родных мест Смоленщины:

«Как-то иду я по дороге, а мне навстречу молодец едет на тракторе, гордый такой, загорелый, ни дать ни взять — Микула Селянинович на железном коньке.

Поравнялся он со мной, соскочил с трактора, мы и разговорились...

Я спросил его: откуда он и как его фамилия? Все рассказал о себе «Микула Селянинович». Он прицепщик, а сейчас выполняет обязанности тракториста. Живет в Кривотыне, зовут его Ленею, ему 17 лет, а фамилия его — Коненков...

Возможно, мой однофамилец, так лихо восседавший на тракторе, приходится мне дальним родственником, но не это обрадовало меня.

Солнечный паренек, с которым я обменялся тогда самым сердечным рукопожатием, показался мне олицетворением светлого будущего... Ему еще жить и жить под советским небом!..»<sup>1</sup>

О той же встрече Сергей Тимофеевич вспоминал совсем в другой связи. Я спросил его в одной из бесед, не родственница ли ему молодая художница, тоже скульптор, чьи работы мне как-то довелось увидеть и которая, к моему удивлению, была по фамилии Коненкова.

— Наверняка родственница, — услышал я ответ, — хотя впервые слышу о ней. Но Коненковы все со Смоленщины, других не бывает. И все хоть в каких-нибудь видах родства или свойства. Раньше Коненковы были только крестьянами, а теперь кто угодно. Коненковы, как Ивановы или Сидоровы, — народ!»

Таким вот ощущением кровной близости к своим героям проникнуты многие работы, принадлежащие к новой серии деревянных скульптур мастера и посвященные людям смоленских сел. Не в том, разумеется, дело, что художник избирал в качестве натуры своих близких или дальних родственников — таких, как повстречавшийся ему «солнечный паренек» (он послужил прообразом скульптуры «Леня», 1948). Тут родство надо понимать более широко. Герои этой серии — плоть от плоти русского крестьянства, дети, внуки и пра-

внуки тех, кто издавна населял отчие края. Они предстали перед старым мастером как олицетворение настоящего и будущего.

Например, «Колхозница» (1954), вырубленная в дереве по впечатлениям после одной из очередных поездок по Смоленщине.

В этой работе такой же песенный склад и глубокая национальная характеристика, какие были свойственны «лесной серии» десятых годов. Да и в самом почерке резца легко узнается рука автора «старичков-кленовичков», «лесовиков», «слепых» и «нищих».

Но композиция не окутана пеленой таинственной фантастики, нет в ней ни сказочного переноса понятий, ни затаенного, горького вздоха. Это был наших дней, а не преданья старины глубокой. Правда, самым неожиданным образом изображенная женщина напоминает «Баха» 1910 года. Здесь такое же упоение счастьем бытия, откровенно чувственное его переживание. И даже внутренняя музыка тут ясно ощутима — только, конечно, не величаво-органная, а вольная и озорная деревенская песня.

Эта женщина — из тех, у кого работа кипит в руках, кто способен одарить щедрой отзывчивостью сердца, богатствами веселой и доброй души.

Тем и хороша для нее жизнь, что дала ей возможность полно и свободно раскрыть силу и привлекательность широкого, темпераментного характера, так великолепно выраженного пластически в разлете могучего корневища, из которого родилась скульптура.

В коненковском творчестве границы жанров были условны и зыбки; они легко переходят один в другой, их различие в известной мере формально.

Нет, например, четкой грани между натурными работами мастера и его «воображаемыми» портретами.

С первыми связываются глубокие размышления о судьбах современности, о живой перекличке разных эпох человеческой истории, о нравственных и многих иных проблемах.

Коненковские портреты «по представлению» всегда обладают внутренним сходством со своими прообразами. Вероятно, поэтому они воспринимаются именно как портреты, а не просто свободные фантазии на тему.

Кроме того, эти портреты всегда содержат живой урок для современности.

Я имею в виду, конечно, не легковесные модернизации, не беззаботное проецирование великих теней прошлого на экран сегодняшнего дня. Художника никогда не увлекало что-либо в этом роде. Он уважает историческую объективность и строго ее придерживается.

Но скульптор обращается к таким персонажам истории, чей жизненный опыт многое может сказать людям наших дней, отвечая на самые жгучие их заботы и духовные поиски.

Многие коненковские портреты «по представлению» — это запечатленные резцом повести о драматических переживаниях человека-творца, о страданиях и радостях людей с высокими духовными побуждениями.

Таков мраморный «М. П. Мусоргский» 1953 года.

Склонив могучую, поистине «буйную» голову, композитор задумался напряженно и тяжело. В его размышлениях есть и невысказанная горечь и мучительная угнетенность внутреннего духовного мира. Но этот богатырь не сломлен. Его силы огромны, чувство жизни — мощно и полнокровно.

Тема противоборства, острого столкновения высоких страстей, столь близкая музыке Мусоргского, получает великолепное пластическое выражение в портрете. Мускулистый и энергичный ритм композиции основан на резко контрастных переходах. Рядом с бурным потоком волос — спокойная гладь лица. Голова композитора опущена и в то же время все основные линии портретного силуэта устремлены вверх. Это наделяет пластику бюста энергичной «мускулатурой». В нем звучат отголоски богатырской тематики творчества Коненкова, так же как и в портрете Шаляпина, который художник годом раньше перевел в мрамор.

Цепь ассоциаций естественно подвела художника от образа великого певца к образу композитора, произведения которого (и прежде всего «Бориса Годунова») Шаляпин исполнял на протяжении всей своей артистической карьеры.

В некоторых из портретов «по представлению» Коненков воссоздает столь близкое и понятное ему состояние яростной, почти фанатической страсти к творчеству. Таковы два варианта портрета В. И. Сурикова (1946 и 1956). Таков В. В. Маяковский в колоссальной деревянной фигуре 1956 года.

Но чаще всего портреты этого типа внешне сдержанны. В бюсте А. И. Герцена (дерево, 1951) лишь нервное движение тонких рук выдает внутреннее волнение, но и оно подчинено сильной воле борца, властной энергии мысли. Сдвинув острые брови, он зорко и пристально вглядывается в окружающий мир. Это живое воплощение логики, строгой и беспощадной.

Как и «Герцен», предельно лаконичен по своей пластической форме мраморный «Чарльз Дарвин» (1954). Несколькими резкими, островыразительными штрихами сжато, контурно обрисован характер великого ученого. Мудрость, раздвигающая границы познания, требует самоотречения, даже самопожертвования. Так «читается» портрет этого сурового старца, положившего руку на череп. Классически традиционный мотив «memento mori», символом которого обычно был череп, приобретает здесь неожиданный смысл. Ничего не умирает; через века и тысячелетия доходит эхо былой жизни. Любопыт-



но, что между лицом коненковского Дарвина и черепом есть какие-то черты сходства. В этой сложной и драматической игре — сходства и различия — богатое духовное содержание.

Вообще же иллюстративный атрибут очень редок в портретах мастера. Впрочем, и здесь он не просто служит напоминанием о характере научных занятий Дарвина, но оказывается живой частью образа.

Еще более открыто и определено столь близкая душе скульптора тема самопожертвования во имя высокой идеи и непобедимых убеждений выражена в мраморном «Сократе» (1953).

Иконографической основой изображения древнегреческого философа послужил его портрет, созданный безвестным автором в 399 году до нашей эры.

Это очень смелое решение: ведь в античном портрете Сократ выглядит безобразным, почти отталкивающим. Древний ваятель придал ему грубовато-чувственную внешность старого сатира.

Но, может быть, это только усилило желание С. Т. Коненкова создать новый образ философа. Скульптор хотел показать, как духовный порыв, сила убежденности преобразуют, делают прекрасным даже внешне неприглядный облик человека.

Согласно легенде, Сократ предпочел смерть отступничеству от своих убеждений и добровольно принял яд.

Художник изобразил философа в последние минуты его жизни. Он борется с предсмертной мукой и выходит победителем в этом трагическом поединке: не гримаса боли, не физическое страдание, но душевная сила, ясная гармония преобладают в выражении его лица.

Крупные, резкие черты облика Сократа как бы на глазах смягчаются; побежденная боль отступает, нечто высшее, светлое, уходящее в вечность навсегда связывается с этим внешне неказистым лицом. Портрет Сократа — драматическая поэма о мужестве, взлеянном ясным сознанием прекрасной цели. Именно в этом — нравственный урок для современности.

И потому вполне естественно видеть глубокую внутреннюю связь между «Сократом» и выполненным чуть раньше мраморным портретом греческого патриота Никоса Белояниса.

Этот портрет, хотя он посвящен человеку нашей эпохи, также должен быть отнесен к числу изображений, сделанных «по представлению». Ведь скульптор никогда не видел греческого коммуниста и узнал о нем лишь после его казни. Единственным иконографическим материалом для скульптора послужила фотография Белояниса, помещенная в газетах.

В «Белоянисе» та же нравственная тематика, что и в «Сократе». Герой изображен в момент, предшествующий его расстрелу. Он любил жизнь, свободу, красоту и высокий творческий дух своей страны,

некогда заложившей основы демократического общества, а ныне униженной и оскорбленной господством грязных тиранов.

В предсмертный час отлетает все суетное и преходящее; человек видит перед собой лишь то, чему он отдал жизнь.

Вот почему Коненков изображает Белояниса с цветком в руке. Расставаясь с жизнью, он улыбается солнцу, красоте мира, будущим поколениям, которые увидят жизнь прекрасной и справедливой. Лишь в уголках улыбающихся губ ощутима горькая мука прощания. Этот скорбный оттенок делает портрет еще более человеческим и волнующим.

С уверенностью можно говорить о монументальности лучших портретов С. Т. Коненкова. Любопытно, что в этом жанре художник выступал наименее интересно тогда, когда он поневоле ограничивался изображением только лишь индивидуального характера. Так бывало, когда мастеру не удавалось найти в модели отправных точек для построения образа широкого плана. Потому-то Коненков нередко не связывал себя конкретной натурой и лепил «по представлению». Впрочем, и портреты современников он часто решал в известной мере как «воображаемые».

Все эти портреты, сделанные с натуры или по представлению, тяготеют к монументальному укрупнению темы и формы.

Вот почему эти работы, даже будучи предназначены для выставочных или музейных экспозиций и действительно оказавшись там, выглядят как модели памятников. Или во всяком случае, как их конспекты, которые надо лишь развернуть в большую форму, что является уже чисто технической проблемой.

Как произведение монументального искусства несомненно воспринимается и знаменитый автопортрет Коненкова, вырубленный в мраморе в 1954 году.

В конце концов портрет этот и оказался частью монумента. Вряд ли художник, работая над этой вещью в год своего восьмидесятилетия, предполагал, что автопортрет 1954 года увенчает мемориальный ансамбль на его могиле (проект архитектора Я. Б. Белопольского). А может быть, и думал, только не говорил. Коненков всегда относился к смерти философски. Об этом еще пойдет речь.

В «Автопортрете» 1954 года скрестились все лучшие, ведущие тенденции искусства Коненкова-портретиста.

Художник писал об этой своей работе:

«Когда в тиши своей мастерской я работал над «Автопортретом», относясь к этому, как к глубокому раздумью, я думал не только о портретном сходстве, а прежде всего хотел выразить свое устремление в будущее, в царство постоянной правды и справедливости. Как мне радостно сознавать, что этот мой разговор с самим собой, взгляд в светлое грядущее понят моими современниками»<sup>2</sup>.

Слов нет, коненковский автопортрет не ограничен рамками точного самоизображения. Это вещь философская. Это «размышление» вслух о творчестве, о назначении художника (одна из сквозных тем всего коненковского искусства), о связи времен, о бессмертии...

Мастер изобразил себя в трехчетвертном развороте. Полуфигура динамично расположена в пространстве, голова чуть откинута назад. Но эта сложная игра движения в целом очень сдержанна и служит лишь романтическим обрамлением спокойно-задумчивого лица художника, дышащего силой и мудростью. Завершающей деталью всей композиции воспринимается рука художника — тонкая, но крепкая и жилистая, рука артиста и труженика, рука «мыслящая» и рабочая. Во многих вариантах коненковского «Паганини» изображается такая же трепетно-нервная и виртуозная в своем «озвученном» движении рука. Это символ творчества, союз труда и вдохновения.

Всю эту напряженную и многогранную жизнь души художника окрыляет чувство гармонии, обретенной в искусстве. При всей своей глубочайшей жизненности «Автопортрет» приподнят над будничной повседневностью. Это разговор с веками и поколениями.

Коненковский «Автопортрет» напоминает стихотворный «Памятник», только не пушкинский, спокойно-гармоничный по интонации, — эта скульптура скорее переключается с одноименным шедевром Г. Р. Державина с его величавым и торжественным, «барочным» пафосом:

«Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,  
Металлов тверже он и выше пирамид;  
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,  
И времени полет его не сокрушит.

.....  
О муза! возгордись заслугой справедливой,  
И презрит кто тебя, сама тех презирай;  
Непринужденною рукой неторопливой  
Чело свое зарей бессмертия венчай».

Перед нами не только автопортрет в узком смысле слова. Мастер относится здесь к самому себе как к «лирическому герою». И создает идеальный образ художника наших дней. Сын своего народа, чутко слышащий голос времени и «аранжирующий» его в своем искусстве; художник — гражданин, мудрец, воплощение лучших качеств современника. Таков этот «лирический герой» коненковского автопортрета 1954 года.

Скульптура достойно завершает огромную серию работ мастера, посвященную теме исканий и побед человеческого творчества.



За «Автопортрет» С. Т. Коненкову была присуждена Ленинская премия.

Это произошло в апреле 1957 года. Высокая награда была тем более почетной, что ее недавно учредили и художник оказался в числе первых лауреатов (одновременно Ленинской премией были награждены Л. М. Леонов, Г. С. Уланова, а также — посмертно — Муса Джалиль и С. С. Прокофьев).

7 мая 1957 года был устроен вечер, на котором чествовали Коненкова. Выступали тогдашние старейшины изобразительного искусства Москвы — Константин Федорович Юон, Сергей Васильевич Герасимов, Борис Владимирович Иогансон и другие. Год 1957-й был счастливым и памятным для Коненкова и по многим другим причинам.

В частности, потому, что в начале весны этого года состоялся Первый Всесоюзный съезд художников.

Пятого марта скульптор выступил на этом съезде с обширной речью.

Заседание проходило в Колонном зале Дома Союзов. Этот зал — пожалуй, самый праздничный и прекрасный во всей Москве — был великолепным обрамлением царившей здесь возбужденно-радостной атмосферы. Этому съезду ждали долгие годы, он положил начало истории созданной на демократических основах организации художников Советской страны.

С каким уважением и гордостью всматривались делегаты и гости съезда в первые ряды президиума. Ведь там можно было увидеть истинных корифеев искусства: С. В. Герасимов, И. Э. Грабарь, А. А. Дейнека, С. Т. Коненков, П. Д. Корин, А. Т. Матвеев, А. А. Пластов, М. С. Сарьян, В. А. Фаворский, К. Ф. Юон... Богатыри, живые классики!

Почти все упомянутые мастера выступали на съезде. Речь С. Т. Коненкова ожидали с особым интересом. Ведь со времени возвращения на родину он ни разу не выступал публично (если не считать одного телевизионного интервью). Скульптора встретили овацией.

Облокотившись на трибуну — огромный, седой, неотразимо похожий на свои «лесные» скульптуры, — он говорил высоким, глуховатым голосом.

Речь Коненкова была горячей и страстной, может быть, даже несколько сбивчивой. Цельности изложения это ничуть не мешало, напротив, оно обрело своеобразный «художнический» колорит, дышало искренностью и вдохновением.

Призвание художника в жизни современного мира, его нравственный облик — вот две основные темы коненковской речи.

«Мы должны прежде всего говорить о судьбах человечества, глубоко осознавать и осмысливать наше время, тогда современность будет жить в веках, — восклицал скульптор. — ...Как досадно и больно, когда на многих выставках мало встречаешь произведений, которые ошеломляют, поражают воображение, заставляют негодовать и содрогаться, любить и ненавидеть, презирать и преклоняться. Там, где нет жгучего и острого чувства современности, художник немощен, а зритель равнодушен»<sup>1</sup>.

Коненков откровенно коснулся некоторых теневых сторон художественной жизни. «Мы призваны нести людям добро, — говорил он. — А какое добро могут нести ловкачи и карьеристы, которые во всем хотят преуспеть и не устают вертеть свои головы, следя за тем, с какой стороны дует ветер. Это «рвачи и выжиги», как сказал о них Владимир Маяковский».

Бурное одобрение зала вызвало предложение скульптора о том, «чтобы историческая дата опубликования ленинского плана монументальной пропаганды — 14 апреля 1918 года, начиная с 1958 года, ознаменовывалась и отмечалась как День художника».

Это предложение было принято и положило основу традиции, которая год от года укрепляется. Сам Коненков вплоть до последнего года своей жизни в День художника — 14 апреля — открывал двери мастерской и встречал сотни людей, приходивших к нему.

Свою речь он закончил столь характерной для его искусства формулой: «Пророческий дух отличает подлинно великие произведения». Этот дух отличал и выступление самого скульптора, которое явилось одним из центральных событий учредительного съезда Союза художников.

После этого знаменательного съезда С. Т. Коненков становится одной из заметных фигур в общественной жизни нашей страны. С конца пятидесятых годов Коненкова традиционно стали упоминать в числе самых уважаемых и почитаемых деятелей советской интеллигенции. К нему едут на поклон гости со всех концов света. Все чаще его имя появляется на страницах газет и журналов.

А в творчестве мастера основное место (наряду с портретами) занимают произведения монументального характера.

Художник мечтал об этом жанре долгие годы.

Правда, если перелистать длинный список его скульптурных произведений, то можно убедиться, что явное большинство работ должно быть отнесено к вещам станкового типа.

И все же было бы неточным пазывать мастера скульптором-станковистом.

Дело не только в том, что он все же создал не так уж мало про-

изведений монументального плана, связанных или не связанных с архитектурными комплексами (барельефы в доме М. Д. Карповой, доска «Павшим в борьбе...», композиция «Степан Разин со своей ватогой», скульптуры для ансамбля сельскохозяйственной выставки 1923 года, варианты «Самсона» и «Христа», «Освобожденный человек», наконец, несколько произведений, о которых речь пойдет ниже).

Главное, что по своим творческим устремлениям, по характеру и особенностям созданных образов, тяготеющих к широким обобщениям, Коненков всегда был близок к монументальному искусству.

Глубокая взаимосвязь пластических решений и гражданственных начал в творчестве мастера очевидна. История художественных исканий скульптора — это часть истории моральных и эстетических идеалов, выношенных русской революцией.

Когда интуитивное ощущение близости к этим идеалам в какой-то мере блекло, ослабевало в сознании мастера, он шел путем стилизации или неясной аллегоричности. Вне всякого сомнения, что и в вещах подобного рода чаще всего очевидна печать огромного таланта, но этот талант здесь проявляется внешне, технично, в почерке дивного мастерства, которое, однако, не вдохновлено пафосом высшей цели.

Но во всех своих лучших произведениях Коненков идет по пути обобщения духовно-эмоционального и гражданского опыта эпохи.

С этим, конечно, и связано его тяготение к монументальному стилю.

Ведь в работах камерного плана немислимо поднять целые пласты жизни России нынешнего века, поведать о ней с философским размахом и пророческим «ясновидением», с той силой драматизма, которая вобрала бы в себя высокое напряжение страстей и мечтаний бурной эпохи. А художник именно к этому и стремился.

Коненков был одним из немногих скульпторов XX столетия, наделенных редким и бесценным даром: воплощать в пластически ясных образах большие идеи времени, символику значительных событий. Иллюстративность, умозрительное конструирование ему совершенно чужды. Интуитивное начало у него, пожалуй, преобладает, и устоявшееся, выношенное внутреннее чувство — главный импульс его произведений. В этом залог их художественной органичности.

Коненков способен добиться подлинной монументальности в работах любого жанра и размера. Мы это многократно видели. Иные коненковские миниатюры — это как бы сгустки, формулы радостей, трагедий и надежд времени. И строй пластики в них таков, что они остаются в памяти как нечто значительное, масштабное.

И вместе с тем большие вещи мастера, где образ строится крупными планами, как правило, содержат такое богатство оттенков, такую тонкость переходов и сопряжений, которые обычно свойствен-



ны лишь произведениям камерного характера. Глубоко связанное и оправданное единство станкового и монументального начал — один из важнейших уроков искусства Коненкова для художников наших дней. Так же как и принципы использования мастером условных приемов художественного языка.

Он часто и разнообразно прибегает к гиперболам, деформации, к обыгрыванию природных особенностей пластических материалов и т. д.

Но условное никогда не превращается у скульптора в общее место, в безликую манеру. В каждом отдельном случае оно оригинально и его главное назначение в том, чтобы четче выявить ведущие силовые линии образа, подчеркнуть и концентрировать их.

И это тоже — грань природного дарования монументалиста.

Но так уж получилось, что на протяжении долгого времени драгоценнейший талант монументальной пластики, которым в такой высокой степени наделен Коненков, лишь изредка имел возможность практического приложения.

После академического «Самсона» 1902 года, которому в буквальном смысле слова «не нашлось места под солнцем», художник на протяжении полутора десятилетий не выступает в области монументального искусства (если не считать нескольких неосуществленных проектов и работ сравнительно узкого, скорее декоративного свойства, вроде оформления филипповской кофейни). Конечно, композиции типа «Нищей братии», «Крылатой», «Сна», «Осени» и т. д. решительно отличаются от «камерной» скульптуры. Но они предназначены для музейных экспозиций или иных закрытых интерьеров и находятся где-то на границе станковых и монументальных жанров.

Такое самоограничение таланта, конечно, не было случайностью. Монументальная скульптура — дело государственное, всенародное. Ее расцвет обычно совпадает с периодами большого общественного подъема, национального самоутверждения, торжества героических идеалов, полных высокого гражданского пафоса.

Именно такое, вполне закономерное совпадение можно наблюдать и в античной Греции, и во времена Возрождения, и в России эпохи 1812 года.

Революционная ситуация в России начала XX века дала толчок развитию идеалов свободного, прекрасного душой и телом человека, породила светлые мечты о грядущем счастье и благоденствии людей.

В сущности, эти идеалы и мечтания и взлелеяли коненковское дарование. И для полной и завершенной их реализации необходимы были работы монументального толка.

Но, само собой, государственные заказы на произведения большой формы до революции могли быть связаны лишь с казенной тема-

тикой, скажем, с прославлением пресловутой триады «православие, самодержавие, народность» или монархов из «династии Обмановых».

Все это и было исходной причиной странного противоречия: в русском искусстве начала двадцатого столетия работала целая группа первоклассных ваятелей, блистательно владевших мастерством монументальной пластики и буквально грезивших «масштабными» замыслами (А. С. Голубкина, А. Т. Матвеев, С. Т. Коненков, Н. А. Андреев, И. Д. Шадр), а монументальная скульптура влачила в это время жалкое существование. Кроме известных композиций П. Трубецкого («Александр III»), Н. Андреева («Гоголь»), А. Матвеева (надгробие В. Э. Борисову-Мусатову, ансамбль в Крыму) и нескольких весьма скромных по своим достоинствам памятников других авторов, ничего примечательного в этой области за первые семнадцать лет века в России не было сделано.

Бурное развитие монументального ваяния начинается через очень краткий срок после победы Октября. Еще отчаянно бедным было молодое государство, еще терзали его голод и разруха, война и эпидемии, а уже в разных городах воздвигались памятники, пусть чаще всего временные, но проникнутые страстью и героическим пафосом своей эпохи.

У Коненкова, как уже говорилось, в эти годы монументальная скульптура оттеснила на второй план все иные жанры. Не подлежит сомнению, что, если бы не отъезд в Америку, дальнейшее развитие творчества мастера шло бы именно по этому пути.

За рубежом было не до «большой формы». Вот как получилось, что монументалист по самой природе своего дарования, Коненков смог посвятить все свои силы монументальной скульптуре лишь на восьмом десятке лет, после возвращения на родину.

Ровно через десять лет, после создания «Освобожденного человека» в 1957 году, на Всесоюзной художественной выставке, приуроченной к 40-летию Октября, появилась еще одна гигантская (428 × 150 × 150) скульптура мастера, тематически связанная с «Золотым человеком».

Называлась она «Весь мир насилия мы разрушим».

Это название — строки из интернационального пролетарского гимна — было дано уже готовой статуе устроителями выставки. И это изобретение было неудачным.

Ведь скульптор лепил очередной (на этот раз — последний) вариант свой излюбленной темы — «Самсон». И новое воплощение библейского персонажа, какие бы конкретные формы оно ни получило, не было нужды превращать в символ победы международного пролетарского движения. Получилось какое-то ничем не оправданное расхождение ассоциаций, связанных с названием и с самой скульптурой.

Программу композиции Коненков излагал так:

«Если в начале своего творческого пути я показал исполнителя, стремящегося разорвать узы, то пришло время показать Самсона, который, победив страдания, разорвал цепи рабства и распростер свои руки навстречу свободе и грядущему.

В новой работе я показал Самсона на фоне молнии, символизирующей очистительную грозу революции.

Самсон потряс устои старого мира. Валяется поверженный в прах отвратительный хищный золотой телец с папской тиарой на голове. Рухаются цепи рабства, цепи колониализма... У ног Самсона десятиструнная арфа, символ музыки революции и мировой гармонии, к которой вместе со всем человечеством идет Самсон — Человек солнца»<sup>2</sup>.

Замысел, как видим, значительный и ко многому обязывающий.

Но, во-первых, скульптор, отступив от обычных своих принципов, придал слишком большое значение аллегорическим элементам. Они избыточны, говорливы, мешают пластической цельности композиции. Вдобавок зрители часто путались в символике отдельных аллегорических деталей. Например, лежавшую у ног богатыря десятиструнную арфу мало кто воспринимал как воплощение «музыки революции». Большинство полагало, что арфа — это осколок старого мира, разрушенного героем. А так как с арфой связывалось представление об искусстве, то возникло естественное недоумение. Непонятной для многих оставалась и символика молнии, на фоне которой возвышалась фигура Самсона.

Во-вторых, сам его облик, напоминающий старца библейских времен, трудно было связать с современностью.

И хотя этой композиции было отдано много труда и темпераментных порывов таланта, она не прозвучала так, как этого хотел мастер.

Но другие монументальные работы, выполненные в конце 50-х годов, оказались большой удачей. Это горельефы фриза, украшающие фасад здания Института геохимии Академии наук СССР имени В. И. Вернадского в Москве (1953—1954), и комплекс скульптурных работ, вошедших в ансамбль Музыкально-драматического театра Карельской АССР в Петрозаводске (1953—1954). Со вторым из этих циклов связана статуя «Рунопевец» (1954).

Горельефы для здания института восходят по стилю к тем юношеским работам скульптора, в которых он широко и смело использовал античные прообразы. Ощутимо в этом произведении и воздействие традиций мастеров русского классицизма И. П. Мартоса, В. И. Демут-Малиновского и других.

Композиция носит аллегорический характер. Полуобнаженные, задрапированные в легкие ткани фигуры символизируют различные



области геохимической науки. Однако эта иллюстративно-символическая задача второстепенна. Художник создавал метафору человеческого творчества. С решением такой задачи связано и использование традиций искусства прошлых веков.

Своим обликом персонажи фриза напоминают богов и героев древности. Это сразу же подчеркивает иносказательный смысл композиции, устраняет из нее элементы прозаического бытописания. Изображенные музы и герои свободно и непринужденно чувствуют себя в мире высших начал и душевных порывов, в мире творчества.

Но при всей своей внешней мифологичности это современный мир. В рельефах Коненкова несравнимо более вольный и сложный ритмический рисунок, чем в произведениях представителей классицизма. Сочные, контрастные светотеневые эффекты создают остро динамичную игру, некое мелькание силуэтов и форм, напряженное и острое чувство жизни. Чисто современная экспрессия! И достигнута она исключительно средствами пластики.

И все же Коненков использует одно характернейшее свойство русских монументальных рельефов, о котором их знаток и исследователь А. Г. Ромм тонко заметил, что композицию этих рельефов можно сравнить «с виртуозным исполнением музыкального произведения, с акцентированием, усилением отдельных пассажей. Руководящей нитью служит при этом сама идея произведения»<sup>3</sup>.

В рельефах Коненкова для Института геохимии очень ясно ощущимо это музыкальное начало. Перед нами поистине «виртуозно исполненная» «завучавшая» в скульптурном материале fuga с вариациями. Музыкально-симфонические ассоциации выстраиваются в поэтический ряд, порождают ощущение красоты и радости творчества.

Жаль, что при переводе в цемент блистательные коненковские эскизы были изрядно огрублены. Но и в таком, несколько окостеневшем и упрощенном виде эти рельефы относятся к числу лучших созданий советского монументального искусства.

Музыкальная стихия — суть и душа другого, более сложного и обширного монументального ансамбля, созданного С. Т. Коненковым для театра в Петрозаводске.

Опубликовано много рассказов о том, как скульптор ездил по Карелии, знакомился с людьми и пейзажами этой республики, изучал ее фольклор, архитектуру, образцы народного творчества.

Все это действительно предшествовало работе мастера и очень помогло ей. Но главное не в найденных им непосредственных образах («увидел — отобразил»). Художник искал не модели (хотя и вылепил несколько фигур с натуры), а прежде всего хотел услышать музыку этого незнакомого ему края, его ритмы и звуковые краски.

Группа фигур на фронтоне и ленты фриз на боковых фасадах театра и по своему внешнему сюжету и по внутренней образной структуре — музыкально-пластические композиции.

В углублении полукруглого фронтона установлено десять фигур. Женщины и дети в медленном, плавном танце движутся навстречу зрителю. Но это не бурная пляска, а скорее парение, полет. Немного странные, как бы невесомые, движения удлинённых, хрупких тел воспринимаются как некое видение, прекрасный сон.

Перед нами пластическая аллегория молодости, красоты. Разнообразные детали (русский и карельский костюмы центральных фигур, советский герб в руках одной из женщин, оливковые ветви) вносят в композицию повествовательно-конкретные акценты. Но они не приглушают звучания основной поэтической идеи, которая столь убедительно выражена в фигурах композиции, что, пожалуй, в поясняющих добавлениях особой нужды не было.

На боковых фризах (их высота 2 м 18 см) установлены рельефы, также связанные своими сюжетами и образами с музыкой. Тут изображены танцующие и поющие юноши и девушки, исполнитель карельских рун — кантелист, слушающие его дети. В промежутках между рельефами помещены декоративно-скульптурные детали: классические маски трагедии и комедии, голова мечтающего пана, оплетённая лаврами лира.

Апсамбль рассчитан на круговой обход. Со сменой точек зрения меняется и музыкально-пластическая структура композиции. В целом она внушает впечатление светлой и возвышенной праздничности.

В пятидесятые годы скульптор завершил проект памятника Л. Н. Толстому, над которым он размышлял и работал несколько десятилетий. К сожалению, дальше эскиза дело не пошло.

Коненкову довелось трижды встречаться с Л. Н. Толстым. Две встречи были мимоletны: в первый раз скульптор встретил Толстого на улице, второй — в театре «Скоморох» на Мясницкой, где одно время ставилась толстовская драма «Власть тьмы».

Более продолжительной встреча Коненкова с Толстым была в мастерской скульптора Паоло Трубецкого, который лепил конный портрет писателя. Трубецкой позволил талантливому студенту присутствовать на сеансе и даже делать наброски. Коненков вспоминал, что более всего ему хотелось запечатлеть поразившее его сочетание простоты, даже мужиковатости внешнего облика писателя и значительности его внутреннего мира.

К сожалению, наброски не сохранились.

Но живой облик Льва Толстого, конечно же, запал в душу и память скульптора. И впоследствии, когда он несколько раз рубил в мраморе и дереве (а также многократно рисовал) писателя, то в какой-то мере мог опереться на свои воспоминания.

Причем Коненкову удалось видеть Толстого в моменты споров и размышлений. В одной из своих статей скульптор рассказывает, что во время сеанса, который проходил в мастерской Паоло Трубецкого, туда пришли живописцы Н. А. Касаткин, К. А. Коровин и Л. О. Пастернак. Тут же завязался разговор, и довольно острый — темой его была знаменитая статья Толстого «Что такое искусство». Константин Алексеевич Коровин с непривычной для него запальчивостью и горячностью стал говорить о своем решительном несогласии с этой статьей.

«Писатель спокойно выслушал Коровина, — рассказывает Коненков, — задумался, а потом начал говорить об искусстве.

Меня поразила тогда резкая оценка, которую дал Лев Николаевич недавно выставленной картине Сурикова «Переход Суворова через Альпы». Он корил Сурикова за то, что в его полотне нет правды жизни. «Недаром картину царь купил», — запомнились мне слова Толстого. Я слушал его, а сам, на этот раз уже без всякого стеснения, жадно вглядывался в его такое глубоко русское лицо, озаренное потоком непрерывных мыслей. Это была моя последняя встреча с Толстым»<sup>4</sup>.

В проекте памятника Л. Н. Толстому для Москвы писатель изображен в своей традиционной, тонким ремешком перепоясанной блузе, хорошо всем известной хотя бы по портретам работы И. Н. Крамского и И. Е. Репина. В правой руке он сжимает посох, в левой держит шляпу и перекинутое через локоть пальто. Скульптор пояснил мне, что Толстой показан в момент своего ухода из Ясной Поляны 28 октября 1910 года<sup>5</sup>.

Об этом уходе Коненков говорил с чрезвычайным волнением, придавая ему особое, величественное значение. «Это подвиг всей его жизни! — восклицал скульптор. Толстой пожертвовал всем, что имел, покинул обжитое гнездо, ушел в глухую ночь, тревожный и мятущийся, полный чувства гневного протеста против творящихся вокруг несправедливостей».

«Станция Астапово стала для Льва Толстого его Сепатской площадью!»<sup>6</sup> — писал Коненков.

Вот такого, полного гневной силы и пророческой вдохновенности человека и запечатлел художник в своей скульптуре.

От знаменитых портретов писателя, созданных Н. Н. Ге, И. Н. Крамским, И. Е. Репиным, М. В. Нестеровым, А. С. Голубкиной, этот проект отличает пафос мятежного бунтарства. Национальная характерность облика, мудрость и проникновенность здесь соединились с романтической силой порыва, с решительной действенностью в духе микеланджеловских героев.

В конце пятидесятых годов скульптор сделал еще несколько реплик этого памятника, уже в станковых формах. Деревянные вариан-



ты фигур (проект памятника выполнен в гипсе) находятся во Фрунзе — в Музее изобразительных искусств, другой — в Ясной Поляне.

Перед созданием яснополянского варианта Коненков посетил мемориальную усадьбу Л. Н. Толстого. Это посещение было связано с дискуссиями о том, следует ли вообще ставить памятник писателю. В те годы было широко распространено суждение, будто Толстой выразил волю, чтобы никаких монументов в его честь вообще не воздвигать.

Переписка и встречи с людьми, которые близко знали Л. Н. Толстого (С. И. Булгаков, Н. Н. Гусев, А. Б. Гольденвейзер), помогли уяснить истину. Как оказалось, Толстому никогда не доводилось писать или рассуждать о том, следует ли ставить ему памятник. И представить себе трудно, чтобы его могла занимать и волновать эта тема. Своим родным и близким Толстой говорил лишь о том, чтобы его похоронили без всякой пышности и без традиционных церковных обрядов. Он сам выбрал место для погребения и просил, чтобы не воздвигалось никаких надгробий.

К этому завету Толстого Коненков относился с уважением и отказался создавать какое-либо скульптурное оформление могилы писателя, когда к нему обратились с такой просьбой. Но о необходимости воздвигнуть памятник автору «Войны и мира» в Москве скульптор говорил и писал многократно.

Можно сожалеть, что Коненкову не довелось стать автором памятника Л. Н. Толстому. Трудно представить себе художника, который обладал бы большим внутренним правом для выполнения этой высокой задачи.

Остался неосуществленным и самый грандиозный из монументальных замыслов С. Т. Коненкова — проект памятника В. И. Ленину.

Однако и сам этот проект представляет собой явление столь значительное и интересное, что его можно считать ярчайшей страницей в истории советской монументальной пластики.

Проект многофигурной композиции, посвященной вождю революции, был завершен скульптором в 1959 году. Основные идеи и важнейшие детали проекта подробно изложены в составленной мастером «Пояснительной записке к проекту монумента В. И. Ленина в Москве». Записка хранится ныне в архиве квартиры-музея С. Т. Коненкова.

Вот несколько выдержек из этой Записки.

«Настоящий проект монумента В. И. Ленину в Москве предусматривает использование участка, расположенного на склоне Москвы-реки, напротив спортивного комплекса в Лужниках по оси Университет — стадион имени В. И. Ленина, и превращение наиболее парадного места Москвы в зону народных гуляний, празднеств и торжеств.

Проектом предлагается принципиальная схема скульптурно-архитектурной композиции монумента в виде проектного предложения, подлежащего на дальнейших стадиях тщательной привязке к существующему рельефу и детальной разработке в строительной и декоративной части.

Центральным элементом композиции памятника является скульптурная группа вокруг земного шара, на котором возвышается 11-метровая фигура В. И. Ленина.

К этой фигуре ведет центральная лестница. Лестница расположена на стилобате, внутри которого предполагается устройство музея В. И. Ленина.

Перед лестницей находится подиум, в центре которого расположен водоем...

Водоем фланкируют композиции «Пугачев» и «Степан Разин».

На центральной лестнице располагаются двенадцать фигур, символизирующих различные науки, впереди которых большая фигура «Освобожденного человека».

Семь горнистов, возвещающих приход новой эры, венчают главный объем монумента, внутри которого находятся механизм, вращающий земной шар, и лифтовые устройства.

Земной шар с фигурой В. И. Ленина и группой «Народы мира» будет совершать один поворот в сутки таким образом, чтобы рука Ленина постоянно указывала на солнце.

К 12 часам рука Ленина будет направлена в сторону Москвы.

Площади, образованные на пространстве между главной лестницей и откосами, украшены скульптурными композициями, изображающими ликующие группы народа со знаменами...

Подпорные стены и лестницы, спускающиеся вдоль подпорных стен, увенчаны скульптурами выдающихся людей, которые своей деятельностью способствовали приходу революции.

Композиционное решение предусматривает круговой обзор монумента и равноценное восприятие его со всех сторон, а также с ближних и дальних точек зрения.

Необходимо отметить, что весь монумент будет наиболее полно восприниматься во времени, то есть каждая новая точка зрения (при прохождении по территории монумента) будет раскрывать большое многообразие архитектурно-скульптурных форм композиции.

Однако наиболее важное градостроительное значение монумент должен приобрести для района Лужников — места скопления народных масс в дни празднеств, физкультурных мероприятий и гуляний.

Таким образом, одно из красивейших мест Москвы по смыслу будет полностью созвучно нынешнему названию — Ленинские горы...».

Даже при чтении этой «Пояснительной записки», написанной сухо, со строгой деловитостью, поражаешься колоссальному размаху и поэтической красочности замысла. Он овеян той романтической фантазией, которая была присуща искусству времен Октябрьской революции.

Когда в начале 1960 года новая работа С. Т. Коненкова была показана в Манеже на Выставке проектов памятника В. И. Ленину в Москве, композиция заметно отличалась от других конкретных произведений полетом фантазии, всеобъемлющим характером творческой идеи.

Причем, как справедливо заметил один из рецензентов выставки, «умение мастера не только в широчайшем охвате темы, в профессиональном мастерстве... Этот проект грандиознее всех представленных. Скульптор решил фигуры небольшими по размеру, но размах проекта от этого не стал меньше. Почти все остальные авторы скромность своего замысла решили искупить преувеличенными размерами моделей. Огромные многометровые гипсовые плиты заполнили выставочный зал. Надо признать эту гигантоманию вредной. Настоящий конкурс демонстрирует это со всей очевидностью: бедность мысли не может быть заменена количеством гипса»<sup>7</sup>.

В чем, собственно, заключаются «грандиозность», «размах» этого коненковского проекта? Прежде всего в том, что автор стремился показать деятельность Владимира Ильича Ленина как итог многовекового развития прогрессивной философии, культуры, искусства и, разумеется, революционно-освободительных движений на всем земном шаре.

Именно этим замыслом и диктовался принцип отбора конкретных персонажей и символических образов для композиции.

Проект не пошел дальше эскизной разработки (макет был представлен еще и на персональной выставке работ мастера в 1964 году). Остались нерешенными и многие архитектурно-градостроительные проблемы, связанные с задуманным комплексом.

Приходится сожалеть, что по многим причинам этот проект, подоживший многие искания и размышления скульптора, не был осуществлен хотя бы частично.

Поздно было... В девяносто лет даже такому богатырю, как С. Т. Коненков, не под силу оказался подобный грандиозный труд.

Еще раз отозвалось горьким эхом слишком длительное пребывание за рубежом. Вернуть бы из них лет пять-семь времени полного расцвета сил и таланта...



«...Все умирает на земле и в море,  
 Но человек суровой осужден:  
 Он должен знать о смертном приговоре,  
 Подписанном, когда он был рожден.  
 Но, сознавая жизни быстротечность,  
 Он так живет — наперекор всему,—  
 Как будто жить рассчитывает вечность  
 И этот мир принадлежит ему».

Горькая, но мужественная и человеческая мудрость этого стихотворения С. Я. Маршака невольно припоминается мне, когда я принимаюсь писать о последних годах жизни великого скульптора.

С первых же дней знакомства с ним — а он уже тогда, в конце 50-х годов, был очень старым человеком — у меня появилось странное ощущение, что Сергей Тимофеевич Коненков не верит в смерть.

И не в философском смысле, подобно традиционному эпикуровским утешительным рацеям («пока мы существуем, смерти нет; когда смерть есть — нет нас»), а в самом обычном, повседневно-житейском. Словно бы непререкаемый закон конечности и «быстротечности» человеческой жизни его, Коненкова, вовсе не касался.

Галина Осиповна, врач дома творчества «Сенеж», где скульптор с женой провел два своих последних лета, рассказывала мне с некоторым недоумением (в 1970 году):

— Пациенту девяносто шесть лет, и, естественно, прежде всего надо его подбодрить. Я осторожно, без нажима, говорила Сергею Тимофеевичу про то, как медицина борется за долголетие человека — сейчас за сто пятьдесят-двадести лет жизни, а потом, глядишь, и дальше дело пойдет. И вдруг я замечаю откровенную иронию на лице своего собеседника. Сначала я подумала, что это скептическая оценка возможностей медицины. Но потом поняла, что он вовсе не считается с возможностью смерти. Словно бы живет в особом измерении.

Должно быть, это и в самом деле было так: вступило в силу особое психологическое измерение. Можно себе представить, что человек, доживший почти до ста лет, как-то отвык от идеи смерти, и жизнь казалась ему нескончаемой. Тем более, что у него были все основания считать себя избранныком судьбы.

Поэтому и не признавал он смерть — «наперекор всему».

В шестидесятые годы художник продолжал много и разнообразно работать. Над большими формами (тут основным были эскизы для памятника В. И. Ленину) и над портретными композициями.

Ни одна большая выставка в столице не обходится без произведений Коненкова, причем всякий раз новых. Как всегда, сюжетный репертуар был очень широк. Портреты натурные и «по представлению», изображения людей, которых мастер видел и знал, и таких, с которыми беседовал мысленно; лица реальные и типизированные образы.

Ленин и Луначарский, Гоголь и Тарас Шевченко, Блок и Маяковский, Врубель и Федор Конь (архитектор, строитель окружавшей город степы — «дорогого ожерелья» — в Смоленске; скульптор считал его своим далеким предком)...

«Текстильщица» (новый вариант), «Партизанка Смоленщины»...

Темы творчества — «Танец», «Ваятель»...

Надгробия...

Декоративные кресла и стулья. В их числе такие прекрасные вещи, как «Жар-птица», «Конь», «Земля», виртуозные по своему волшебному «рукоделу», вновь напоминающие о близкой скульптору фольклорной стихии...

И, наконец, если можно так сказать, — скульптурные мемуары...

К ним в определенном смысле можно отнести некоторые портретные бюсты, повторения и варианты работ прежних лет. И в особенности такую вещь, как «Отец и сын», которую зрители смогли увидеть лишь после кончины художника.

В композиции составлены портреты Тимофея Терентьевича и Сергея Тимофеевича Коненковых. Иконографической основой этой работы послужил «Портрет отца» 1901 года и «Автопортрет» 1954 года. Но образы сближены и получили явное внутреннее сходство. У обоих героев облики русских крестьян-мыслителей, которых художник так часто изображал в свои молодые годы. Родство здесь не только и не столько кровное, сколько духовное.

Остался не вполне завершенным двойной портрет Маргариты Ивановны и Сергея Тимофеевича Коненковых.

Эту вещь художник готовил в качестве подарка Маргарите Ивановне в день «золотого юбилея» их супружеского союза. До этой даты он не дожил около года.

Композиция (которую автор так и предполагал назвать «Золотая свадьба») не вышла за пределы мастерской.

И, надо полагать, останется там навсегда, в постоянной экспозиции мемориального музея скульптора. Ведь эту группу, очевидно, следует считать последней работой художника.

Подобное утверждение поневоле приходится делать с осторожностью, ибо Коненков почти всегда работал над несколькими вещами сразу, а к иным замыслам возвращался неоднократно. После его смерти в мастерской оставалась в разных стадиях исполнения целая группа произведений.

Конечно, когда художнику под девяносто и больше, не приходится ожидать, чтобы он делал нечто принципиально новое.

В этом возрасте подлинное чудо, если мастер сохраняет основные качества своей лучшей поры, творит на уровне прежних лет.

Коненков дал нам возможность воочию увидеть такое чудо. Его произведения 60-х годов, правда, не содержат чего-то неведомого раньше, но, во всяком случае, достойны находиться в одном ряду с работами предыдущих десятилетий. Есть среди его новых вещей, созданных в эти годы, и подлинные шедевры. Таков мраморный «Александр Блок», декоративная мебель, некоторые иные скульптуры.

В эти же годы художник статьей «Думы скульптора» в журнале «Искусство» начал обширную серию своих литературных выступлений. Эта статья — программная для С. Т. Коненкова. Он излагает свои взгляды на задачи столь глубоко любимой им монументальной пластики, говорит и об иных, весьма значительных творческих проблемах.

Особенно интересны содержащиеся в этой статье суждения о мастерстве. Некоторые из них — блестящие афоризмы, напоминающие по своему стилю трактаты теоретиков и художников времен Ренессанса. Вот некоторые из них:

«Краткость решения — ценна в математике, ценна и в искусстве. Иногда нужно пройти длинный путь, многое переделать, начать заново, повздорить самому с собой, чтобы добиться краткости. В скульптуре краткость — это наибольшая выразительность». «...Только тогда можно заставить дышать мрамор, если ты сам дышишь полной грудью. Иногда бесцельны будут сутки, проведенные в мастерской, если до этого ты как следует не пропитаешься природой, не приложишь ухо к земле-матери, если не побродишь босыми ногами на утренней заре... У нас говорят о творческих командировках. У меня такое ощущение, что всю свою жизнь я нахожусь в «творческой командировке».

И, наконец, как обращение к молодежи, наставление и его завет ей:

«Для того чтобы не «заржаветь», художник должен как зеницу ока хранить свое нравственное здоровье, всю полноту чувств, все кипение своего сердца. Художник всегда должен быть окрылен. А для этого надо жить чище и возвышеннее. Это не проповедь, друзья, а итог моей длительной жизни».

В творческом наследии С. Т. Коненкова статья «Думы скульптора» занимает приблизительно такое же место, как у А. С. Голубкиной ее замечательная книжка «Несколько слов о ремесле скульптора». Эту статью будут внимательно читать и изучать многие поколения художников и любителей искусства.



В некоторых выступлениях художник размышляет о теории и практике социалистического реализма. Так, в статье «Навстречу грядущему» он пишет: «Мы призваны воспитывать в людях самые благородные чувства. Жизнеутверждающее искусство социалистического реализма художественно открывает новый мир глубочайших человеческих чувств. Только социалистическая революция вывела искусство на широкую дорогу художественного творчества... Как хочется быть понятым миллионам, быть глашатаем правды, жить во имя борьбы! Какой простор для творчества!»

Среди других литературных работ скульптора, как историко-художественного, так и публицистического свойства, интереснее всего опубликованные в конце пятидесятых — шестидесятых годов статьи: «Встречи с В. И. Лениным», «Коммунизм и культура», «Человек — эпопея», «Музыка в моем творчестве», «Навстречу грядущему».

Некоторые (довольно обширные) мемуарные сочинения Коненкова, а также его огромное эпистолярное наследие еще ждут опубликования.

В 1958 году С. Т. Коненков стал народным художником СССР, а 10 июля 1964 года, в день девяностолетия мастера, ему было присвоено звание Героя Социалистического Труда.

Юбилей отмечался торжественно, в Кремлевском театре. Все же главный юбилейный праздник состоялся несколько позже, в начале 1965 года. 2 февраля этого же года открылась выставка произведений мастера — самая обширная из всех его персональных экспозиций. И последняя, состоявшаяся при его жизни.

Открытие выставки не совпало с юбилейными днями потому, что художник очень хотел, как и в 1954 году, показать свои работы в помещении на Кузнецком мосту, 11. А там шла длительная реконструкция. Мысль о том, что, отпраздновав девяностолетие, ничего не следует откладывать на будущее, скульптора совершенно не волновала. По его воспоминаниям, Альберт Эйнштейн говорил, что после шестидесяти лет каждый день жизни — подарок от бога. Коненков и в свои девяносто расценивал такие декларации как малодушные уступки пессимизму...

Итак, выставка открылась в начале февраля 1965 года. Экспозиция оказалась очень удачной и впечатляющей. Ее авторы добились броской и оригинальной декоративной выразительности благодаря остроумной системе выгородок и тонко продуманной смене зрительных впечатлений. Но главное достоинство экспозиции заключалось в том, что она была сделана в духе и стиле коненковского творчества. Перед зрителем раскрывался во многих своих духовных измерениях мир таинственный и доверчивый, сокровенно обращенный к каждому в отдельности и ко всему человечеству.

В экспозицию вошло 184 скульптуры (включая декоративные), привезенные из мастерской автора и из пятидесяти государственных и частных собраний двадцати трех городов.

Некоторые монументальные комплексы и произведения, местонахождение которых неизвестно, были представлены фотографиями. Но подвергнутая реставрации мемориальная доска «Павшим в борьбе...» и два варианта «Самсона», в том числе лишь недавно извлеченный из загорского запасника-архива «Освобожденный человек», вошли в выставочный комплекс. Так что мастерство Коненкова-монументалиста можно было представить и воочию.

Вместе с тем 29 рисунков 1894—1953 годов знакомили и с творчеством художника в «камерном» жанре графики. Впрочем, это было лишь самое начальное знакомство. Многие сотни графических произведений замечательного скульптора и донныне не вышли за пределы различных папок и альбомов — тут еще предстоит огромная публикационная работа.

К выставке сотрудниками Третьяковской галереи был подготовлен первый научный каталог произведений С. Т. Коненкова.

В предисловии к этому каталогу Павел Корин писал:

«Я приветствую Сергея Тимофеевича Коненкова от лица всех художников как творца трепетной, волнующей красоты в искусстве, носителя высоких традиций русского искусства, являющегося как бы живым мостом, перекинутым от великих русских артистов и художников прошлого — Сурикова, Репина, Серова, Шалапина, Рахманинова, К. Коровина, Левитана, Врубеля, Нестерова, Голубкиной — в нашу советскую эпоху.

Когда любишь произведения Коненкова, понимаешь, что это замечательная пластика, та пластика, которой в совершенстве владели древние греки. Творчество Сергея Тимофеевича — это Пергам, воскресший в нашем искусстве, но на русской национальной основе»<sup>1</sup>.

В этих словах, при всей их эмоциональности, вполне объективная оценка значения творчества великого русского скульптора.

Когда Коненков появлялся среди зрителей выставки 1965 года (а это бывало почти ежедневно на протяжении нескольких месяцев), возникало ощущение некоторой неправдоподобности. Словно входил в живое соприкосновение с историей, с той высокой традицией, о которой так верно сказал Павел Корин...

Но сам художник вовсе не чувствовал себя вознесенным над жизнью корифеем. Он вступал с посетителями своей выставки в живую и горячую беседу, мгновенно зажигался, спорил.

С особой страстью он говорил о судьбах молодых художников.

Эта тема чрезвычайно волновала Коненкова, и он неоднократно по этому поводу выступал в печати.

Мне вспоминаются в этой связи два случая.

Один из них относится к 1963 году. 7—8 марта в Свердловском зале Кремля происходило весьма ответственное совещание по вопросам литературы и искусства.

С. Т. Коненкова, которому тогда было без году девяносто, пригласили, должно быть, почета ради.

Но он пришел. Его опекал один из тогдашних секретарей Союза художников СССР Дмитрий Степанович Суслов.

Вопросы обсуждались острые, обстановка в зале была очень напряженной.

Скульптор сидел молча, спокойно. Казалось, что он погружен в себя, думает о чем-то своем и не слушает произносимых с трибуны речей.

Но это впечатление было ошибочно. Во время одного из перерывов я увидел, как Коненков буквально вырвался из-под опеки Д. С. Суслова, который под руку прогуливался с ним по коридору. Скульптор быстрым шагом направился к одному из руководителей совещания и стал говорить с ним о чем-то чрезвычайно горячо, резко жестикулируя. Я подошел поближе и услышал, как Коненков с жаром отстаивает право молодых мастеров искусства на эксперимент. При этом он ссылаясь на опыт своей молодости и вспоминал, как трудно было ему преодолеть консерватизм академических кругов.

Беседующих постепенно окружило плотное кольцо людей, и слова старого художника несомненно были восприняты как речь на этом совещании, только произнесенная не с трибуны.

Другое воспоминание вновь связано с Домом художника на Кузнецком мосту.

После выставки Коненкова здесь экспонировались полотна и рисунки другого корифея советского изобразительного искусства — Мартироса Сергеевича Сарьяна.

14 июня 1965 года на фоне собравших тут блистательных педеров происходило чествование их автора — М. С. Сарьяна (незадолго до этого дня ему исполнилось 85 лет).

Коненков пришел на торжественный вечер. Сарьян был моложе его на шесть лет. Когда-то считалось, что они принадлежали к разным поколениям. Теперь эти два седых патриарха, сидящие рядом в президиуме собрания, казались людьми, для которых возраст имеет абстрактное значение.

Сарьян с искренней почтительностью приветствовал своего давнего знакомого и друга (их первая встреча произошла в 1897 году в стенах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества).

— Сергей Тимофеевич появился здесь как бог! — воскликнул живописец в своей речи под смех и аплодисменты зала.

Высокий, прямой, обрамленный снежными сединами волос и бороды, Коненков и впрямь казался небожителем.



Но он был полон земных помыслов и забот. Как всегда его особенно волновала судьба молодежи. Это проявилось в реакции скульптора на следующие слова в речи Сарьяна:

«Молодость в искусстве — это окрыляющее чувство открытия, это умение удивляться красоте мира и человека, это мастерство видеть новое и по-новому его показывать... Я приветствую тех молодых живописцев и скульпторов, которые, учась у стариков, ищут неведомые, непроторенные дороги, рвутся в незнаемое, в непознанное.

Я приветствую смелых и непохожих!»<sup>2</sup>

При этих словах Коненков встал и зааплодировал. Зал горячо поддерживал его.

Старый скульптор и сам хотел прожить весь свой век молодым. В последние годы жизни он, как никогда, был инициативен, жаден до впечатлений.

Несколько изменив многолетним привычкам, Коненков в шестидесятые годы часто путешествует по стране. Ездит по пушкинским местам, посещает Украину, летает в Армению.

Каждый год посещает он родную Смоленщину. И даже в летние месяцы 1970—1971 годов, когда старость брала свое и художнику стало трудно передвигаться, он не хотел отказаться от милой сердцу традиции.

В начале этой книги уже говорилось, что последняя болезнь настигла мастера, когда он собирался ехать в Смоленск на открытие музея своих произведений.

Болезнь была самая пустяковая и случайная — простуда, но она перешла в воспаление легких...

Коненков никогда не признавал ни врачей, ни лекарств. Дома у него был шкафчик, уставленный разными снадобьями, которые прописывали ему врачи. Флакончики и коробки оставались невскрытыми...

Все же в конце сентября 1971 года медики потребовали уложить в больницу 97-летнего художника.

Должно быть, это было ошибкой. Коненков никогда не знал госпитального быта. Такая встряска, такая резкая перемена привычной обстановки были для него опасней физического недуга.

И действительно, спасти художника не удалось. А ведь совсем недавно, 10 июля 1971 года, скромно отмечая 97-ю годовщину со дня рождения, Сергей Тимофеевич приглашал всех на свой столетний юбилей.

Не дожил... Девятого октября тысяча девятьсот семьдесят первого года Сергей Тимофеевич Коненков скончался.

«С. Т. Коненков, — говорилось в некрологе, — был великим подвижником в искусстве, которому он беззаветно и вдохновенно служил многие десятки лет, вплоть до самых последних дней. Творчество

С. Т. Коненкова, органически связанное с современностью и с лучшими традициями русского и мирового реалистического искусства, снискало ему широчайшее признание, уважение и любовь миллионов советских людей.

Имя Сергея Тимофеевича Коненкова навсегда останется в благодарной памяти народа»<sup>3</sup>.

Хоронили Коненкова 13 октября. В здание на улице Кропоткина, где состоялась гражданская панихида, с художником пришли попрощаться тысячи людей.

Затем — Ново-Девичье кладбище.

Но я не хочу заканчивать эту книгу воспоминаниями о траурных речах и церемониях.

Художник стремился жить и работать так, чтобы стать неподвластным смерти. И он добился этого задолго до того, как оборвалась летопись его дел и дней. Ведь еще к 20-м годам имя Коненкова стали называть в ряду тех имен, которые всегда будут спутниками русской и мировой культуры.

...Мне хотелось бы в конце этого повествования вспомнить о том, каким я видел Сергея Тимофеевича в дни последних наших встреч.

Было это летом 1971 года, в июле — августе. Две комнаты на первом этаже подмосковного дома творчества художников «Сенеж» занимали Сергей Тимофеевич и Маргарита Ивановна Коненковы.

Они жили здесь и годом раньше. Но тогда, летом 1970 года, Коненков почти ежедневно выходил на прогулку, беседовал с обступившими его художниками и посетителями, приезжавшими на Сенеж для встречи со скульптором.

В 1971 году он был более отрешен и замкнут. Своих комнат не покидал, и его можно было видеть лишь на маленькой террасе, обращенной к берегу Сенежа.

Коненков сидел в кресле, независимо от погоды одетый в серый шерстяной костюм. Теперь он редко вступал в общение с кем-нибудь; чаще всего сосредоточенно размышлял.

Глядя на него, хотелось бы следовать его мыслям. Естественно, мне это было не под силу, и я мог лишь выстраивать в уме его «линию жизни». Ведь, наверно, сейчас прожитое вновь и вновь представало в памяти скульптора.

Коненков начал свой путь в XIX веке — это хронология не только жизни, но и искусства. Учителями и старшими коллегами молодого скульптора были мастера, полностью принадлежащие своему времени.

Прошли недолгие годы, и они стали историей, только историей: ведь за немногими исключениями произведения русских ваятелей второй половины прошлого века безмолвны для современника, не соприкасаются с его духовным миром.

Молодой скульптор несколько лет шел следом за своими учителями, быстро и споро овладевал всеми тайнами и приемами академической школы. Для многих такое достижение было бы концом подъема ввысь, для Коненкова — только началом. Далее он идет нехоженными тропами и вместе с плеядой блестящих мастеров вершит новую эпоху в русской художественной жизни.

Коненков стал создателем нового образного и стилевого строя в русской скульптуре. Он смело ввел в действие пластическую гиперболу, острый динамический ритм, многие условные приемы.

Все это не было ни бесцельным анархическим бунтарством, ни пренебрежением к признанным авторитетам. Коненков был серьезен и последователен в своей работе. Глубокие и принципиальные изменения в его творчестве начала XX века были далеко не случайны. Самый переход от прозаизма сюжетно-описательных композиций к романтической символике тем и объясняется, что это помогало скульптору выразить в своих произведениях бурные страсти и сокровенные надежды времени.

Отсюда у скульптора — постоянное влечение к широким обобщениям, к полным многозначной, символической выразительности образам радостей и страданий, воспоминаний о прошлом и представлений о будущем. Сделать скульптуру «розой ветров» времени, средоточием духовного опыта — главное стремление художника на протяжении всей его жизни.

Последовательный и смелый новатор, Коненков и в годы самых решительных, острых своих открытий и в более позднюю пору постоянно возвращается к великому опыту «стариков», как бы соразмеряя этот опыт с требованиями жизни и искусства новых дней. Скульптор говорил, что за долгие годы перед его глазами «прошли тысячи статуй. Я изучал египетские пирамиды, разглядывал загадочные сфинксы, возвышавшиеся над песками; видел подлинники бессмертных шедевров — произведения, которыми гордятся мои соотечественники, народы Греции, Италии, Франции... Искусство пластики, как факел, передается одним поколением другому. Этот факел никогда не затухает — то горит ровным огнем, то разгорается бурным пламенем»<sup>4</sup>.

Коненков подхватил этот факел и высоко пронес его по дорогам искусства двадцатого века. Его верность заветам классиков сказывалась, конечно, не в строго неизменном следовании какой-то определенной системе формальных приемов.

Дело не в отдельных приемах — им нет числа. Дело в том, чему и как они служат. «Когда ты ясно знаешь, чего добиваешься, — рука свободна», — говорил мастер.

Добиться ясности замысла, зрелости идеи, соразмерить их с тем, что определяет ныне высшие цели человечества, путь к прогрессу, —



вот в чем, по мысли Коненкова, суть искусства. Именно тогда мрамор, дерево, гипс из косной материи преобразятся в живую плоть художественного повествования. И каждый изгиб пластической формы, любая ее деталь, ритмический узор получают высокое оправдание.

Это и есть реализм, это и есть верность классическим традициям. Они оживают лишь в непрерывном движении к новому и неизведанному. И становятся «смертными» сразу же, как начинается изобретение «обязательных», «самых верных» канонов и нормативов.

Вся история творчества Сергея Тимофеевича Коненкова — вечно ищущего и яростно непокорного в своих поисках художника — замечательный пример именно такого понимания реализма, традиций, новаторства.

Так представляется искусствоведу жизнь и работа великого скульптора.

На берегу Сенежа в свои последние месяцы он размышлял, должно быть, о вещах более возвышенных и выходящих далеко за рамки наших профессиональных интересов.

Не буду нескромно врываться в тайну этих размышлений; не буду принижать их высокого строя.

Я лишь взгляну еще раз на этого замечательного старика, такого гордого и «олимпийского» и вместе с тем столь проникновенно человеческого.

Он очень похож сейчас на свой последний автопортрет. Возвышенное, вечное соединено в его облике с простотой и доброй доверчивостью старого русского крестьянина, прожившего долгую, трудную жизнь.

Таким и запомнится нашему поколению Сергей Тимофеевич Коненков.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Ардов Т. Академия художеств и скульптор С. Т. Коненков.— Журн. «Лебедь», 1909, № 5 (9), стр. 38—42.

Маковский С., Современная скульптура, М., «Мир», 1912.

Ростиславов А., С. Т. Коненков.— «Аполлон», 1912, № 2, стр. 5—10.

Радлов Н. Э., О скульптуре Коненкова.— «Аполлон», 1913, № 9, стр. 22—25.

Загоскин Г., С. Коненков.— «Баян», 1914, № 2, стр. 2—14.

Глаголь Сергей (Голоушев С. С.), С. Т. Коненков, Пг., 1920.

Григорьев Сергей, Образ Коненкова. Корни. Ствол. Коропа. Цвет. Зерно, М., 1921.

«Коненков Сергей Тимофеевич». Избранные произведения. (Вступит. статья В. Тихановой), М., «Советский художник», 1955.

Сарабьянов Д., Выставка работ С. Т. Коненкова.— «Искусство», 1955, № 1, стр. 33—39.

Нейман М. Л., С. Т. Коненков.— В кн. «Ежегодник Института истории искусств. 1956 г.», М., изд-во Академии наук СССР, 1957, стр. 5—26.

Каменский А., Лауреат Ленинской премии С. Коненков, М., «Знание», 1958.

Яблонская М., О демократических традициях в творчестве С. Т. Коненкова.— В кн. «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. 2, М., «Советский художник», 1958, стр. 247—256.

Коненков С. Т., Слово к молодым, М., «Молодая гвардия», 1958.

Каменский А., Коненков, М., «Советский художник», 1962.

Кравченко К., Сергей Тимофеевич Коненков, М., «Искусство», 1962.

Коненков С. Т., Земля и люди, М., «Молодая гвардия», 1968.

Коненков С. Т., Мой век, М., Издательство политической литературы, 1971.

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

С. Т. КОНЕНКОВА

- Родился 28 июня (10 июля) в деревне Караковичи Ельнинского уезда Смоленской губернии, в крестьянской семье. 1874 г.
- Учился в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества у С. И. Иванова и С. М. Волнухина. Окончил полный курс со званием неклассного художника. 1892—1896 гг.
- Командирован Училищем за границу «на счет процентов с премии им. С. М. Третьякова». Посетил Германию, Францию, Италию. 1897 г.
- По возвращении исполнил статую «Камнебоец». 1898 г.
- Получил большую серебряную медаль за статую «Камнебоец». 1899 г.
- Учился в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге в мастерской В. А. Беклемишева. Из-за разногласий с руководителем мастерской выполнял диплом самостоятельно. За представленную на конкурс статую «Самсон, разрывающий узы» в 1902 году получил звание художника-скульптора. 1899—1902 гг.
- Принимал участие в революции 1905 года в Москве. 1905 г.
- Создал серию портретов, посвященных борцам за революцию. 1906 г.
- Принят в члены «Союза русских художников». 1909 г.
- Совершил путешествие в Грецию и Египет, оставившее заметный след в творчестве скульптора. 1912 г.
- Избран в действительные члены Императорской Академии художеств. 1916 г.
- Состоялась первая персональная выставка в мастерской скульптора на Пресне.
- Состоялась вторая персональная выставка в той же мастерской. Вступил в общество «Мир искусства». 1916—1917 гг.
- Состоялась третья персональная выставка в мастерской скульптора на Пресне. 1917 г.
- Принимал активное участие в общественной жизни, в частности был председателем профессионального московского Союза скульпторов-художников. 1917—1918 гг.
- Участвовал в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды, выполнил мемориальную доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов», установленную на Сенатской башне Кремля, над могилами борцов за революцию. На открытии мемориальной доски в день первой годовщины Октябрьской революции 7 ноября с речью выступил В. И. Ленин. 1918 г.
- Преподавал во Вхутемасе. 1918—1922 гг.
- Открытие памятника Степану Разину на Красной площади. 1 мая 1919 г.
- На открытии выступал В. И. Ленин.
- Принимал участие в оформлении Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве, исполнив монументальные статуи из дерева «Рабочий», «Крестьянин», «Текстильщица» и другие. В декабре выехал в Соединенные Штаты Америки, сопровождая выставку русского искусства. 1923 г.
- Участвовал на выставке русского искусства в Нью-Йорке. 1924 г.
- Жил и работал в Нью-Йорке. 1924—1928 гг.



Персональная выставка в Нью-Йорке.	1925 г.
Совершил поездку в Италию. В Сорренто работал над портретом А. М. Горького. Персональная выставка в Риме.	1928—1929 гг.
Продолжал жить в Нью-Йорке. Работал главным образом в жанре портрета. За эти годы исполнены портреты академика И. П. Павлова, Ф. М. Достоевского, физика Альберта Эйнштейна, некоторых прогрессивных деятелей Соединенных Штатов Америки. Участвовал на выставках в Чикаго и Филадельфии.	1929—1945 гг.
Возвращается на родину. Живет и работает в Москве.	1945 г.
Удостоен Государственной премии за портреты 1950 года «Марфинька» и «Ниночка».	1951 г.
Выполнил фигурный фриз для здания Института геохимии Академии наук СССР им. В. И. Вернадского в Москве и скульптурное оформление Музыкально-драматического театра в Петрозаводске на тему дружбы советских народов.	1953—1954 гг.
Персональная выставка в Москве и Ленинграде к 80-летию со дня рождения и 60-летию творческой деятельности.	1954 г.
Избран действительным членом Академии художеств СССР. Присвоено звание народного художника РСФСР.	1955 г.
Награжден орденом Ленина.	1956 г.
Удостоен Ленинской премии за «Автопортрет» 1954 года.	1957 г.
Присвоено звание народного художника СССР.	1958 г.
Издана книга «Слово к молодым» (М., «Молодая гвардия», 1958). Персональная выставка в Смоленске и Петрозаводске.	
Работает над проектом монумента В. И. Ленину, портретами деятелей русской культуры и многими другими произведениями станковой и монументальной скульптуры.	1959—1964 гг.
За выдающиеся заслуги в области советского изобразительного искусства и в связи с 90-летием со дня рождения Сергею Тимофеевичу Коненкову присвоено звание Героя Социалистического Труда. 17 июля проведен торжественный вечер в Кремлевском театре, посвященный этому событию.	1964 г.
2 февраля открылась персональная выставка работ С. Т. Коненкова в Москве. В экспозицию вошли 184 скульптуры из 50 государственных и частных собраний 23 городов, а также рисунки и фотографии монументальных произведений, входящих в архитектурные комплексы, и произведений, чье местонахождение неизвестно. Предисловие к каталогу выставки написал П. Д. Корин.	1965 г.
Работает над портретными и монументальными композициями, пишет статьи и мемуары.	1965—1971 гг.
Болезнь и смерть (13 октября).	1971 г.
Художник похоронен на Ново-Девичьем кладбище в Москве.	
В связи со столетием со дня рождения С. Т. Коненкова в Москве открыт музей в помещении его бывшей мастерской.	1974 г.

## ОТ АВТОРА

Работая над этой книгой, я в какой-то мере использовал свои предыдущие сочинения, посвященные русской и советской скульптуре, в том числе и С. Т. Коненкову (в 1962 году была выпущена в свет моя монография об этом мастере).

Однако за прошедшие годы не все мои прежние суждения и оценки выдержали испытание временем. Поэтому в некоторых случаях я даже вынужден был вступать в полемику с самим собой.

Что касается фактических данных, книга строго документальна. Я хотел бы выразить свою глубочайшую признательность Маргарите Ивановне Коненковой, чьи рассказы, советы и замечания чрезвычайно помогли мне в работе над этой книгой. Приношу также свою благодарность Кириллу Сергеевичу Коненкову, поделившемуся со мной интересными воспоминаниями о своем отце.

А. Каменский

## ПРИМЕЧАНИЯ

### I

- <sup>1</sup> Это семейное предание записано со слов С. Т. Коненкова его первым биографом С. С. Голоушевым (Глаголем). См.: С. Г л а г о л ь, Коненков, Пг., 1920, стр. 12.
- <sup>2</sup> С. Коненков, Слово к молодым, М., «Молодая гвардия», 1958, стр. 25.
- <sup>3</sup> Там же, стр. 25, 26.
- <sup>4</sup> С. Коненков, Моим землякам.— «Рабочий путь», Смоленск, 1958, 11 марта.
- <sup>5</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 29.
- <sup>6</sup> Там же, стр. 28 и 29.
- <sup>7</sup> Там же, стр. 35.

### III

- <sup>1</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 35.
- <sup>2</sup> С. Г л а г о л ь, указ. соч., стр. 19.
- <sup>3</sup> Устав Московского художественного общества и состоящего при нем Училища живописи, ваяния и зодчества, М., 1896, стр. 34.
- <sup>4</sup> А. Куприн, Преобразование Московского Училища живописи, ваяния и зодчества в Академию.— «Золотое руно», 1909, № 11—12, стр. 93.
- <sup>5</sup> А. Бакушинский, Н. А. Андреев, М., «Искусство», 1939, стр. 10.
- <sup>6</sup> Цит. по кн.: Н. Д м и т р и е в а, Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, М., «Искусство», 1951, стр. 138—139.
- <sup>7</sup> С. Коненков, Земля и люди, М., «Молодая гвардия», 1968, стр. 77.
- <sup>8</sup> Отдел рукописей ГТГ, ф. 37, ед. хр. 52, л. 18.
- <sup>9</sup> Там же, ед. хр. 35, л. 3. об.
- <sup>10</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 36.
- <sup>11</sup> С. Г л а г о л ь, указ. соч., стр. 22.
- <sup>12</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 15.
- <sup>13</sup> Там же, стр. 39.
- <sup>14</sup> С. Г л а г о л ь, указ. соч., стр. 22.
- <sup>15</sup> К. С. Кравченко, Ваятель. Вступительная статья к каталогу выставки произведений С. Т. Коненкова, М., «Советский художник», 1954.

### IV

- <sup>1</sup> Л. Шервуд, Путь скульптора, М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 15 и 18.
- <sup>2</sup> Там же, стр. 18.
- <sup>3</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 44.
- <sup>4</sup> А. Бенуа, Чему учит Академия художеств.— «Мир искусства», 1904, № 8—9, стр. 153—154.
- <sup>5</sup> С. Г л а г о л ь, указ. соч., стр. 23—24.
- <sup>6</sup> Там же, стр. 23.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> А. Куприн, Собрание сочинений, т. 6, М., Гослитиздат, 1958, стр. 580.
- <sup>9</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 47.
- <sup>10</sup> «Чехов в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1954, стр. 542.
- <sup>11</sup> Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1902 году, Спб., 1903, стр. 31.



<sup>12</sup> Т. Ардов, Академия художеств и скульптор С. Т. Коненков.— Журн. «Лебедь», 1909, № 5/9, стр. 38—43.

<sup>13</sup> С. Маковский, Современная скульптура (альбом в 8-ми выпусках), вып. V, М., изд. т-ва «Мир», 1908.

<sup>14</sup> Т. Ардов, Академия художеств и скульптор С. Т. Коненков.— Журн. «Лебедь», 1909, № 5/9, стр. 40.

<sup>15</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 48.

## V

<sup>1</sup> С. Маковский, Современная скульптура, вып. V.

<sup>2</sup> С. Глаголь, указ. соч., стр. 25.

<sup>3</sup> Александр Блок, Собрание сочинений, М.—Л., Гослитиздат, 1962, т. VI, стр. 9.

<sup>4</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 54.

## VI

<sup>1</sup> Этот отзыв приведен: С. Глаголь, указ. соч., стр. 26.

<sup>2</sup> А. Каменский, С. Коненков, М., «Знание», 1958, стр. 10.

<sup>3</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 92.

<sup>4</sup> С. Глаголь, указ. соч., стр. 12—13.

<sup>5</sup> Ольга Берггольц, Дневные звезды.— «Роман-газета», 1960, № 15 (219), стр. 3—4.

<sup>6</sup> Там же, стр. 7.

<sup>7</sup> С. Коненков, Моим землякам.— «Рабочий путь», Смоленск, 1958, 11 марта.

<sup>8</sup> Д. Аркин, Образы скульптуры, М., «Искусство», 1961, стр. 149—150.

<sup>9</sup> С. Глаголь, указ. соч., стр. 30—31.

<sup>10</sup> А. С. Голубкина, Несколько слов о ремесле скульптора, М., «Советский художник», стр. 30.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> А. Ростиславов, С. Т. Коненков.— «Аполлон», 1912, № 2, стр. 8.

<sup>14</sup> Запись со слов С. Т. Коненкова сделана В. Н. Голубкиной (племянницей скульптора) и скреплена подписью С. Т. Коненкова.

<sup>15</sup> С. Коненков, Мой век, М. Политиздат, 1972, стр. 160.

<sup>16</sup> «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников», Л., «Художник РСФСР», 1971, т. I, стр. 269.

<sup>17</sup> Александр Бенуа, Искусство Стеллецкого.— «Аполлон», 1911, № 4, стр. 5.

<sup>18</sup> Цит.: С. Глаголь, указ. соч., стр. 34.

<sup>19</sup> А. Ростиславов, С. Т. Коненков.— «Аполлон», 1912, № 2, стр. 7.

<sup>20</sup> Эм. Хусид, Художественные выставки в Москве.— «Вестник Европы», кн. 4, 1913, стр. 337.

<sup>21</sup> П. Перцов, У Коненкова.— «Новое время», 1917, 23 января.

<sup>22</sup> С. Маковский, Современная скульптура, вып. I и VIII.

<sup>23</sup> Я. Тугендхольд, Выставка С. Т. Коненкова.— «Русские ведомости», 1916, 18 марта.

## VII

<sup>1</sup> А. Ростиславов, С. Т. Коненков.— «Аполлон», 1912, № 2, стр. 8.

<sup>2</sup> А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 12, М., Гослитиздат, стр. 221—222,

<sup>3</sup> «Большая Советская Энциклопедия», издание первое, т. 61, М., 1934, стр. 461.

<sup>4</sup> «Константин Коровин вспоминает...», М., «Изобразительное искусство», 1971, стр. 215.

<sup>5</sup> А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 12, стр. 170—171.

<sup>6</sup> С. Коненков, Музыка в моем творчестве.— «Музыкальная жизнь», 1958, № 8, стр. 12.

<sup>7</sup> В. Вересаев, Воспоминания, М.—Л., Гослитиздат, 1946, стр. 442—443.

<sup>8</sup> С. Коненков, Музыка в моем творчестве.— «Музыкальная жизнь», 1958, № 8, стр. 14.

<sup>9</sup> Опубликовано в газ. «Речь».— Цит. по: С. Глаголь, указ. соч., стр. 29—30.

<sup>10</sup> С. Коненков, Музыка в моем творчестве.— «Музыкальная жизнь», 1958, № 8, стр. 13.

## VIII

<sup>1</sup> С. Глаголь, указ. соч., стр. 34.

<sup>2</sup> И. Рахманов, Новые скульптуры С. Т. Коненкова.— «Путь», 1912, № 9, стр. 60—61.

<sup>3</sup> С. Глаголь, указ. соч., стр. 36.

<sup>4</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 11—12.

<sup>5</sup> Россций (А. Эфрос), Выставка «Союза русских художников».— «Русские ведомости», 1912, 28 декабря.

<sup>6</sup> Н. Радлов, О скульптуре Коненкова.— «Аполлон», 1913, № 9, стр. 25.

## IX

<sup>1</sup> Россций, «Союз русских художников».— «Русские ведомости», 1913, 28 декабря.

<sup>2</sup> Андрей Левинсон, Значение Коненкова. К его избранию в действительные члены Академии художеств.— Журн. «Искусство», 1916, № 1—2, стр. 13 и 15.

<sup>3</sup> А. Л. Ваятель, С. Т. Коненков.— «Солнце России», 1916, 8.IX.

<sup>4</sup> П. Перцов, У Коненкова.— «Новое время», 1917, 23 января.

<sup>5</sup> Я. Тугендхолд, Выставка С. Т. Коненкова.— «Русские ведомости», 1916, 18 марта.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Россций (А. Эфрос), Разрывающий узы. Вторая выставка скульптур С. Коненкова.— «Русские ведомости», 1916, 28 декабря.

<sup>8</sup> Россций (А. Эфрос), «Союз русских художников».— «Русские ведомости», 1913, 28 декабря.

## X

<sup>1</sup> К ноябрю 1918 г. В. И. Ленин полностью еще не оправился после ранения.

<sup>2</sup> Александр Блок, Собрание сочинений, т. VII, М.—Л., Гослитиздат, 1963, стр. 364.

<sup>3</sup> Там же, стр. 359.

<sup>4</sup> «Из истории строительства советской культуры, 1917 Москва 1918». Документы и воспоминания, М., «Искусство», 1964, стр. 166.

<sup>5</sup> Там же, стр. 120.

<sup>6</sup> С. Коненков, Навстречу грядущему.— «Правда», 1957, 10 ноября.

<sup>7</sup> Д. М. Мишилевич, С. Т. Коненков — Н. Паганини. — «Вестник театра», 1919, № 27, стр. 8.

<sup>8</sup> «Из истории строительства советской культуры...», стр. 150.

<sup>9</sup> Там же, стр. 136.

<sup>10</sup> Там же, стр. 149.

<sup>11</sup> Там же, стр. 150.

<sup>12</sup> Там же, стр. 350. Можно привести в этой связи и свидетельство старейшего члена КПСС Ф. Н. Петрова, бывшего начальника Главнауки, который вспоминал что В. И. Ленин говорил: «...соборы, как и весь Кремль, — народное творчество, и наша обязанность всячески сохранять на многие века такие гениальные сооружения народных зодчих и строителей» (Ф. Н. Петров, 65 лет в рядах ленинской партии, М., Госполитиздат, 1962, стр. 110—111).

<sup>13</sup> Там же, стр. 331.

<sup>14</sup> Е. В. Орановский, один из инициаторов и руководителей Комиссии по охране памятников искусства и старины, а также всей деятельности по созданию «Кремля — Акрополя искусств», ссылается в своих воспоминаниях именно на авторитет С. Т. Коненкова:

«Дорога найдена. Художники Москвы, те, что прошли вместе с народом его скорбный путь, протянули ему свои рабочие руки. «Кремль — Акрополь» не мечта, все, что накопила в Кремле вековая история государства российского... объявлено собственностью Республики... Народ, создавший несравненную песню, сказку, живопись, открывает русским художникам свою скорбную, задумчивую, прекрасную душу. И, всматриваясь в нее, великий мастер современности скульптор С. Т. Коненков выразил заповедную мысль всех нас, русских художников, когда сказал: «Пришел наконец светлый праздник русского искусства» («Из истории строительства советской культуры...», стр. 332).

<sup>15</sup> Цит. по кн. «Из истории строительства советской культуры...», стр. 51.

<sup>16</sup> Там же, стр. 48.

<sup>17</sup> Там же, стр. 307.

<sup>18</sup> В протоколе № 127 Отдела пластических искусств от 21 апреля 1918 года, сообщается, что «Коненков жертвует свой рисунок Комиссариату имущества республики». Долгое время считалось, что этот рисунок потерян. В книге «Мой век» (стр. 213) говорится, что рисунок принадлежит какому-то коллекционеру. На самом деле он находится в Государственном архиве Московской области (ГАМО).

<sup>19</sup> А. В. Луначарский, Об изобразительном искусстве, т. II, М., «Советский художник», 1967, стр. 48.

<sup>20</sup> «Из истории строительства советской культуры...», стр. 60—61.

Эта «Записка» впервые опубликована в «Известиях ВЦИК» (1918, 24.VII) за подписями В. Татлина и С. Дымшиц-Толстой. Что же касается остальных авторов текста документа, то их было несколько (В. Е. Татлин провел лишь окончательную редакцию). Так, во всяком случае, рассказывал С. Т. Коненков в беседах с автором этой книги. Несмотря на резкие разногласия между Коненковым и представителями «крайне левых» течений (одним из лидеров которых был В. Е. Татлин), в вопросах «монументальной пропаганды» они долгое время сотрудничали совместно.

Письмо В. Е. Татлина по этому поводу впервые опубликовано в «Литературном наследстве», т. 80 («В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, документы»), М., «Наука», 1971, стр. 80.

Этот документ С. Т. Коненков цитирует в нескольких своих мемуарных сочинениях. В записи беседы со скульптором (9 декабря 1959 г.) мною помечено, что Коненков считает процитированную «Записку» «одним из центральных художественных документов революционной эпохи».

<sup>21</sup> А. В. Луначарский, Ленин о монументальной пропаганде. — «Литературная газета», 1933, 29 января.



- <sup>22</sup> Александр Блок, Собрание сочинений, т. VI, стр. 20.
- <sup>23</sup> П. И. Лебедев-Полянский, Из встреч с А. Блоком.— «Жизнь», 1922, № 1, стр. 196.
- <sup>24</sup> С. Коненков, Встречи с В. И. Лениным.— «История СССР», 1957, № 1.
- <sup>25</sup> «Известия ВЦИК», 1918, 24 июля.
- <sup>26</sup> Н. Д. Виноградов, Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве.— Журн. «Искусство», 1939, № 1, стр. 36.
- <sup>27</sup> А. В. Луначарский, Ленин и искусство.— Цит. по сб. «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 526.
- <sup>28</sup> См.: Александр Блок, Собрание сочинений, т. VII, стр. 321.
- <sup>29</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 58—59.
- <sup>30</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 171—172.
- <sup>31</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 63.
- <sup>32</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 326.
- <sup>33</sup> С. Глаголь, указ. соч., стр. 37.
- <sup>34</sup> Б. Терновец, Русские скульпторы, М., ГИХЛ, 1924, стр. 45—46.
- <sup>35</sup> Д. Аркин, Выставка С. Т. Коненкова.— «Советская культура», 1954, 23 октября.
- <sup>36</sup> Александр Блок, Собрание сочинений, т. VII, стр. 297. Дневниковые записи А. Блока, упоминаемые в тексте, относятся к августу 1917 года.
- <sup>37</sup> С. Коненков, Навстречу грядущему.— «Правда», 1957, 10 ноября.
- <sup>38</sup> «История СССР», 1957, № 1, стр. 232—235.
- <sup>39</sup> Цит.: А. В. Луначарский, Об изобразительном искусстве, т. II, стр. 58—60.
- <sup>40</sup> См. «Вопросы литературы», 1972, № 6, стр. 252.
- <sup>41</sup> Цит. там же, стр. 253.
- <sup>42</sup> Письмо приведено там же.
- <sup>43</sup> ЦГАЛИ, ф. 246, он. 1, ед. хр. 63, лл. 1—2.
- <sup>44</sup> Россций (А. Эфрос). Два художника.— «Русские ведомости», 1918, 2 (15) февраля.
- <sup>45</sup> Б. Н. Терновец, Избранные статьи, М., «Советский художник», 1963, стр. 28.

## XI

- <sup>1</sup> «Грамота» сохранилась и находится в архиве музея-мастерской С. Т. Коненкова в Москве.
- <sup>2</sup> В архиве музея-мастерской С. Т. Коненкова имеется печатный каталог этой выставки.— «The Russian Art Exhibition. Grand Central Palace» New York, 1924.
- Статьи в каталоге написаны Кристианом Бринтоном и Игорем Грабарем.
- <sup>3</sup> И. Грабарь, Моя жизнь. Автобиография, М., «Искусство», 1937, стр. 237.
- <sup>4</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 96.
- <sup>5</sup> Там же, стр. 94.
- <sup>6</sup> Э. Ф. Голлербах, Пути новейшего искусства на Западе и у нас.— Сб. «История искусств всех времен и народов», вып. VI, Л., 1929, стр. 327.
- <sup>7</sup> См.: Б. Г. Кузнецов, Эйнштейн, М., «Наука», 1967, стр. 300.
- <sup>8</sup> А. В. Луначарский, Около великого.— «30 дней», 1930, № 1, стр. 39—42.
- <sup>9</sup> А. Кугель, Заметки.— «Театр и искусство», 1915, № 28, стр. 509.
- <sup>10</sup> См. об этом в кн.: И. Нестьев, Звезды русской эстрады, М., «Советский композитор», 1970. В этой книге содержится подробное жизнеописание Н. В. Плевицкой и набросок ее творческого портрета.

<sup>11</sup> Сергей Эйзенштейн, Из автобиографических записок.— В кн. «Встречи с Мейерхольдом», М., Всероссийское театральное общество, 1967, стр. 222.

<sup>12</sup> «Русское слово», 1940, 1 апреля (автор статьи — С. Мамонтов).

<sup>13</sup> С. Коненков, Мой век, стр. 258.

<sup>14</sup> С. Коненков, Открытое письмо простому американцу.— «Новое время», 1954, № 1, стр. 30.

<sup>15</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 99.

<sup>16</sup> Запись беседы с художником, 1960, февраль.

<sup>17</sup> Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в 10-ти томах, М., Гослитиздат, 1958, стр. 442.

<sup>18</sup> Запись беседы с художником, 1960, февраль.

<sup>19</sup> Александр Блок, Собрание сочинений, т. V, стр. 423—424.

<sup>20</sup> Запись беседы с художником, 1959, декабрь.

## XII

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 172.

<sup>2</sup> А. Каменский, Коненков, М., «Советский художник», 1962, стр. 200.

<sup>3</sup> Сб. «Мухина», т. I, М., «Искусство», стр. 31.

## XIII

<sup>1</sup> См.: А. Михайлов, Павел Корин, М., «Советский художник», 1965, стр. 200.

<sup>2</sup> «С. Коненков. Большой русский художник»,— «Юность», 1963, № 4, стр. 81.

<sup>3</sup> В. И. Мухина, Образ и тема в декоративной скульптуре.— Сб. «Вопросы развития советской скульптуры», М., Изд-во Академии художеств, 1953, стр. 42.

<sup>4</sup> Сб. «Тридцать лет советского искусства», М., Изд-во Академии художеств, 1948, стр. 146.

<sup>5</sup> С. Коненков, Слово к молодым, стр. 92.

<sup>6</sup> А. Каменский, Коненков, стр. 186.

## XIV

<sup>1</sup> С. Коненков, Моим землякам.— Смоленск, «Рабочий путь», 1958, 11 марта.

<sup>2</sup> С. Коненков, Во имя высокой цели.— «Правда», 1957, 23 апреля.

## XV

<sup>1</sup> Здесь и дальше речь С. Т. Коненкова на Первом Всесоюзном съезде художников цит. по публикации в газ. «Советская культура», 1957, 5 марта.

<sup>2</sup> С. Т. Коненков, Слово к молодым, стр. 103.

<sup>3</sup> А. Г. Роом, Русские монументальные рельефы, М., «Искусство», 1953, стр. 63.

<sup>4</sup> С. Коненков, Человск — эпопея.— «Советская культура», 1960, 19 ноября.

<sup>5</sup> Запись беседы с художником 12 марта 1960 г.

<sup>6</sup> С. К о н е н к о в, Человек — эпохе.— «Советская культура», 1960, 19 ноября.

<sup>7</sup> М. Б а р х и н, Проект памятника В. И. Ленину.— Журн. «Искусство», 1960, № 5, стр. 22.

## XVI

<sup>1</sup> Юбилейная выставка произведений Сергея Тимофеевича Коненкова. Десятолетие со дня рождения и семьдесят лет творческой деятельности. Каталог, М., «Советский художник», 1968, стр. 142.

<sup>2</sup> Цит. по стенограмме выступления, приведенной в кн.: А. К а м е н с к и й, Сарьян, М., «Советский художник», 1968, стр. 142.

<sup>3</sup> «Советская культура», 1971, 12 октября.

<sup>4</sup> С. К о н е н к о в, Думы скульптора.— Журн. «Искусство», 1956, № 1, стр. 4.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На суперобложке: Паганини. 1906. Гипс.  
Фронтиспис: С. Т. Коненков. 1965. Фото.

### Иллюстрации в тексте

1. С. Т. Коненков. 1880. Фото.
2. С. Т. Коненков — ученик Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Конец 1890-х гг. Фото.
3. С. Т. Коненков. 1900. Фото.
4. «Мемориальная доска памяти героев Октября открыта...». Москва, Красная площадь, 7 ноября 1918 г. Фото.
5. С. Т. Коненков на Красной площади у временно установленной на Лобном месте скульптурной группы «Степан Разин с ватагой». 1 мая 1919 г. Фото.
6. А. М. Горький и С. Т. Коненков. Капри, 1928. Фото.
7. Альберт Эйнштейн и С. Т. Коненков. Принстон, 1938. Фото.
8. С. Т. Коненков работает над портретом кинорежиссера А. П. Довженко. 1962. Фото.
9. С. Т. Коненков. 1963. Фото.
10. С. Т. и М. И. Коненковы. 1970. Фото.
11. На юбилейном вечере С. Т. Коненкова 7 мая 1957 г. Фото.
12. На юбилейном вечере М. С. Сарьяна 14 июня 1965 г. (слева направо: Е. Ф. Белашова, М. С. Сарьян, С. Т. Коненков). Фото.
13. С. Т. Коненков на выставке шестнадцати московских художников. 1968. Фото.
14. С. Т. Коненков среди земляков — смоленских крестьян. Конец 1960-х гг. Фото.
15. С. Т. Коненков. Сенеж, 10 июля 1971 г. Фото.

### Иллюстрации в альбоме

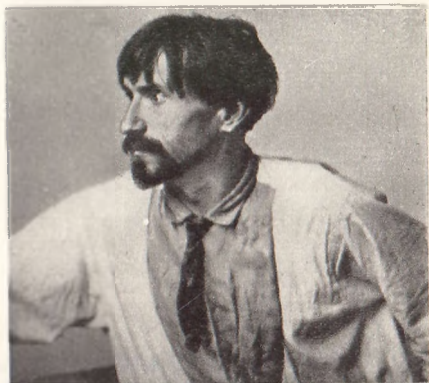
1. Самсон, разрывающий узы. Гипс. 1902. Не сохранилась.
2. Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин. Мрамор. 1906. Гос. музей Революции СССР, Москва.
3. Атеист. Песчаник. 1906. Мордовская картинная галерея, Саранск.
4. Егор-пасечник. Дерево. 1907. Музей изобразительных искусств Карельской АССР. Петрозаводск.
5. Камнебоец. Бронза. 1898. Гос. Третьяковская галерея.
6. Детские грезы. Мрамор. 1906. Частное собрание, Москва.
7. Нике. Мрамор. 1906. Гос. Третьяковская галерея.
8. Лада. Мрамор. 1909. Частное собрание, Москва.
9. Славянин. Мрамор. 1906. Гос. Третьяковская галерея.
10. Паганини. Мрамор. 1908. Местонахождение неизвестно.
11. А. П. Чехов. Мрамор. 1908. Дом-музей А. П. Чехова. Москва.
12. Бах. Мрамор. 1910. Частное собрание, Москва.
13. Старичок-полевичок. Дерево. 1910. Гос. Третьяковская галерея.
14. Стрибог. Дерево с инкрустацией. 1910. Гос. Третьяковская галерея.
15. Кора. Мрамор поддвеченный. 1912. Гос. Русский музей.
16. Автопортрет. Песчаник поддвеченный. 1916. Гос. Русский музей.
17. Богатырь Кузьма Сирафонов. Гипс тонированный. 1913. Серпуховской историко-художественный музей.

18. Вещая старушка. Дерево. 1916. Частное собрание, Москва.
19. Сказительница былин М. Д. Кривополенова. Дерево. 1916. Гос. Третьяковская галерея.
20. Женский торс. Мрамор. 1913. Гос. Третьяковская галерея.
21. Крылатая. Дерево. 1913. Гос. Третьяковская галерея.
22. Сон. Мрамор. 1913. Гос. Третьяковская галерея.
23. Старичок-кленовичок. Дерево. 1916. Серпуховской историко-художественный музей.
24. Дядя Григорий. Дерево. Фрагмент. 1916. Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева.
25. Паганини. Мрамор. 1916. Гос. Третьяковская галерея.
26. Ницца братья. Дерево. 1917. Гос. Русский музей.
27. Девушка с закинутыми руками. Дерево. 1914. Гос. Третьяковская галерея.
28. Купальщица. Дерево подцвеченное. 1917. Гос. Русский музей.
29. Осень. Дерево. 1916. Частное собрание, Москва.
30. Юная. Мрамор. 1916. Гос. Третьяковская галерея.
31. Степан Разин со своей ватагой. Дерево подцвеченное. 1918—1919. Гос. Русский музей.
32. Степан Разин. Фрагмент. Дерево подцвеченное. 1918—1919. Гос. Русский музей.
33. Павшим в борьбе за мир и братство народов. Мемориальная доска. Цемент подцвеченный. 1918 (реставрирована в 1961 г. В 1918—1948 гг. была прикреплена к Сенатской башне Московского Кремля. Ныне — в Гос. Русском музее).
34. Текстильщица. Дерево. 1923. Гос. Третьяковская галерея.
35. М. И. Коененкова. Дерево. 1918. Музей-мастерская С. Т. Коененкова.
36. М. И. Коененкова. Дерево. 1922. Гос. Третьяковская галерея.
37. Ф. И. Шалицин (гипсовый вариант выполнен в 1925 г., в мрамор переведен в 1952 г.). Гос. Третьяковская галерея.
38. С. А. Есенин. Дерево. 1921. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Москва.
39. А. М. Горький. Бронза. 1928. Музей А. М. Горького. Москва.
40. И. П. Павлов (гипсовый вариант выполнен в 1930 г., в мрамор переведен в 1952 г.). Гос. музей Революции СССР.
41. С. В. Рахманинов. Бронза. 1925. Музей-мастерская С. Т. Коененкова в Москве.
42. Женщина в русском сарафане, исполнительница русских народных песен Н. В. Плевickaя (гипсовый вариант выполнен в 1925 г., в мрамор переведен в 1953 г.). Гос. Русский музей.
43. А. Эйштейн (гипсовый вариант выполнен в 1938 г., в мрамор переведен в 1959 г.). Гос. Третьяковская галерея.
44. Ф. М. Достоевский. Бронза. 1933. Гос. Третьяковская галерея.
45. Пророк. Гипс. 1928. Фрагмент. Музей-мастерская С. Т. Коененкова в Москве.
46. А. С. Пушкин. Бронза. 1937. Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Ленинград.
47. В. И. Ленин выступает на Красной площади в 1918 г. 1947. Дерево. Академия наук СССР, Москва.
48. В. В. Маяковский. Бронза. 1947. Гос. Третьяковская галерея.
49. Освобожденный человек («Самсон»). Гипс тонированный. 1947.
50. Марфинька. Мрамор. 1950. Частное собрание, Москва.
51. Н. А. Пешкова. 1955. Дерево, мрамор. Киргизский гос. музей изобразительных искусств, г. Фрунзе.
52. Ниночка. Мрамор. 1950. Гос. Третьяковская галерея.
53. М. П. Мусоргский. Мрамор. 1953. Горьковский гос. художественный музей.
54. Никос Белоянский. Мрамор. 1951. Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева.
55. В. В. Вишневский. Мрамор. 1951. Гос. Русский музей.

56. Л. Н. Толстой. Проект памятника для Москвы. Гипс тонированный. 1953. Музей-мастерская С. Т. Коненкова в Москве.
57. Чарлз Дарвин. Мрамор. 1954. Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова.
58. Сократ. Мрамор. 1953. Пермская гос. художественная галерея.
59. Автопортрет. Мрамор. 1954. Гос. Третьяковская галерея.
60. Колхозница. Дерево. 1954. Свердловская городская картинная галерея.
61. Проект памятника В. И. Ленину в Москве. Общий вид. 1959. Музей-мастерская С. Т. Коненкова в Москве.
62. Кресло с птицами. Дерево. 1939. Музей-мастерская С. Т. Коненкова в Москве.
63. Стул «Алексей Макарович». Дерево. 1935. Музей-мастерская С. Т. Коненкова в Москве.
64. Кресло с читающей женщиной. Дерево. 1951. Музей-мастерская С. Т. Коненкова в Москве.
65. Кресло «Орел». Дерево. 1940. Музей-мастерская С. Т. Коненкова в Москве.



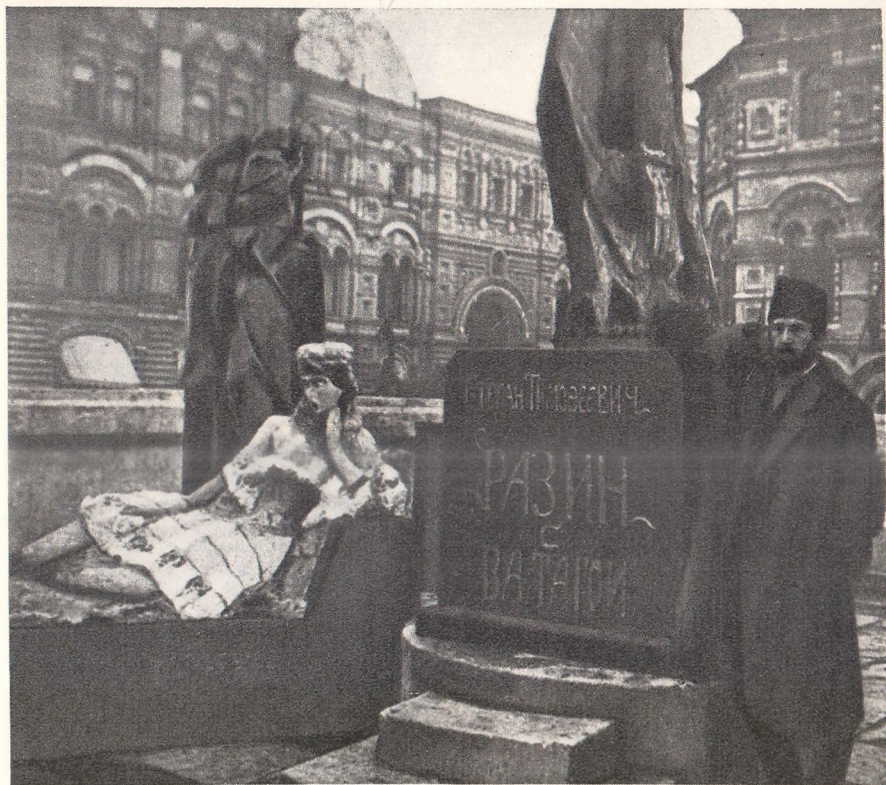
С. Коменков.



1. С. Т. Коненков. 1880

2. С. Т. Коненков — ученик Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Конец 1890-х гг.

3. С. Т. Коненков. 1900



4. С. Т. Ковенков на Красной площади у временно установленной на Лобном месте скульптурной группы «Степан Разин с ватагой». 1 мая 1919 г.





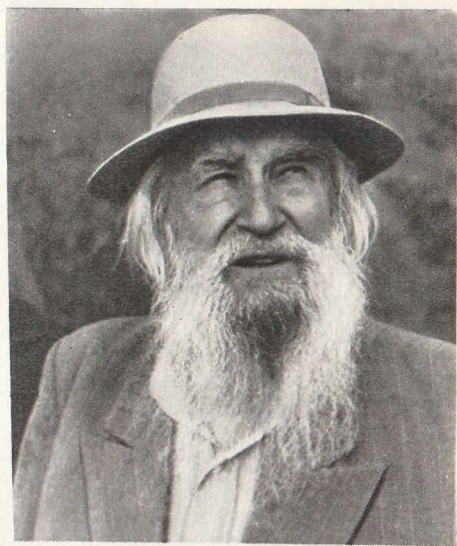
5. «Мемориальная доска памяти героев Октября открыта...».  
Москва, Красная площадь, 7 ноября 1918 г.



6. А. М. Горький и С. Т. Коненков. Капри, 1928

7. Альберт Эйнштейн и С. Т. Коненков. Принстон. 1938





8. С. Т. Коненков работает над портретом кинорежиссера А. П. Довженко. 1962  
9. С. Т. Коненков. 1963





10. С. Т. и М. И. Коненковы. 1970

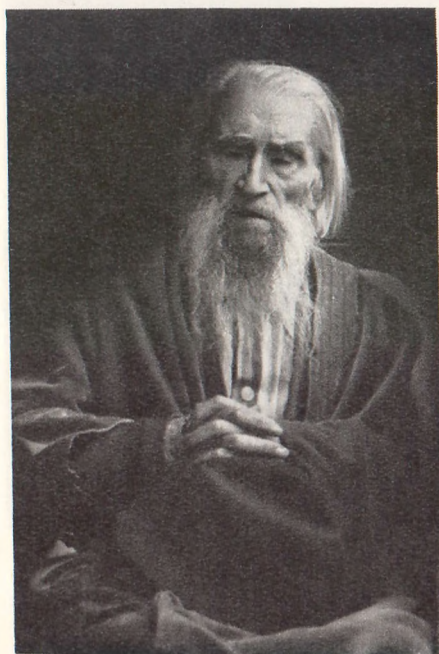
11. На юбилейном вечере С. Т. Коненкова 7 мая 1957 г.



12. На юбилейном вечере М. С. Сарьяна 14 июня 1965 г. (слева направо: Е. Ф. Белашова, М. С. Сарьян, С. Т. Коненков)

13. С. Т. Коненков на выставке шестнадцати московских художников. 1968

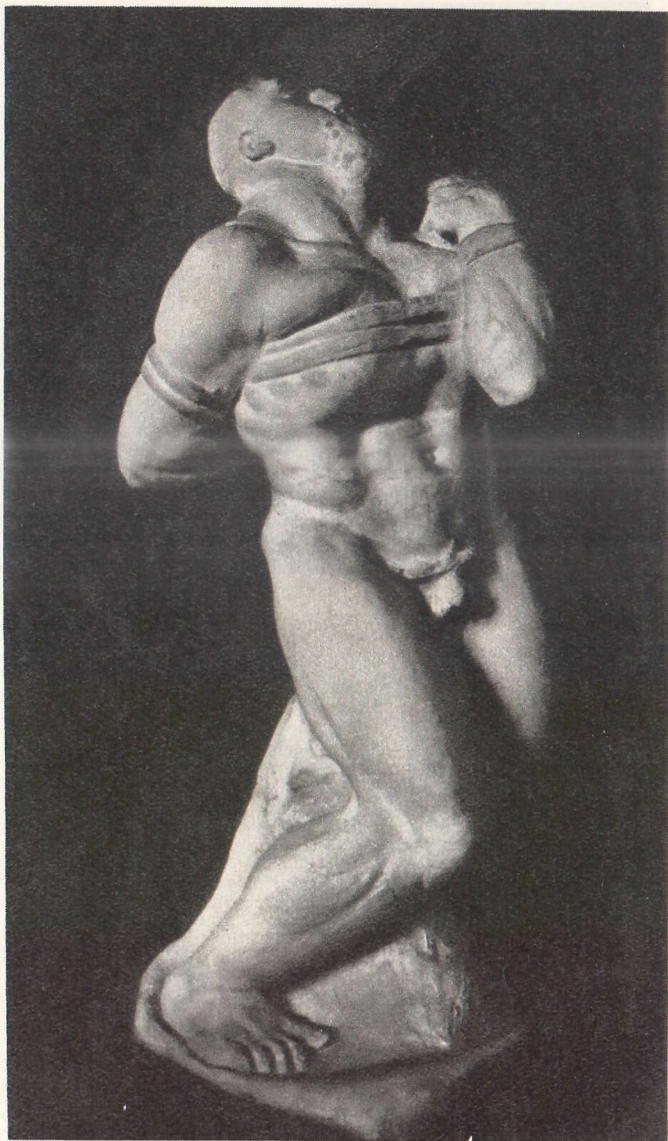




14. С. Т. Коненков среди земляков — смоленских крестьян. Конец 1960-х гг.

15. С. Т. Коненков. Сенеж, 10 июля 1971 г.





16. Самсон, разрывающий узы. 1902



17. Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин

18. Атенст. 1906

19. Егор-пасечник. 1907

20. Камнебоец. 1898









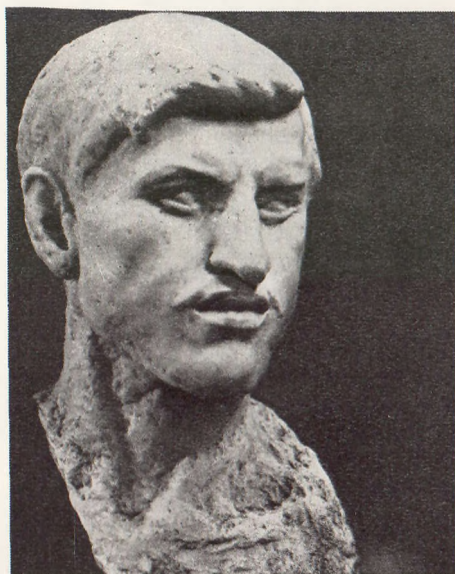
21. Детские грезы. 1906

22. Нике. 1906



23. Лада. 1909

24. Славянин. 1906





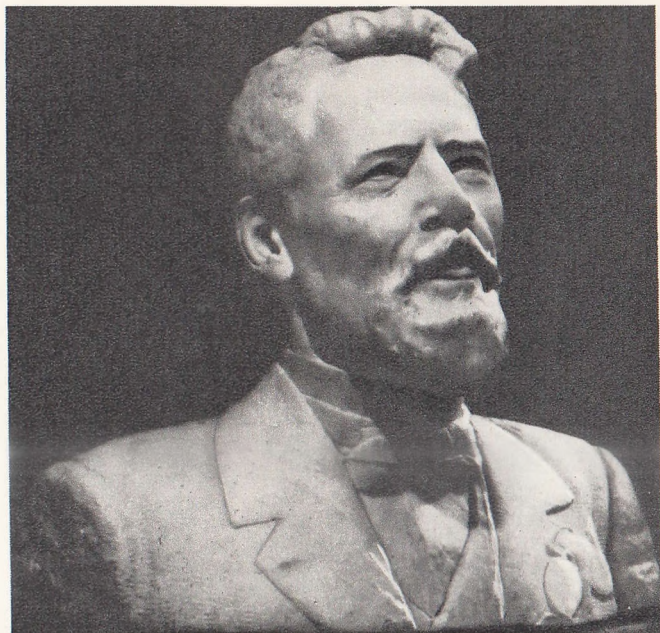


25. Паганини. 1908

26. А. П. Чехов. 1908

27. Бах. 1910







28. Старичок-полевичок. 1910

29. Стрибог. 1910





30. Kopa. 1912





5/11



31. Автопортрет. 1916

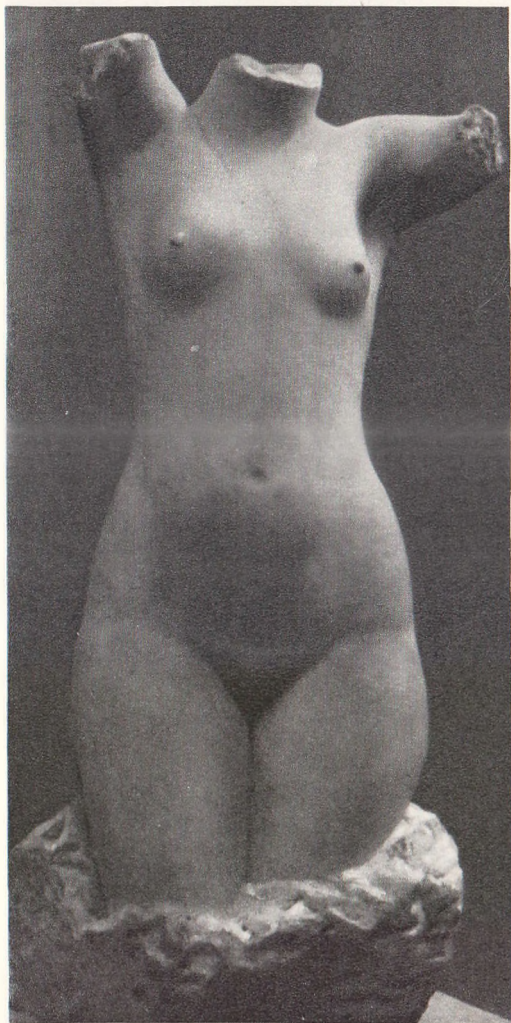
32. Богатырь Кузьма Сирафонов.  
1913



33. Вещая старушка. 1916

34. Сказительница былин М. Д. Кривополенова. 1916



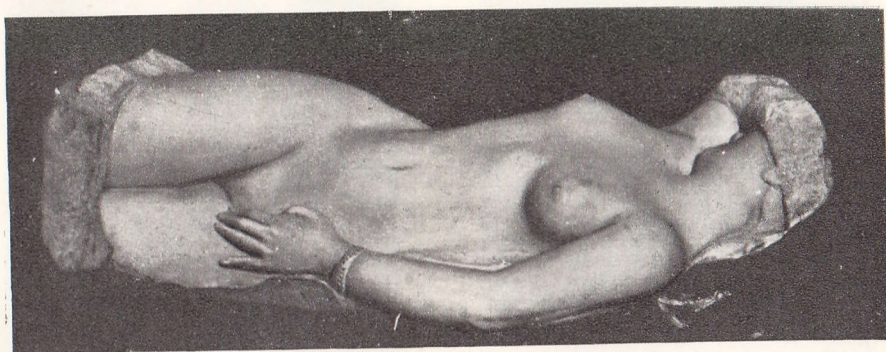
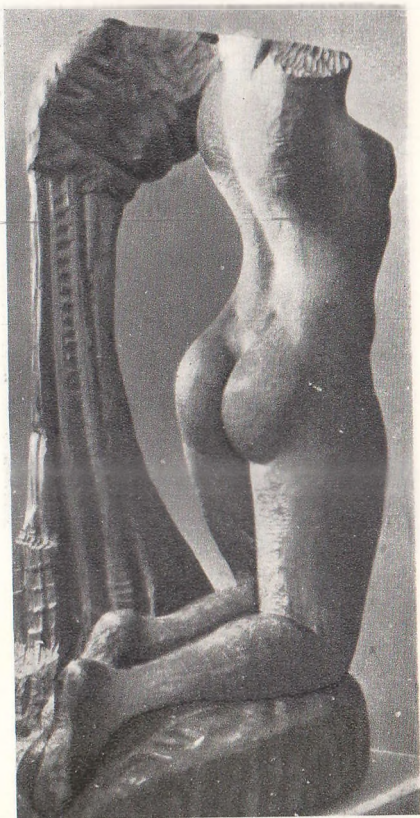


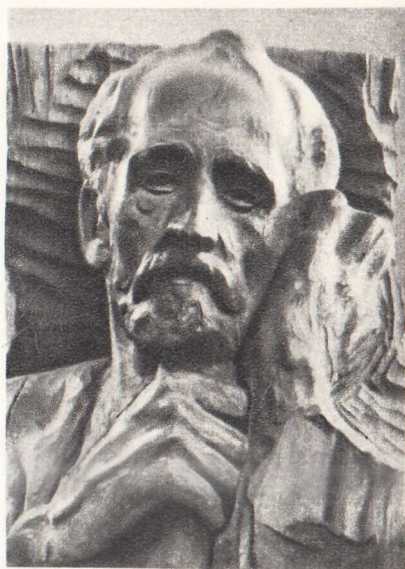
35. Женский торс. 1913

36. Крылатая. 1913

37. Сон. 1913







38. Старичок-кленовичок. 1916

39. Дядя Григорий. Фрагмент. 1916

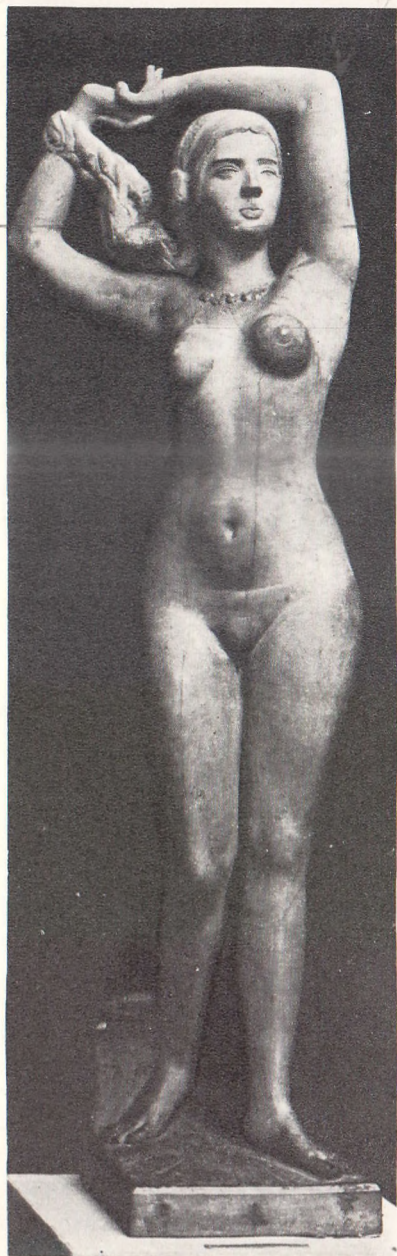
40. Паганини. 1916

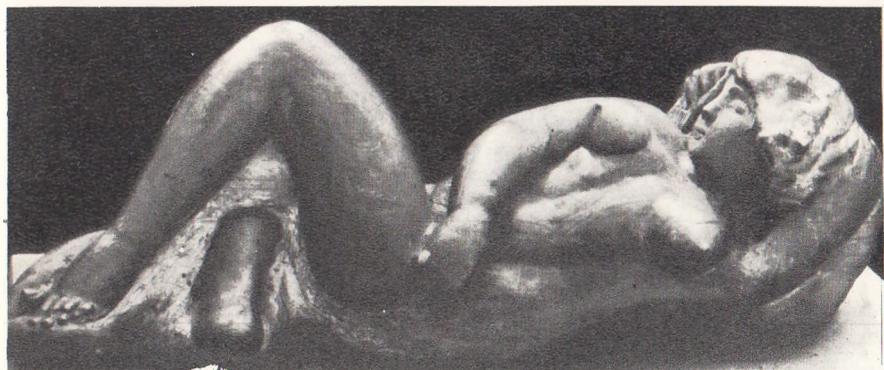
41. Нищая братия. 1917









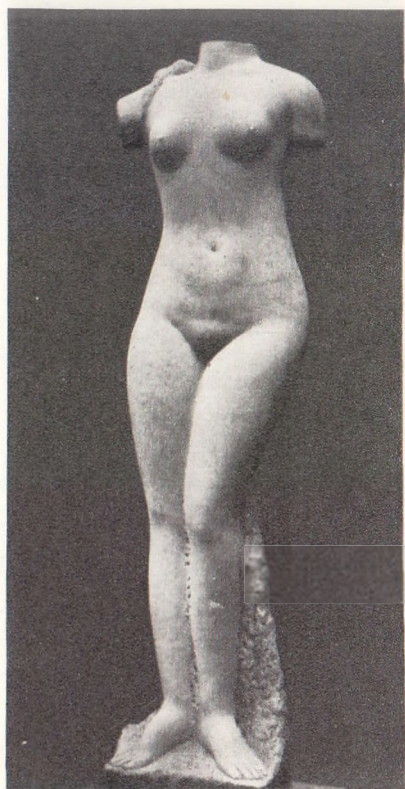


42. Девушка с закинутыми руками.  
1914

43. Купальщица. 1917

44. Осень. 1916

45. Юная. 1916



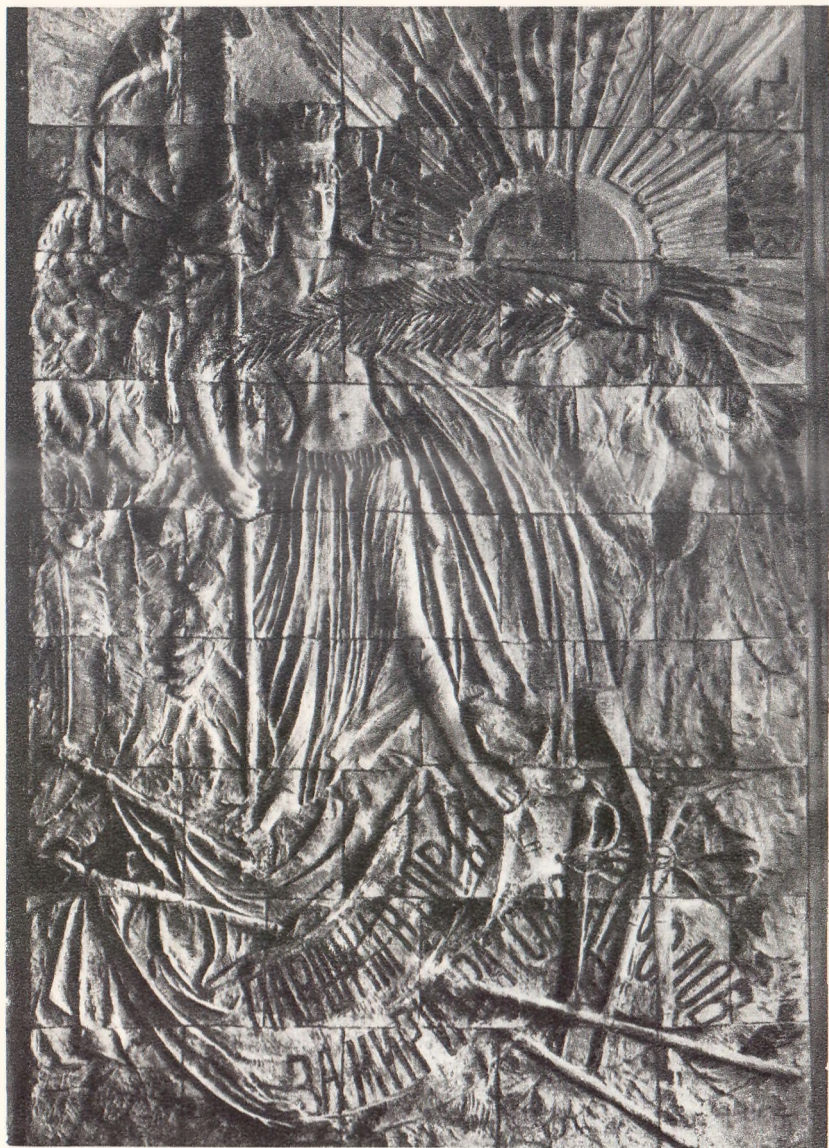




46. Степан Разин со своей ватагой.  
1918—1919

47. Степан Разин. Фрагмент.  
1918—1919



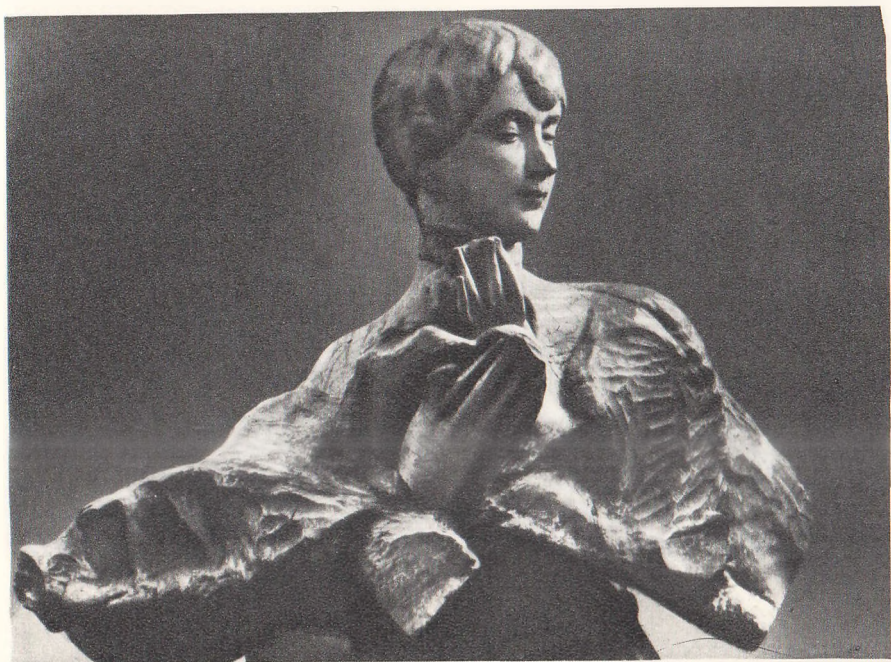


48. Павшим в борьбе за мир и братство народов.  
Мемориальная доска. 1918



49. Текстильщица. 1923





50. М. И. Коненкова. 1918



51. М. И. Коненкова. 1922



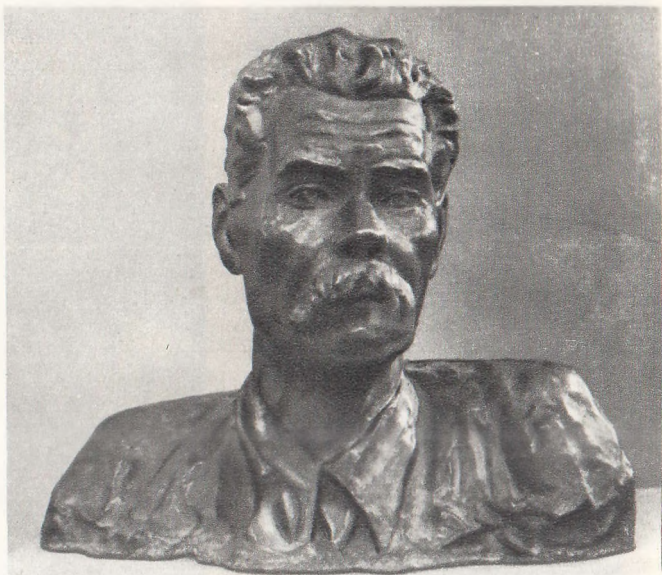


52. Ф. И. Шаляпин. 1925

53. С. А. Есенин. 1921

54. А. М. Горький. 1928

55. И. П. Павлов. 1930—1952





56. С. В. Рахманинов. 1925

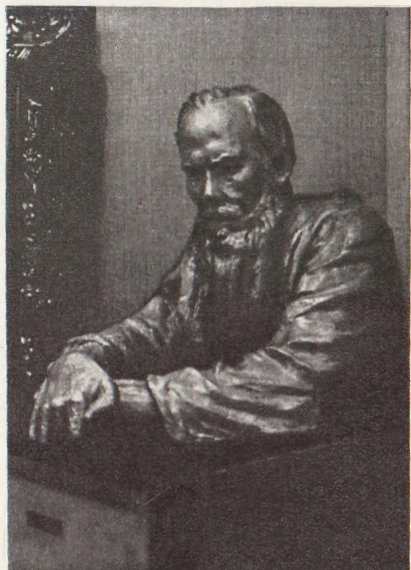
57. Женщина в русском сарафане, исполнительница русских народных песен Н. В. Плевцкая. 1925—1953





58. А. Эйнштейн. 1938—1959

59. Ф. М. Достоевский. 1933

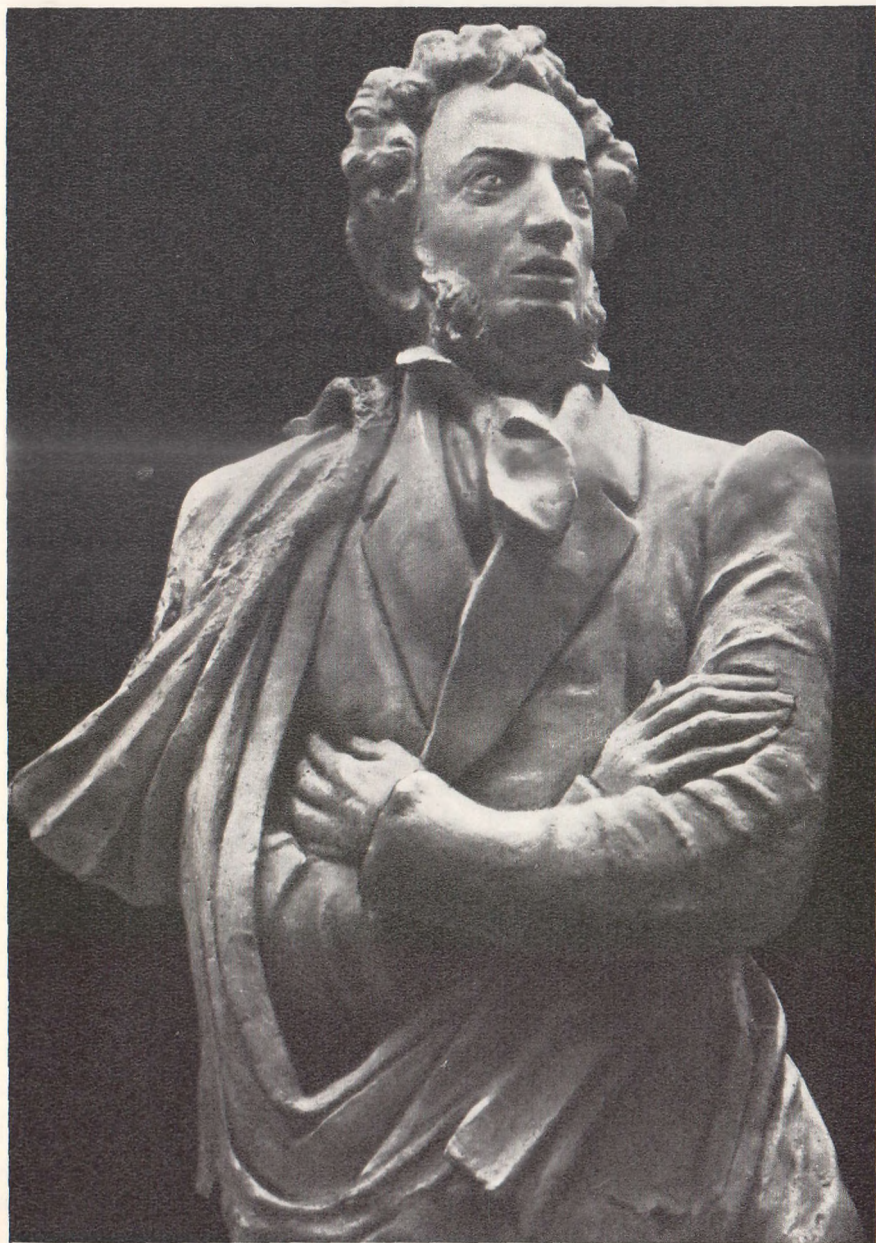




60. Пророк. 1928. Фрагмент

61. А. С. Пушкин. 1937











62. В. И. Ленин выступает  
на Красной площади в  
1918 г. 1947

63. В. В. Маяковский. 1947

64. Освобожденный чело-  
век («Самсон»). 1947





65. Марфинька. 1950





66. Н. А. Пешкова. 1955

67. Ниночка. 1950





68. М. П. Мусоргский. 1953



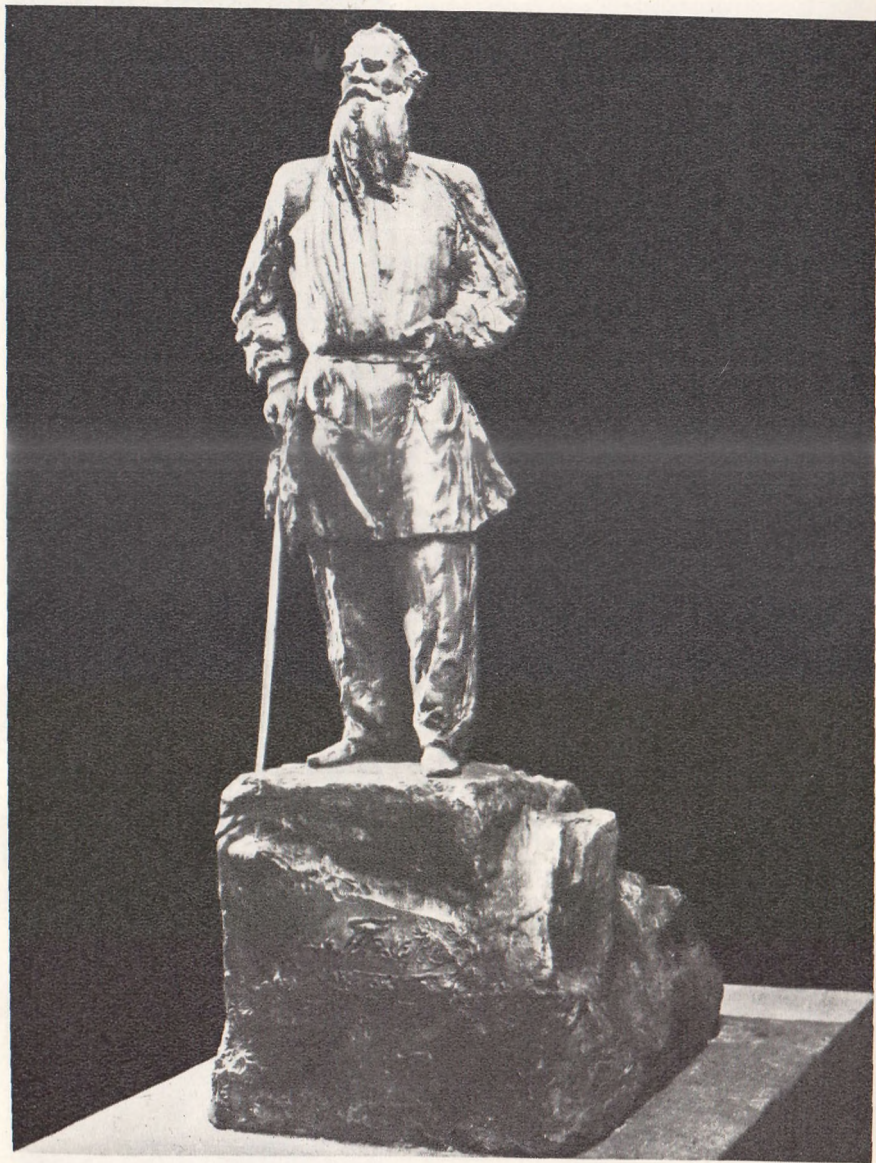


69. Никос Белоянис. 1951

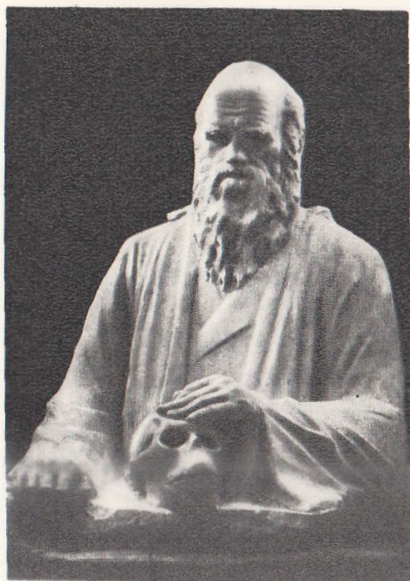
70. В. В. Вишневский. 1951





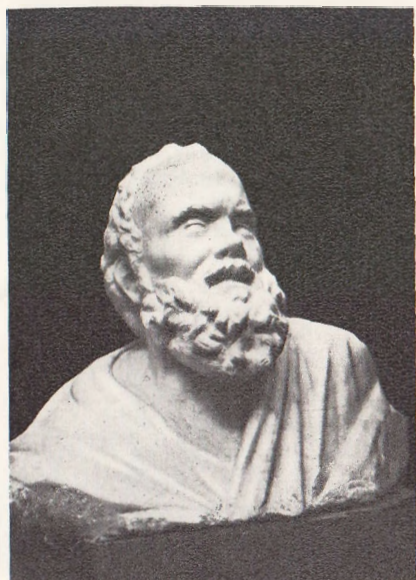


71. Л. Н. Толстой. Проект памятника для Москвы. 1953



72. Чарлз Дарвин. 1954

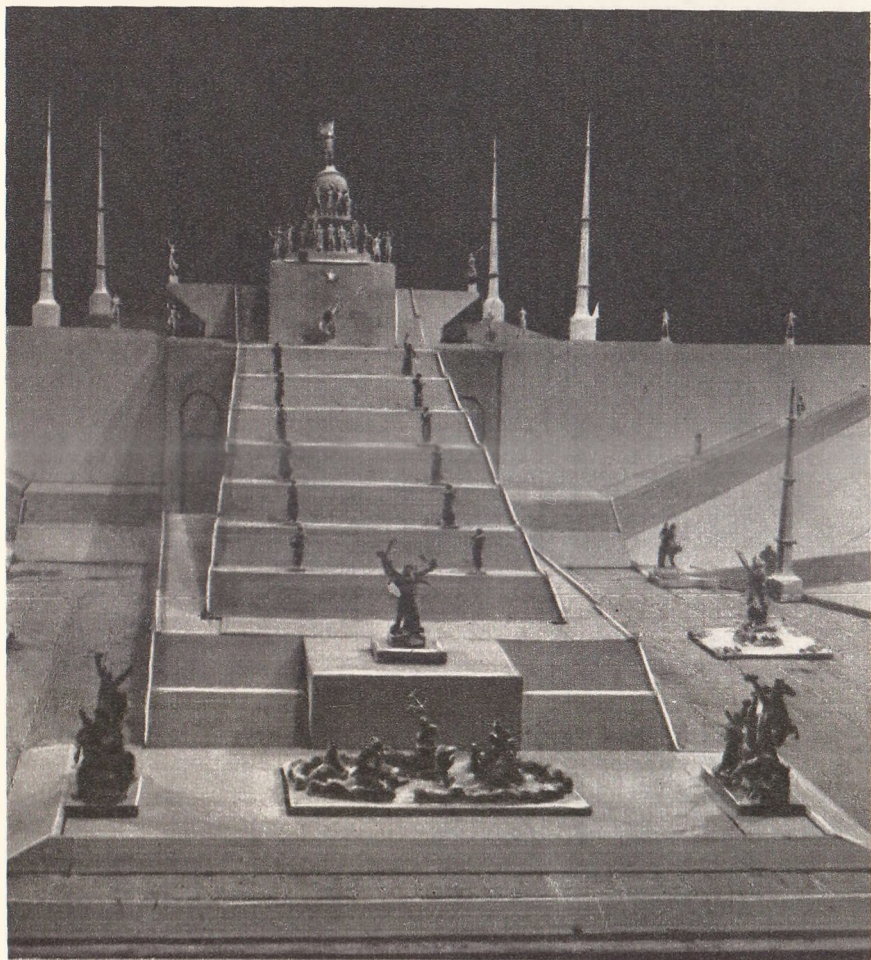
73. Сократ. 1953











74. Автопортрет. 1954

75. Колхозница. 1954

76. Проект памятника В. И. Ленину в Москве. 1959



77. Кресло с птицами. 1939

78. Стул «Алексей Макарович». 1935



79. Кресло с читающей женщиной. 1951

80. Кресло «Орел». 1940



