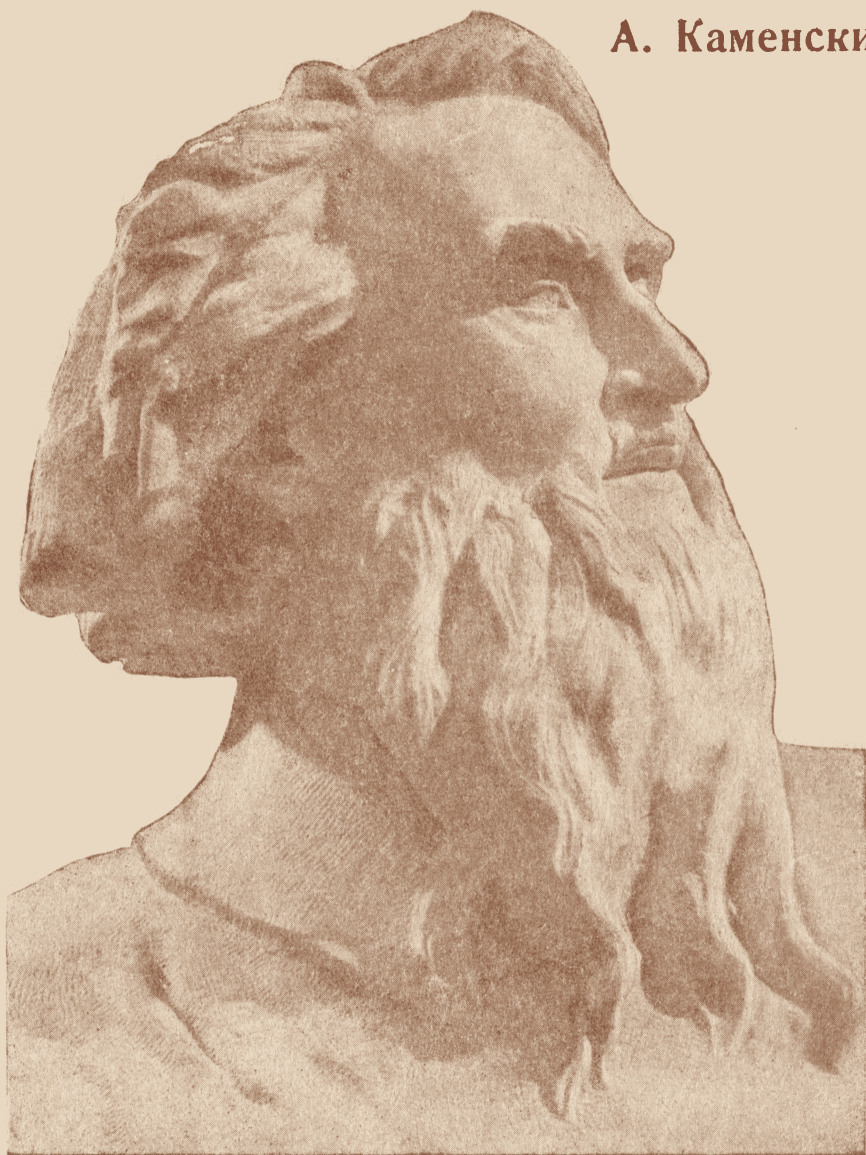


А. Каменский



С. КОНЕНКОВ

Издательство «Знание»
1958

Серия VI,
№№ 21—22

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

А. КАМЕНСКИЙ

ЛАУРЕАТ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ
С. КОНЕНКОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

Москва

1958

С. Т. Коненков — старейший советский скульптор, за свои выдающиеся произведения удостоенный Ленинской премии 1957 года. В брошюре прослеживается творческий путь скульптора, характеризуются его наиболее известные произведения.

К ЧИТАТЕЛЯМ

Издательство «Знание» Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний просит присылать отзывы об этой брошюре по адресу: Москва, Новая площадь, д. 3/4.

Автор
Александр Абрамович Каменский

Редактор Е. Н. Конюхова
Техн. редактор Л. Е. Атрощенко
Корректоры Н. М. Краснополбская и
Г. П. Зимина

А10624. Подписано к печати 8/XII-1958 г. Тираж 67 000 экз. Изд. № 265
Бум. 60×92¹/₁₆—1,25 бум. л. = 2,5 п. л. с вклад. Уч.-изд. 2,46 л. З. 3666.

Типография изд-ва «Знание», Новая пл., д. 3/4

В статье «Думы скульптора», опубликованной незадолго до Первого Всесоюзного съезда советских художников, выдающийся мастер русского изобразительного искусства Сергей Тимофеевич Коненков писал:

«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 возвышенней. Это не проповедь, друзья, а итог моей длительной жизни»¹.

Коненков заслужил бесспорное право обратиться с подобным напутствием к своим младшим товарищам по профессии. Более шестидесяти лет работает он в искусстве. За эти долгие годы он прошел большой нелегкий путь творческого развития, создал множество замечательных произведений, познал вместе с тем и горечь отдельных неудач, и сложные повороты противоречивых исканий и размышлений. Но страстная увлеченность и высокое горение — неизменные спутники творчества Коненкова. Он всегда стремился к свершениям огромного размаха, к обобщениям глубоким и всеобъемлющим. Рано став зрелым, законченным мастером, скульптор, однако, словно бы не испытал воздействия времени, старческого угасания сил даже тогда, когда вступил «в долину лет преклонных». Поистине, потрясающей, почти фантастической представляется неустанная энергия, колоссальная плодотворность работы художника на девятом десятилетии жизни.

Это чудесное цветение могучего таланта венчает напряженный труд многих десятилетий.

Каждый из основных этапов долгого и столь многообразного пути развития искусства Коненкова обладает характерными особенностями, но его творческой биографии в целом присуще и несомненное внутреннее единство. Определить и проследить во всех деталях и оттенках эти особенности и это единство — дело большого обобщающего искусствоведческого труда, который пока что, к сожалению, еще не написан. Здесь же речь пойдет о наиболее существенных чертах творчества мастера, о самых примечательных его созданиях.

¹ «Искусство» № 1 за 1956 год, стр. 7.

Родина Коненкова — Смоленщина — была краем нескончаемых, могучих лесов, со всех сторон обступавших несчастные селения. В одном из таких селений — деревне Каравичи Ельнинского уезда — и родился 10 июля (28 июня по старому стилю) 1874 года Сергей Тимофеевич Коненков.

Предки Коненкова были крепостными, откупившимися на волю вскоре после окончания войны с Наполеоном. Семья будущего скульптора вела нелегкую трудовую жизнь: растила хлеб, занималась лесным делом.

Природа отчего края, прочные трудовые традиции семьи, веками сложившийся быт русской деревни оказали огромное, не изгладившееся с годами воздействие и на духовное формирование художника и на все его творческое развитие.

Дело не только в том, что запомнившиеся с детства предания, песни, сказочные образы послужили прямым источником многих созданий скульптора, особенно в ранний период его работы. Еще более важно, что народные представления о прекрасном, — здоровые, жизнелюбивые, ясные в своей мудрой простоте, — были восприняты Коненковым, как говорится, с молоком матери и на всю жизнь остались глубоко заложенной исходной основой его творческого мышления.

Очень рано, по собственному внутреннему побуждению, без чьих-либо примеров и, разумеется, без всякой науки Коненков начал рисовать. А когда, в силу счастливого поворота судьбы, мальчик смог подготовиться и поступить в прогимназию города Рославля, то здесь уже занятия рисованием стали настолько упорными и систематичными, что обратили на себя внимание окружающих и определили выбор профессии. Окончив прогимназию, Коненков решил поехать в Москву и держать конкурсные экзамены в Училище живописи, ваяния и зодчества. Семья не сочла баловством художнические увлечения юноши и поддержала его стремления. Из денег, вырученных за урожай, было дано ему пятьдесят рублей, и осенью 1892 года Коненков отправился попытать счастья.

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 цикл общеобразовательных дисциплин. Училище, бесспорно, было несравненно демократичнее петербургской Академии художеств. Двери его были открыты для представителей всех слоев населения; преподаватели по большей части принадлежали к Обществу передвижников, либо были связаны с ним близостью основных творческих установок. Наконец, сама повседневная жизнь Училища не имела отпечатка казенщины, не испытывала гнетущего давления придворных кругов.

Работой Коненкова в Училище руководили опытный скульптор и педагог С. И. Иванов, затем С. М. Волнухин, автор памятника первопечатнику Ивану Федорову в Москве.

С первых же месяцев пребывания в училище Коненков работал усердно, до самозабвения и вскоре добился заметных успехов. Они были отмечены и вознаграждены: в 1896 году ему была предоставлена возможность поехать за границу для ознакомления с художественной жизнью, музеями, памятниками искусства европейских городов. Коненков побывал в Германии, Франции, Швейцарии, Италии. Наиболее глубокими, захватывающими воображение оказались итальянские впечатления — скульптура античности и в особенности работы Микельанджело, преклонение перед творчеством которого сохранилось у Коненкова на всю жизнь.

Сразу же по возвращении в Москву Коненков принимается за создание «Камнебойца» — последней работы в Училище (удостоенной Большой серебряной медали) и первой крупной, подлинно значительной из его вещей.

«Камнебоек» сделан уверенно, умело, в нем нет и следов робкого ученического подражательства. Образ статуи вобрал в себя меткие жизненные наблюдения. Босой камнебоек с лицом типичного русского крестьянина в краткие минуты передышки примостился на гладкой глыбе и свертывает цыгарку. Усталое, скорбное выражение лица, полусогбенная поза, наконец самый жест рук, рассеянный, машинальный, выдающий тяжкую, угрюмую задумчивость, — все это красноречиво говорит о безотрадных буднях труженика.

Все же подлинно оригинальные, истинно «коненковские» черты в этой скульптуре выпускника московского Училища раскрылись еще не полностью. Есть в «Камнебойце» некоторая «приземленность», столь не характерная для будущего творчества мастера; фигуре недостает силы обобщения, смелости образных поисков. Также и лепка «Камнебойца» — она легка, энергична, безукоризненна с точки зрения академических правил, но страдает известной дробностью.

Наиболее характерные для мастера тенденции раскроются в его работах несколько позже, в начале нынешнего века.

Первым в ряду этих работ был «Самсон», созданный в 1901 году. В это время Коненков закончил петербургскую Академию художеств, куда он поступил, желая отшлифовать свое специальное образование.

Несомненно, Академия могла дать молодому мастеру более углубленные знания в области рисунка, анатомии, помочь в изучении классических традиций. Но и только. В творческом отношении академическая профессура скульптурных классов была совершенно бесцветна. В этих классах (в отличие от живописных, где, наряду с рутинерами, работали и очень крупные живописцы и педагоги) царил унылый тради-

ционализм, омертвевшие каноны «классичности», которые вполне закономерно слились с натуралистическими приемами мелочной отделки деталей и «зализанностью» формы.

С. Т. Коненков, который пришел в Академию, будучи уже в сущности сложившимся художником, сразу же резко и решительно встал в оппозицию к академической профессуре. В эту пору «наставниками и советчиками», как вспоминает сам скульптор, были для него сокровища Эрмитажа, а также молодые товарищи по искусству.

В 1901 году был закончен «Самсон» — скульптура героического плана. Могучей силой полно тело изображенного титана, целеустремленность пронизывает все его яростные движения, великолепным пафосом порыва к свободе, к солнцу, счастьем веет от скульптуры. И пусть еще крепки неразорванные путы, змеинным кольцом обвивающие тело борца, — разве трудно предвидеть, кому в этом драматическом поединке принадлежит конечная, хоть и неблизкая победа? Несомненно также, что это изображение борьбы с угнетением, пусть данное в трагическом аспекте, могло стать и светлым идеалом и живым примером для современников.

Реалистическая правдивость трактовки натуры сохраняется в «Самсоне», так же как и в большинстве последующих работ мастера. Но он решительно отказывается от мелочной детализации, скрупулезного рассказа о подробностях. Лепка становится гораздо более смелой и обобщенной. Более того, скульптор умышленно прибегает к некоторым преувеличениям, которые немислимы в пределах школьной «правильности» изображения. Все это, в конечном счете, не только не вредит пластической красоте изображения, но, напротив, придает скульптуре особую выразительность, экспрессию, героическую приподнятость. Однако такое решение нарушает самым непочтительным образом традиционные академические каноны. И поэтому не удивительно, что Академия встретила дипломную работу Коненкова более чем прохладно. Лишь И. Е. Репин отозвался о ней с горячим одобрением. Еле-еле (большинством в один голос) скульптору присудили звание «свободного художника», а уж о заграничной командировке, которой награждались лучшие (с точки зрения академической профессуры) выпускники, ему нечего было и думать. «Самсон» по распоряжению академического начальства был уничтожен (сохранились лишь его фотографии).

С 1906 года новые работы Коненкова начинают регулярно появляться на выставках.

В 1906 году, счастливейшем для творчества скульптора, почти все созданные им многочисленные произведения освещены отблесками революционных событий 1905 года (он был не только их свидетелем, но и участвовал в баррикадных боях).

Некоторые из этих произведений являются прямым повествованием об участниках восстания. Таков хранящийся в Музее революции СССР портрет рабочего-боевика Ивана Чуркина. Крепкий костяк лица, упрямо сжатые губы, резкий разлет бровей... Весь облик этого человека дышит мужеством, энергией, собранной и действенной волей. Из почти нетронутой резцом глыбы уральского мрамора, мощной и неподатливой, выступает лишь голова Чуркина, но ясно представляешь себе и его тяжелую, четкую походку, и скупые, уверенные движения мускулистых рук. Запечатленный в портрете характер несколько угрюм и грубоват; его решительность — злая, сила — беспощадная. Скульптор ни в малой мере не поддался либеральному прекраснодушию, не стал сглаживать острые углы. Созданный образ обладает последовательной правдивостью. Таких людей, как этот рабочий-боевик Иван Чуркин, поставала ненависть, рожденная тяжелейшей жизнью; они готовы к жестокой, смертельной борьбе со своими угнетателями.

В один ряд с «Иваном Чуркиным» следует поставить выполненного в том же 1906 году «Атеиста».

«Атеист (голова машиниста)» выполнен из более мягкого материала (песчаник), чем мраморный «Иван Чуркин». Да и изображенный человек здесь, на первый взгляд, не такой волевой и целеустремленный, как в предыдущей скульптуре. Небрежно разметававшиеся волосы, мятое, прорезанное множеством складок лицо, сплюснутый, рассеченный шрамом нос — все это в первый момент наводит на мысль о терпеливом, покладистом характере, даже, может быть, о добродушии. Но только в первый момент. Всмотревшись чуть попристальнее, замечаешь глубокую сосредоточенность, зоркость колющего взгляда, воспринимаешь почти материально осязаемое движение цепкой, смелой мысли. И тогда становятся понятными и название скульптуры, и своеобразные особенности воссозданного в ней облика. Видно, 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, справедливости.

В другой бесспорно наиболее прославленной работе 1906 года — «Нике» воплотились иные черты эпохи, ее мечты и надежды, а не жестокая реальность. «Нике» — имя греческой богини Победы, образ которой запечатлен в древних статуях. Греки изображали Победу крылатой. Но Коненков не стремился к повторению и варьированию каких-то мотивов античной скульптуры; он воспользовался лишь символикой названия. Перед зрителем — русская девушка, черты лица которой чрезвычайно далеки от строгих канонов академической правильности: нос «уточкой», пухлые щеки, слегка вы-

вернутые губы. Но сколько в этом простом облике пленительной, лучезарной вдохновенности! Чуть запрокинув голову, девушка устремилась вперед в радостном, возвышенном порыве. Улыбка, светлая и нежная, трепещет на полуоткрытых губах, искрится в открытом приветливом взоре. Движение головы, певучий ритм мягких теней, оживляющих поверхность мрамора, общая динамика скульптуры — все это создает впечатление высокого, свободного полета.

Да, коненковская «Нике» дышит светлой, чистой верой в будущее, в прекрасное, вольное завтра, к которому устремлены все чаяния и мечты. В ту пору многих окрыляла такая вера. 1905 год воспринимался лишь как первое звено в цепи великих событий. Страну еще ожидали, говоря словами Александра Блока, «неслыханные перемены, невиданные мятежи». А что же дальше? Надежды и призыв «Нике» словно бы отвечают на этот волновавший всех вопрос. Порожденная временем, она вознеслась над ним, устремившись вперед на целое десятилетие.

* * *

Произведения С. Т. Коненкова, созданные на протяжении 1907—1917 годов можно было бы по тематическому принципу разделить на три основные группы:

деревянные скульптуры по мотивам русских сказок, былин, славянской мифологии, крестьянской жизни;

мраморы на античные темы; образы женской красоты («Юная», «Коленопреклоненная», «Сон» и др.);

портреты современников, «воображаемые» портреты музыкантов (Паганини, Бах).

Разумеется, это разделение несколько условно: строгих границ между названными группами произведений нет, их ооразы порою переплетались, не всегда обязательно было указанное соответствие темы и пластического материала. Однако в главных чертах это разделение имеет достаточно оснований.

В этом кратком очерке творчества С. Т. Коненкова мы рассмотрим лишь две первые из указанных групп произведений, имеющие основополагающее значение для развития искусства скульптора в предреволюционную эпоху.

Интерес к национальной старине, к традициям и формам древнего искусства, к пестрой, причудливой и многокрасочной стихии народных преданий, легенд и сказок получил весьма широкое распространение в России конца XIX и особенно начала XX века. Но различными были и его идейные истоки, и художественные результаты. Некоторые художники и архитекторы использовали образцы старого русского искусства чисто внешне, эклектически, с полным пренебрежением к их жизненному содержанию и стилевым зако-

номерностям. Так создавались, к примеру, архитектурные произведения, различные изделия прикладного искусства в духе пресловутого «стиля рюсс». В некоторых работах живописцев русская старина изображалась с реакционно-националистических позиций, как некая патриархальная идиллия, время всеобщего благоденствия, противопоставлявшееся социальным бурям новой эпохи.

Но в то же время иные деятели искусства обращались к отечественной древности, стремясь прежде всего понять, раскрыть, проследить развитие наиболее стойких, существенных, значительных черт русского национального характера, сохранившихся и до новых времен. Это было одной из форм познания жизни, духа, традиций родного народа, переживавшего период национального подъема в преддверии революционных восстаний.

Большинство работ Коненкова, так или иначе связанных с русской древностью, имеют именно такие истоки. Обычно для них характерно сложное, но целостное сочетание фантастического и реального, конкретных черт живой действительности и поэтического вымысла в духе фольклора. Показательна в этом смысле серия изображений прославленной сказительницы М. Д. Кривополеновой, созданных на протяжении 1916 года («Сказительница Кривополенова», «Вешая старушка», «Портрет сказительницы М. Д. Кривополеновой»).

Первое из них сделано в стиле ожившей сказки. Нарочито подчеркнут почти непорученный объем древесного ствола, в верхней части которого змеятся прихотливой формы огромные грибы. 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.

У Коненкова настоящий дар сказочника; его работы обычно отличаются безукоризненной «правдой вымысла». Примечательно, 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», порученную им, подчиняясь не привычной связи и соотношению вещей, а законам царства сказки.

Вот и «Сказительница Кривополенова» — это не просто портрет с такими-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 ста-

рого ствола, его другом, собеседником, душой; и грибы выглядят, словно трубы глашатаев. И уже после первого знакомства со скульптурой все это кажется вполне естественным и по-своему правдоподобным.

«Вещая старушка» — слегка переработанный вариант предыдущей работы. Что же касается «Портрета сказительницы М. Д. Кривополеновой», то здесь уже вся сказочность «ушла во внутрь». Перед зрителем повязанная платком старая крестьянка с морщинистым, изрядно помятым долгой, трудной жизнью лицом. Но при всей внешней простоте и обычности ее облика есть в нем какая-то особая, влекущая, притягательная сила. Как она смотрит, эта старуха! Она и видит и не видит собеседника, ее выцветшие глаза словно излучают таинственный свет, и чем пристальнее вы вглядываетесь в скульптуру, тем больше поддаетесь волшебной, гипнотической силе этого поистине «вещего» взгляда. И колеблется, расступается обычный мир, появляются загадочные, причудливые тени, и вновь слышится голос русской народной сказки, простой и мудрой, лукавой и поучительной. Такого рода особенности свойственны большинству «лесных» скульптур Коненкова. Какие бы неожиданно прихотливые формы ни приняла фантазия художника, в них всегда проступают черты реальных наблюдений, отголоски живых характеров, быль жизни. С другой стороны, и обычные с виду работы, входящие в эту серию, чаще всего содержат какие-то элементы фольклорности, напоминая то образы песен, то героев былин и преданий.

Чисто сказочными существами кажутся «Лесовик» (1909 г.), «Старенький старичок» (1909 г.), «Старичок-полевичок» (1910 г.), «Стрибог» (1910 г.) и ряд других скульптур подобного же типа. У них сплюснутые, почти плоские тела, то ли сросшиеся с деревом, то ли оказавшиеся у него в плену: поверхность скульптуры (например, в «Стареньком старичке») кажется заскорузлой, шершавой корой. Их руки и ноги непомерно велики, порой откуда-то из плеч вырастают рога («Стрибог»), сделанные из цветных камешков глаза загадочно мерцают.

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

Подлинным трагизмом веет от таких скульптур серии, как «Молодой слепой» (1910 г.), «Слепая» (1911 г.) и в особенности «Нищая братия» (1911 г.).

В этой работе скорее не сказочный, а песенный лад. Двое угрюмых, согбенных «калик перехожих», опираясь на гладкие посохи, словно замерли в позах тяжкого, безнадежного ожидания. Это не убогие калеки, выставляющие напоказ свои язвы и рубища. И нестарый еще крестьянин с высокой шапкой вьющихся волос и пристальным, буравящим взглядом (то же лицо изображено в «Старичке-кленовичке»), и приземистый, лобастый старик, спрятавший правую, должно быть, больную руку в огромную варежку, — оба они не утратили достоинства и не столько молят о снисхождении, сколько ждут справедливого воздаяния за свою горестную судьбу. Но неизгладимые следы — резкие, жестокие — этой тяжелой доли лежат на всем их облике.

Как песня-стон о горемычной судьбе, как образ страдания народного и воспринимается «Нищая братия» — произведение, которое, бесспорно, связано с известными традициями изображения крестьянства в русской живописи второй половины XIX столетия.

Но и в «Нищей братии» страдание не покорно, не фатально (как нередко изображали его писатели и художники реакционного времени); оно граничит с гневом, с активной ненавистью. И не удивительно в той же серии встретить такие скульптуры, как «Великосил» (1908 г.), «Бурлак» (1915 г.). И эти вещи имеют песенно-былинную окраску, но по своему существу образы их вполне реальны, современны и переключаются с работами эпохи 1905 года.

Наконец, в ту же серию входят образы крестьян-мыслителей, правдоискателей, столь часто встречающиеся в творчестве Коненкова. Несомненно, все упоминавшиеся «лесные старички» — в своем роде философы. Но особенно глубоко и сильно эта тема решена в скульптуре «Дядя Григорий» (1916 г.). Здесь нет никакой сказочности, статуя чисто портретна и глубоко психологична. У «Дяди Григория» простое крестьянское лицо, изможденное, остроскулое. Вместе с тем в нем ясно чувствуется подлинное духовное благородство. Прорезанный тонкими морщинами высокий, крутой лоб, усталый взгляд из-под приспущенных век, общее выражение спокойного, сосредоточенного размышления — все это убеждает в душевной чистоте, внутренней собранности, незаурядной силе мысли изображенного человека. 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 настроит на серьезный лад, заставит увидеть в изображенном пожилом крестьянине проницательного судью жизни.

Надо отметить, что в некоторых произведениях этой серии

скульптор утрачивал подлинную связь с фольклором, с народной жизнью, отрывался от почвы конкретных наблюдений и впечатлений, которые взрастили лучшие его замыслы. В этих случаях фольклорные мотивы использовались только сюжетно, в их трактовке проступали черты надуманности, поверхностной, внешней занимательности, а иногда и чуждой народной фантазии мистики, нагромождение кошмаров.

Однако произведений «лесного цикла», в которых та или иная форма стилизации оказывает решающее воздействие на образ, не так уж много. Большинство их, как мы видели, имеет ясно выраженные народно-демократические основы, реалистический, глубоко связанный с современностью строй образов, а это решительно отличало произведения Коненкова от созданий разномастных модернистов.

Для понимания эстетических особенностей «лесной серии» важно представлять себе принципы художественной обработки дерева, из которого она создана.

В сущности дерево как пластический материал для русской профессиональной скульптуры открыл Коненков. Разумеется, дерево было наиболее подходящим или, лучше сказать, единственно возможным материалом для изображения лесных человечков. Но Коненков обратился к нему не только по этой причине. Да и вырезывал он в дереве не одни лишь фантастические существа. Этот материал позволил скульптору своеобразно, но весьма убедительно показать близость крестьян к той земле, которую они обрабатывают, к той природе, которая их окружает: зримая весомость материала, его грубоватость, сучковатая заскорузлость, даже самый его цвет, напоминающий об опаленной солнцем коже,— все это здесь как нельзя более кстати. А дерзко нарушающие анатомические правила, нарочито преувеличенные размеры рук и ног, нерасчлененность объемов, путанные хитросплетения ритмического рисунка,— ведь в мраморе все это выглядело бы дико, а в дереве оказывается вполне допустимым, помогает воссоздать и неотесанную мужицкую силу, и дремучую таинственность мира сказки.

Далее, в деревянной скульптуре можно легко и естественно запечатлеть поток жизни, движение человеческого тела. В большинстве вещей цикла обыгран мотив оживления дерева — бездушная материя его на глазах становится горячей, одухотворенной человеческой плотью.

Каждый пластический материал обладает своими 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 плоских, барельефных изображений. Когда Коненков режет дерево, он стремится к гармоничному соче-

танию этих двух начал. В «Стрибоге», в «Нищей братии», «Дяде Григории» и в других вещах цикла форма трехмерна, она воспринимается лишь при круговом обходе скульптуры. Вместе с тем линейная ритмика имеет здесь необычно большое значение, а, например, плоский «фасад» «Старичка-полевичка» кажется лишь прорисованным в материале. Все эти особенности деревянных скульптур мастера придают им весьма оригинальную декоративную выразительность.

* * *

Уже в девятисотых годах среди произведений С. Т. Коненкова начинают встречаться работы, в той или иной мере навеянные античными прообразами. После поездки в Грецию в 1912 году число работ такого типа значительно увеличивается и они наряду с «лесными» скульптурами занимают основное место в творчестве мастера.

Увлечение античностью, так же как и русской стариной, испытали в начале XX века многие художники, литераторы, архитекторы. И так же как при обращении к темам и образам национальной древности, интерпретация художественных традиций эллинской классики имела коренные отличия в произведениях представителей разных течений в русском искусстве. Иные трактовали античность в духе реакционного романтизма как недостижимо прекрасный «золотой век» человечества, который можно лишь противопоставлять серой и бесцветной прозе будней современности. Было немало попыток использовать историю, мифологию, мотивы искусства Древней Греции лишь как сюжетной предлог, декорацию для мистической символики, наконец, как источник разнообразных эклектических стилизаций.

Но наряду с этим у ряда крупнейших художников той же эпохи были совсем иного порядка «встречи с древностью». Например, В. Серов в «Одиссее и Навзикае» и «Похищении Европы» стремился увидеть античность глазами современника, показать и воспеть в ней то, что сохранило непреходящую ценность и живую прелесть для человека новых дней, что может обогатить, облагородить, возвысить его душу. Такое стремление берет свои истоки в современности, давая новую жизнь, новые формы воплощения взлелеянным древностью эстетическим идеалам.

В русле такого рода исканий созданы и перекликающиеся с античностью произведения Коненкова.

Скульптуры, входящие в этот цикл, имеют чаще всего обобщенный, типизированный характер. Относящиеся к нему головы юношей и девушек, конечно, не являются портретными в узком понимании этого термина, большую же часть цикла составляют изображения нагого женского тела, в ко-

торых важнейшие черты образной выразительности определяются особенностями пластического решения.

Ни одну из входящих в цикл «голов» нельзя было бы трактовать как «чисто античную» или «полностью современную» — и то, и другое отлично уживается в них, не противореча друг другу. В «Юноше» (1907 г.), «Горусе» (1909 г.) простота, цельность натуры, душевная гармоничность венчают сложный внутренний мир, бесконечно обогащенный опытом жизни новых времен. Иными словами, это идеальные образы прекрасных современников, которым для того и приданы некоторые черты древнегреческих изображений богов и атлетов, чтобы подчеркнуть их идеальность, черты которых как бы повторяют на несравнимо более высокой ступени исторического, общественного развития издревле сложившееся представление о совершенном человеке.

Некоторым скульптурам цикла придан внешний вид древнегреческих статуй, пролежавших многие века в земле и найденных в обломках. «Торсы» (1913 и 1914 гг.), «Крылатая», «Юная» и другие произведения этого ряда также вызывают в памяти те или иные классические образцы (надо сказать, что представление о классике в данном случае не ограничивается античной Грецией; так, например, «Осень», несомненно, имеет прототипом микельанджеловскую «Ночь», влияние скульптуры Ренессанса, порой и русской пластики XVIII века ощутимо и в некоторых других произведениях). Однако и тут вновь и вновь в контурах древних форм, своеобразно переключаясь 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 г.). 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 необработанного мрамора, словно покрывало ночи, скрывают верхнюю часть ее головы, концы ног. Но, в отличие от некоторых других статуй, эта деталь здесь не символизирует сковающего плена. Вольность, полная внутренняя раскрепощенность, гармоничное слияние с миром — основной мотив статуи.

Красота изображенной нагой женщины — возвышенная, но не холодно отвлеченная. Полнокровная чувственность и чистейшее целомудрие выступают здесь в слитном единстве, и одно служит основой другого. Коненков стремился как можно более осязаемо воссоздать обаяние молодого цветущего тела. Но сердцевина прелести скульптуры — тончайшая одухотворенность, буквально пронизывающая всю статую, претворяющая глухую, бездумную, животную чувствен-

ность 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 сновидениям. Ритм, самая «мелодия» этого движения подчинены поистине 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.

Мастерски, многосторонне использована скульптором в этой статуе пластическая выразительность мрамора. Тщательно отшлифованный, он своей сверкающей, торжественной белизной придает статуе возвышенный строй, подчеркивает ее идеальный, типизированный характер. Но наряду с этим под резцом мастера мрамор стал подлинно телесным, обрел свойства живой материи, впитывающей и отражающей множество оттенков света, игра лучей которого позволяет еще яснее ощутить и шелковистую нежность поверхности тела, и легкое движение его гибкой мускулатуры.

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

В сущности тот же идеал, только с иными эмоциональными оттенками, запечатлен и в других женских фигурах, созданных мастером в названный период. Поверяя живые наблюдения примерами классики, Коненков переносит своих героинь в светлый, безоблачный мир и как бы наделяет их лучшими обобщенными качествами своих современников.

Но именно потому, что у этой серии образов такие глубокие жизненные корни, в ней должны были отразиться, пусть иносказательно, и реальные страсти времени. Несомненно, этим объясняется появление в ряде скульптур цикла трагических нот, мотивов страдания, тяжелой скорби, горьких, ранящих душу размышлений.

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

Но не только пассивное, безвольное страдание запечатлено в этом ряду женских образов. Монументальная, несколь-

ко даже тяжеловесная «Осень» (дерево, 1916 г.) — воплощение силы, плененной, скованной, но могучей. В деревянном торсе «Айседоры Дункан» (1916 г.) образ танца знаменитой балерины трактован как вдохновенный порыв, как воплощенная в остром, напряженном движении прекрасного тела радость победы творческих сил человека.

Эта образная идея наиболее развернуто и законченно осуществлена в «Обнаженной» (дерево, 1912 г.), «Девушке» (дерево, 1914 г.), «Крылатой» (дерево, 1913 г.), которые во-брали в себя главнейшие тенденции серии, обобщенно выра-зили самые характерные для нее черты мировосприятия.

Конкретное и идеальное, верность природе и смелая широта пластического обобщения, трезвая, ясная проза и свободный полет поэтической фантазии — все это плотно сплетено в сложном единстве содержательных и возвышенных образов.

Но скульптор не представлял себе с отчетливой ясностью, каким социальным силам суждено взорвать прогнивший строй и создать новый, справедливый и свободный общественный по-рядок. Отсюда известная отвлеченность многих скульптур Коненкова в 1907—1917 годах, пристрастие мастера к симво-лике, исторической декорации.

Однако чуткой душой художник верно уловил народные стремления и чаяния, которые составят как бы человеческое содержание будущего революционного переворота. Те идеалы свободного, всесторонне развитого, преисполненного актив-ной творческой воли человека, которые воспевал Коненков в своих лучших произведениях начала века, *объективно совпа-дали* с гуманистическими идеалами грядущей революции. Именно это, в конечном счете, явилось главной причиной и современного звучания, и глубоко национального характера работ мастера, выполненных в канун Октября. Это опреде-ляет их значение в истории русской скульптуры предреволю-ционной поры, их ценность для советского зрителя.

* * *

В годы, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции, за Коненковым окончательно закрепилась слава одного из крупнейших скульпторов России. В 1916 году Ака-демия художеств, некогда столь недружелюбно встретившая первые опыты мастера, почтительно избирает его своим дей-ствительным членом. О Коненкове часто пишет пресса, он не знает недостатка в заказах.

Испытание славой — одно из самых трудных и каверзных для художника — Коненков выдержал с честью. Завоевав известность и признание, он ни на день не поддавался соблаз-нам легких успехов, не превратился в самодовольного, оста-новившегося в развитии «модного маэстро». Тревожный дух постоянных поисков остается главной чертой его труда.



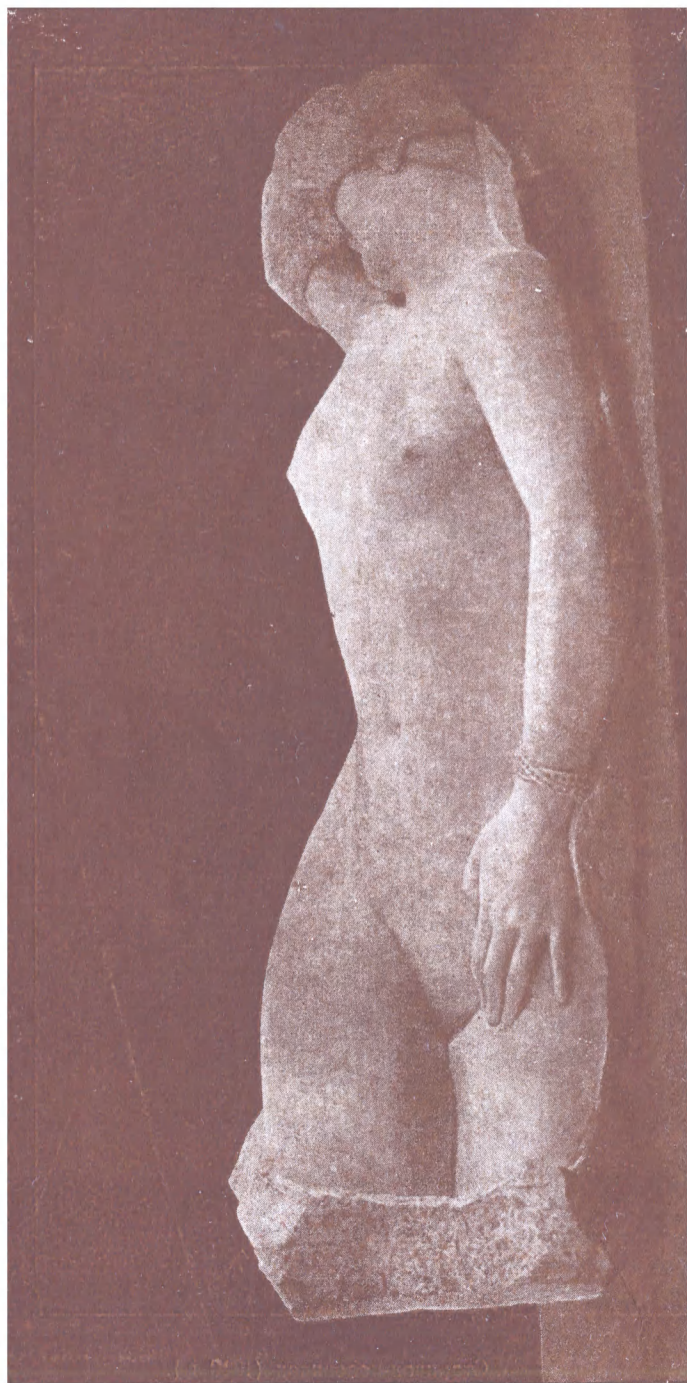
Рабочий-боевик Иван Чуркин (1906 г.)



Нике (1906 г.)



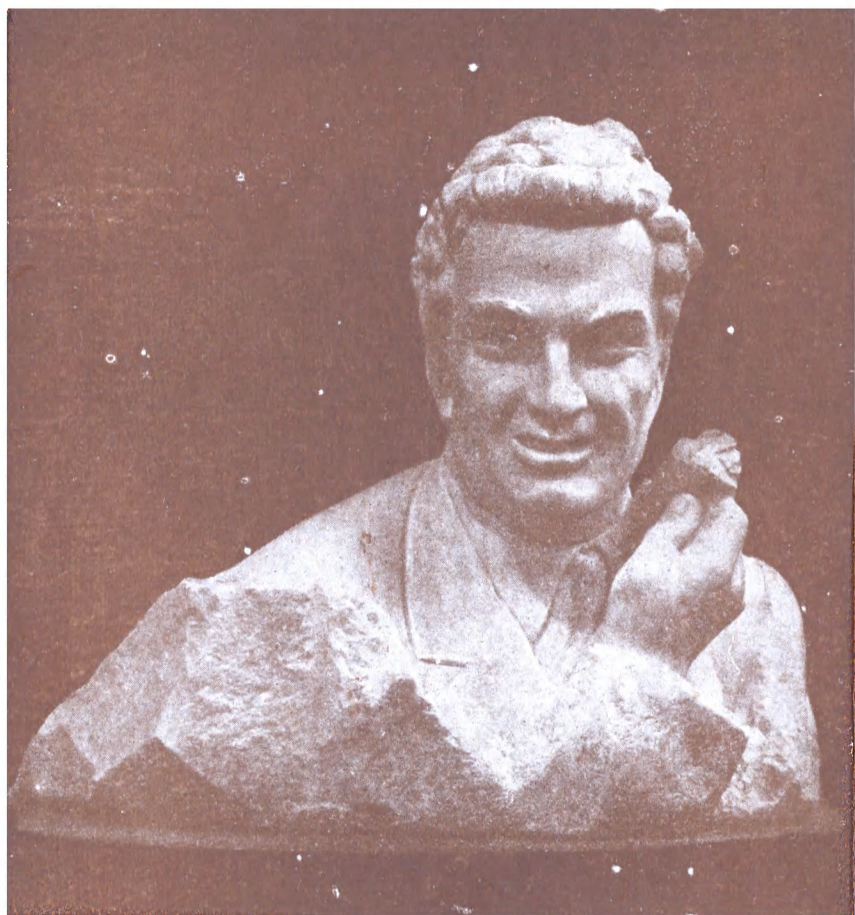
Старичок-полевичок (1910 г.).



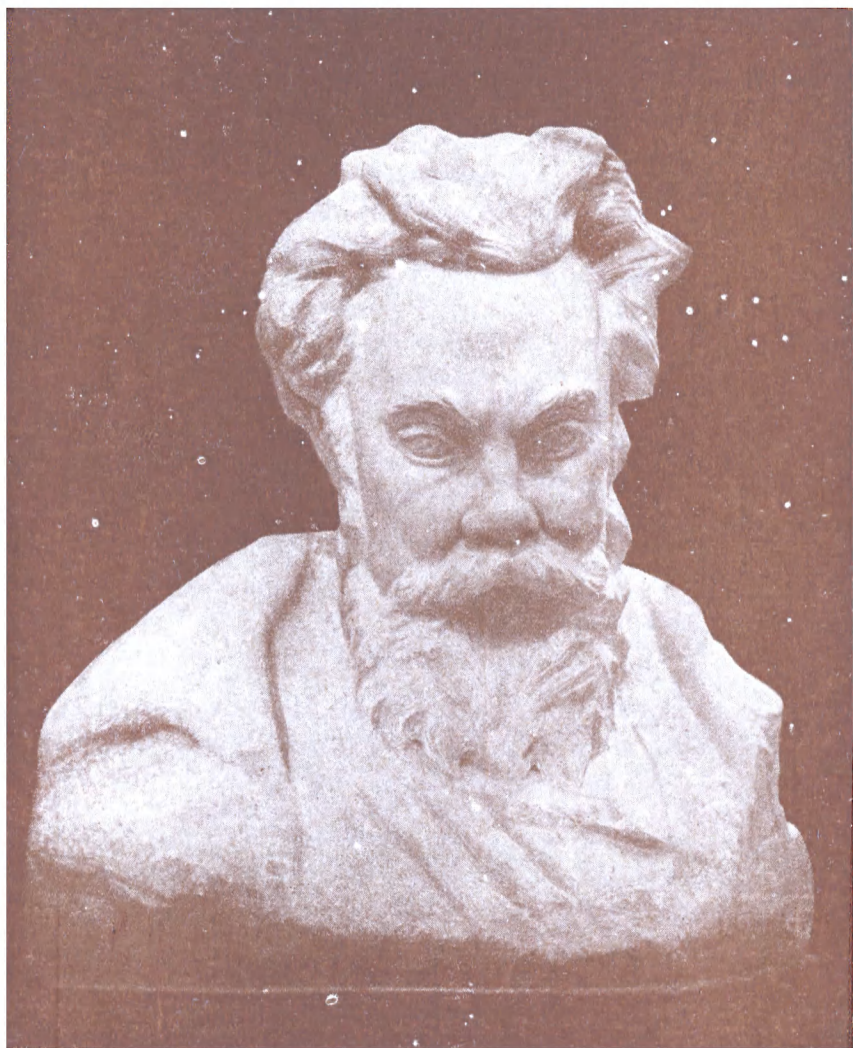
Сон (1913 г.г.).



Сказительница Криволенова (1916 г.).



Никос Белоянис (1951 г.).



Мусоргский (1953 г.).



Колхозница (дерево, 1954 г.)

Весь пафос творчества скульптора был устремлен в будущее, которое он нетерпеливо ждал, торопил, пытался предугадать. Эти догадки были во многом смутны и расплывчаты. Но когда пришла революция, Коненков воспринял ее как закономерное завершение того процесса брожения, борьбы, который он наблюдал в родной стране на протяжении десятилетий и по-своему отразил в десятках произведений.

Радостным, приподнятым, но несколько неопределенным, отвлеченно-романтическим настроением проникнут ряд работ скульптора, созданных в первые годы после Октября.

К их числу относится и выполненная в 1918 году мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов», посвященная памяти погибших бойцов Октябрьской революции. Эта доска, к сожалению, не сохранившаяся, была укреплена на Сенатской башне Кремля. На митинге в честь ее открытия 7 ноября 1918 года выступал В. И. Ленин.

Барельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов» был выполнен и установлен в соответствии с ленинским планом «монументальной пропаганды». В осуществлении этого знаменитого плана, на долгие годы определившего пути развития советской скульптуры, Коненков принимал живейшее участие и как художник, и как общественный деятель: ведь вскоре после революции он был избран председателем Московского союза скульпторов, работал в отделе ИЗО Наркомпроса. По делам «монументальной пропаганды» Коненков несколько раз встречался с В. И. Лениным. Память об этих встречах скульптор хранит как самое драгоценное воспоминание своей долгой жизни.

По плану «монументальной пропаганды» была создана Коненковым и многофигурная композиция из расцвеченного дерева «Степан Разин со своей дружиной». Временно она была экспонирована на Красной площади, на Лобном месте, где в 1671 году Разина казнили. Ее торжественное открытие, состоявшееся 1 мая 1919 года, также было ознаменовано выступлением В. И. Ленина.

С самого момента своего создания и до наших дней коненковский «Степан Разин» (ныне эта композиция находится в Русском музее в Ленинграде) вызывала весьма разноречивые суждения и оценки. Но преобладали среди них замечания критического порядка. И это, надо признать, в общем справедливо. Представляется странным и неоправданным самый характер изображения Степана Разина и его сподвижников. Почему глава народного восстания, бурный, горячий, мятежный, показан в застыло недвижимой позе, наделен лицом жестокого, хитрого, замкнутого восточного владыки? Что за символику таят в себе грубые, подлинно разбойничьи головы участников дружины, которые, словно отрубленные, водружены на пестро раскрашенные четырехгранники?

Очевидно, скульптор хотел воссоздать на свой лад красочные песни и легенды о Разине. Но и в старых народных преданиях Степан Разин выступает прежде всего как вожак бунта, борец за справедливость. А в годы революции потому и чествовали память Разина, что по праву считали его одним из замечательных героев многовековой освободительной борьбы русского народа, традиции которой получили высшее выражение в Октябре. Но Коненков не показал Разина и его сотоварищей как борцов за свободу. И в этом главный идейный изъян композиции, которая, при всей оригинальности исполнения, несет на себе явный отпечаток стилизации.

Кроме мемориальной доски и «Степана Разина», в первые послереволюционные годы Коненков создает серию интересных портретных работ (среди которых портрет Сергея Есенина, 1920 г., и М. И. Коненковой, 1922 г.), несколько разнохарактерных вещей — «Лесная сказка» (1919 г.), «Бабушка» (1922 г.) и др. Когда окидываешь единым взором эти произведения, то замечаешь явную разбросанность исканий скульптора, отсутствие четких стержневых линий в его творчестве этой поры. Мастер не мог быстро разобратся в сложном переплете событий, увидеть во всей жизненной конкретности героя новых дней, «взять на вооружение» своего творчества выдвинутые революционной действительностью и ждавшие художественного воплощения новые темы и идеи.

Необходимо было искать пути к тому, чтобы правдиво, глубоко, исторически конкретно изображать людей нового, советского общества, их дела и дни.

Постепенно, но быстрее многих своих коллег, Коненков нащупывал верную дорогу. Об этом свидетельствовали некоторые из его работ, созданные для ансамбля Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года. Были среди них вещи декоративного назначения (две кариатиды, украшавшие вход в главный павильон выставки). Но наряду с ними в экспозицию были включены и станковые скульптуры мастера. В их числе «Текстильщица» — произведение, которое, бесспорно, имеет принципиальное значение для понимания важнейших тенденций искусства Коненкова в этот период.

В «Текстильщице» получили новое развитие коненковские традиции работы над деревянной скульптурой. Большая по своим размерам фигура (высотой в 3,15 метра) 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 грани коры. Но если герои «лесной серии», так сказать, жили в стволе, подчиняясь ему или срастаясь с ним, то теперь человеческий образ полностью освобожден от вла-

сти дерева, которое стало лишь покорным и податливым материалом воплощения.

При всем том Коненков не отказался от известных условностей формы, только они иные, чем раньше; размеры некоторых деталей фигуры умышленно преувеличены, складки одежды порой изгибаются вне прямого соответствия с положением тела. Но во всех этих смелых приемах нет никакой манерности, надуманности, бессмысленных, щегольских «вольностей». Они не только способствуют сгущению, мощной концентрации основных пластических акцентов статуи, рассчитанной на восприятие с далеких точек зрения («Текстильщица» была расположена в пролете, соединявшем два павильона текстильной промышленности), но и в большой мере помогают раскрыть основную идею произведения.

Нетрудно понять, что прославляет эта монументальная фигура женщины с могучим телом, уверенной поступью сильных ног, которая гордым жестом высоко подняла руки, сжимающие трепещущий кусок полотна — плод ее труда. Здесь воспета здоровая, светлая красота свободного человека — хозяина своей жизни и дел своих, свободного народа, охваченного радостным пафосом созидания. Чрезвычайно существенно, что при всей своей отчетливой сюжетной конкретности скульптура не имеет и налета поверхностной иллюстративности, унылого, ограниченного «документализма». Выхваченный из самой гущи будничной жизни сюжет послужил отправной точкой для создания образа символического плана, который вобрал в себя многие важнейшие черты жизни страны, начавшей строить социализм.

Из сказанного ясно, что уже в начале двадцатых годов Коненков успешно приступил к решению важнейшей идейно художественной задачи времени: осознать творческую, созидательную силу революции, показать ее конкретный облик в образах большой, глубокой выразительности. Перед скульптором открывались великолепные творческие перспективы, в его силах было уже в ближайшие годы добиться еще более основательных завоеваний в решении этой задачи.

Но вскоре после завершения работы над скульптурами для Всероссийской сельскохозяйственной выставки в жизни Коненкова произошел поворот, который на долгие годы отдалил его от родины, нарушил и сместил так многообещающе складывавшееся направление его творческих поисков.

* * *

В конце 1923 года С. Коненков (так же как и несколько других московских художников) едет за границу, сопровождая выставку произведений живописи и скульптуры, созданных в России за советские годы. Уже задолго до этого вре-

мени слава замечательного русского мастера вышла за рубежи его родной страны, и потому не удивительно, что когда Коненков приехал в США, он получил одно за другим предложения вылепить портреты американских ученых, артистов, общественных деятелей. То же повторялось и при выездах скульптора в Европу. Отсрочка за отсрочкой, и пребывание за рубежом растянулось вплоть до окончания второй мировой войны, когда, откликнувшись на предложение Советского правительства, Коненков вернулся в Москву.

Это не была эмиграция. Все годы своей жизни за рубежом Коненков оставался советским гражданином; большинство лучших его произведений, выполненных за этот период, посвящено русским темам и русским людям. Горячая, искренняя любовь к родному краю ни на миг не покидала сердце художника, и на самую жизнь в зарубежных краях он смотрел глазами русского человека, патриота и гуманиста.

Все это так, но надо прямо сказать, что столь долгое невозвращение на родину, переживавшую эпоху великих преобразований, было ложным шагом Коненкова, ошибкой, за которую он заплатил дорогой ценой. Коненков и до революции был художником, опиравшимся в основном на народно-демократические тенденции, а после Октября, как мы видели, одним из первых приблизился к глубокому и верному пониманию задач революционного искусства. И есть все основания полагать, что Коненков, не покидай он родной почвы, мог бы уже в двадцатых-тридцатых годах стать крупнейшим *советским* русским скульптором. Можно лишь сожалеть, что творческая биография мастера в эти десятилетия пошла по другому руслу.

Важнейшие достижения Коненкова в эту эпоху связаны с областью портретной скульптуры. Следует напомнить, что в предшествующий период он редко обращался к портрету.

В работах мастера, сделанных ранее, преобладала широкая типизация образов. Бюсты и фигуры Коненкова чаще всего не воспринимались как воплощение чьих-то субъективных, неповторимо индивидуальных особенностей и качеств.

Ясно, что такой принцип построения образа неприменим в портретном жанре. И все же скульптор и в портретах остается верен своему неизменному стремлению к типизации явлений жизни, глубоким и сложным раздумьям над ней, большим обобщениям, порой приобретающим черты символики.

Как же художнику удалось сочетать в его работах такие, казалось бы, несовместимые вещи?

Во-первых, скульптор очень строго и требовательно выбирает модели для портретирования. Чаще всего он принимает за изображение людей с богатым и сложным внутренним миром, который словно бы сконцентрировал в себе духовный опыт времени. Правдивое, объективное повествование о та-

ких людях уже само по себе может нести огромное содержание, отражать многие существенные черты жизни эпохи.

Однако первостепенная особенность искусства Коненкова-портретиста заключается в том, что он в большинстве случаев не удовлетворяется лишь ролью художника — летописца биографий, пусть самых выдающихся и знаменитых. Многосторонне рассказывая о своем герое, скульптор вместе с тем обычно выделяет и подчеркивает в нем какое-то одно, особенно характерное и примечательное качество. И это качество, заостренно и конденсированно выраженное, оказывается центральной, сквозной темой портрета.

Эта тема получает индивидуальное выражение, ибо она развивается в рамках портретного образа, наделенного неповторимо оригинальными чертами определенного человека.

Но, с другой стороны, составляющая «подтекст» портрета главная идея, воплощаясь в конкретной личности, часто воспринимается как обобщение важных свойств душевной жизни современников, их помыслов, порывов, страстей.

Вот, к примеру, «Ф. И. Шляпин» (сделан в гипсе с натуры в 1930 г., переведен в мрамор в 1952 г.). Лишь взглянув на портрет, мы сразу же узнаем не только всем памятные черты лица гениального русского певца, но и «вечно шляпинское»: величие духа, пламенный темперамент, потрясающую выразительность артистического мастерства. Самая лепка бюста выдержана, так сказать, в характере изображаемого человека: здесь все крупно, четко, мощно. Небрежно откинутые густые пряди волос окаймляют крутой высокий лоб, выпуклые дуги бровей нависли над глубокими впадинами глазниц, резкие линии складок оттеняют волевою выразительностью крепко сжатых губ, решительно выдвинутого подбородка. Какая гордая сила в этом человеке, какой могучий поток страстей в нем бушует, но страстей, подчинившихся властной воле творца-богатыря. Поистине, перед нами «живой Святогор», как называет Шляпина сам Коненков.

«Богатырская тема» проходит через все творчество скульптора. В этом портрете она получает новое воплощение, новую трактовку, связанную уже не с мифологическими сюжетами, но с образом реального человека, чья жизнь и творчество составляют национальную гордость русского народа.

А в портретах академика Павлова (фигура и бюст из тонированного гипса вылеплены с натуры в 1930 г., повторение в мраморе в 1952 г.) развивается иная тематическая линия коненковского творчества — повествование о мудрости человеческой, о красоте духа — смелого, чистого, дерзновенного.

Небольшая, высотой в полметра, фигурка Павлова, изображающая знаменитого ученого стоящим с палкой и шляпой в руке, кое-чем напоминает скульптуры «лесных старич-

ков». Слегка согбенный, спокойно задумчивый, очень обычный с виду, он так же ясен душой, прост, отягощен грузом долгих лет жизни, как «старенькие старички».

Но это уже русский интеллигент XX века, главное в жизни которого — непрестанная сложнейшая напряженная деятельность ума; она с особой тонкостью отражена в мраморном бюсте 1952 года. Как бы идущий из глубин размышления взгляд, легкое движение бровей, морщин лба и лица, красноречиво говорящее о невидимой работе не знающего отдыха ума, — все это складывается в многогранный, замечательный по своей выразительности образ Мыслителя.

Именно потому, что, изображая конкретных лиц, Коненков создает не только портреты-биографии, но и портреты-темы, портреты-идеи, вполне естественно и закономерно появление в его творчестве жанра «воображаемого» портрета, создаваемого не с натуры, а по представлению.

В подобных портретах скульптор, разумеется, не отступает от основ традиционных представлений о внешнем облике того или иного знаменитого человека. Но если для некоторых художников «похожесть» — конечная задача, то для Коненкова — начальная. Среди его «воображаемых» портретов, за очень небольшим исключением, нет таких, где самое основное, первостепенное значение не имела бы широкая образная проблема, по-новому понятая и трактованная. В таком духе он создавал и первые работы этого жанра — «Баха» и «Паганини» десятых годов и большую серию «воображаемых» портретов, выполненных за границей и после возвращения из-за рубежа. Такие основы и у образа «Достоевского» — одной из лучших портретных работ мастера («Ф. М. Достоевский», гипс, 1933 г.).

Говоря о коненковском «Достоевском», часто вспоминают известный портрет, сделанный В. Г. Перовым, который будто бы послужил прототипом для работы скульптора. В этом сравнении есть свой резон: портреты обладают некоторым внешним сходством, да и душевное состояние, на первый взгляд, в них изображено довольно близкое. И все же эти два портрета глубоко различны не только по жанру и стилю исполнения, но и прежде всего по самому образному содержанию. Перовский портрет говорит о человеческой драме, коненковский — о трагедии. В картине запечатлен как бы внутренний монолог истерзанного сомнениями и противоречиями, болезненного, измученного человека. В скульптуре показана очень сильная, волевая личность, могучий мыслитель, борец. Но тем острее воспринимаешь ранящую горечь его размышлений, тяжкую думу о страшных, нескончаемых людских страданиях, которые он видит, понимает, знает по своему собственному жизненному опыту, но не в силах хотя бы облегчить. Говорят о сходстве жестов в портретах

Перова и Коненкова. Но приглядитесь внимательнее, сравните почти иступленную страсть вцепившихся друг в друга рук с переплетенными пальцами на перовском портрете и потрясающие своим спокойствием — спокойствием трагической безвыходности — руки коненковского Достоевского. На наш взгляд, Перов ближе к стилю книг писателя, точнее воспроизводит некоторые черты его характера, личности, а Коненков сумел показать Достоевского как типичнейшую для своей эпохи *историческую фигуру* в ее трагическом величии.

Кроме портретов, которые во всех отношениях составляют самую значительную часть произведений, созданных мастером в эпоху его пребывания за рубежом, он в эти годы много работает над сказочно-мифологическими сюжетами, по традиции воплощая их в дереве. Однако в эту пору деревянная скульптура не имеет таких глубоких идейных основ и образной содержательности, как в десятые годы. Чаще всего она имеет декоративный характер. Работа над ними была для мастера скорее всего чем-то вроде отдыха, развлечения, вызывавшего в памяти милые сердцу воспоминания.

* * *

Когда в начале 1946 года Коненков вернулся в Москву, ему шел семьдесят второй год. Но он и не помышлял об отдыхе, покое. Сразу же по возвращении на родину скульптор начинает работу огромной интенсивности и, словно бы навстречу упущенное, создает одно за другим десятки произведений разных жанров.

На родине, только что победно завершившей борьбу со страшным фашистским нашествием, скульптор застал колоссальный размах мирного строительства. Страна залечивала нанесенные войной раны, приступала к строительству коммунизма. И вполне закономерно, что среди великого множества тем, за решение которых берется Коненков, самое важное, центральное место занимает тема свободного труда, торжества, могущества раскрепощенных творческих сил человека. Эта тема получает воплощение и в серии портретных работ, и в ряде произведений монументального плана.

Среди монументальных опытов скульптора наиболее значительные по размаху замысла, стремлению к всеобъемлющей широте обобщения две фигуры огромных размеров (более четырех метров в высоту каждая) из тонированного гипса: «Освобожденный человек» (1947 г.) и «Весь мир насилья мы разрушим» (1957 г.). Обе эти статуи как бы служат продолжением и развитием темы «Самсона», ранней работы

мастера. Но в скульптуре 1901 года изображен скованный, плененный титан, силящийся вырваться из неволи, а в новых фигурах — богатырь, разорвавший цепи, свободный, радостно устремившийся навстречу будущему.

«Освобожденный человек» был впервые показан на Всесоюзной художественной выставке 1947 года. В центре одного из залов была установлена гигантская позолоченная фигура разорвавшего цепи нагого атлета с воздетыми руками и мощными, весьма условными по своим пропорциям, формами тела. Шагая твердой, могучей поступью, атлет рвался вперед в бурном яростном движении.

В скульптуре есть много по-настоящему привлекательного. Захватывает и покоряет ее пламенная страстность, мощный пафос, сила порыва. Образ статуи пронизывает радостное утверждение счастья свободы, горячая, гордая вера в человека, могущество его творческих сил. И эти большие идеи, такие близкие, дорогие и понятные советским людям, выражены не в худосочных формах убого натуралистического «бытовизма» и не в зализанной, холодной и безликой салонно-академической манере, но с вдохновенным пластическим темпераментом, который как и самый герой произведения, дерзновенно разрывает узы скульптурной «умеренности и аккуратности».

Все эти качества позволяют рассматривать «Освобожденного человека» в ряду попыток советских скульпторов создать обобщающие, собирательные образы революционной эпохи.

Но вот тут-то, при сопоставлении с работами этого ряда станет ясным, что скульптура Коненкова во многом была далека от живой советской современности, так сказать, исторически запоздала.

Мы помним, что С. Т. Коненков в первые послереволюционные годы был одним из основателей складывавшихся тогда традиций советской монументальной скульптуры. Но дальнейшее развитие этих традиций на протяжении почти четверти века проходило без его участия. За эти годы лучшие советские скульпторы добились принципиально новых решений в области создания символических, собирательных образов современности. В произведениях В. Мухиной, И. Шадра и других мастеров получил великолепное в своей убедительности и художественном совершенстве выражение облик героев новой, советской действительности. Не туманные пророчества, а уверенное, смелое обобщение реальных черт нового бытия страны, утверждение красоты, силы, непобедимости свободных тружеников страны социализма составляли содержание этих произведений.

Коненков же в 1947 году начал с того, на чем остановился в двадцатых годах. Художнику еще не достало времени, чтобы в полной мере глубоко и детально изучить новую

жизнь родной страны и ее людей. Он создал произведение вдохновенное, проникнутое искренним, восторженным преклонением перед могуществом освобожденных революцией творческих сил человека. Но свой большой, хороший замысел скульптор воплотил в образе отвлеченном, подчеркнуто внеисторичном, замкнутом в рамки мифологического сюжета. Явно вредил скульптуре и некоторый налет экзальтации.

Для *личного* творческого развития Коненкова «Освобожденный человек» был определенным успехом. Но отвлеченность внешнего облика героя коненковской скульптуры была в 1947 году неоправданной и воспринималась — в общих рамках советского искусства — как странный анахронизм.

К сожалению, Коненков, очевидно, недостаточно осознал это, ибо ровно через десять лет, в 1957 году, он неожиданно вновь вернулся к той же устаревшей аллегорической сюжетике и отвлеченно пророческому образному строю в статуе «Весь мир насилья мы разрушим».

Но в монументальных работах Коненкова, выполненных в пятидесятых годах, мы встречаем и образцы глубоко продуманного, осмысленного в духе социалистической действительности использования классических традиций. Это горельефы, украшающие ныне фасад Института геохимии имени Бернадского в Москве (цемент), и — самая удачная из монументальных работ Коненкова в последние годы — бронзовые фризy и фигуры для здания музыкально-драматического театра в Петрозаводске. По своим пластическим, композиционным принципам, по характеру соотношения и взаимодействия с архитектурой, наконец, по силе выразительности эти произведения, законченные в 1954 году, перекликаются с творениями виднейших мастеров русского монументального рельефа — И. Мартоса, В. Демут-Малиновского и других. Но вместе с тем горельефы и фризy Коненкова живут идеями и чувствами новой эпохи. Персонажи античной мифологии сменились в этих работах фигурами современных людей — рудокопов, ученых, артистов, представителей разных поколений и многих народов советской земли. Некоторые из фигур петрозаводского цикла представляют собой портретные изображения участников художественной самодеятельности Карельской АССР. Но в целом эти рельефы дают, конечно, широко типизированную картину свободного, радостного творчества людей Советской страны.

Рельефы Коненкова имеют гораздо более вольный, непринужденный ритмический рисунок композиции, чем подчиненные строгим нормативам классицизма монументальные работы конца XVIII — первой трети XIX веков. Иную роль играют у него и светотеневые эффекты; они придают рельефам богатейшую, очень смело использованную живописную выразительность. Но, повторяю, общие исходные пластиче-

ские принципы рельефов Коненкова и старых русских мастеров во многом глубоко родственны. Причем особенно чутко Коненков воспринял и использовал одно характернейшее свойство русских классических рельефов.

Как и в них, в рельефах Коненкова очень ясно ощущается глубоко заложенное музыкальное начало. Ритмическое построение композиции, развитие, нарастание и завершение образных мотивов основаны словно бы на симфонических закономерностях и вызывают в воображении звуковые ассоциации. Причем эта «музыкальность» служит основным идеям произведения, сообщает им возвышенное выражение.

Одновременно с работой по оформлению театра в Петрозаводске и в прямой связи с ней Коненков создал статую «Рунопевец» (дерево, 1954 г. Установлена в павильоне Ленинградской области на ВСХВ). «По моему замыслу, — пишет скульптор, — древние напевы должны сочетаться в этом образе с новыми рунами наших дней».

В ряду монументальных работ мастера следует рассматривать и еще не получившие окончательного воплощения замыслы памятников. Так, в 1954 году Коненков сделал из гипса проект памятника Л. Н. Толстому (деревянный вариант фигуры, созданный в 1957 году, находится ныне в музее-усадеб Л. Н. Толстого «Ясная поляна»).

Внешний облик Толстого в этом проекте несколько напоминает уже известные изображения писателя, особенно его портреты кисти И. Е. Репина. Но общее истолкование образа Л. Н. Толстого, бесспорно, имеет оригинальную, чисто коненковскую окраску. Скульптор показал великого писателя прежде всего как мудреца, провидца, исполнина духа. Это — «глыба», «матерый человечеще», как говорил о Толстом Ленин (по воспоминаниям Горького). Поразительно, как при изображении головы Толстого Коненкову удалось сочетать портретную точность, очевидную национальную характерность и черты классических изображений пророков, потрясающих безграничной силой своего духа.

Многие годы Коненков мечтает создать достойный памятник В. И. Ленину. По памяти после встреч с ним скульптор несколько раз лепил его портреты (один из них, изображающий говорящего Ленина, находится ныне в здании Президиума Академии наук СССР). Есть у мастера и проект многофигурной композиции, посвященной великому вождю революции. Но скульптор продолжает работу над образом Владимира Ильича. «...Мы в долгу перед светлой памятью нашего гениального вождя и основателя Советского государства, — пишет Коненков. — Советские скульпторы должны создать в Москве самое проникновенное и великое произведение искусства — памятник самому «человечному человеку» — Великому Ленину».

В родной стране к скульптору приходит вторая молодость, его талант вновь переживает пору весеннего цветения и словно бы дает новые побег. Именно такое сравнение напрашивается, когда рассматриваешь коненковские портреты из дерева, созданные на протяжении сороковых-пятидесятих годов. И в эти десятилетия из-под его резца выходят иногда причудливые лесные существа, которые то забираются на стул «Чудо-юдо», то размахивают кривыми лапами и скалятся усмешкой в кресле «Козел», и другие работы. Но это дань далеким воспоминаниям. А наиболее значительным портретам из дерева, созданным в сороковых-пятидесятих годах, присущ совсем иной строй образов, это — быть наших дней, а не преданья старины глубокой.

У этих былей также песенный склад, глубокая национальная характерность, да и в самом «почерке» резца легко узнается рука автора «лесовичков». Но иные времена — иные песни. В такой вещи, как, например, «Колхозница» (1954 г.), уже нет таинственной пелены фантастики, смутных мечтаний, затаенного вздоха. У изображенной женщины открытое, приветливое лицо, освещенное ясной улыбкой. Ей легко и свободно дышится; хорошо видишь, что она из тех, у кого в руках работа кипит, кто щедро одаряет встреченных в жизни людей богатствами своей вольной, веселой души. Новая действительность принесла этой русской крестьянке-колхознице красочную полноту бытия, счастливую возможность свободного раскрытия ее широкого характера, так великолепно пластически выраженного в разлете могучего корневища, из которого вырублена скульптура.

Такой же душевной широтой, искренним ощущением счастья жизни пронизан и портрет из дерева Сени Алексеева — колхозного бригадира из села Караковичи, родины скульптора (1957 г.), и некоторые другие изображения его земляков-смолян. Его герои — плоть от плоти русского крестьянства, дети, внуки и правнуки тех, кто искони населял отчие края. Но нынешние земляки скульптора живут новой, свободной жизнью. И старый художник славит светлую новь, которая явилась перед ним как исполнение прежних надежд и олицетворение прекрасного будущего родной земли.

Много новых черт можно отметить и в тех коненковских портретах сороковых-пятидесятих годов, которые изображают представителей советской интеллигенции, а также в работах «камерного» плана.

В портретных образах зарубежного периода часто чувствуется тревожная неудовлетворенность жизнью, сложная противоречивость взаимоотношений с ней. А в иных бюстах этого времени ясно ощутим вежливый, сдержанный холодок:

модель не взволновала автора, не внушила ему особых симпатий, и он лепил ее руками опытного мастера, но со спокойно бьющимся сердцем.

В новой серии портретов современников скульптор обычно изображает людей, чей богатый и глубокий духовный мир порождает в нем родственное понимание и уважение. Разумеется, в этих портретах не встретишь выражения безмятежного, «сытого» самодовольства, — такое чувство органически чуждо, даже враждебно коненковским представлениям о жизненном назначении человека. Но, изображая видных советских ученых, писателей, музыкантов, живущих напряженной жизнью ума и сердца, Коненков показывает их не как одиноких, непонятых искателей, но как творцов, которые находятся в ладу со своим великим временем, выдвинуты и сформированы им. Этим творцам ведома радость достижения поставленной цели, но среди них нет баловней легких успехов. Каждая их победа венчает безостановочный труд, решительные действия собранной воли, высокий полет мысли. Достигнутое сегодня для них — лишь отправная точка для завтрашнего нелегкого и далекого пути.

Вот портрет академика Н. Д. Зелинского (мрамор, 1952 г.). Здесь нет ничего бьющего на эффект — ни горделивых жестов, ни вдохновенно раздутых ноздрей, ни многозначительного взгляда. Перед нами очень старый и очень спокойный человек, бесконечно чуждый какой-либо рисовке, позе. Глубины его характера прослежены скульптором в одном удивительно тонко и метко схваченном сочетании. На лице Зелинского — печать подлинной духовной зрелости, ясновидящей, всепонимающей мудрости. И вместе с тем (это особенно заметно, когда рассматриваешь портрет слева, в профиль) есть в его облике жадное внимание к окружающему, светлая, почти наивная увлеченность им. Так раскрывается неугасимая страсть к познанию, которая составляла стержень жизни великого русского ученого.

Портретные образы Коненкова никогда не бывают прямолинейны, однозначны. Выделяя в человеке какие-то ведущие, наиболее существенные для него качества и свойства, скульптор не минует и другие, относительно второстепенные; да и самые эти основные качества раскрываются во множестве граней и оттенков. Так, в портрете писателя Всеволода Вишневского (мрамор, 1951 г.) широта характера, полнокровный оптимизм мировосприятия — это лишь, так сказать, наиболее яркие, интенсивные краски богатого, многоцветного спектра души. Но мы видим в этом широкоскулом, освещенном открытой, приветливой улыбкой лице и следы долгих, трудных размышлений, и крепкую закалку испытанного бойца, и несколько неожиданную здесь, но так верно

подмеченную застенчивость, которую встречаешь порой у очень сильных и очень чистых душой людей.

Мы говорили о внутреннем родстве различных жанров портретного искусства Коненкова, об условности и зыбкости разграничений между ними. Несомненно, что и «камерные» портреты мастера неотделимо близки ко всем иным разделам его портретного творчества. Надо ли, например, доказывать, что обаятельная в своей скромной простоте «Женщина в русском сарафане» (мрамор, 1953 г.) — образ, весьма далекий от субъективистской ограниченности, комнатной интимности? Это одно из новых и вполне удачных воплощений излюбленной коненковской темы — «человек-песня».

Намного острее индивидуальные психологические характеристики в таких вещах, как «Марфинька» (мрамор, 1950 г.), «Н. А. Пешкова» (мрамор, 1951 г.), созданный в 1954 году мраморный вариант скульптуры 1919 года «Наташа». Но и в пленительной, хрупкой грациозности «Марфиньки», и в несколько грустной, беспокойной задумчивости «Пешковой», и в тех свежлых образах детства, которые запечатлены в «Наташе» и целой серии изображений детей, видишь большее, чем просто рассказ о таком-то и таком-то человеке. Пусть не всегда в этих портретах внутренняя тема обладает особой широтой и важностью, но все же в каждом отдельном случае скульптор находит и подчеркивает в четко обрисованном индивидуальном характере некие общие черты, свойственные многим нашим современникам, их эмоциональному складу, духовному облику¹.

«Воображаемые» портреты сороковых-пятидесятых годов относятся в большинстве своем к числу наиболее значительных творческих завоеваний мастера в этот период. Коненков чувствует себя в этом жанре свободно и уверенно, его обычное тяготение к сквозным образным темам получает здесь широкое поле действия.

Справедливо будет отнести к «воображаемым» портретам все те работы, которые сделаны не с натуры. При этом, однако, следует иметь в виду, что иных из своих героев скульптор когда-то хорошо знал и неоднократно встречал (Суриков, Маяковский), другие — современники художника, которых ему не довелось увидеть (Никос Белоянис), наконец, третьи — великие люди прошлых веков, близких и далеких (Мусоргский, Герцен, Паганини, Дарвин, Сократ и др.).

Это разделение, впрочем, не так уж существенно, оно ни в коей мере не определяет особенностей содержания портретов. Их смысл и характер зависят прежде всего от стержневой идеи, главной «мелодии» образа. Те немногие портре-

¹ За скульптуры «Марфинька» и «Ниночка» С. Т. Коненков в 1951 году был удостоен Сталинской премии.

ты этой серии, для которых автор не сумел найти ведущей темы, получились внешними, маловыразительными (например, «И. С. Тургенев», «Н. П. Огарев», оба 1951 г., «Профессор В. Ф. Снегирев», 1952 г.). В большинстве же «воображаемых» портретов основная идея выражена четко и последовательно. Чаще всего перед нами повесть о творчестве, борьбе, страданиях и радостях людей с высокими духовными порывами.

В большинстве же «воображаемых» портретов основная идея выражена четко и последовательно. Чаще всего перед нами повесть о творчестве, борьбе, страданиях и радостях людей с высокими духовными порывами.

Драматическое действие разворачивается в мраморном бюсте М. П. Мусоргского (1953 г.). Склонив могучую, поистине «буйную» голову, композитор глубоко, напряженно, тяжело задумался. Крупно, мощно движение его мысли, которое разметало волосы над крутым лбом, насупило мохнатые брови, озаарило живым светом застывший взгляд. В размышлении Мусоргского есть и невысказанная горечь, и мучительная угнетенность больших чувств. Но этот богатырь не сломлен, его силы огромны, жизненная хватка крепка, как кремень. Так, в остром столкновении высоких страстей складывается образ противоборства, столь близкий музыке Мусоргского. Эта тема противоборства превосходно выражена и чисто пластически. Ритм композиции, мускулистый, энергичный, основан на резких, 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; кажется, что Мусоргский сейчас, стряхнув с себя задумчивость, решительным и гордым движением откинёт голову.

В некоторых из «воображаемых» портретов Коненков воссоздает состояние внутренней озаренности, почти фанатической страсти к творчеству. Таков «В. И. Суриков» (мрамор, 1947 г.). Таков и «Пушкин» (гипсовая полуфигура, 1950 г.); здесь, впрочем, поэт показан только вдохновенным, его образу недостает глубины и разносторонности.

Другие портреты внешне сдержаннее. В бюсте А. И. Герцена (дерево, 1951 г.) лишь нервное движение тонких рук выдает внутреннее волнение. Но оно подчинено сильной воле борца, мыслителя, который, сдвинув острые брови, пристально, цепко, зорко вглядывается в окружающий мир. Это живое воплощение логики, строгой, ясной и беспощадной.

Как и «Герцен», предельно лаконичен по своей пластической форме «Чарлз Дарвин» (1954 г.). Весьма сжатой, обрисованной несколькими резкими, но очень выразительными штрихами, предстает здесь и самая характеристика великого ученого. Мудрость, раздвигающая границы познания, тре-

бует известного самоотречения, самопожертвования, ее плоды таят в себе и горечь, словно бы говорит портрет этого сурового старца, спокойным жестом положившего руку на череп, лежащий перед ним. К слову сказать, иллюстративный атрибут — вещь очень редкая в портретах Коненкова. Да и здесь он не только напоминает о содержании научных занятий Дарвина, но и играет роль красноречивой метафоры.

Особое положение в серии «воображаемых» портретов последнего десятилетия занимает «Греческий патриот Никос Белоянис» (мрамор, 1951 г.). В портрете запечатлен облик героя наших дней; воображение художника зажгла сегодняшняя действительность. Белоянис был убит реакционерами за то, что беззаветно служил делу свободы и мира. В день казни он обрел бессмертие. Скульптура Коненкова — дань памяти этого скромного и мужественного человека, который был влюблен в жизнь и погиб во имя жизни.

О любви к жизни и повествует этот портрет героя, идущего на расстрел. Скульптор показал Белояниса с цветком в руке. В предсмертный час он улыбается солнцу, красоте мира, будущим поколениям, которые увидят жизнь прекрасной и справедливой. Лишь в уголках улыбающихся губ ощутима горькая мука прощания. Этот оттенок делает портрет еще более человечным и волнующим.

Высшее, наиболее совершенное выражение портретное мастерство Коненкова получило в его замечательном «Автопортрете»¹ (мрамор, 1954 г.), который в 1957 году был удостоен Ленинской премии. Коненков первым из советских художников был увенчан этой высокой почетной наградой.

В связи с присуждением ему Ленинской премии скульптор писал в «Правде»: «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 отношение к труду и искусству, свое устремление к будущему, в царство постоянной правды и справедливости. Как мне радостно сознавать, что этот мой разговор с самим собой, взгляд в светлое грядущее поняты моими современниками».

Да, конечно, коненковский «Автопортрет» далеко выходит за рамки точного самоизображения. Это вещь философская, «размышление вслух» о творчестве, об искусстве наших дней, о жизненном назначении художника, «о времени и о себе».

Скульптор избрал для «Автопортрета» простое, но тонко и последовательно продуманное композиционное решение. Он изобразил голову и плечи, широко развернутые, так что уже при первом взгляде на скульптуру воспринимаешь широкое дыхание ее неспешного, мощного ритма.

¹ «Автопортрет» С. Т. Коненкова воспроизведен на обложке этой брошюры.

Голова скульптора чуть откинута назад, пряди волос головы и бороды развеваются, словно бы колеблемые встречным ветром. Но вся эта сложная игра движения в целом очень сдержанна, она служит лишь романтическим обрамлением спокойно задумчивого лица художника, дышащего силой и величием. Последней как бы завершающей деталью композиции служит рука, тонкая, но крепкая и жилистая, рука артиста и труженика, рука «мыслящая» и рабочая.

В целом «Автопортрету» присуща гармоничность, динамическое равновесие чувств. При всей своей глубочайшей жизненности он приподнят над будничным бытием, представляет собой широко типизированное, идеального характера обобщение образа художника-современника.

Ясна высокая общественная значительность содержания этого образа. Художник — сын своего народа, учитель жизни, чутко слышащий голос времени и «аранжирующий» его в своем творчестве; художник-гражданин, мудрец, воплощение лучших качеств современников — таков идеальный образ деятеля искусства наших дней, созданный в «Автопортрете». Он достойно завершает серию скульптур, посвященную теме исканий и свершений человеческого творчества.

«Партия призывает каждого советского художника быть народным трибуном, утверждать в своем творчестве пафос социалистической жизни, творить не для праздных, а для миллионов трудящихся. Какое счастье быть с теми, кто осознает благородство цели, понимает свое время и видит будущее!» — писал скульптор в 1957 году.

У выдающегося современного китайского поэта Го Мо-жо есть превосходные строки, рассказывающие о двух типах искусства:

Имеются два основных ритма,
питающие искусство:
Один — это медленное паденье,
второй — крутизна подъема,
Один — усыпляет нас постепенно,
другой — призывает к жизни.

Но мы — патриоты другого ритма,
подобного грому прибора,
который, выйдя из недр океана,
обрушивается на берег,
и красная кровь наша пляшет в жилах,
и тело полнится силой.

С. Коненков живет и работает в ритме вдохновенного творчества, жизнеутверждения и непрестанного движения вперед. Он из тех художников, глядя на произведения которых воочию представляешь себе великие масштабы нашего времени.

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ КНИГИ:

Балет Большого театра. Альбом. Изогиз. 1955 г.
Ц. 145 руб.

Горина Т. — Илларион Михайлович Прянишников.
«Искусство». 1958 г. 164 стр. Ц. 13 руб.

Грузинская советская драматургия. (Серия «Пьесы
советских драматургов»). «Искусство». 1958 г. 564 стр.
Ц. 17 р. 30 к.

Жемы Ф. — Театр. Беседы, собранные Полем Гзеллем.
«Искусство». 1958 г. 250 стр. Ц. 11 р. 50 к.

Изобразительное искусство Узбекской ССР. «Совет-
ский художник». 1957 г. Ц. 11 р. 10 к.

Изобразительное искусство Таджикской ССР. «Со-
ветский художник». 1957 г. Ц. 9 р. 80 к.

Изобразительное искусство Киргизской ССР. Аль-
бом. «Советский художник». 1957 г. Ц. 12 руб.

Изобразительное искусство Армянской ССР. Альбом.
«Советский художник». 1957 г. Ц. 17 р. 20 к.

Левина. — Гойя. «Искусство». 1958 г. 352 стр.
Ц. 35 р. 85 к.

Новое о Маяковском. «Литературное наследство».
Изд-во Академии наук СССР. 1958 г. 632 стр. Ц. 28 руб.

**ПЕРЕЧИСЛЕННЫЕ КНИГИ ТРЕБУЙТЕ В МАГАЗИНАХ
КНИГОТОРГА.**

**ПРИ ОТСУТСТВИИ КНИГ В МЕСТНЫХ МАГАЗИНАХ
ЗАКАЗ МОЖНО НАПРАВИТЬ ПО АДРЕСУ:**

Москва, Ж-109, 2-я Фрезерная, д. 14, Ассортиментный отдел
Центральной оптовой книжной базы.

**ЗАКАЗ БУДЕТ ВЫПОЛНЕН «КНИГА—ПОЧТОЙ»
НАЛОЖЕННЫМ ПЛАТЕЖОМ.**

СОЮЗКНИГА