

На правах рукописи

Диссерт.

Калугина Ольга Вениаминовна

**Основные проблемы эволюции русской скульптуры
конца XIX– начала XX века в контексте взаимоотношений
московской и петербургской школ**

Специальность 17.00.04

Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения

3 МАЙ 2012

Москва – 2012



005019043

Диссертация выполнена в отделе русского искусства XVIII–XIX веков Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

Официальные оппоненты:

Стернин Григорий Юрьевич, член-корреспондент РАН, доктор искусствоведения

Малинина Татьяна Глебовна, доктор искусствоведения, профессор

Дажина Вера Дмитриевна, доктор искусствоведения, профессор

Ведущая организация:

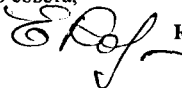
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина

Защита диссертации состоится 28 мая 2012 г. в 11 часов на заседании Диссертационного совета Д 009.001.01 при Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств по адресу: 119034 Москва, ул. Пречистенка, 21

С диссертацией можно ознакомиться в филиале научной библиотеки Российской академии художеств (Москва, ул. Пречистенка, 21)

Автореферат диссертации разослан 25 августа 2012 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Короткая Елена Николаевна

Русская скульптура конца XIX – начала XX века представляет собою сложное художественное явление, богатое новациями и подлинными творческими открытиями. Процесс преодоления последствий определённого застоя в развитии русской пластики, обусловленного особенностями эволюции отечественного искусства второй половины XIX века, предусматривал решение целого ряда профессиональных проблем. Прежде всего, это было связано с необходимостью изменения сформировавшегося взгляда на скульптуру как на искусство, не способное конкурировать с актуальностью литературы и силой эмоционального воздействия живописи, а значит, как бы заведомо обречённое на второстепенное по отношению к ним положение. В связи с этим первой и важнейшей проблемой развития русской пластики на рубеже XIX–XX веков становится задача обретения этим видом искусства актуального художественного языка, способного дать адекватное воплощение новым образам и питающему их внутреннему содержанию эпохи в целом.

Разрешение такой задачи могло быть осуществлено только при условии открытия новых средств пластической выразительности и выработки творческих приёмов, позволяющих раскрыть усложнившееся содержание произведений искусства. При этом развитие русского ваяния протекало по своим собственным законам, заметно отличавшимся от эволюции иных сфер художественной культуры. Начиная с последнего десятилетия XIX века, история русской пластики предстает в качестве этапа, когда совершается драматическая трансформация взаимоотношений скульптуры и общества, произведения и зрителя. В жизни одного поколения русских людей – творцов и критиков скульптур – оценки достижений подвергаются радикальному пересмотру. Логично будет предположить, что причиной тому явились действительно эпохальные изменения в тематике, технике, наконец, образной структуре этого вида искусств.

Актуальность темы данной диссертации определяется тем, что в ней впервые предпринят опыт всестороннего комплексного анализа основных проблем, характеризующих эволюцию отечественного ваяния рубежа XIX–XX веков в целом. При этом в качестве ведущей его особенности определяется существование двух альтернативных скульптурных школ: *петербургской* академической и вновь формирующейся *московской*, сложившейся на базе скульптурного класса Московского училища живописи ваяния и зодчества (далее – МУЖВЗ).

Предметом исследования в диссертации являлись, в первую очередь, произведения скульптуры, выполненные известными русскими ваятелями конца XIX–начала XX века, а также общий социохудожественный контекст эпохи, во многом

определявший специфику эволюции этого вида искусства в России. В диссертации также проводится анализ целого ряда источников, связанных с особенностями художественно-критического осмысления сложных творческих процессов, характерных для судеб русского ваяния рассматриваемого периода.

Большое внимание уделяется эволюции скульптурной школы в России, поскольку анализ творческих тенденций, характеризующих состояние русского ваяния рубежной эпохи, невозможно без определения его положения в системе профессиональной подготовки художников России, в том числе и с учетом состояния школы, из которой вышли наставники мастеров, анализу художественной практики которых посвящается настоящая работа.

Основной целью диссертации является всестороннее комплексное исследование основных проблем эволюции отечественной пластики рубежа XIX–XX веков. В соответствии с этим определены конкретные *задачи* данной работы. В первую очередь – изучение проблемы становления и особенностей развития альтернативного художественного образования – *московской скульптурной школы*, взаимоотношений творческих установок ее воспитанников и мастеров, прошедших традиционную подготовку на базе Императорской академии художеств. Особенно важной видится задача исследования дальнейшей судьбы скульптурного образования в России, что неизбежно приводит к рассмотрению проблем, связанных с анализом влияния на творческие позиции ваятелей социохудожественного контекста эпохи.

Другой основной задачей является рассмотрение проблем, связанных с отражением в произведениях скульпторов ведущих художественных тенденций эпохи. Анализ взаимодействия искусства русских мастеров пластики рубежа XIX–XX веков с европейским *скульптурным импрессионизмом и модерном* выдвигает задачу по-новому осветить закономерности формирования *типологии скульптуры*, а также специфических особенностей *образной структуры* произведений рассматриваемого периода. Постановка вопроса о *способе достижения* мастерами новационных творческих результатов также является одной из главных задач предпринятого исследования.

Учитывая, что любой художественный процесс выражает себя путём формирования художественного направления, школы и в наивысшем уровне развития – *стиля*, важной задачей автора диссертации является анализ проблемы взаимоотношения творчества скульпторов конца XIX – начала XX века с этой основополагающей категорией. Данная тема давно признана одной из ведущих в изучении истории русского искусства конца XIX – начала XX века.

Методы исследования кроме основного историко-проблемного подхода в рамках искусствоведческого метода включают также культурологический (социокультурный) и отчасти социологический анализ.

Научная новизна диссертации заключается, прежде всего, в том, что автор впервые применил *комплексный историко-проблемный метод* анализа при изучении скульптурного образования в России на рубеже XIX–XX веков, а также при исследовании творчества русских скульпторов как целостного и одновременного многогранного проявления богатства и разнообразия эволюции отечественной художественной культуры в целом. Это позволяет не только расширить и дополнить, но главное – преодолеть укоренившиеся в практике предшествующих исследователей *эмоционально-эссеистический* (М.А. Волошин, А.М. Эфрос, С.Н. Булгаков, Д.Е. Аркин) и *историографический* (А.А. Каменский, И.М. Шмидт и др.) подходы к анализу творчества ваятелей конца XIX – начала XX века. С другой стороны, несомненной новизной работы является смена традиционного метода изучения истории, в том числе и истории искусства, построенного на принципе определения места того или иного явления в уже сформированном представлении об эпохе, школе, направлении, стиле, на иной принцип рассмотрения материала, свойственный культурно-аналитическому направлению в гуманитарном знании.

С этой точки зрения принципиально новым является изучение истории отечественной скульптуры как опосредованной презентации процессов постепенного усложнения и обогащения художественной культуры России, преодолевая традицию сосредоточивать внимание только на новационных тенденциях ее развития. Кроме того, *научной новизной* диссертации является рассмотрение творчества выдающихся русских скульпторов в контексте социально-психологических проблем, в том числе в гендерном аспекте, поскольку этот важный дискурс исследований остаётся пока наименее разработанным в отечественном искусствознании¹.

Теоретическая значимость диссертации состоит в раскрытии новых аспектов в исследовании феномена эволюции русской скульптурной школы второй половины XIX–начала XX века и, как результат, сложении совершенно своеобразной ситуации в русском ваянии Серебряного века. Важное теоретическое значение, по нашему мнению, имеет также демонстрация возможностей применения новых методов *социохудожественного анализа* в искусствоведческой науке. Они находят всё более широкое применение в

¹ *Калугина О.В.* Гендерный аспект в изучении творчества А.С. Голубкиной. Тезисы доклада // Гендер: Язык, Культура, Коммуникация. Материалы Третьей Международной Конференции 27-28 ноября 2003. С. 55-56.

современных сравнительно-исторических работах и заключаются, в том числе, в «суммировании методов и подходов разных гуманитарных дисциплин»¹. Теоретически значимым следует признать и опыт проблемного построения работы в целом.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что разработанный автором *комплексный метод* анализа творчества скульпторов можно использовать при изучении истории русского ваяния, русской художественной культуры рубежной эпохи и эволюции русской художественной школы рассматриваемого периода. Вполне возможно также применение комплексного метода анализа при исследовании сложных социохудожественных ситуаций в смежных гуманитарных дисциплинах – теории и истории культуры, литературы, философии, социальной психологии и социологии.

Материалы данной диссертации постоянно используются автором непосредственно в лекционных и семинарских занятиях в рамках курсов истории отечественного искусства и художественной культуры в Государственном университете по землеустройству, Современной гуманитарной академии, а также проведении мастер-классов для аспирантов НИИ теории и истории изобразительных искусств, Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

Кроме того, отдельные главы диссертации могут послужить основой для дополнительного развернутого анализа феномена художественной культуры Серебряного века, а значит способствовать более глубокому пониманию истоков формирования русского ваяния рубежа XIX–XX веков и особенностей его образной структуры, а также закономерностей его *формально-стилистической эволюции* в целом.

Апробация работы. Основные научные результаты диссертации опубликованы: в научной монографии автора данной диссертации «Скульптор Анна Голубкина: опыт комплексного исследования творческой судьбы» (М., ГАЛАРТ, 2006. 21,4 а.л.); самостоятельной главе в коллективной монографии «Художник в момент творческого акта: проблема измененного состояния сознания» (Метаморфозы творческого Я художника// Коллективная монография. М., Памятники исторической мысли, 2005. С. 66–90); в главах учебного пособия «История русского искусства XVIII – начала XX века» (в печати), а также в статьях в научных рецензируемых журналах и изданиях, рекомендуемых ВАКом. В настоящее время автором опубликовано **свыше сорока двух авторских листов**, отражающих основные научные результаты диссертационного исследования. По теме диссертации и смежной с нею проблематике были прочитаны

¹Мальшева М. Современный патриархат. М., 2001. С. 125.

доклады на научных конференциях и лекции: в Академии художеств СССР; Российской академии художеств; Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова; Научно-исследовательском музее Российской академии художеств (С.-Петербург); Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина; Московском государственном лингвистическом университете, Российском государственном гуманитарном университете, Государственной Третьяковской галерее; Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и др.

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования и включает: введение, две взаимосвязанные самостоятельные части, каждая из которых состоит из шести глав, содержащих разделы; заключения, библиографии и списка сокращений (всего 17 а.л.)

Во **Введении** диссертации дается краткий историографический обзор, обоснование выбора темы, определяются цели и методологические основы диссертации, а также конкретные задачи исследования. Так, автор отмечает, что русская скульптура конца XIX – начала XX века представляет собою многогранное художественное явление, поэтому ее сложная эволюция находилась в зоне внимания как зрителя, так и критики, практически с самого начала творческой практики ведущих мастеров. В дальнейшем многие известные искусствоведы, ученые и публицисты отдали дань интереса этому важному периоду в истории отечественной пластики, о чем свидетельствует обширная библиография данной диссертации. Однако *историко-биографическая* направленность основных искусствоведческих работ по данной тематике, учитывая специфику избранных авторами целей, не позволяет определить их анализ как полноценное историографическое исследование, поскольку доля собственно *научных публикаций* в этом списке незначительна. Представленный в диссертации краткий обзор истории изучения русской скульптуры конца XIX – начала XX века носит достаточно общий характер, так как особенности настоящей работы предполагают дальнейший подробный анализ целого ряда источников, включённых непосредственно в исследовательский материал соответствующих глав диссертации.

Заметим, что в области анализа творчества мастеров новой волны внимание критиков было распределено отнюдь неравномерно, и это положение сохраняется в нашей работе, что пуждается в обосновании. Не вызывает сомнения, что уже на рубеже столетий *Анна Семёновна Голубкина* выступает как мастер уникального масштаба и богатства творческой практики. Даже сопоставив, с позиций современной исторической дистанции,

все судьбы новаторов рубежной эпохи, следует признать лидерство Голубкиной, как в отношении масштабов выполненного, так и в новационном потенциале её искусства в целом. Очень многое было совершено Голубкиной впервые, слишком многим обязана русская скульптура ее гению и художнической смелости, без которых важные направления этого вида искусства возможно не получили бы такого мощного импульса развития.

В проводимых исследованиях автор, прежде всего, анализирует истоки уникального подъема русской пластики на рубеже XIX–XX веков. Содержание диссертации, таким образом, логично подразделяет ее на две самостоятельные, но логически взаимосвязанные части: **«Часть I. «Скульптурное образование в России на рубеже XIX–XX веков. Проблемы наследия и новаторства» и «Часть II. Творческая практика русских скульпторов рубежной эпохи: проблемы и ведущие тенденции развития».**

В первой части диссертации новым при изучении обозначенной проблемы является избрание предметом комплексного анализа не истории художественных учебных заведений России, а сложного процесса *взаимодействия традиций и новаций* в организации учебного процесса, в методических и творческих установках преподавателей при подготовке молодых художников. Результаты такого анализа позволяют реально оценить те процессы, которые оказывали непосредственное влияние на формирование профессиональных навыков и способности к самостоятельной работе молодых художников, в том числе скульпторов, творчество которых во многом определило дальнейшую эволюцию русского изобразительного искусства.

В рамках данной темы особый интерес представляет собою исследование политики подбора педагогических кадров, выработки методов и программ обучения, понимание целей и задач процесса подготовки будущего художника к самостоятельному творчеству, а также выбор критериев оценки достигнутых слушателями результатов. Интересным предметом рассмотрения стала эволюция отношения учащихся к набору изучаемых дисциплин, к личностям преподавателей и к взаимоотношениям с педагогическим коллективом в целом. Соотношение индивидуального влияния руководителя и методических установок учебного заведения, отношение профессоров к задаче выявления творческой индивидуальности учащегося – все это составляет предмет анализа с целью понимания истинных достижений, а также причин неразрешенности ряда проблем, характерных для эволюции русской художественной школы второй половины XIX – начала XX века.

Автор также рассматривает взаимоотношения профессорско-преподавательского состава учебных заведений со слушателями, изменения, которые наблюдаются в этой сфере на протяжении полувековой истории художественной школы России. Самосознание будущей творческой личности, ее миропонимание также представляют большой научный интерес и ранее практически не подвергались целостному исследованию. В то же время совокупность ответов на многие вопросы в рамках такой работы позволяют более полно представить себе истоки и предпосылки формирования рассматриваемого феномена высочайшего расцвета русской скульптуры и отечественной художественной культуры в целом.

Заметные изменения происходят и во взаимоотношениях русской и европейской художественных школ. Процесс преодоления восприятия русского художника как представителя периферии, разрушение образа «художественного провинциала» представляет богатый материал для анализа. Таким образом, фактически следует говорить, применяя современную терминологию педагогической науки, о *многоуровневой профессиональной подготовке* художников, которые умело сочетали полученное систематизированное образование в России и зарубежное обучение, стажировку и практику.

Вторая часть диссертации, посвященная творческой практике русских скульпторов рубежной эпохи, охватывает широкий круг проблем. В истории отечественной скульптуры последнее десятилетие XIX века известно как период начавшегося возрождения и плодотворного развития всех её видов и форм. Выход из определенного творческого кризиса предшествующего периода развития был связан с решением целого комплекса художественных задач, важнейшей из которых становится преодоление зависимости скульптуры от литературных и живописных творческих приёмов. Ведущий исследователь русской художественной культуры второй половины XIX – начала XX века Г.Ю. Стернин, рассматривая сложные вопросы «литературоцентризма», в частности, в пластических искусствах, справедливо отмечает: «И вместе с тем в этой, казалось бы, окончательно решенной проблеме, много такого, что требует *дифференцированных суждений* с обязательным учетом тех встречных сил, с помощью которых каждый из видов искусства старался утвердить свою самостоятельность, свой способ воплощения картины мира... (курсив мой. – О.К.)»¹.

Обретение отечественной пластикой своего собственного художественного языка представляло собою масштабную творческую задачу, в рамках реализации которой

¹Стернин Г.Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М., 2007. С. 180–181.

поднимался целый ряд специфических скульптурных проблем. Их разрешение не могло стать делом одного, даже незаурядного, мастера или отдельного художественного направления. Важно отметить, что при всем многообразии индивидуального творческого развития каждого из представителей русского ваяния рубежной эпохи, было бы неверным характеризовать этот период как лишенное каких бы то ни было выраженных общих творческих тенденций, среди которых главенствующими, несомненно, стали *скульптурный импрессионизм и модерн*. Одновременно в практике официального академического направления продолжают господствовать тенденции *историзма*. Наиболее полно и последовательно стилистическая эволюция проявляет себя в практике монументальной и монументально-декоративной пластики, анализу которой автор посвящает вторую часть исследования. При этом проблемы стилиобразования являются, безусловно, темой для самостоятельного исследования.

Большой интерес представляет и анализ эволюции на рубеже XIX–XX веков взаимодействия искусств не только различной *видовой* (скульптура – живопись – архитектура), но и *пространственно-временной* (скульптура – литература – музыка) *природы*. Постепенное высвобождение скульптуры из явной зависимости от литературно-описательных и живописно-иллюзионистических средств выразительности проходил весьма неоднородно в различных школах и в рамках различных жанров. Важнейшим фактором процесса обновления пластического языка в произведениях рассматриваемого периода стало, несомненно, освоение *импрессионистической техники лепки*. Особенности использование опыта европейского скульптурного импрессионизма в практике отечественного ваяния могут быть проанализированы как на социокультурном уровне – в рамках изменения представления об эстетическом каноне и нового истолкования телесности, так и с точки зрения изменения жанровой структуры данного вида искусства, а также работы мастеров в различных видах мягких материалов.

Невозможно рассматривать процессы эволюции русской пластики рубежной эпохи без специального анализа способов построения *портретного образа* – традиционно одного из самых разработанных сегментов в отечественном искусстве скульптуры. Автор диссертации предлагает особый путь сопоставления творчества мастеров различных школ на примере широкого портретирования знаменитой модели второй половины XIX– начала XX века – *Льва Николаевича Толстого*.

Мало изученной проблемой художественной практики скульпторов рубежной эпохи является использование дерева как незаслуженно забытого материала станковой пластики. При этом автором диссертации рассмотрен ряд принципиальных творческих

проблем эпохи Серебряного века, а именно: проведен анализ причин утраты понимания пластической выразительности деревянной пластики; установлена взаимосвязь формирования вкуса и понимания пластической выразительности декоративной пластики в дереве, а также возможностей восприятия новаторской деревянной пластики начала XX столетия; определены различия в практике перевода произведений скульптуры в твердые материалы у мастеров *петербургской академической школы* и *московской скульптурной школы*.

Как известно, большой интерес представляют исследования *социхудожественного контекста* эволюции отечественного вааяния. Этот аспект анализа может быть развернут в разных направлениях. Однако в настоящее время практически неразработанной является проблема *взаимоотношения критика и зрителя* в контексте восприятия скульптурного произведения. В рамках этого же направления представляется актуальным и перспективным развернуть определенные исследования *гендерной проблематики*, а также соотношения формы и содержания скульптуры *религиозной тематики*.

Несомненно, что в истории русского вааяния конца XIX – начала XX века, кроме отмеченных, можно определить и другие проблемы. Однако, учитывая практическую невозможность охватить весь комплекс исследований в рамках одной диссертации, автор, разумеется, ограничивается анализом только *основных проблем эволюции* русской скульптуры указанного периода, которые действительно являются наиболее важными и определяющими для истории отечественной пластики в целом, и в контексте взаимоотношений *московской и петербургской скульптурных школ* рубежной эпохи, в частности.

Часть I. Скульптурное образование в России на рубеже XIX–XX веков. Проблемы наследия и новаторства.

Глава 1. Художественное образование в России во второй половине XIX – начале XX века. Общие тенденции развития. В этой главе рассматриваются общие закономерности эволюции русского художественного образования в целом и особенности развития русской скульптурной школы, в частности, во второй половине XIX– начале XX века. Предпосылки многих новаций в данной области были заложены уже в истории отечественного искусства первой половины XIX столетия. Однако с 1860-х годов изменения, в том числе стимулируемые реформенными процессами в России, начинают приобретать качественно новый характер. Оппозиция двух творческих методов находит свои параллели и в формировании двух ведущих школ художественного образования –

петербургской, сложившейся на базе Императорской Академии художеств, и *московской*, судьба которой определялась становлением и укреплением позиций Московского училища живописи, ваяния и (с 1865 года) зодчества. Основные изменения в организации учебного процесса Императорской Академии художеств были связаны, как известно, с реформой академического Устава 1859 года. Однако принципиальных сдвигов, которые можно было предполагать в связи с внедрением указанных новшеств, в методике обучения художников не произошло.

Как результат установки академического классицизма неизбежно утверждаются в высшем художественном образовании. Однако было бы просто необъяснимо, как при таком положении дел Академия оставалась тем учебным заведением, из которого выходили художники, составлявшие славу русского искусства как во второй половине XIX века, так и на новом этапе его развития, а именно, на рубеже XIX–XX столетий. Естественно, при всей строгости и нормативности функционирования аппарата Академии она не могла быть и не была однородна по своему составу. И совершенно особое положение в ней занимает сначала мало кому известный адъюнкт-профессор гипсоголового класса *Павел Петрович Чистяков*¹. Не имея возможности реализовать свою систему в полном объеме при работе с учениками, он, тем не менее, никогда не упускал из виду две главные составляющие своего педагогического метода: единство всей системы заданий и строгую их последовательность при обязательном индивидуальном характере конкретных задач для каждого молодого художника. Однако усилия отдельных оппозиционно настроенных педагогов не могли что-либо принципиально изменить в педагогической системе Академии. Поэтому только полномасштабная реформа, которая затронула бы и *организационные*, и *методические* основы существования Императорской Академии художеств, виделась, как единственное средство возродить это образовательное учреждение.

В то же время во второй половине XIX века достигает своей подлинной зрелости альтернативная школа подготовки художественных кадров в лице Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Большую роль в развитии Училища, несомненно, сыграли его руководители, возглавлявшие учебное заведение во второй половине XIX века. Так, весьма значимой фигурой в этом смысле являлся М.С. Башилов², назначенный инспектором Училища в 1860 году. К началу 1870-х годов в МУЖВЗ

¹ Гордон Е. Система П.П. Чистякова в русском искусстве второй половины XIX века. // Искусство, 1982, № 12. С. 66–72. Подробнее см.: *Молева Н.М., Белютин Э.М.* П.П. Чистяков - теоретик и педагог. М., 1953., *Гинзбург И.Я.* П.П. Чистяков и его педагогическая система, Л.–М., 1940.

² *Кольцова Л.А.* Художественная иллюстрация в России середины XIX века. М.С. Башилов и его современники. М., 2008. С. 13–52.

происходят серьезные изменения в педагогическом составе. На место руководителя ведущего – натурального класса был принят молодой выпускник Училища и пенсионер Академии художеств В.Г. Перов. Его авторитет в ближайшие годы практически предопределил направление развития московской художественной школы, а за ним самим закрепится изустно звание директора «Московской академии», которым он никогда на практике не был. Не в малой степени благодаря его деятельности 1870-е годы справедливо называют «золотым веком» МУЖВЗ. Число учащихся в его стенах непрерывно возрастает, что позволяет осуществлять при приеме дифференцированный отбор, и среди слушателей появляется большое количество подлинно талантливой молодежи.

Программа и структура обучения в МУЖВЗ в целом выстраивалась по академической схеме. Однако в 1870-е годы в Училище была сформирована своя *новая методика* подготовки, согласно которой усердный и талантливый учащийся не «отбывал классов», а переводился в более высокий по результатам реализации конкретных заданий, поэтому путь до натурального класса, который и рассматривался как главное место формирования мастера, предельно сокращался. Все разнообразие и богатство опыта, представленного в развитии художественных образовательных учреждений России второй половины XIX века, свидетельствовало о динамичности развития отечественной художественной культуры, о богатстве ее сил, стремившихся передать свои достижения новым поколениям художников. Следующий этап истории русского искусства выразил себя в преодолении напряженной оппозиции академического и реалистического направления. При этом не были и не могли быть сняты с повестки дня вопросы сосуществования данных тенденций, а проблема их неизбежного сложного взаимодействия приобретала в рубежную эпоху специфические черты.

Стремительные изменения в творческой сфере демонстрировали себя очень разнообразно. Проявились они и на базовом уровне формирования мастера как субъекта художественной культуры, а именно в сфере профессионального образования. Радикальные перемены были результатом сложных процессов, характерных для русского искусства конца XIX века. Они явились закономерной реакцией на осознание руководством Академии утраты ею прежнего авторитета. Однако компромиссность процесса реформирования стала очевидной уже на стадии его подготовки: единой методической системы выработки у учащегося необходимого набора знаний, навыков и умений сформировано не было, в педагогических установках часто проявлялась субъективность и неопределенность, и это все, безусловно, сказывалось на результатах.

В эти же годы в *московской школе* также намечаются серьезные перемены, продиктованные требованиями времени. Параллельно с реформированием Академии здесь происходила значительная замена преподавательского состава. Несмотря на традиционно более передовые педагогические установки профессоров МУЖВЗ, их методика преподавания перестала соответствовать новым требованиям к формированию творческой личности будущего художника. Совокупность всех произошедших изменений найдет свое выражение в принятии нового Устава Училища в 1898 году. Важно отметить, что при всем многообразии передовых устремлениях педагогов Училища его методическая система после проведения реформ оказалась гораздо более последовательной и цельной, нежели академическая. Практически МУЖВЗ демонстрировало поразительный синтез собственного опыта разработки методических принципов и системы подготовки, выработанной в стенах Академии П.П. Чистяковым, многие из учеников которого стали ведущими преподавателями Училища.

Глава 2. Скульптурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества. К проблеме становления. В главе раскрываются особенности эволюции конкретно скульптурного образования в России второй половины XIX века, обращаясь к малоизученному процессу становления скульптурного класса МУЖВЗ. Анализ качественных перемен, которые характеризуют эволюцию русского искусства рубежа XIX–XX веков и в особенности 1910–х годов, побуждают историков искусства обратиться к поиску истоков формирования необходимой базы столь радикальных преобразований. В связи с этим в научный оборот проникает и последовательно закрепляется в нем понятие *московской школы живописи*, что видится вполне обоснованным. Однако информацию о развитии собственно скульптурного образования приходится выискивать буквально по крупицам. Не в последнюю очередь такое положение связано с тем, что «...ни в одном из специальных классов заключавшихся в академической педагогике консервативные тенденции не проявились с такой определенностью, как в *скульптурном* (курсив мой. – О.К.)»¹.

Тем не менее, без скульптурной подготовки не мыслилось полноценное профессиональное обучение художника. Должность преподавателя пластики в МУЖВЗ была изначально предусмотрена, но оставалась длительное время вакантной. У истоков создания натурального класса стояли в том числе «...*скульптор* Ив[ан]. Петр[ович]. Витали,

¹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. С. 59.

приведший с собой ученика своего Биянки»¹. Но преподавание как таковое в скульптурном классе началось только в 1847 году, ввиду специфических условий и требований скульптурной технологии.

Однако о создании собственно скульптурного отделения члены Московского художественного общества не забывали, и уже при подготовке Устава будущего Училища в 1843 году в §7 прямо указывалось, что «...сообразно с предположенною Обществом целию Школа² состоит из приуготовительного отделения для начального и общего художественного образования и отделений живописного и *скульптурного* (курсив мой. – О.К.)». В то же время в программе, представленной 5 ноября 1847 года Н.А. Рамазановым в Совет Московского художественного общества, скульптор вынужден констатировать, «...что в Училище пока нет ни одного ученика, который пожелал бы быть скульптором, и что поэтому он, Николай Александрович Рамазанов, “изъявил... согласие другим преподавателям содействовать моими силами успехам тех учеников, которые занимаются в натурном классе и в классе гипсовых фигур” (курсив мой. – О.К.)».

Заметим, что личность основателя скульптурного класса Училища Н.А. Рамазанова в разных источниках имеет достаточно противоречивое освещение. Во многих приводимых в работе изданиях 1950–1960-х годов было принято акцентировать факты поддержки Н.А. Рамазановым Ф.С. Завьялова в вопросе о закрытии натурального класса Училища. Однако Н.А. Дмитриева справедливо замечает, что «...Н. Рамазанова как педагога нельзя представлять только узким рутинером»³. Нам видится более правильным заметить, что Рамазанов *ни в коем случае не являлся таковым*, в том числе как профессор, который практически поддерживал установку на превращение Училища в высшее профессиональное учебное заведение. Одновременно мы видим в позиции Рамазанова стремление утвердить во вверенном ему подразделении Училища самые высокие достижения его *Alma mater* и исключительную преданность своему новому поприщу.

Так, на знаменитой выставке 1858 года экспонировалось уже «37 скульптурных вещей» только учеников МУЖВЗ. Несомненно, приведенные результаты, несомненно, свидетельствуют в пользу педагогического метода Рамазанова, стремившегося сохранить крепкую академическую школу и одновременно придать скульптуре убедительность и теплоту, способную обратить к ней внимание публики и привлечь в скульптурный класс молодые талантливые силы. Дальнейшая история русского ваяния демонстрирует

¹ Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951. С. 9.

² Так первоначально предполагалось именовать преобразованный Художественный класс.

³ Дмитриева Н.А. Указ. соч. С. 26, 42, 43.

правильность его позиции. Опыт русских скульпторов второй половины XIX века, к сожалению, не дал серьезных конструктивных результатов, но он чётко показал, что попытки следовать по стопам искусств иной пластической и даже пространственно-временной природы, будь то живопись, графика или литература, не могут открыть скульптуре пути к полноценной самореализации.

После ухода Н.А. Рамазанова в 1866 году и отставки по болезни сменившего его ненадолго Н.В. Штрёма, с 1868 года на протяжении почти тридцати лет скульптурный класс возглавлял выпускник МУЖВЗ *Сергей Иванович Иванов*. Следует отметить, что для скульптуры в целом, и, как следствие, для скульптурного образования наступили не лучшие времена, поскольку характерный для русской художественной традиции *демократический реализм*, с большими оговорками мог стать полем деятельности ваятелей. Однако С.И. Иванов преодолел эти трудности, и как закономерный результат его педагогических усилий на рубеже XIX–XX веков появилось новое поколение выпускников скульптурного класса – Сергей Волнухин, Анна Голубкина, Сергей Коненков, Николай Андреев, которые совершат подлинный переворот в искусстве скульптуры, придав ей невиданную актуальность, пластическую экспрессию, образную полноту и социальную значимость.

Глава 3. С.И. Иванов и проблема формирования московской скульптурной школы рассматривает процесс сложного перехода от становления скульптурного класса МУЖВЗ к *формированию московской скульптурной школы* в полном смысле этого понятия. Поэтому очень важно подробно обрисовать творческие пристрастия скульптора *С.И. Иванова*, поскольку они, несомненно, являются своеобразным синтетическим отображением его натуры, оказавшей столь сильное влияние на судьбу *московской скульптурной школы*. Сергей Иванов стал первой фигурой, и образованием своим и карьерой связанной только с *московской школой*. После прохождения курса в мастерской Рамазанова, он, начиная с 1862 года, провел несколько лет в Риме на средства Московского общества любителей художеств¹, то есть практически реализовал полную программу подготовки скульптора по академическому образцу. Знаменательно, что Сергей Иванович и в собственных творческих работах оставался, прежде всего, педагогом, о чем ярко свидетельствует приводимое Разумихиным следующее пояснение скульптора, данное к его собственным работам: «Подобраны они [произведения] оставляются в таком виде, что свободно могут служить *хорошей школой для обучения*

¹ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Скульптура XVIII–XIX веков. Т. 1. М., 2000. С. 157.

скульптуре; в них проведена постепенность: начиная с наиболее простых по мысли и легких по исполнению и кончая наиболее трудными и сложными (курсив мой. – *О.К.*)».¹

Уже современники отмечали в даровании Иванова ярко выраженное национальное своеобразие, особенно заметное на фоне все нараставшего с годами числа слушателей Императорской академии художеств, выходцев из прибалтийских немцев или из черты оседлости. Последние по вполне понятным причинам легче вписывались в интернациональные установки академизма в этом учебном заведении. Сергей Иванов, напротив, практически открывал новую страницу в истории отечественного ваияния, как бы подготавливая выход на арену выучеников скульптурного класса МУЖВЗ рубежной эпохи, съезжавшихся в Москву из различных губерний центральной России: Рязанской, Смоленской, Саратовской, Саранской и других.

Кроме известного педагогического демократизма, явно процветавшего в Училище, Сергей Иванов прививал своим подопечным и целый ряд очень строгих правил. Первым из них было особое благовоительное отношение к мастерской. Её обстановка являла собою резкий контраст вольным нравам, царившим в скульптурном классе Императорской академии художеств. В методике Иванова свобода творчества уравновешивалась исключительной строгостью требований к обстановке и организации труда в мастерской, а также вниманием к грамотной работе с материалом пластики, понимание которого он, несомненно, стремился привить своим ученикам. Есть основание предполагать, что это отношение было усвоено им от Н.А. Рамазанова, который оставил первое подробнейшее изложение технологии работы скульптора в глине.²

Наставления Рамазанова, рекомендованные Ивановым и слушателям своего класса, спустя более чем столетия отзвучат в истории нового русского ваияния. Поражают некоторые сопоставления из статьи Рамазанова и книги Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора». Рамазановым практически были заложены основы *нового подхода* к обучению скульптора, к пониманию материала, даже к построению особых *взаимоотношений педагога и ученика*. Всё это бережно сохранялось, развивалось, закреплялось и передавалось новому поколению именно С.И. Ивановым, который, несомненно, внес заметный вклад не только в образовательный процесс, но и в формирование *московской скульптурной школы* на базе МУЖВЗ.

Глава 4. Скульптурный класс пореформенной Академии художеств посвящена исследованию ситуации в отечественном высшем скульптурном образовании на рубеже

¹ Труды покойного академика скульптора Сергея Ивановича Иванова бывшего преподавателя московского училища Живописи, ваияния и зодчества. Альбом. Выпуск первый. М., 1904.С. 24.

² Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. М., 1863.С. 298–305.

XIX–XX веков. Императорская Академия художеств оставалась тем единственным учебным заведением страны, где скульптор мог получить полное профессиональное образование. Даже после организации в Московском училище живописи класса ваения во второй половине XIX века соответствующие награды за работы его учащимся присваивались только в Академии художеств в Петербурге. Совершенно очевидно, что такая жесткая связь скульптурного образования с требованиями официального направления в искусстве наглядно воплощалась в воспроизводстве определенного эстетического канона. В связи с этим, как показывает опыт эволюции отечественного ваения, принципиальное обновление творческих приёмов и образной структуры произведений пластики действительно затрагивало глубинные понятия и фундаментальные эстетические предпочтения, сложившиеся в сознании даже вполне просвещенного зрителя второй половины XIX века.

Большинство исследователей, посвятивших свои работы проблемам эволюции Императорской Академии художеств в процессе её реформирования в 1894 году, сосредоточивали своё внимание на наиболее популярных и динамично развивавшихся во второй половине XIX века видах пластических искусств, а именно – живописи и графике. Однако многие знаковые изменения происходили и в скульптурном классе Академии. В пореформенное время её руководителем был тридцатитрехлетний выпускник Академии *Владимир Александрович Беклемишев*, приглашенный на эту должность ставшими у руководства Высшего училища передвижниками.

В.А. Беклемишев, очевидно, вполне последовательно усвоил все требования академической системы в процессе своего обучения, чем и зарекомендовал себя с положительной стороны с точки зрения руководства класса. Об этом свидетельствуют полученные им награды – малая золотая медаль за программу «Каин после убийства брата» в 1886 году и большая золотая – за программу «Положение во гроб» в 1887. В письмах самого Владимира Александровича из Рима, однако, обозначен целый ряд проблем, разрешить которые его академическая подготовка ему не позволяла. Молодой скульптор искренне стремится выразить себя в теме масштабной и глубоко его волнующей – будь то «Беглые» или «Христианка первых веков»¹, навеянная посещением катакомб. Закономерно, что дальнейший творческий путь Беклемишева выстраивается весьма непоследовательно. Признанный «за своего» в реформированной Академии, он

¹ «Христианка первых веков» (1891, гипс, НИ музей Российской академии художеств). См.: *Короткина Л.В.* В.А. Беклемишев. Письма. Воспоминания о скульпторе // Пресновские чтения–II. Сб. статей по материалам конференции, посвященной вопросам изучения русской скульптуры XVIII–XX веков. – Л.: 16–17 ноября 1989 года. СПб., 1994.

проявлял странную противоречивость поступков и суждений. Будучи сам не в состоянии выйти за пределы усвоенных правил академического метода, В.А. Беклемишев демонстрировал редкую пронизательность в отношении подлинно новаторского таланта, предлагая поддержку и всевозможное содействие Голубкиной, приглашая учиться в Академию встреченного в Риме Коненкова и предвидя мощный живописный темперамент в послушнике Ново-Афонского монастыря Малявине.

Молодые скульпторы, за которыми окажется в будущем подлинно новаторское слово, в свою очередь были готовы воспользоваться всем богатством академической школы, но категорически отвергали любые попытки влиять на их свободу творческого выбора. Фигура руководителя скульптурного класса Высшего художественного училища Академии как бы поневоле предполагает в этих обстоятельствах компромиссное положение, где охранительные функции с точки зрения обеспечения преемственности установленных норм и приемов оказываются, тем не менее, доминирующими, что и демонстрирует в полной мере профессиональная судьба В.А. Беклемишева.

В отличие от молодых Г.Р. Залемана, Р.Р. Баха и В.А. Беклемишева А.С. Голубкина не собиралась «ждать». Как только для неё становится очевидным, что пребывание в Академии препятствует её творческому продвижению, она покидает её стены. В свою очередь С.Т. Конёнков в академической скульптурной мастерской увидел практически ту же самую картину, что описывали ее учащиеся двадцать с лишним лет тому назад. В этой ситуации конфликт был практически неизбежен. Ведь Сергей Конёнков, как и Анна Голубкина, прошел совершенно иную школу в Москве, и «...разница в приемах имела *принципиальный характер* (курсив мой. – О.К.)»¹.

Несомненно, в академических предпочтениях Беклемишева сказалась и известная доминанта рисунка, на которую были ориентированы все академические учебные программы, в том числе и живописных мастерских. Таким образом, небольшие сдвиги в учебных установках не могли повлиять на главное: воспитание чувства активного переживания трехмерной формы, придания ей внутреннего напряжения и динамики *отсутствовало в академической системе обучения*. Сам В.А. Беклемишев далее робких и весьма ограниченных шагов в направлении обновления творческого метода двинуться не мог. Не исключено, что именно острое осознание двойственности своего положения и вынудило ещё полного сил профессора оставить общественное и педагогическое поприще. Важно также отметить, что практическое отсутствие эволюции в системе академического скульптурного образования на протяжении почти тридцати лет

¹Коненков С.Т. Мой век: Воспоминания. М., 1988. С. 116.

сказывалось не только на самом виде искусства, но и на уровне его понимания, в том числе адекватного восприятия особенностей творческих задач ваятеля со стороны зрителя и художественной критики в целом.

Глава 5. Французская школа в судьбах русских скульпторов конца XIX – начала XX века состоит из трех разделов и посвящена исследованию значения французской скульптурной школы для эволюции русского ваяния рубежной эпохи.

Раздел 1. Париж как заключительная стадия скульптурного образования представляет собою анализ совершенно особой системы взаимоотношений мастеров *русской скульптуры с французской художественной школой*, которые на протяжении всей послепетровской эпохи отличались постоянством и богатством. На рубеже XIX и XX веков они приобрели к тому же исключительное разнообразие и складывались, образно выражаясь, из нескольких планов взаимодействия. Так, в Париже в конце XIX века проживали и работали известные и вполне сложившиеся мастера – выходцы из России, например, М.М. Антокольский. В Париже постоянно жили и работали с 1881 года Л.С. Синаев-Бернштейн, с 1885 – Л.-Б.А. Бернштам, с 1896 года – Н.Л. Аронсон. «Укоренившись» на парижской почве, эти скульпторы впоследствии выступают в качестве наставников и авторитетов для художников, прибывающих из России. Правда, на рубеже XIX–XX веков понимание между мастерами, принадлежащими не только разным поколениями, сколько разным школам, достигается не всегда.

Другой важной составляющей межкультурных связей было направление художественными образовательными учреждениями России своих лучших учеников в *ознакомительные заграничные поездки*, где в программах обязательно значилось посещение Парижа. Судя по оставленным свидетельствам, все молодые мастера пластики искали самого широкого культурного обзора, приобщения ко всей полноте традиций европейской цивилизации, а не только к избранным классическим этапам ее развития. Это новое отношение к истории искусства автор диссертации определяет как важный поворот в сознании отечественных мастеров. Кроме того, у многих русских художников, естественно, возникало желание видеть и современные произведения европейского ваяния. Поэтому особое значение приобретает экспозиция Люксембургского музея, где проходили своеобразный «испытательный срок» ведущие мастера – претенденты на перемещение в Лувр.

Еще одной гранью контактов с парижской художественной жизнью на рубеже XIX–XX веков стали Всемирные выставки. Одновременно получаемые на них награды свидетельствовали не только об *исключительно высоком уровне подготовки русских*

мастеров, но и полном соответствии их творчества официальному направлению развития европейской пластики.

Большой интерес представляли для художников из России, при всей спорности демонстрируемых ими достижений, и грандиозные экспозиции Салона – ежегодные выставки Французской Академии литературы и искусства. Наибольшее значение, однако, имели занятия в *частных французских академиях* или получение непосредственных консультаций у ведущих скульпторов. Это хорошо подтверждается следующими взаимоотношениями: Бернштама и М.-Л. Мерсье, под руководством которого он работал в Париже с 1885 года; Аронсона и Г. Лемера; Гинцбурга и М.М. Антокольского; Бернштейна, Голубкиной и О. Родена. Существовал и иной вектор движения творческой информации – мастера могли не только усваивать новации европейской столицы искусств, но и разворачивать характерные для нее художнические практики на российской почве. Так, создав студию для скульпторов в своей московской мастерской в 1913 году, Анна Голубкина практически реализовала опыт французских *частных академий*¹.

Раздел 2. Стратегия получения образования как фактор самоопределения художника. К творческой биографии М.М. Антокольского и А.С. Голубкиной. Автор диссертации анализирует эволюцию некоторых аспектов в стратегии получения образования русскими мастерами ваяния второй половины XIX – начала XX века. В конкретном случае рассматриваются две поистине центральные фигуры русской пластики: *Марк Матвеевич* (Мордех Матысович) *Антокольский* (для второй половины XIX века), и *Анна Семеновна Голубкина* (для рубежа XIX–XX веков). Их человеческие и творческие судьбы имеют определенные точки соприкосновения, что также поддерживает идею сравнительного анализа, и одновременно позволяет сопоставить способы и средства, которые избирали молодые мастера для получения профессионального образования. Предлагаемый взгляд на проблему отличается от обычных подходов в исследовании образовательного процесса. Общепринятым является описание предлагаемых методик, выработанных самим учебным заведением. Автор предлагает по-новому взглянуть на учебный процесс и результаты столкновения с его требованиями с точки зрения самого будущего художника, той стратегии и тактики, какую он предпочитает на пути превращения в настоящего мастера.

¹ *Калугина О.В.* Московская Академия Анны Голубкиной. К 100-летию мастерской скульптора / Русское искусство, 2010, № 1. С. 138–143.

Избранные для анализа биографии скульпторов хорошо описаны и достаточно глубоко изучены многими искусствоведами, однако именно в избранном ракурсе анализ их жизненного пути еще ни разу не проводился¹. М.М. Антокольский начинал свое обучение у различных ремесленников. При поддержке жены бывшего виленского генерал-губернатора Марк Антокольский направляется в Петербург, где он стал вольнослушателем Академии художеств. При этом будущий скульптор не умел рисовать, никогда не работал с глиной, очень плохо знал русский язык и в целом имел очень слабую общеобразовательную подготовку.

Из воспоминаний Антокольского можно составить представление о том плачевном положении, в котором находилась подготовка молодых мастеров ваяния в Академии художеств в 1862 году, когда будущий художник появился там впервые. Профессора класс практически не посещали, свет не соответствовал требованиям скульптурной работы, гипсы находились в жалком состоянии. В двух первых работах Антокольского – горельефах «Еврей-портной» («Вечерний труд старика», дерево – ГРМ, 1864) и «Еврей-скупой» («Скупой, считающий деньги», слоновая кость, дерево – ГРМ, 1865) полностью проявила себя двойственность положения молодого скульптора. Марк был хорошо подготовлен технически, и в то же время он совершенно игнорировал собственную выразительность материалов, полностью подчиняя их имитационно-иллюстративным задачам.

В дальнейшем М.М. Антокольский работал в полном соответствии с традиционным планом обучения в Академии, что видно из создаваемых им эскизов рельефов общепринятой тематики. Для Антокольского, о чем он неоднократно упоминает в своей биографии, главным оказывается выбор *сюжета*, стремление представить своего рода скульптурную иллюстрацию идей. Следует отметить, что Антокольский не мог поступить в Академию в качестве полноценного слушателя, так как для этого необходимо было сдать общеобразовательные экзамены, к которым он не мог подготовиться, и его забрали бы в солдаты. Спасением стала командировка от Академии в Берлин, где будущий скульптор сталкивается с такой же в точности методикой подготовки, что и в российской высшей школе.

После возвращения в Петербург Антокольский практически прекратил учебные занятия и вскоре приступил к самостоятельной работе над своими программными историческими работами. Они принесли ему признание, звание академика, славу и все

¹ Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М., 2006.

соответствующие социальные преимущества. Однако в 1871 году скульптор отбыл в Италию, а с 1877 года уже постоянно проживал в Париже. Заметим, что Антокольский был ровесником Огюста Родена, но в оставленных Марком Матвеевичем высказываниях о работе великого французского мастера нет ничего определенного.

Анна Семеновна Голубкина, судьба которой поставила ее перед выбором, крайне важным для нашего исследования, принадлежала новому поколению скульпторов. Как и М.М. Антокольский, она происходила из провинции, а именно – из города Зарайска Рязанской губернии¹. Она, сформировавшаяся в старообрядческой среде, также не принадлежала к официальной конфессии. Однако общеобразовательную подготовку эта крестьянка имела отличную. В то же время таких ремесленно-технологических навыков, как Марк Матвеевич, она не имела. Как и он, будущая художница не была подготовлена ни по рисунку, ни по живописи, и даже ее пристрастие к скульптуре проявилось только спустя годы.

Из содержания собственной книги Анны Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора», написанной уже зрелым художником при подведении итогов освоения мастерства, мы можем выстроить тот план обучения скульптора, который, очевидно, и представляется ей в качестве правильного пути к вершинам творчества. Самым замечательным в содержании этого труда можно считать нераздельность учебных и художественных задач. То, на что Антокольский, принимая правила игры академической системы, затрачивал двойные силы, Голубкина превращает в возможность творческого развития будущего ваятеля. Накопление опыта видится ей одним из главных условий достижения мастерства. Результатом малого опыта пластической работы становится то, что Марк Антокольский воспринимает скульптуру в основном чисто визуально. Анна Голубкина же утверждает необходимость приобретения навыка запечатления именно кинестетически-тактильных переживаний, где *пластика, а не сюжет* становится основой содержания образа.

Итак, оба скульптора приходят в Академию с определенной подготовкой – технической один и творческой – другая. Голубкина, освоив крепкую школу, надеется усовершенствовать ее в стенах Академии, становясь ее вольнослушательницей, как в свое время и Антокольский. Однако это не означает, что Голубкина готова, как когда-то Антокольский, вести «двойную жизнь», покорно принимая требования преподавателей и тайно работая по-своему. Отношения были выяснены очень быстро – через год Голубкина покинула Академию и сочла необходимым продолжить свое образование на

¹ В настоящее время г. Зарайск Московской области.

еще более высоком уровне уже в Париже. Именно здесь пересекутся судьбы двух ваятелей. Голубкина интенсивно ищет серьезного руководителя. Судьба предлагает ей встречу как с Антокольским, так и с Роденом. Вскоре визит к Марку Матвеевичу состоялся, и, согласно свидетельству самой Голубкиной, он ей «...не дал никакого совета. Сказал несколько общих замечаний, довольно противоречивых, и больше ничего»¹. Затем Голубкина была представлена Родену и нашла у него понимание, поддержку и даже неоднократно пользовалась его консультациями.

В результате всестороннего сравнительного анализа процесса получения художественного образования и дальнейшего становления двух выдающихся мастеров русской скульптуры – М.М. Антокольского и А.С. Голубкиной – автор диссертации делает вывод о ярко выраженной смене *ценностных приоритетов* в самоопределении художника второй половины XIX – начала XX века. Сложившаяся *московская скульптурная школа* создает благоприятную почву для формирования нового типа творческой личности. По сравнению с Антокольским, который являлся пассивным участником учебного процесса в Императорской академии художеств, Голубкина, принадлежащая новому поколению, выступает в качестве активного организатора своей художественной подготовки.

Раздел 3. Московская академия Анны Голубкиной посвящен важной составляющей эволюции русского искусства рубежной эпохи, а именно качественным изменениям в сфере художественного образования. Они затрагивали не только официальную систему подготовки художника, но и, образно выражаясь, своеобразную периферию, богатую личными инициативами и свободную от официального контроля. Роль русско-французских связей, в частности, контактов с парижской художественной жизнью и в этом процессе была весьма многозначна. Например, существовал особый вектор движения творческой информации – мастера могли не только усваивать новации европейской столицы искусств, но и разворачивать характерные для нее художественные практики на российской почве. Именно в этом контексте автор рассматривает уникальный опыт преподавания, освоенный ведущим русским скульптором начала XX века *Анной Семеновной Голубкиной*. Заметим, что первые опыты преподавания, предпринятые художницей в начале 1900-х годов, оказались неудачными². Попытка

¹ А.С. Голубкина Письма, Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 35. Далее – А.С. Голубкина. Письма...

² Подробно освещены в соответствующих письмах и воспоминаниях современников. См.: А.С. Голубкина. Письма...

скульптора в 1908 году получить разрешение на работу в мастерской МУЖВЗ также не удалась по причине её «неблагонадежности».

На протяжении нескольких лет Голубкина тщетно пыталась найти постоянную мастерскую в Москве, отвечающую ее профессиональным требованиям. И только в 1910 году она, наконец, выбрала свою мастерскую в Большом Лёвшинском переулке, где работала 17 лет (1910–1927). Можно не сомневаться, что образ достойного и отлично оборудованного рабочего места для художника также был закреплён в сознании Голубкиной именно в Париже. Поэтому поиски мастерской завершились только тогда, когда совпали с идеалом ателье художника, сформировавшимся во Франции. Как автор отмечал выше, эти исключительно *строгие требования к обстановке и организации труда* в мастерской, были заложены и сформированы уже ранее совершенно особым настроением скульптурного класса С.И. Иванова в период её ученичества в МУЖВЗ.

Парижские учебные мастерские помогли А.С. Голубкиной закрепить особый настрой занятий и создать позднее столь плодотворную атмосферу в своей московской мастерской, о которой спустя десятилетия с восторгом вспоминали ее ученики. Несомненно, это были те *частные академии*, которые пользовались огромной популярностью у многочисленных художников, в том числе иностранцев, прибывавших в Париж для совершенствования своих художественных навыков. Хорошо известно, что Анна Голубкина посещала в Париже имевшую достаточно крепкие традиции Академию Коларосси, созданную еще в 1870-х годах. А.Ю. Буйвид в своем исследовании делает очень важное замечание: «Следующее поколение частных школ открыли *бывшие воспитанники академий* и мастерских конца XIX в. Во многом успех новых академий зависел от имени их наставника... (курсив мой. – О.К.)»¹. Нетрудно понять, что в студии Анны Голубкиной нашла свое отражение именно эта парижская ситуация.

Создав студию для художников в своей мастерской, Анна Голубкина практически реализовала опыт французских *частных академий*, который «...способствовал развитию различных течений во французском (и не только) искусстве...» и благодаря которому «...стал возможен тот подъем в художественной жизни Парижа, без которого сейчас невозможно представить культуру XX века»².

Глава 6. Творческий метод как модель обучения художника. К проблеме педагогической методики Анны Голубкиной анализирует одну из важных

¹ Буйвид А.Ю. Частные академии Парижа конца XIX – начала XX в. // Санкт-Петербургский государственный институт живописи, ваяния и архитектуры имени И.Е. Репина. Научные труды. Вып. 10 июль /сентябрь 2009. С. С. 43. Автор упоминает Академию Рансона, Академию Гран Шомьер, Академию Матисса.

² Там же.

составляющих педагогического опыта мастера. Главным источником информации по этой теме, несомненно, является собственная книга художницы «Несколько слов о ремесле скульптора»¹. При скромном объеме, это издание вместило в себя очень большой блок концентрированной профессиональной информации, изложенной ясно, компактно и одновременно предельно насыщено. Образно выражаясь, эта небольшая книга Голубкиной является «краткой энциклопедией скульптора», что позволило диссертанту опереться на этот важный материал и внимательно рассмотреть творческую лабораторию Голубкиной через призму ее *педагогической методики*.

Прежде всего, видится перспективным оценить сам композиционный строй предлагаемой книги скульптора. Работа начинается такой поистине концептуальной информацией, что авторская позиция, несмотря на скромное название книги, выстраивается в поразительно крупном масштабе. Практически Анна Голубкина дает свое собственное определение «настоящего искусства»: «Говорят, что художнику надо *учиться всю жизнь*. Это правда. Но учиться не пропорциям, конструкции и прочим вещам, которые относятся к искусству так же, как грамотность к писательству, а другому, *настоящему искусству*, где – уже не изучение, а понимание и открытия, большие или малые, воплощенные в образы или нет, – это все равно, но художники их знают и знают им цену (курсив мой. – *О.К.*)»². Сформировав, таким образом, правильный позитивный настрой, Голубкина напрямую переходит к знакомству с материалами скульптуры, которое начинается с глины. Уместно напомнить, что ранее отношение к глине как материалу пластики не носило ни малейших признаков творческого подхода до того, как ее буквально воспела Анна Голубкина. Глина здесь доподлинно рассматривается почти как живой субъект, со-творец будущего произведения, во взаимоотношении с которым самое неприятное – это «разлад с материалом», когда она «от излишка воды делается скучной и однообразной»³.

Книга Голубкиной полна тонких, лишенных строгих границ своеобразных «перетеканий» от технических задач к творческим. Обе эти стороны скульптурного труда предстают нераздельно связанными компонентами единого процесса. Так, ремесло без его творческого применения не имеет смысла, творческие поиски без крепкой технической подготовки не имеют шанса реализоваться в настоящее произведение искусства. Скульптор разворачивает в книге не только масштабную программу подготовки

¹ Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1923. Переиздания: М.–Л.: Искусство, 1937; М.: Советский художник, 1958; М.: Искусство, 1960, 1963; М., Издательство Сканрус, 2004.

² Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 2004. С. 3.

³ Там же. С. 7.

учащегося к творческой переработке натурального материала, но и предлагает ключ к ее собственному пониманию многих работ. Переход к проблеме *техники* Анна Голубкина связывает с анализом важности профессиональной подготовки, при отсутствии которой «осторожная скромность незнания превращается в бойкость невежества, да еще при таком расцвете самодовольства, что моста к *настоящему искусству* и быть не может (курсив мой. – О.К.)»¹. Несомненно, это заключение позволяет судить об отношении мастера к наследию скульптурного импрессионизма, и непосредственно с вопросами увлечения молодыми скульпторами манерой Паоло Трубецкого. Техника, понимаемая как индивидуальное творческое лицо скульптора, должна, по мнению Голубкиной, базироваться на крепкой школе, позволяющей молодому творцу выйти на новый уровень художественной свободы, но *настоящее искусство* откроется ему только при бескорыстном и искреннем служении ему.

Голубкина рассматривает вопросы конструкции и движения, отношений и метода изучения анатомии, но многие из них выходят за чисто образовательные рамки. Заметим, что ни одна публикация, посвященная книге Анны Голубкиной не в состоянии вместить анализ всего богатства заключенного в ней творческого опыта. Таким образом, даже из этого краткого исследования для нас важен следующий вывод: Голубкина продемонстрировала в своей книге вполне сложившуюся педагогическую концепцию творческой подготовки не только скульптора, но и художника в целом, не имеющую аналогов в истории российской художественной педагогики.

Часть II. Творческая практика русских скульпторов рубежной эпохи: проблемы и ведущие тенденции развития

Глава 1. Основные проблемы развития русской монументальной пластики на рубеже XIX–XX веков направлена на исследование особенностей русской монументальной пластики указанного периода, находившейся на подъеме и, одновременно, переживающей сложный творческий перелом. Памятники возводят в огромном количестве и повсеместно. Особенно много на рубеже XIX–XX веков сооружают изваяний императоров. Так, воспроизводятся многочисленные памятники Петру I и Екатерине II, в то же время персоны императоров Павла I, Александра I и Николая I особой популярностью не пользуются. Но поистине беспрецедентным является объем статуй, созданных в честь Александра II. Подлинный взрыв монументальной активности, связанной с персоной этого императора, наблюдается с 1911 года, то есть с момента подготовки и проведения торжеств в связи с юбилеем отмены крепостного

¹ Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 2004. С. 20.

права. Несравненно скромнее проявляют внимание к Александру III, которому было воздвигнуто лишь несколько статуарных памятников. Важнейшие события и герои отечественной военной истории не удостоиваются столь большого внимания, как императоры, но все-таки изваяния, посвященные ратным подвигам, являются важной составляющей монументального наследия эпохи.

Таким образом, общая картина, на первый взгляд, может свидетельствовать о небывалом расцвете русской монументальной пластики рубежа XIX–XX веков. Однако при обращении к различным публикациям на эту тему – учебникам, общим трудам по истории отечественного искусства, сборникам научных статей исследователь обнаруживает, что лишь малая часть монументов становится предметом анализа. Такая тенденция – проведение четкого отбора произведений пластики, рассматриваемых в контексте развития художественной культуры Серебряного века – начинает формироваться уже в публикациях современников. Предметом внимания критиков и историков искусства становятся в основном имена мастеров, как правило, *московской скульптурной школы*. Эта же тенденция преимущественно сохраняется в фундаментальной монографии И.М. Шмидта¹. Закономерно возникает вопрос о причинах столь очевидного замалчивания или игнорирования огромного количества памятников и целого ряда высокопрофессиональных мастеров скульптуры.

Очевидно, что лидерство в творческом процессе оказалось не за теми, кто выполнял наиболее престижные официальные заказы и имел большое количество реализованных проектов. Напротив, оно принадлежало скульпторам, чьи работы, хотя и составляли небольшое количество, но демонстрировали совершенно *новые художественные качества*, позволявшие однозначно присудить именно этим мастерам историческую пальму первенства. Тем не менее, достаточно логичным видится обращение к анализу типологических особенностей всей монументальной пластики рубежной эпохи. Следует отметить, что абсолютное большинство произведений монументальной пластики этого периода не выходило за рамки уже устоявшейся типологии и стилистики середины – второй половины XIX века. Это были в основном панегирические композиции с определенными реминисценциями классицизма или барокко. Особую группу образуют работы, в которые последовательно проникают жанровые мотивы, с подробной разработкой бытовых деталей и развернутой сюжетной основой. Сам перечень имен скульпторов изменился очень мало. Среди них М.А. Чижов,

¹ Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. М., 1989. С. 135-272.

А.М. Опекушин, М.П. Попов, В.О. Шервуд, Р.Р. Бах, А.И. Адамсон, И.Я. Гинцбург, М.М. Антокольский и другие.

Необходимость выполнять большое количество заказов и проектов поневоле привело некоторых ведущих мастеров к усвоению нового – вполне коммерческого подхода в реализации замысла, а именно – «разделению труда». В перечисленных выше создателях монументов мы часто видим парадоксальное сочетание авторов и непосредственных исполнителей. Например, в целом автором проекта являлся художник, модель выполнял скульптор, а увеличение и отливку могли осуществлять третьи и четвертые лица, вообще не ориентированные на творческую составляющую процесса и далекие от концепции авторского замысла.

Другим признаком нарушения гармонии в эволюции монументальной пластики явилась постепенно *нарастающая индифферентность* по отношению к родовой специфике скульптуры. Об этом свидетельствует многократное повторение станковых работ для использования их в качестве моделей монументов. Таковы памятники Петру I по модели Антокольского, работы Бернштама. Установка на использование большого количества деталей, уточняющих содержание скульптурного произведения, сказывается на практической утрате понятия *единства пластического решения*. Следующим, закономерным шагом в этом направлении стало вольное обращение с *масштабированием* скульптуры. Сложность ситуации усугублялась, в частности, живописно-пролитературной ориентированностью реалистического искусства в целом, поэтому критерии оценки новаторства скульптора нередко выстраивались вне сферы средств выразительности, свойственных пластике.

Однако, несмотря на эти негативные явления, в русском ваянии уже велись, хотя пока и скрытые от глаз широкой публики, но совершенно конкретные творческие поиски новых средств выразительности и методов построения образа. В этом смысле центральной фигурой национальной скульптуры рубежа XIX–XX веков, несомненно, является Анна Семеновна Голубкина. В 1902 году, по заказу К.С. Станиславского и по приглашению мецената этого проекта С.Т. Морозова, Голубкина выполнила горельеф «Пловец», который украсил боковой вход в здание Московского художественного театра в Камергерском переулке. Характерно, что на рубеже веков начинается новый качественный подъем монументально-декоративной пластики, призванной активно решать художественные задачи в рамках построек стилей *модерн*, *неорусского* и *неоклассицизма*. Именно в это время порталная скульптура, примером которой и является по своему месторасположению горельеф Голубкиной, получает большое

распространение. Однако дальше типологической общности сопоставление в данном случае идти не может.

Рельеф становится не только вполне полноценной по образному строю скульптурной композицией, но произведением очень многоплановым, не поддающимся прямой словесной интерпретации, о чем и говорит целый ряд авторских названий. Нельзя не заметить, что подход к задаче далеко еще не вполне соответствовал требованиям, предъявляемым к монументальной работе. Однако в этом произведении совершен главный, по нашему мнению, шаг, позволяющий говорить о новом понимании скульптурных задач. Композиция вышла из тени сюжета и освободилась от диктата атрибута, она предложила зрителю интуитивный и неоднозначный подход к переживанию своего внутреннего содержания.

Первый пример реализации официального монументального проекта скульптором нового поколения был связан с постановкой памятника Александру III работы *Паоло Трубецкого*. В Петербурге скульптору отвели огромную мастерскую и предоставили обширный иконографический материал¹. Мастером была проделана колоссальная работа по переводу небольшого эскиза, пленившего многих удивительным сходством с оригиналом (очевидно, не только и не столько портретным, сколько общепластическим), в монументальный образ. Ф. Шехтель стал автором архитектурного проекта простого прямоугольного подножия-постаменты, для реализации которого камень соответствующего размера и цвета был доставлен из Финляндии. В результате этой кропотливой и во многом изысканной работы на свет появилось весьма неоднозначное и даже *парадоксальное* произведение. Сила таланта и художественной интуиции позволили выстроить символический, лишенный атрибутивных подсказок образ, в решении которого современники считывали гораздо больше внутреннего смысла, чем мог сознательно вложить в него автор, чуждый политике и социальной конъюнктуры.

В первые годы скульптурного творчества *Николай Андреевич Андреев* активно участвовал в разнообразных художественных конкурсах, главным образом на создание декоративно-монументальных произведений, включившись, тем самым, в контекст поисков нового большого стиля. Однако совершенно особым этапом в творчестве Н. А. Андреева стала его работа над памятником Н.В. Гоголю (бронза, гранит, 1907-1909). Поразительная смена впечатления при обходе этой остро и сложно скомпонованной фигуры как будто являет зрителю две разные ипостаси великого писателя. Как это ни странно, в дальнейшем при реализации проекта памятника Ф.П. Газу Николай Андреев

¹ *Шапошникова Л.П.* Памятник Александру III скульптора Паоло Трубецкого. СПб., 1996. С. 4–5.

обратится к совершенно традиционной форме бюста-гермы на гранитном основании, словно связанного с опытом возведения памятника Гоголю новационного прорыва и не было.

В 1909 году первопрестольная украсилась еще одним памятником, а именно – первопечатнику Ивану Федорову, выполненным *Сергеем Михайловичем Волнухиным*. Заметим, что образование Волнухин получал в те годы, когда новации в области пластических искусств скорее только намечались в русской культуре, и в различных ее сферах совершались лишь робкие шаги в новом направлении. Поэтому вполне объяснимым является тот факт, что для его произведения характерен определенный оттенок компромиссности. В то же время ряд верно подмеченных деталей позволяет насытить его человеческой теплотой, одновременно придавая запечатленному событию необходимую торжественность. Грамотно была продумана и постановка скульптуры, располагавшейся на фоне стен Китай-города, исторически абсолютно точно воспроизводящих архитектурный ландшафт, на фоне которого реально разворачивались изображенные события. Очень большое внимание уделил мастер тщательности окончательного исполнения скульптуры в материале.

Интересно отметить, что при малом количестве реализованных проектов, которые принадлежали скульпторам новой московской школы, их работы охватывали практически весь *типологический спектр* монументальной пластики. Был создан памятник императору, увековечен исторический персонаж и великий писатель, освоена область монументального рельефа и монументально-декоративной скульптуры для интерьера¹. Практически выпавшая из круга внимания ваятелей за последние сто лет такая сфера творчества, как *парковая скульптура*, также была охвачена молодыми мастерами. Этот опыт связан с именем одного из ведущих ваятелей рубежной эпохи – *Александра Терентьевича Матвеева*. С первых самостоятельных работ 1900-х годов в творчестве Матвеева последовательно закрепляется основная тенденция – гармоническое соединение классических традиций с творческими открытиями наиболее талантливых скульпторов современности. Яркое представление о творческом почерке мастера дает скульптурный ансамбль, выполненный им в 1907–1911 годах в Крыму для имения Я.Е. Жуковского в Кучук-Кое. В этих композициях ваятель практически разработал принципиально новый

¹ В данной главе не рассматривается проблематика мемориальной скульптуры, так как ей посвящен самостоятельный раздел исследования. См. так же: *Калугина О.В.* Вербальное и визуальное в образной структуре русской академической пластики рубежа XIX–XX веков. К проблеме эволюции мемориальной скульптуры // Русское искусство Нового времени. Вып. 10. М., 2006. С. 266–279. *Калугина О.В.* Концепция скульптурного надгробия в России начала XX века. К постановке вопроса. Доклад на Голубкинских чтениях. 23.12.04. РАХ. Москва. 12 С.

язык парковой пластики и достиг удивительного единения своих творений с окружающей природой.

В рамках решения новых творческих задач, потребовавших немало времени и усилий, развернулась деятельность скульпторов молодого поколения. Им пришлось выступить практически с экспериментальными формами, переведенными в монументальный масштаб. Молодое поколение подлинно творчески проходит все этапы воплощения замысла. От эскиза к модели, от модели до композиции в натуральную величину скульпторы кропотливо дорабатывают образный строй монумента, строго контролируют изменения масштаба и пропорций работы. Сама установка статуи превращается в сложный творческий процесс, связанный с выбором места, окончательной отделкой материала, корректировкой постамента и т.д.

Смелость выхода в монументальную сферу с заведомо экспериментальными скульптурными формами много даст последующим поколениям мастеров. В связи с этим готовность большого числа скульпторов участвовать в реализации плана монументальной пропаганды представляется автору диссертации как определенное продолжение этого процесса. Однако узость приобретенного в дооктябрьский период опыта сказалась и здесь. Только приблизительно десятилетие спустя подлинно творческие достижения А.Т. Матвеева, В.И. Мухиной, И.Д. Шадра и других мастеров XX столетия позволяют говорить о действительно новом этапе развития отечественной монументальной школы.

Глава 2. Стиль как культуроспецифический код. *Некоторые особенности стилеобразования в творческой практике скульпторов рубежной эпохи* посвящена анализу взаимодействия ваяния и архитектуры. Невозможность оставить без внимания вопросы взаимодействия творчества скульпторов рубежной эпохи с категорией стиля в этом контексте очевидна и проистекает уже из самой остроты восприятия проблемы стилеобразования в этот исторический период. Естественно, в данном случае подразумевается, прежде всего, *стиль модерн* как подлинно интернациональный и одновременно единственный стиль эпохи, вполне удовлетворяющий общепринятому определению этой категории.

Не ставя перед собою задачи всестороннего анализа этой многоплановой темы, считаем необходимым рассмотреть только некоторые примеры, наглядно иллюстрирующие многоуровневость и сложность формирования стилистических предпочтений российских ваятелей рубежной эпохи. Среди задач определения источников формирования русского модерна, особое положение занимает круг вопросов, связанных с освоением мастерами нового стиля наравне с древнерусской и

неоклассицистической традицией опыта *финского неоромантизма*, ранее недостаточно изученному.

Практически, на рубеже XIX–XX веков в русской художественной культуре шел процесс параллельного формирования нескольких взаимно дополнявших друг друга направлений. Одно из них, известное как *неорусский стиль*, было связано с активным освоением наследия отечественной архитектуры через обращение к древним памятникам Новгорода и Пскова. Другое – собственно *«северный модерн»*, несомненно, демонстрировало близость современным памятникам Стокгольма и Гельсингфорса.

Важно отметить, что все исследователи, дававшие определения стиля, неизменно включают в них понятия «общности», «единства» и «целостности». Является очевидным, что категория стиля не может означать случайного набора явлений, а всегда предполагает присутствие в ряду конкретных образцов его презентации вполне определенных признаков, то есть проявление *высокоупорядоченной структуры*. Стилистическую общность мы начинаем констатировать именно там, где *уровень преодоления эстетической неопределенности достигает вполне заметных величин*. Таким образом, одновременно можно утверждать, что стиль как проявление закономерностей построения эстетической формы предполагает высокую информационную насыщенность.

Вполне естественен вопрос о *характере и источнике информации*, вносимой в систему художественных явлений, позволяющей ей достигнуть той целостности, которая может быть охарактеризована как стиль. В этой связи весьма интересными для нашей работы становятся выводы ведущего исследователя биологических основ эстетики И. Эйбл-Эйбесфельдта, который прямо выделяет особый *культуроспецифичный уровень перцептивных¹ предпочтений*: «Они усваиваются в раннем детстве, а затем используются всеми носителями данной культуры для возбуждения определенных эмоций»². Интересно проследить, как эти положения и выводы перекликаются с мыслями Казимира Малевича, который отмечал, что «...“при участии того или иного мозгового центра” художник может *выбрать* свою собственную “концепцию вещей” вокруг себя. Особое внимание к определенному типу образного представления мира может быть обусловлено

¹ То есть психофизиологического процесса восприятия (приема и преобразования) информации из окружающего мира.

² *Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. Гл. 2. С. 53.*

эмоциональными, интеллектуальными или культурными факторами и создает в результате “стиль” художника (курсив мой. – О.К.)»¹.

Таким образом, становится очевидным, насколько серьезные изменения происходили в начале XX века в самом истолковании категории стиля. Ведь естественное внимание к проявлению стилистического единства в произведениях искусства полностью согласуется с теорией о существовании у человека «... *особой видовой адаптации*, проявляющейся в том, что от окружающего мы ожидаем больше, чем там есть, смысла и больше упорядоченности (курсив мой. – О.К.)»².

С другой стороны, это объясняет, почему так обостряется восприятие эстетической и эмоциональной ценности стиля именно в конце XIX – начале XX века. Сами страстные поиски синтетического начала в искусстве и путей восстановления высокого уровня организации художественной формы, свойственных категории стиля и обеспечивших фундамент для рождения новой его разновидности, в отечественном варианте именуемой *модерном*, являлись, по нашему глубокому убеждению, практически закономерной реакцией на смену представлений о *мироустройстве и системы миропознания* в целом.

В контексте сказанного выше опыт анализа ряда произведений монументально-декоративной пластики Хельсинки и Санкт-Петербурга также выдвигает вопрос об источнике образного ряда, используемого скульпторами в оформлении памятников этих городов. Здесь необходимо обратиться к мифологическому контексту «Калевалы», снискавшей большую популярность в российских художественных кругах рубежной эпохи. Издание «Калевалы», несомненно, привлекло внимательных читателей и поклонников именно потому, что вызвало живой отклик «узнавания» в образах эпоса карельского, финского и соседних с ними народов глубоко укорененных перцептивных предпочтений. Для переживающего фазу становления русского модерна все эти процессы были весьма интересны. Умозрительность интерпретаций новым стилем высокоинтеллектуального готического наследия, характерного для западноевропейской художественной практики, оказывалась бесконечно холодной и искусственной по сравнению с наивно-лапидарной выразительностью построек Новгород-Псковской традиции. И на этом фоне вновь открываемое наследие *северного неоромантизма* переживалось как гораздо более близкое и понятное, исполненное совершенно особого обаяния.

¹ Malevich K. The non-objective word. Chicago, Paul Theobald, 1959, pp. 13 – 14. Цит. по: Ренчлер И., Селли Т., Маффеи Л. Обратим взгляд на искусство // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. Гл. 8. С. 201.

² Тернер Ф., Пенпель Э. Поэзия, мозг и время // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергерга, Д. Эпстайна. М., 1995. С. 90, 94.

Обращаясь к памятникам монументально-декоративной пластики исследуемого периода, важно отметить принципиально новый строй образного решения и характера взаимоотношений мастера с материалом. Лес и камень в этом смысле становятся и источником вдохновения и объектом художественного осмысления, в том числе архитектурного образа, охватывая и монументально-декоративную пластику. Кроме того, в качестве очень яркого примера освоения образного арсенала «Калевалы» следует привести здание Похьёла в Хельсинки, спроектированное Элиелем Саараненом и построенное при участии Германа Гезелюса и Армаса Линдгрена в 1900-1901 годах. Богатый пластический декор Похьёлы исполнен скульптором Хильдой Флодин.

Особый мир карельского эпоса сообщает специфический настрой всей скульптурной декорации. Ее взаимодействие с собственно архитектурой по ряду признаков принципиально отличаются от общепринятых у современников. В декоре Похьёлы видится новая грань поисков, новое, прежде всего, образное решение. Материал, подвергающийся минимальной обработке, оказывает наибольшее воздействие на зрителя не контрастом изысканно отшлифованного и подчеркнута нетронутого, брутального, что так характерно для практики французско-бельгийских родоначальников стиля, а *пластическим единством*, равно одушевляющего живое и неживое в контексте мифологического миропонимания. Не удивительно, что это оригинальное и эмоционально насыщенное направление в стилистических поисках конца XIX – начала XX века оказалось столь захватывающим для воображения и творческого опыта молодых художников России. Распознанный ими, условно говоря, новый информационный культуроспецифический код вызвал глубокий и плодотворный резонанс, ассоциируясь с целым рядом глубоко укорененных культурных архетипов и ценностных ориентиров. Архитектура Петербурга активно подхватила эти тенденции, развивая свое новое направление в зодчестве и монументально-декоративной пластике рубежной эпохи.

В этом контексте очень интересно рассмотреть определение стиля, которое мы находим у А.С. Голубкиной. Для нее это – *«индивидуальный характер модели»*. Легко понять, что взгляд на данный предмет Анны Голубкиной заметно отличается от позиции искусствоведов: прежде всего, это взгляд на предмет художника-творца, а не теоретика. В то же время, вполне очевидно, что даже сам поиск скульптором индивидуального «характера модели» представляет собою реализацию внутренней программы его собственного мировосприятия. Удивительные результаты *«раскодирования»* культурных истоков творчества мастера дает изменение ракурса исследования даже одного произведения – горельефа «Пловец» (1902), в котором прослеживаются архетипические

ряды, характерные для *старообрядческой культуры*. Не просто символический сюжет был воплощён в работе скульптора: за представленной композицией выстраиваются совершенно особые ассоциации и ценностные ориентиры¹.

Таким образом, при анализе особенностей проявления категории стиля в творчестве Голубкиной мы наблюдаем уникальное самовыражение совершенно особой культуры – культуры русского старообрядчества. Представив анализ лишь некоторых отдельных граней эволюции стилистики модерна в практике отечественных мастеров ваяния, автор, прежде всего, определил масштабность и сложность заявленной проблемы, которая несомненно, предполагает дальнейшие всесторонние исследования.

Глава 3. Особенности образного строя русской скульптуры рубежа XIX – XX веков состоит из четырех разделов. *Раздел 1. Проблема соотношения визуального и вербального в образном решении академической станковой скульптуры второй половины XIX – начала XX века* рассматривает целый ряд особенностей, которые ставят русскую академическую пластику в весьма специфическое положение среди других видов изобразительных искусств и придают её развитию в эту эпоху достаточно сложный характер. Большое значение имела практическая невозможность для мастеров скульптуры полностью и последовательно выйти за рамки эстетической системы классицизма, поскольку традиции ваяния в этом смысле имеют несоизмеримо большую устойчивость. Скульптура как вид искусства, обладающий целым рядом особенностей в сфере формирования образной системы и взаимодействия с материалом, вообще менее других видов изобразительных искусств склонна к резким изменениям стиля.

В условиях утверждения *демократического реализма* новое «стремление к правде, понимаемой исключительно широко – как правда жизни общества, истории, бытия отдельного человека, каждого факта реальности»² вылилось в мощное движение против консерватизма и условности академического классицизма. В совершенно иной драматической ситуации оказалось в это же время ваяние, так как реализм с большими оговорками мог стать полем деятельности его мастеров. Кроме того, скульптура не располагает и соответствующим диапазоном жанров, так как имеет в своём распоряжении преимущественно только один предмет изображения – человеческое тело, и внести какое-

¹ *Калугина О.В.* Стиль как культуроспецифический код // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008. С. 103-114; *Калугина О.В.* Об истоках образного строя северного модерна. Монументально-декоративная пластика // Архитектура, строительство, дизайн, 2008, № 03 (52), С. 106-109; *Калугина О.В.* Проблема стиля как кодированного послания // Стиль мастера. М., 2009. С. 322-341.

² *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989. С. 4.

либо разнообразие в свой «творческий репертуар» он может, изменив не предмет, а подход к нему.

Важно отметить, что своеобразная творческая смена веков, происшедшая в сфере живописи, графики и литературы второй половины XIX века, очень часто не позволяла русской пластике этого периода найти общий язык с современной ей художественной критикой. Кроме того, на протяжении всего XIX века адресат этих произведений скульптуры претерпевал серьезную эволюцию. Сложность ситуации усугублялась, как мы уже отмечали выше, живописно-пролитературной ориентированностью изобразительного искусства второй половины XIX века в целом. Поэтому критерии оценки новаторства скульптора выстраивались порою вне сферы средств выразительности пластики. Новым деталям и предметам, заполнявшим скульптурные композиции, необходимо было подчинить материал, что также вступало в противоречие с видовой спецификой вааяния. Ведь в скульптуре камень, дерево и бронза являются прямыми носителями эстетической выразительности: они не преобразуются в окончательном виде произведения, как пигмент в живописи, превращающийся на полотне в свет и воздух, ткань, зелень деревьев, блеск глаз и т.д.

В программах уже начала 1860-х годов Академия художеств хотя и вводит новые темы, но требования к методике проверки мастерства остаются прежними¹. Сами по себе новые сюжеты ещё не означали смены изобразительной системы, которая была так необходима для подлинного обновления скульптурного творчества и превращения русского вааяния в актуальный и востребованный современностью вид изобразительного искусства. Переступить границы дозволенного, безусловно, было достаточно легко автодидакту. И примеров такого вольного обращения с нормами пластической выразительности мы находим в эту эпоху немало².

Интересен также подход к выбору скульптурной темы, которая в большинстве случаев ассоциируется с литературным образом, текстом, знаменитым изречением. Другой характерной чертой скульптурных произведений салонно-академического ряда можно считать попытки изменить характер истолкования образа через новые пространственно-композиционные построения. Показательным при этом становится несомненный эротизм избранной авторами позы женских моделей. Тенденция к активизации пространственной составляющей скульптурного произведения не за счет пластически-образного решения, а через его изображение присутствует, например, в

¹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа второй половины XIX-начала XX века. С. 61.

² Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX - начала XX века.

«Офелии» Антокольского, парадоксальным образом соединённой своим овальным архитектурным постаментом с плоским почти орнаментальным задником из тростника. Характерные пространственные «расширения» присутствуют и в «Мефистофеле», как бы сидящем на краю пропасти, и в лавочках и подножиях композиции «Не от мира сего», в окружении героини композиции Беклемишева «Как хороши, как свежи были розы...».

При этом автор стремится максимально конкретизировать своё представление об образе через целый ряд говорящих деталей. Нетрудно заметить, что полноте пластического переживания образа приведенные примеры поиска новых решений ничего принципиально дать не могли. Поэтому упомянутые достаточно типичные работы действительно убедительно демонстрируют всю глубину кризиса в истолковании творческих задач даже в кругу высокопрофессиональных скульпторов, прошедших отличную академическую подготовку.

Итак, можно заключить, что к концу 1880-х годов как бы исчерпывают себя все попытки отечественного ваяния обрести былую эстетическую и общественную значимость через заимствование живописно-литературных приемов построения образа. Несомненно, русская скульптура прилагала большие усилия, стремясь выти из этого маловостребованного положения. Однако общая направленность обучения выпускников Академии не позволяла сделать эти поиски достаточно эффективными. Именно осознание всей сложности и многоплановости задачи обновления тематического репертуара и средств выразительности русской скульптуры стало итогом почти полувекового поиска ею своего неповторимого и подлинно значимого места в истории отечественной художественной культуры.

Раздел 2. Скульптурный импрессионизм в России. К проблеме эволюции категории телесности посвящен изучению одного из художественных направлений, определявших развитие русской пластики рубежной эпохи. *Скульптурный импрессионизм* следует, на наш взгляд, выделить потому, что следование его эстетической программе традиционно и безоговорочно приписывалось ведущим мастерам новой волны.

Усложнению обстановки перехода и переосмысления средств выразительности пластики способствовали некоторые видовые особенности скульптуры и её особое положение в ряду иных пространственных искусств. Именно произведения ваятелей представляют собою специфически переживаемые объекты, в восприятии которых *категория телесности* выступает в качестве наиболее активной составляющей их образной структуры. Однако далеко не каждый зритель при общении с произведением

скульптуры отдает себе реальный отчет в том, с выражением каких чувств и набором каких методов построения образа он имеет дело.

Например, ещё Виктор Гюго проникновенно описал конкурентные взаимоотношения между *пластическими и вербальными искусствами* в своём знаменитом философском эссе, введенном в структуру романа «Собор Парижской Богоматери». Не обошел молчанием писатель и проблему взаимоотношения с властью этих направлений творческой деятельности. Весьма знаменательной была сама попытка рассмотреть в смене художественных форм пространственных искусств связь с изменением характера властных отношений в обществе. С точки зрения более формальной, следует отметить, что важнее как искусство технологически весьма сложное и дорогостоящее действительно очень зависело от социального заказа, поскольку реализация проекта становилась возможной только при финансировании со стороны государства или представителей правящей элиты.

Обращаясь к отечественной ситуации в развитии пластики, необходимо указать, что такая жесткая связь скульптурного образования с требованиями официального направления в искусстве наглядно воплощалась в воспроизводстве определенного эстетического канона. Безусловно, в его основу было положено совершенно конкретное представление о *телесности* как носителе и выразителе определенных качеств модели. Такая властная «ангажированность» отечественного ваия вызывала немало нареканий со стороны представителей демократической художественной критики, приобретавшей все больший общественный авторитет во второй половине XIX века. В данном контексте интересно отметить, что носителями первых радикальных перемен в скульптурном творчестве стали представители совершенно специфических культурных традиций. Это были Анна Голубкина и Паоло Трубецкой. Наиболее полно свое неприятие обновленной пластики высказал В.В. Стасов в статье 1901 года «Декаденты в Академии»¹. Безусловно, произведения Голубкиной и Трубецкого затронули очень важные эстетические критерии в сознании критика. В работах обоих мастеров нет самого привычного для Стасова – сюжета, того, что постигается разумом, что можно легко перевести на уровень словесного истолкования.

Вместе с тем в произведениях этих скульпторов было представлено совершенно *новое истолкование телесности*, особенно поразившее Стасова в произведениях Голубкиной². В то же время, воспитанный в богемной среде итальянских любителей

¹ Стасов В.В. Декаденты в Академии // Новости и биржевая газета. 1901. 2 (15) февраля.

² Стасов имеет в виду скульптуру Голубкиной «Старость» и камин «Огонь».

искусства, сын американской пианистки и обедневшего отпрыска русского княжеского дома, Паоло Трубецкой был личностью, демонстрировавшей совершенно неведомый для России опыт организации своего бытия. Не получивший никакого систематического образования, не обретший прочных корней ни в одной культуре, Трубецкой подчеркнута оберегал свою «творческую индивидуальность» – он практически ничего не читал, и поразил Льва Толстого тем, что не был знаком ни с одним из его произведений, и благополучно забыл в доме графа подаренное ему собрание его сочинений. Однако именно выполненные Трубецким портреты Толстого долгое время считались лучшими воплощениями писателя в пластических искусствах.

В наибольшей степени эти свойства проявили себя в период выполнения Трубецким заказа на создание памятника Александру III. Трубецкой на подсознании как будто считал закодированную в ней информацию о смысле и духе *властных отношений*, установившихся в России. Но не только интуиция мастера распознала этот скрытый код: власть с поразительной точностью узнала в этом портрете себя. Согласно воспоминаниям С.Ю. Витте¹, государственная комиссия, контролировавшая создание монумента, постоянно терзалась вопросом: сослать Трубецкого прямо сейчас, или подождать до окончания работы.

Таким образом, В.В. Стасов, как и многие другие его современники, стали свидетелями радикальных и стремительных перемен в изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков, внутренний смысл которых остался для них непонятным и чуждым. Ранее других пластических искусств грядущее изменение картины мира сказалось в по-иному истолкованной телесности скульптур нового поколения выдающихся ваятелей – Голубкиной, Трубецкого, Конёнкова. В начале XX века, когда в этот процесс обновления художественного языка и всех средств выразительности вступили русская литература, живопись, графика и архитектура, напряжение вокруг их произведений начнет постепенно спадать.

При всем сходстве реакции современников на результаты творческой деятельности представителей скульптурного импрессионизма в России, путь к этой новаторской пластике складывался у мастеров совершенно индивидуально. Если исходить из положения, что «любовь к правде, отвращение к напыщенности и к ложному идеализму... привели импрессионистов к замене понятия красоты новым *понятием*

¹ *Vumme C.Ю.* Постройка памятника императору Александру III// С.Ю. Витте. Воспоминания / В 3 т. М., 1960. – Т. 1. С. 455-463.

характера (курсив мой. – О.К.)»¹, то такое направление было близко представлениям А.С. Голубкиной. Однако в подходе Голубкиной к созданию произведения всегда присутствует крепкая академическая выучка: её форма конструктивна, тектонична, весома. Авторская же позиция переносится вглубь – на внутреннее истолкование образа. В отношении передачи движения в скульптуре, вернее, в самой остроте восприятия этой проблемы её интересует движение как отображение внутренних духовных напряжений образа, а не как способ активизации чисто эмоциональной его компоненты через световоздушное мерцание на поверхности формы. Весьма интересные выводы позволяют сделать сопоставление складывающейся в первые годы работы А.С. Голубкиной жанрово-тематической структуры её творчества и особенностей таковой у современных ей ведущих скульпторов-импрессионистов, в частности, П.П. Трубецкого и его последователей в России.

Возрастание роли пейзажа в живописи, также приводит и в скульптуре к подчеркнутому вниманию художников к проблеме *взаимодействия фигуры с окружающей средой*. Влияние этих тенденций на скульптурный портрет сказывается в том, что он приобретает оттенки жанровости через широкое распространение портретной статуэтки и введение в произведения пластики бытовых деталей и новых композиционных приемов. Традиционный парадный портрет в скульптуре импрессионизма, практически, исчезает, редкими становятся бюсты на архитектурных подставках и в форме гермы, зато повсеместно распространяется портрет-голова, полуфигура, голова с руками. Полнофигурный и конный портреты начинают трактоваться настолько жанрово, что не возникает и мысли соотносить их с аналогичными разновидностями портрета предшествующих эпох, служивших возвеличиванию модели и словно отсекавших её от прочего суетного мира, как и от пространства, в котором находился зритель.

Характерно, что изменение образного содержания и творческой задачи сразу же снимали художническую установку на прежние импрессионистические технические приемы. Примерами этому являются монументальные произведения П.П. Трубецкого, стилистическая эволюция А.И. Матвеева от портрета В.Э. Борисова-Мусатова (бронза, 1900. ГТГ) к скульптурным композициям Кучук-Коя (1909–1911 гг.), переход к работе в мраморе В.Н. Домогацкого (В. С. Соловьёва, мрамор, 1915. ГТГ) и др.

Напротив, творчество Голубкиной как центральной фигуры русского вааяния рубежной эпохи даёт нам исключительно самобытный вариант типологии её работ и

¹ Токлер К. Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера. М., 1908. С. 25.

сочетания последней с новыми средствами выразительности, используемыми в ваянии. Напомним, что жанровые статуэтки и мотивы в её творчестве, практически, отсутствуют: в этих работах различие творческих установок А.С. Голубкиной и классиков скульптурного импрессионизма выступает совершенно очевидно. Характерно, что в дальнейшем масштабность внутренней трактовки образов, принятая А.С. Голубкиной, обеспечила органичность её перехода к работе в твёрдых скульптурных материалах.

Почти одновременно с голубкинскими произведениями на выставках стали появляться стилистически близкие им работы других русских скульпторов. В отличие от творческих установок А.С. Голубкиной, художественная манера Н.А. Андреева, В.Н. Домогацкого, А.Т. Матвеева в 1900-х годах действительно складывалась под непосредственным влиянием П.П. Трубецкого, учениками, а скорее, последователями которого все они были в той или иной степени. Заметим, что для определения особенностей эволюции скульпторы в России конца XIX – начала XX века недостаточно констатировать только разницу в происхождении пластического метода мастеров. Необходимо также учитывать принципиальные отличия в ходе их дальнейшей творческого развития. В произведениях А.С. Голубкиной, однако, стилистические изменения проявлялись несколько иначе: со скульптурным импрессионизмом по образцу работ П.П. Трубецкого её связи, как мы убедились, были достаточно опосредованы и большей частью вытекали из внешних аналогий технических приемов, нежели из единства творческой концепции и образного содержания.

Следует учитывать и совершенно особый характер взаимоотношений А.С. Голубкиной с таким пластическим материалом, как глина. Благодаря такой «персонификации» глины как *особого материала скульптуры*, открытой А.С. Голубкиной в антитезу её полной бесправности и инертности в произведениях предшествующих эпох, появилась на свет совершенно особенная творческая манера скульптора.

Таким образом, все отмеченные выше «пластические открытия» А.С. Голубкиной были результатом её *собственных творческих усилий*. Она находила, осваивала, укрепляла и развивала их на протяжении многих лет профессионального обучения, чтобы дать им в дальнейшем широкое использование в своей творческой работе. Собственная позиция скульптора подтверждает наш основной вывод о том, что импрессионизм имеет непосредственное отношение к её творчеству, но именно как особая характеристика скульптурной техники, проявившейся при этом в самой большой степени свободы и новизны.

Раздел 3. Русская мемориальная пластика рубежной эпохи: традиции и перспективы связан с исследованием эволюции жанра надгробия, которая представляет особый интерес по целому ряду причин. Прежде всего, эта разновидность пластики обладает такими чертами, которые делают демонстрируемые ею результаты подчеркнуто значимыми и выразительными. Ведь именно *мемориальная скульптура* в силу своей специфики умозрительно предполагает контакт с иным – потусторонним – миром. Для конкретного изучения были избраны надгробия из пантеона деятелей русского искусства, выполненные В.А. Беклемишевым, И.Я. Гинцбургом и М.Л. Диллон с конца 1880-х до середины 1910-х годов. Все три мастера являлись воспитанниками Императорской академии художеств, были известными и признанными скульпторами рубежа XIX–XX веков, хотя, несомненно, отличались и уровнем творческой подготовки, и масштабом дарования. Однако, пожалуй, именно эти различия и делают интересным и показательным сравнение достигнутых ими творческих результатов.

Творчество *Владимира Александровича Беклемишева* представлено в петербургском некрополе двумя работами – надгробиями оперного певца Ф.И. Стравинского (отца известного композитора) 1908 года и Архипа Ивановича Куинджи 1914 года. В своих работах скульптор выступает вполне традиционно, явно обнаруживая ориентацию на классические образцы. Однако композиция надгробия Стравинского не ограничивалась в своей скульптурной части произведением В.А. Беклемишева. Автодидакт Л.В. Позен выполнил специально для нее полнофигурную женскую статую с лирой, очевидно, призванную воплощать скорбящую музу. По своим пластическим характеристикам эта скульптура откровенно конкурирует со сдержанным барельефным изображением работы Беклемишева, практически полностью переключая на себя внимание зрителя.

Еще более драматической оказалась судьба собственно «Беклемишевой составляющей» второго из рассматриваемых надгробий – памятника Куинджи. Прекрасный бюст-герма, установленный над могилой художника, как будто «растворяется» и исчезает в архитектурно-мозаичном обрамлении, исполненном по проекту А.В. Щусева и Н.К. Рериха. В самом портрете работы В.А. Беклемишева памятник лаконичен и выразителен, формирует ощущение достоинства и силы. Но в тени разноцветного портала все эти черты меркнут. Таким образом, скульптуре в данной композиции, также как и в других упомянутых выше произведениях, отводится *подчиненная роль*: на ее способность адекватно воздействовать на зрителя авторы проекта

заведомо не очень полагаются. Кроме того, *архитектурные формы* – носители активной пластической выразительности – также подавляются ярким пятном мозаики.

Особого разговора заслуживает взаимоотношение с материалом, продемонстрированное авторами данного надгробия. Пластичная бронза Беклемишева гармонично соединена со строгим теплого оттенка гранитным постаментом. Когда же мы обращаемся к рельефам на камне, воспроизводящим орнаменты эпохи бронзы, то приходится признать, что они буквально «*навязаны*» камню, поскольку предназначались для оформления небольших прикладных предметов – оружия, застёжек, браслетов, поясов или могли быть извлечены из мотивов домовой резьбы по дереву. Знаковым, по нашему мнению, является *поразительное непонимание* законов жанра и специфики скульптурного образа.

Еще более ярко отмеченная выше компромиссность образного решения сказывается в мемориальных композициях *Ильи Яковлевича Гинцбурга*. Ещё в 1880-е годы скульптором были выполнены соответственно надгробия Модеста Петровича Мусоргского (совместно с архитектором И.С. Богомоловым) и Александра Порфирьевича Бородина (совместно с И.П. Ропетом). В целом художественное решение каждого надгробия отличается вполне последовательной манифестацией формообразующих принципов эклектики, где, по тонкому замечанию Е.И. Кириченко, «...равнозначности разных стилевых форм: все красивы, все хороши, все допустимы – соответствует аморфность, деструктивность композиций эклектики – они не построены, случайны, незамкнуты»¹. Кроме того, обе композиции обременены многочисленными *атрибутивными подсказками*. Нетрудно понять, что *скульптурной составляющей* этих надгробий также отвели второстепенную роль.

Характерно, что спустя двадцать лет в надгробии Стасову работы Гинцбурга мы можем проследить определенные положительные сдвиги в поисках новых средств выразительности пластики. Согласно данным главного хранителя ГМГС г. Санкт-Петербурга В.В. Рытиковой, сам В.В. Стасов завещал Гинцбургу воздвигнуть себе надгробие в форме, использованной при создании *оловянной статуэтки*, выполненной еще при жизни критика (в 1889 году). Ни у Стасова, ни позднее – у Гинцбурга не возникло ощущения недопустимости использования для мемориальной композиции миниатюры бытового жанра.

Другим скульптором, также активно проявившим себя в мемориальной пластике на рубеже XIX–XX веков, является *Мария Львовна Диллон*. В 1908 году она выполнила

¹ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С.35

мраморную стелу-надгробие композитора Антония Степановича Аренского. Следует отметить, что Диллон умела найти выразительную позу, убедительно передающую некое неустойчивое эмоциональное состояние модели, как бы предшествующее обретению вдохновения. Она очень профессионально расположила стул и рояль под прямым углом друг к другу, благодаря чему не позволила им конкурировать с изображением самого композитора. Однако эти скульптурные приемы Диллон как бы растворяются в обилие обстановочных подробностей.

Следует отметить одно из лучших произведений М.Л. Диллон – надгробие Веры Фёдоровны Комиссаржевской, выполненное в 1915 году. Перед нами бесспорная удача творческого решения, где можно распознать результат адекватной прочувствованности образа и высокое мастерство монументалиста. *Строго истолкованная, решенная в обобщенных формах* фигура актрисы позволила гармонично соотнести статую с условным архитектурным обрамлением. Отсутствие многословности, навязчивых текстов и бытовых подробностей позволяет мастеру достигнуть высокой концентрации образного решения надгробия В.Ф. Комиссаржевской.

Итак, жанр скульптурного надгробия переживает на рубеже XIX–XX веков период активного развития и поиска новых средств построения образа. Однако в работах скульпторов именно академической школы сохраняются традиционные формы профильного барельефа, бюста-гермы, полнофигурной статуи, которые всегда составляли главный арсенал образных решений пластики этого жанра. Искусство скульптуры, заметно ослабленное за период достаточно компромиссного развития в середине – второй половине XIX века, в работах академических мастеров демонстрирует заметное отставание в освоении новых подлинно *скульптурных средств выразительности* по сравнению с достижениями представителей динамично развивающейся новаторской пластики рубежной эпохи.

Практика создания надгробий мастерами *московской скульптурной школы* весьма скромна по объему в сравнении с памятниками академической традиции. Так, Паоло Трубецкой известен как автор одного надгробия С.А. Муромцева, выполненного совместно с Ф.О. Шехтелем в 1912 году (бронза, гранит. Москва, кладбище при Московском крематории). Бюст на постаменте из грубо обработанного гранита практически представляет собою отливку в бронзе станкового портрета.

Весьма интересна история создания А.С. Голубкиной надгробия Ф.Н. Плевако на кладбище Скорбященского монастыря. Известно, что Голубкина приняла заказ и начала работу над ним, но позднее по инициативе заказчицы договоренность была расторгнута.

В эскизах, оставленных художницей, надгробие планировалось как круглая скульптура в автономном архитектурном окружении. Характерно для замысла художницы стремление совершенно по-новому построить взаимоотношение мемориального сооружения с окружающей средой.

Первым реализованным опытом *Анны Семеновны Голубкиной* в жанре мемориальной скульптуры стал мраморный горельеф головы Христа к надгробию матери скульптора – Екатерины Яковлевны Голубкиной, умершей в 1898 году. В 1907 году по просьбе семьи Морозовых Анна Голубкина изваяла портретную мраморную стелу к надгробию Николая Павловича Шмита. В 1910-е годы Голубкина выполнила сохранившийся до наших дней мраморный барельеф к надгробию семьи Веттер на Введенском кладбище Москвы на тему «Христос в терновом венце». Интересно отметить совершенно специфическое истолкование категории пространства, которое представляет скульптор в этой работе. Движение глаз Христа как бы размыкает композицию барельефа и соединяет его с окружающей средой – местом пребывания зрителя. В 1912 году А.С. Голубкина также создала надгробие художника С.Г. Никифорова, которое было установлено на Миусском кладбище. Необходимый внутренний пафос мемориальному произведению сообщался за счет общей вертикальной ориентации композиции, как торжественным аккордом завершаемой восьмиконечным православным крестом.

Другой новаторской линией в развитии жанра мемориальной скульптуры рубежа XIX–XX веков стал уникальный опыт решения этой творческой задачи *Александром Терентьевичем Матвеевым* в выполненном им надгробии В.Э. Борисова-Мусатова (1912, гранит, Таруса). С произведениями Анны Голубкиной эту работу, при всей огромной формальной дистанции, сближает искренность и глубина образного решения. Традиция надгробия с изображением лежащего тела, как известно, насчитывает многотысячелетнюю историю. Однако в данном случае мы имеем дело не с *телом-портретом* – условным или действительным, а с *телом-метафорой*, *телом-символом*, наделенным при этом исключительной полноценностью эмоциональной составляющей образа. Тема смерти трактуется скульптором инносказательно, через тактильно-пластическое сопереживание мотива перехода от конечности живой материи к безвременью камня.

В этом кратком анализе автор стремился привлечь внимание искусствоведов, культурологов и историков к исследованию эволюции отечественной мемориальной пластики рубежной эпохи, а также обратить внимание на художественный уровень

современного некрополя, предлагая мастерам опереться на прекрасные достижения предшественников.

Раздел 4. Эволюция концепции образа в русской скульптуре конца XIX – начала XX века на примере портретирования Л.Н. Толстого сформировалась в процессе изучения ряда проблем развития русской пластики рубежной эпохи. При этом важно отметить, что в истории искусства последних столетий не найдется другого примера, когда художниками создавалось столько изображений одного писателя, как это было с Львом Николаевичем Толстым. В процессе создания портретного произведения каждый из мастеров, имевших возможность работать с натуры, претерпел на себе большое влияние великого писателя.

Естественно, что в данной главе автор рассматривает только наиболее значимые портреты великого писателя, отдавая предпочтение работам, выполненным с натуры или под впечатлением от непосредственного контакта с моделью. Первый скульптурный портрет Л.Н. Толстого появился на свет несколько неожиданно и был выполнен не скульптором-профессионалом, а живописцем – *Николаем Николаевичем Ге*. С просьбой о создании скульптурного бюста к живописцу, ставшему другом семьи Льва Николаевича, обратилась Софья Андреевна Толстая. Ге принял это предложение, и, по его собственному мнению, «этим бюстом я бросил перчатку скульпторам, которые не догадались сделать бюст Толстого»¹.

Следует напомнить, что состояние русской скульптуры, особенно демократического направления, было столь зависимым от чисто живописных способов запечатления натуры, что предложение скульптурного заказа живописцу не выглядело парадоксально. Живописный подход к задачам скульптуры проявляет себя в дробности моделировки, чрезмерном распылении сил и внимания на отделку малозначимых для пластики деталей, в сухости лепки и скованности композиции. Таким образом, с точки зрения пластических достоинств данное произведение не выходит за рамки единообразной академически-натуралистической портретной пластики второй половины XIX века.

Вызов, брошенный произведением Н.Н. Ге, был принят сразу двумя художниками – живописцем И.Е. Репиным и скульптором И.Я. Гинцбургом. Причем последний стремился донести до зрителя то ощущение простоты и естественности обращения, которое более всего поразило его самого. В работах этого мастера не стоит искать широты масштабных обобщений, да и техника его пластики не отличается

¹ Толстая С.А. Моя жизнь // Новый мир, 1978, № 8.

оригинальностью. Этими скульптурами фактически заканчивается период, когда портреты Толстого создавались художниками академической школы: верность натуре, детальная обскаянность ее индивидуальных особенностей, предельная конкретность времени и обстановки отличает эти произведения.

Первым скульптором нового поколения, которому согласился позировать Толстой, был *Павел Петрович Трубецкой*, который в отличие от других портретистов Толстого никогда не читал его трудов. Поэтому его портреты были не трактовкой мастером известных книг писателя, не пластической иллюстрацией усвоенных идей великого человека, а самостоятельным, совершенно свободным от тенденциозности результатом наблюдений художника. Из этих произведений Трубецкого, созданных в работе над образом Толстого, наибольший интерес представляет знаменитый бюст писателя со скрещенными на груди руками (1899), а также его фигура на лошади (1900). Эти портреты подкупают одухотворенностью своих образных решений, демонстрируя способность Трубецкого интуитивно постигать сложный внутренний мир модели.

В 1901 году над портретом Толстого работал скульптор *Наум Львович Аронсон*, Его творчество отличалось определенной эклектичностью, связанной с компромиссностью соединения черт салонной-академической скульптуры и некоторых приемов импрессионистической лепки. Аронсон смело видоизменил черты Толстого, утончив и гармонизировал их. Сам писатель представлен в этой работе олицетворением безрадостных тягостных раздумий, человеком, полностью подавленным действительностью, бессильно скорбящим над нею.

Совсем другими качествами отличаются работы ученика Трубецкого *Николая Андреевича Андреева*, выполнившего два бюста Л.Н. Толстого в 1905 году. Андреев создал в 1900-х годах портреты многих знаменитых современников, так что к моменту работы над бюстом Толстого за ним стоял уже солидный опыт скульптора-портретиста. Андреев верно улавливает во внешности Толстого определяющее своеобразие по-крестьянски грубых черт лица. Мастер делает на них особый акцент, подчеркивая и утрируя их неправильность, придавая лицу писателя тем большую характерность и значительность. В целом работа Андреева стоит в ряду одних из лучших произведений в скульптуре, запечатлевших великого писателя.

Своеобразным путем пришла к созданию образа Толстого *Анна Семеновна Голубкина*. Еще в период ученичества в МУЖВЗ молодую художницу поразила фальшь и барская умозрительность рассуждений Толстого. Впоследствии в 1926 году Голубкина неохотно взялась за заказ Толстовского музея на выполнение бюста писателя. В ней

продолжали бороться понимание его образа как великого творца и разочарование от двойственности его конкретных поступков и суждений. Сама, будучи творцом с чрезвычайно самобытным и независимым взглядом на мир, Голубкина, очевидно, претерпела подлинное моральное и творческое «сражение», пытаясь сбалансировать свое представление о личности подлинного художника и плоды натуральных впечатлений.

Таким образом, скульпторы нового поколения демонстрируют удивительно разнообразные техники и творческие подходы к задаче, проявляя ту раскрепощенность и подчеркнутую ориентированность на выражение своей художнической индивидуальности, которые так ценились на рубеже XIX–XX веков. Практически перед исследователем выстраивается галерея образов, позволяющих судить не столько о пластических и физиогномических качествах модели, сколько о самобытности самого портретиста. Избрание одного портретируемого не порождает единства задач и решений, превращая поиски образа в создание своего рода *внутреннего «автопортрета»*, который автор исследования пытался рассмотреть за внешними толстовскими чертами.

Глава 5. Дерево как материал русской скульптуры начала XX века. (С.Т. Коненков, А.С. Голубкина, А.Т. Матвеев) рассматривает целый ряд проблем, сопредельных исследованию ведущих стилистических тенденций в русской пластике рубежа XIX–XX веков. Необходимость в корне изменить положение отечественного ваяния в ряду иных пластических искусств осознавалась и на уровне серьезного пересмотра *взаимоотношений художника и материала*. Это нашло своё последовательное раскрытие в искусстве, прежде всего, С.Т. Конёнкова, А.С. Голубкиной и А.Т. Матвеева. Особое значение имело изменение взаимоотношений с твердыми материалами, работа в которых в середине и во второй половине XIX века часто становится уделом мастеровых, получающих от художника только гипсовый отлив с глиняного оригинала. Проблема эволюции работы в мраморе и в других видах камня, несомненно, является самостоятельной темой большого исследования, и в рамках данной работы она может быть лишь определена, но никак не раскрыта. В то же время дерево занимает в творчестве молодых ваятелей новой школы достаточно важное положение. С работой в нем, как правило, был связан поиск поистине своеобразных решений, не известных ранее практике русского, а порою и европейского ваяния в целом.

Интересно отметить, что в истории русского искусства Нового времени до конца XIX века дерево как *самодостаточный творческий материал скульптуры* практически не существовало. Важнейшей проблемой при этом оказывался даже не сам материал, а способ его пластического истолкования. В рамках оформления интерьеров классицизма

органическая и порою непокорная структура дерева, требующая постоянного внимания к направлению движения резца, была прочно обуздана и нейтрализована строгим геометризмом классицистических форм, скрыта позолотой или зеркальной полировкой. В такой ситуации исходный материал практически перестает восприниматься как пластический. Однако в середине XIX века в европейском мебельном производстве намечается постепенный переход от вычурных форм «второго барокко и рококо» к более рационально осмысленным решениям в духе новых технологий. В разработках Тонета для его фамильной мебельной фабрики натуральное дерево начинает демонстрировать свои замечательные природные качества – *упругость, разнообразие ритмического решения, богатство фактуры* – без применения резьбы, раскраски, позолоты и даже богатых отделочных тканей. Постепенное усвоение широким потребителем этой новой эстетики не могло не сказаться в дальнейшем на адекватном восприятии пластических свойств дерева в целом.

Среди работ академических мастеров второй половины XIX века примеры использования дерева в отечественном ваении носят единичный, и даже уникальный характер. Как уже упоминалось, в 1864 году начинающий скульптор Марк Антокольский представил два миниатюрных горельефа «Еврей-портной» и «Еврей-скупой». В этих ранних композициях проявила себя специфическая манера работы с материалом, усвоенная ещё в отрочестве, когда Антокольский работал резчиком в мастерской, изготавливавшей иконостасы для католических церквей всей Виленской области.

Другим образцом скульптурной работы по дереву является пьедестал для группы «Первый шаг» 1872 года, выполненной *Федором Федоровичем Каменским*. Пьедестал украшен тремя барельефами с изображением сельского пейзажа, вида Петербурга и натюрморта из предметов, олицетворяющих науки и искусства. Однако эту работу вряд ли можно причислить к образцам подлинного опыта ваения в дереве, поскольку все проблемы обработки материала решали непосредственно исполнители – итальянские резчики, а не автор композиции.

Наиболее известные и многочисленные скульптурные произведения, выполненные в дереве в начале XX века, принадлежат *Сергею Тимофеевичу Конёнкову*. Самым ранним опытом станковой работы Конёнкова в дереве стал портрет его отца 1901 года (ГРМ), где мы видим уже совершенно новый творческий подход к работе в этом относительно забытом материале. Поразительный прогресс демонстрирует Конёнков в следующей своей работе в дереве – портрете издателя П.П. Кончаловского (1904 ГРМ). Строгая застылая фронтальность первой работы уступила место подвижному равновесию

различных элементов портрета. Особенно выразительно художественный почерк автора проявил себя в фактурном решении произведения.

Своеобразный перелом во взаимоотношениях мастера и материала совершается в 1909 году, когда скульптор начинает активно презентовать на выставках свои работы нового жанра: «Старенького старичка», «Великосила», «Стрибога», «Старичка-полевичка». Смена тематики неукоснительно потребовала смены пластического языка, и архаичность образов продиктовала подчеркнутую «архаику» скульптурного решения. Выразительную характеристику творческой позиции мастера оставила нам Анна Семёновна Голубкина: «С.Т. Коненков всегда работает из целого дерева, но он так сроднился с деревом, что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве. Начинающим же *надо быть осторожными, чтобы не подчинить себя дереву*. Это иногда очень некрасиво выходит (курсив мой. – О.К.)»¹.

Первыми произведениями самой *Анны Семёновны Голубкиной*, переведёнными в дерево, были «Страница» (1903, ГРМ) и «Портрет Марии Георгиевны Срединой» (1904, Саратовский художественный музей). В дальнейшем принятая ранее художественная позиция, при всем богатстве используемых приемов и техник, оставалась в целом почти неизменной. Голубкина работала в соответствии с методикой, принятой у европейских мастеров, и сложность применяемой технологии полностью оправдывала себя: голубкинские вещи в дереве имеют отличную сохранность и практически не страдают от трещин.

Важным отличием мастеров нового направления в их взаимоотношении с материалом была установка на *собственноручное выполнение произведения*. Контакт с материалом, в частности, воспринимается как необходимая составляющая творческого процесса, как «взаимный диалог», а не реализация своей власти над ним. В награду скульптор ожидает откровений со стороны самого материала, творческих подсказок и новых возможностей в построении образа. В результате складывались и новое отношение к инструментам, которые тщательно выбирают, особо затачивают, аккуратно готовят для работы. Такой подход к работе становился возможным только в результате полного и самоотверженного освоения техники резьбы по дереву.

Александр Терентьевич Матвеев несколько позднее, но также в 1900-е годы впервые обратился к работе в дереве. В отличие от Конёнкова и Голубкиной дерево не занимает в его творчестве одного из центральных мест, но, несомненно, мастер испытывал острую потребность в освоении специфического языка этого материала. В

¹ А.С. Голубкина. Письма... С. 130.

1906 году Матвеев работал над незавершённой «Женской фигурой» (мастерская А.Т. Матвеева, Москва¹). Это изваяние из целого ствола дерева, где скульптурные формы как бы проступают из его первозданной массы и в то же время сами уподобляются гладкому и гибкому стволу. В 1907 году Матвеев выполнил в дереве «Спящую женщину» (голова-маска, дерево раскрашенное, собрание Т.В. Станюкович, СПб.). Суровая архаичность этого образа с напряженно сжатым ртом и плотно закрытыми глазами как будто предвещает в дальнейшем эволюцию в направлении совершенно нового истолкования возможностей дерева как материала скульптуры.

В 1910-х годах Матвеев создаст небольшую, но знаменательную серию портретов-типов: «Каменотес (портрет Ивана Семенова)», «Садовник (голова татарина)», «Портрет мальчика» (все – 1912, дерево, ГРМ). При этом технически произведения А.Т. Матвеева отнюдь не идентичны. Своеобразная архаизация и закономерная монументализация образов у Матвеева происходит путем совершенно иных творческих решений, нежели в работах гораздо более эмоционально-конкретного Конёнкова.

В заключении необходимо отметить интересную закономерность: круг мастеров, приступивших к новаторскому освоению дерева в скульптуре в начале XX века, формируется именно в Москве. Причем указанные выше ваятели не были урожденными москвичами. Это весьма символично и наглядно еще раз подтверждает, что ведущая роль в художественном процессе на рубеже XIX–XX веков несомненно переходит к *московской художественной школе*.

Глава 6. Социохудожественный контекст эволюции русской скульптуры конца XIX – начала XX века включает в себя три раздела *Раздел 1. Критика и зритель в судьбах русской пластики* посвящен исследованию влияния, которое художественная критика могла оказывать как на мастера, так и на. Для ситуации последней трети XIX века и рубежа XIX–XX веков такое влияние распространялось даже на несколько уровней реципиентов: растет количество периодических изданий, которые уделяют внимание пластическим искусствам; повышается подготовленность, осведомленность, наконец, просто грамотность населения. Это заметно расширяет аудиторию художественно-критических выступлений. Также колоссальное влияние на ситуацию оказывала просветительская практика Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ).

Наиболее авторитетной фигурой художественной критики второй половины XIX века и рубежной эпохи, несомненно, являлся *Владимир Васильевич Стасов*, которому не

¹ Александр Матвеев. М., 1979. С. 340.

было равных по известности, публицистический плодovitости, а также, несомненно, эрудиции и широте интересов. Известно, что В.В. Стасов в ранних своих работах был очень далек от апологетики демократического направления в отечественном искусстве. В 1860-х же годах положение дел меняется: Стасов активно выступал в защиту нового направления живописи, поддерживал самые тесные связи с Крамским, приветствовал создание ТПХВ и стал уделять некоторое внимание скульптуре. На рубеже XIX–XX веков ни один из известных писателей или критиков, а также исследователей не опубликовал серьезных обобщающих статей по скульптуре. Поэтому анализ раздела «Скульптура» в исследовании В.В. Стасова «Искусство XIX века», опубликованном в журнальном варианте в 1901 году и доработанном для публикации в собрании сочинений критика в 1906 году, представляется нам весьма важным. Стасов начинает свой очерк с разбора так называемых «*предрассудков*» в развитии скульптуры, которые господствуют в ней «...в течение четырех последних столетий»¹ (!). Таковыми он объявляет: отсутствие цвета в скульптуре; нежелание изображать «жизнь и человека как они в самом деле есть»², то есть направленность на монументализацию и обобщение образа; «несокрушимость верования в необходимость для нее (скульптуры. – *О.К.*) мифологии и аллегории»³; «верование в необходимость “наготы” для статуй и барельефов»⁴.

Заметим, что вредными «*предрассудками*» объявляются те самые *особенности скульптурного образа*, которые превращают его в специфический вид искусства, а не в живопись, переведенную в объем, или пространственную литературную иллюстрацию. Стасов охотно ссылается на свои работы сорокалетней давности, стремясь подчеркнуть *незыблемость* и правоту своей позиции. Для нас, однако, в указанной ситуации важно другое – представления В.В. Стасова о задачах скульптуры *за сорок лет не претерпели никакой эволюции*. Характерной чертой позиции Стасова в отношении творческих задач скульптуры является требование *максимально приблизиться к живописи*. Именно этим, по нашему мнению, объясняется его приверженность первому тезису – необходимости использования цвета в скульптуре.

Следующим вредным «элементом» современного ваения критик признает тяготение к символично-мифологическому строю скульптурных образов. Завершает критик описание очередного «предрассудка» весьма примечательно: «И никакая публика не ропщет. Она заботится только о том, “красива ли”, “талантлива ли” данная скульптура

¹ Стасов В.В. Искусство XIX века// В.В. Стасов. Избранные сочинения в 3-х тт. Т. 3. М., 1952. С. 507.

² Там же. С. 507.

³ Там же. С. 512.

⁴ Там же. С. 513.

произведения, а все остальное, все самое существенное – несется *грязным потоком мимо разума и вопреки ему* (курсив мой. – О.К.)»¹.

Заключается общетеоретическая часть очерка Стасова описанием последнего «предрасудка» – «без “наготы” фигуры человеческой ...нет и не может быть скульптуры»². Критик отмечает, что «без всякого сомнения, существует в природе красота человеческого тела, как и всякая другая красота, и искусство имеет полное право и потребность изображать ее, *когда того требует сюжет* (курсив мой. – О.К.)»³. Завершая анализ ситуации в отечественном ваянии, критик легко отказывает всей русской пластике первой половины XIX века, за редчайшим исключением, в какой-либо художественной ценности: «До самой середины XIX века *русской скульптуры все равно что не существовало* (курсив мой. – О.К.)».

Имела ли реальные последствия сформулированная В.В. Стасовым программа творческой деятельности скульпторов в практике ваяния рубежной эпохи? Ярким примером ее печальной действительности можно считать творческую судьбу М.М. Антокольского и И.Я. Гинцбурга. Натурализм первых работ Антокольского, так щедро поощрявшийся критиком, практически полностью поглотил чисто скульптурные задачи. Поэтому к рубежу столетий мастер приходит как носитель устаревшего творческого метода. Во многом сходной оказывается и судьба И.Я. Гинцбурга, начинавшего как подмастерье Антокольского. Расточаемые Стасовым похвалы его откровенно слабым произведениям не позволили мастеру взглянуть критически на результаты своей деятельности и понять, что также, как и его старший товарищ, он остался в полном плену чисто академического жизнеподобия и слепого копирования природы, а новаторство сюжетов стало только ширмой для самой вялой и маловыразительной пластики. Появление на выставках первых произведений Паоло Трубецкого, а также «беспокойных москвичей» – Анны Голубкиной и Сергея Коненкова, вполне вероятно, и вызвало столь осторожные суждения критиков, что ни по каким стасовским критериям оценить эту скульптуру было уже невозможно⁴.

Большое количество исследований по истории искусства рубежа XIX–XX веков на сегодняшний день складываются в «благообразную» картину безоговорочного торжества пластики нового направления, в то время как отстоять себя, достигнуть взаимопонимания с профессиональной критикой и зрителем ей было, на самом деле, очень сложно. Путь к

¹ Стасов В.В. Искусство XIX века // В.В. Стасов. Избранные сочинения в 3-х тт. Т. 3. М., 1952. С. 513.

² Там же.

³ Там же. С. 514.

⁴ Калужина О.В. Скульптурный класс пореформенной Академии художеств. К проблеме традиции и новаторства // Русское искусство Нового времени. Вып. 9. М., 2005. С. 317–338.

признанию и актуализации в художественной жизни эпохи пролегал через преодоление сложившихся при мощном участии В.В. Стасова и близких ему по взглядам критиков установок на превратное понимание творческих задач скульптора.

Раздел 2. Гендерный аспект в эволюции русской пластики рубежной эпохи направлен на изучение новой научной проблемы – исследование особенностей творчества женщин-скульпторов, активно проявивших себя в русской художественной культуре рубежной эпохи. Об актуальности этой проблемы свидетельствует содержание альбома «Современная русская скульптура»¹, где из *четырнадцати* представленных ваятелей *трое* – женщины: А.С. Голубкина, М.Л. Диллон, Ю.Н. Свирская. Вполне закономерно, что сам факт активного вхождения в творческое поле мастеров, обладающих иным опытом социального и эмоционально-психологического бытия, значительно обогатил русскую художественную культуру конца XIX – начала XX века. Можно уверенно утверждать, что определенным своеобразием отмечены *тематика, эмоциональный строй, характер образных решений* произведений, выполненных именно женщинами-скульпторами.

Автор диссертации рассматривает сравнительную характеристику особенностей творческого самовыражения трех русских женщин-скульпторов, произведения которых были опубликованы в указанном выше альбоме. К середине 1910-х годов *Анна Семеновна Голубкина* демонстрировала пример исключительно полноценно и самодостаточно реализовавшейся творческой личности. Мастер пережила подлинный триумф в связи с организацией в 1914 году ее *персональной выставки «В пользу раненых»*², открывшейся в Музее изящных искусств им. Александра III.

Высокая оценка современников этого события выглядит тем более значимой, что художественная критика рубежа XIX–XX веков была представлена исключительно мужскими именами, и в первые десять-пятнадцать лет творческой деятельности Анны Голубкиной ее работы далеко не всегда воспринимались благосклонно. Однако многие авторы, наиболее тонко понимавшие всю неповторимость голубкинского искусства, очень точно демонстрировали острое «прочувствование» своеобразно претворенного в образах ее скульптур мощного женского начала.

Так, М.А. Волошин в своей программной статье 1911 года, посвященной творчеству Голубкиной, подсознательно воспроизводит архетипы восприятия женского начала, демонстрируя противопоставление в творчестве А.С. Голубкиной двух

¹ Современная русская скульптура. Альбом «Солнца России». Пг., «Копейка», [1915].

² В пользу раненых. Выставка скульптур А.С. Голубкиной. 1914 -1915. Каталог. М., 1914.

иконографически исключительно устойчивых образов. Как подлинный неоромантик, Волошин выказывает исключительную приверженность тому дискурсу о полах, который, утвердившись на заре Нового времени, «впервые нашел выражение в работах Руссо и оказал огромное влияние на последующие эпохи»¹.

Характерно, что в рассматриваемом альбоме представлены четыре работы Голубкиной, причем все они являются женскими изображениями в портретной форме: «*Девочка*», в настоящее время известная под названием «*Манька*» (мрамор, после 1904, ГТГ); «*Портрет*», известный по публикации Волошина как «*Лисичка*» (дерево, 1909, местонахождение неизвестно); «*Портрет*», представляющий собою бюст скульптора Е.Д. Никифоровой (мрамор, ГРМ); «*Голова старухи*», фигурирующая в перечне произведений как «*Старая*»² (мрамор, 1908, ГТГ), носила также авторское название «*Парка*». Очевидно, вполне бессознательно, но, тем не менее, самым убедительным образом, составитель альбома продемонстрировал мифологическую последовательность архетипов – *девочка, девушка, женщина, старуха* – наглядно воплощающую тему возобновления жизни в циклической сменяемости возрастов. Женская образность действительно постоянно становится для Голубкиной предлогом для репрезентации ее понимания и пластического переживания проблем, связанных с постижением фундаментальных основ бытия, жизни и смерти, добра и зла.

Представленная в этом же альбоме *Мария Львовна Диллон* в отличие от А.С. Голубкиной демонстрирует своей творческой судьбой редкий пример интересного процесса *последовательной идентификации* с традиционно мужской программой профессионального роста и самореализации. Женщина-скульптор прошла практически все этапы академического художественного образования. Интересующая нас проблематика в данном контексте выступает скорее как скрытый подтекст творческой позиции мастера, где в самой гендерной обезличенности ясно прочитываются ценностные ориентиры эпохи, традиционно определяющие *мужское как эталонное* и единственно возможное.

Интересно отметить, что и прижизненная критика полностью подтверждает отмеченную выше особенность самореализации художницы. Так, Виктор Русаков в 1905 году, обрисовывая этап ученичества мастера и ее настоящие достижения, особо отмечает: «...Не может быть сомнения, что в лице М.Л. Диллон мы имеем *настоящего, крупного*

¹ Эрих-Хефели В. К вопросу о становлении концепции женственности в буржуазном обществе XVIII века: психонисторическая значимость героини Ж.-Ж. Руссо Софии // Пол, гендер, культура. М., 1999. С. 56.

² Каменский А.А. Анна Голубкина. Личность. Эпоха. Скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 414.

художника. ...На г-жу Диллон нельзя смотреть, как на скульптора-женщину и применять к ней обычную по отношению к *представительницам в искусстве прекрасного пола* – снисходительную оценку. М.Л. Диллон в такой оценке не нуждается, и ее значение в новейшей русской скульптуре – *не как скульптора-женщины, но как скульптора художника вообще*. Ее талант – *чисто мужской талант* (курсив мой. – О.К.)»¹.

Ценностные ориентиры критика выстроены вполне определенно: вообще женщина-скульптор нуждается в несомненном снисхождении, но к Диллон этого отнести нельзя. В сознании автора статьи нет и тени сомнения в том, что собственно женский опыт бытия, его осмысления и переживания не представляет никакой ценности и поэтому должен быть полностью нейтрализован, введен в рамки нормативного – *мужского* – *миропонимания*.

Год спустя другой автор, скрывающийся за псевдонимом Борей, с готовностью повторил данную Русаковым характеристику: «...Такая оценка (как “представительницы прекрасного пола в искусстве”. – О.К.) была бы неуместна и несправедлива по отношению к ней (Диллон. – О.К.). Но талант ваятельницы всегда будет отличен от дарования скульптора, и “das ewig weiblich”² скажется в ее произведениях»³. Несомненно, мы сталкиваемся с особым нюансом истолкования интересующей нас проблемы. Однако в то же время Борей признает неизбежность, а в заключительных словах очерка – и значимость именно женского начала, неизменно угадываемого в работах мастера.

О творческой судьбе третьей женщины – *Юлии Николаевны Свирской*, сведений сохранилось немного. Направление, в рамках которого работала Свирская, хорошо характеризуется перечнем выставок, экспонентом которых она являлась: весенние академические выставки и Товарищества Петроградских художников. Для нас совершенно ясно, что автор опубликованных в альбоме пяти произведений была в начале XX века достаточно известна. Очевидной является и подчеркнутая заостренность внимания мастера именно на гендерно окрашенных проблемах. Женский образ Ю.Н. Свирская представляет в самых разнообразных ипостасях. Во вполне академически трактованном горельефе на библейскую тему «Марфа и Мария», в публикации Гаевского означенной как «Христос у Марфы и Марии», женщина представлена как важный и

¹ Русаков В. М.Л. Диллон – русская женщина-скульптор // Новый мир. 1905, № 11. С. 119. Материал любезно предоставлен главным хранителем Государственного музея городской скульптуры г. Санкт-Петербурга Рытиковой В.В.

² «вечная женственность», очевидно, по аналогии и финальным стихом «Фауста» Гёте.

³ Борей. Наши современники // Новое время. 1906, 28 января / приложение. № 10731. Материал любезно предоставлен главным хранителем Государственного музея городской скульптуры г. Санкт-Петербурга Рытиковой В.В.

активный участник событий священной истории. Столь актуальная в военное время патриотическая тематика реализована в скульптуре «Россия», демонстрирующей уже совершенно иную стилистическую тенденцию, а именно: характерные приемы историзма и вполне узнаваемый традиционно-официальный образ Родины-матери.

Женщина как воплощение телесной прелести представлена в композиции «Отдых». При этом модель располагается в позе эротически завлекательной, но предельно неестественной. Внутрисемейную разобщенность и неурегулированность гендерных ролей наглядно демонстрирует скульптурная группа «Картинка». И, наконец, весьма своеобразным для женщины-скульптора является произведение «Après», которое демонстрирует проблемы специфической женской сексуальности и очевидной дисгармонии взаимоотношений мужчины и женщины.

Итак, исследования автора диссертации позволяют оценить масштаб скрытой, но несомненной *«укорененности» гендерной проблематики* в русском искусстве рубежа XIX–XX веков, игнорирование которой в исследованиях, к сожалению, ведет к своеобразному «вычитанию» одной из граней в нашем понимании и истолковании личности творца. Мы имеем возможность осознать, что художественное творчество как таковое становилось, в определенной степени, способом презентации особенностей разрешения гендерной проблематики в различных социокультурных ситуациях. Этот опыт, реализованный в творческих судьбах А.С. Голубкиной, М.Л. Диллон и Ю.Н. Свирской на пороге Новейшей истории России, во многом оказался неопределимым для жизни и судьбы женщин-скульпторов XX века.

Раздел 3. Религиозный сюжет и религиозное чувство в творчестве русских скульпторов рубежа XIX–XX веков посвящен исследованию опыта отечественного ваяния, связанного с воплощением библейской или евангельской тематики. Не ставя своей непосредственной целью проводить подробный анализ эволюции способов её отображения в русской пластике Нового времени, автор отмечает, что в официальном искусстве образцы запечатления в скульптуре европейского образца соответствующих тем появляются уже в петровское время. Ситуация заметно изменилась в связи с реализацией таких грандиозных проектов середины XIX столетия, как Исаакиевский собор (1818–1858) и храм Христа Спасителя (1832–1889). Самые значительные сдвиги произошли именно в рамках строительства петербургского храма.

Вполне очевидно, что до возведения Исаакиевского собора русская пластика не имела большого опыта тематических скульптурных решений в качестве оформления мест непосредственного литургического действия, каковыми являлись *алтари приделов*

строящегося собора, заказанные, Н.С. Пименову и П.К. Клодту. До реализации данных проектов отношение к скульптурному оформлению храмов отлично характеризуется термином «убранство», как тонко подмечает И.В. Рязанцев, подчеркивая, что «...сами мастера второй половины XVIII – начала XIX века рассматривали скульптуру в церкви не как объект поклонения верующих, а как украшение храма (курсив мой. – О.К.)».

На рубеже XIX–XX веков работали многие ваятели, сформировавшиеся в предшествующий период развития русского искусства, и центральной фигурой этого поколения был *Марк Матвеевич Антокольский*. Ему же принадлежит и своеобразное лидерство в освоении, например, христологической тематики. Действительно, никто из близких ему по возрасту скульпторов России религиозными сюжетами не увлекался, они отсутствуют и в творчестве его младшего друга И.Я. Гинцбурга. При всей увлеченности мастера данная линия была заведомо ослаблена в своих пластических возможностях, поскольку ориентировалась на вербальные ассоциации зрителя. При этом реализовывалась данная программа не через арсенал кинестетических ассоциаций и мотивов, а через опору на сюжет. Это было характерно и для других мастеров петербургской академической школы. Так, *Владимир Александрович Беклемишев* получил в 1886 году малую золотую медаль за программу «Каин после убийства брата» и в 1887 году большую золотую – за программу «Положение во гроб». Характерно, что скульптора интересует эмоционально-этический аспект, а не только определенное пластическое состояние модели. Молодой мастер искренне стремился выразить себя в теме масштабной и глубоко его волнующей – будь то «Беглые» или упоминавшаяся уже «Христианка первых веков», навеянная посещением римских катакомб.

Следует отметить, что разлад между замыслом и методом его воплощения, присутствовавший в работах В.А. Беклемишева, отчетливо прочувствовала *Анна Семеновна Голубкина*. Однако всеобщее увлечение мистикой и демонической эсхатологией, которое было характерным явлением в художественной среде конца XIX – начала XX века, практически не отразилось на творчестве художницы. Для Голубкиной, учитывая особенности её своеобразного творческого метода, несомненный разлад между академической, по сути своей рационально выстроенной, пластической формой и содержанием, требующим интуитивно-подсознательного переживания и прочувствования предмета, воспринимается, естественно, очень остро.

Характерно, что в среде скульпторов *московской школы*, образующих своеобразную «новую волну», мастера часто обращаются к библейским темам, но они никак не могут быть трактованы в качестве религиозно осмысленных. Достаточно

вспомнить «Самсона, разрывающего узы» (1902, глина) С.Т. Коненкова, «Самсона и Далилы» Н.А. Андреева (1903, 1906, 1914–1916 – все гипс тонированный, ГТГ), образы Иоанна Предтечи и Христа С.Д. Эрзи.

Однако своеобразный опыт мистического миропостижения был доступен скульпторам рубежной эпохи, и наиболее убедительно он проявился в творческой практике Анны Голубкиной. Совершенно очевидно, что законы построения *моленного образа* были хорошо осознаваемы скульптором, и глубокое религиозное чувство Голубкиной страстно протестовало против стилизаций под его, несомненно, переживаемый как сакральный, язык. Такого отношения к предмету мы не сможем проследить ни у одного из скульпторов традиционного воспитания, и возможно, именно поэтому терпят неудачу в этом предмете и Антокольский, и Беклемишев, не говоря о более поверхностных мастерах. Сюжет ими избирался, осознавался, но прочувствованным на необходимом уровне он не становился.

Особенно ясно это проявляет себя при обращении к работам Голубкиной, связанным с евангельской тематикой. Центральное место среди них, несомненно, занимает горельеф «Тайна вечера» (гипс, 1911, ММГ). Работа поражает мощным экспрессионизмом формы и сложным символическим подтекстом. Очевидно, для скульптора представленные апостолы и Христос - не просто участники евангельского сюжета. Это вечные человеческие роли, сопровождающие наше духовное бытие на протяжении веков. Неведомый академической практике подход к истолкованию религиозного сюжета указывает на совершенно своеобразный творческий метод мастера. Аналогичное глубоко сопережитое отношение окрашивает другие работы скульптора, связанные с изображением Иисуса Христа. Это горельеф распятого Христа (мрамор, 1912, ММГ) и барельеф с изображением Христа в терновом венце для надгробия семьи Веттер на Введенском кладбище Москвы.

Если учитывать, что культурная самоидентификация А.С. Голубкиной проходила в специфическом окружении *староверческой семьи*, то одним из последствий становится тот факт, что ее сознание не было чрезмерно детерминировано внешне ритуализированными формами официального церковного поведения, традиционного для рядовой крестьянской среды. Следовательно, новая эпоха и новый пластический язык открывались только тем мастерам, которые, опираясь на мощный фундамент профессионализма, смело привлекали неведомые ранее методы взаимодействия с темой и моделью, раскрепощая свое индивидуальное художественное видение и черпая из него богатейший творческий потенциал.

В **Заключении** автор диссертации на основании результатов проведённых всесторонних исследований и в рамках указанной структуры работы делает *следующие основные выводы*. Творческий подъем, который переживала русская скульптура на рубеже XIX–XX веков, явился результатом длительного процесса творческой эволюции, носившего многогранный и многоуровневый характер. Процесс обновления в данной сфере был инициирован в том числе изменениями в общей структуре художественного профессионального образования в России, связанными с формированием начиная с 1840-х годов альтернативной базы подготовки скульпторов в стенах МУЖВЗ.

Становление скульптурного класса Училища, проходившее под руководством выдающегося педагога и художественного критика Николая Александровича Рамазанова, предопределило многое в дальнейшем развитии *московской скульптурной школы*. Важной характеристикой складывающегося педагогического метода стало формулирование руководителем класса своих творческих установок, стремление к обобщению опыта, в том числе закрепленного в опубликованных им работах. Для новой – *московской скульптурной школы* – стало характерным не простое воспроизведение ранее принятых методических установок и порядка организации занятий, а стремление осмысленно определять содержание и направление подготовки будущего скульптора.

Процессы обновления в сфере ваяния по определению не могли носить быстрого характера в силу специфики данного вида искусства. Однако к началу 1890-х годов скульптурный класс МУЖВЗ оказался настолько готовым к переменам, что новационная пластика Анны Семеновны Голубкиной становилась предметом восхищения педагогов и учащихся. В стенах Училища выделяется специальная мастерская для консультирования П.П. Трубецким его молодых последователей из числа слушателей скульптурного класса. Можно только изумляться, с какой бережностью была сохранена индивидуальность каждого учащегося в процессе получения скульптурного образования в МУЖВЗ. Ярким доказательством тому становятся творческие судьбы А.С. Голубкиной, С.Т. Коненкова, А.Т. Матвеева, Н.А. Андреева, С.Д. Эрзи, В.Н. Домогацкого и других.

При анализе этих достижений становится ясно, что глубокие сдвиги в организации образования в рамках *московской скульптурной школы* затрагивали огромный спектр проблем, которые включали в себя взаимоотношения мастера с материалом, поиски новой образности и расширение типологической структуры ваяния. Благодаря обогащению своей творческой базы русская пластика рубежной эпохи продемонстрировала блестящие результаты в развитии станковой скульптуры, а также

явила образцы совершенно нового творческого подхода к решению монументальных и монументально-декоративных задач.

В полной мере результаты происшедших изменений выявляются, однако, только при анализе собственно творческой практики уже сложившихся мастеров и на базе сравнения с таковой скульпторов *петербургской академической школы*. Деятельность этих ваятелей представляет собою своеобразный континуум, и к концу 1880-х годов становится очевидным, что не только критика, но и зритель утрачивают к ней интерес, и их скульптура неуклонно превращается в наименее востребованное из всех пластических искусств. Бесконечная предсказуемость пластических решений петербургских мастеров вызывала в основном только равнодушие. Все попытки вернуть себе былую значимость не привели к существенному творческому результату.

К концу XIX века совершенно очевидным становится, что новые задачи, стоявшие перед русской художественной культурой конца XIX – начала XX века в целом, и перед ваянием, как ее органической составляющей, в частности, могли быть разрешены только на основе глубокого обновления, как внутреннего содержания произведений искусства, так и творческих методов его воплощения. Особое место в этом движении, несомненно, принадлежит великому русскому скульптору Анне Семеновне Голубкиной, как первому представителю вполне сформировавшейся с середины 1890-х годов *московской скульптурной школы*, и отчасти – Паоло Трубецкому, выступившему в качестве непосредственного представителя новейших европейских скульптурных тенденций.

На основании результатов комплексного историко-проблемного метода анализа был всесторонне рассмотрен не только традиционно признававшийся значимым период творческой практики русских скульпторов *московской школы* в эпоху Серебряного века, но и гораздо более ранний этап эволюции отечественного ваяния. Становление нового художественного направления базировалось на глубоко творческой переработке опыта *петербургской академической школы*, без которой, несомненно, должного фундамента будущие новации обрести не могли. Этот факт хорошо иллюстрирует творческая судьба П.П. Трубецкого.

Наиболее последовательно проявила себя самобытность мастеров *московской скульптурной школы* во взаимоотношениях с ведущими художественными тенденциями эпохи, и, прежде всего, скульптурным импрессионизмом. Но особенно наглядно размежовывает художническую позицию представителей *московской скульптурной школы* и практику выпускников *Императорской академии художеств* своеобразие внутреннего строя работ. В данном контексте по-новому раскрывает себя и

взаимодействие творчества скульпторов рубежной эпохи с категорией стиля. В избранном ракурсе анализа взаимоотношения с ведущим стилем эпохи – модерном определяются гораздо более конкретно и не на внешне формальном, а на содержательном уровне.

Проведенный комплексный анализ творческой практики русских скульпторов Серебряного века выдвинул ряд сопредельных вопросов, связанных с *социокультурной проблематикой*. Значимыми оказались исследования особенностей восприятия художественных новаций ваятелей, представляющих *московскую скульптурную школу* представителем петербургской *художественной критики* В.В. Стасовым. Новые грани в понимании смысла эволюционных процессов в практике русских женщин-скульпторов раскрывает анализ их творчества в рамках *гендерного контекста*. Освоение отечественными мастерами пластики рубежной эпохи *религиозной тематики* также продемонстрировало важность социохудожественного анализа истоков образного построения, выбора тематики и особенностей пластического решения этих композиций.

Таким образом, проведенные нами комплексные исследования убедительно показали, что к концу XIX века в России не только сформировалась альтернативная школа подготовки скульптурных кадров, но и развернулась богатейшая творческая практика ее представителей. Мы имели возможность убедиться, что в рамках чрезвычайно разнообразного развития русского искусства рубежа XIX–XX веков один из самых выразительных примеров являет русская скульптура и именно в сопоставлении путей эволюции двух ее ведущих школ – *московской и петербургской*.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Рецензируемые научные издания, рекомендованные ВАК

1. *Калугина О.В.* К вопросу становления творческой индивидуальности скульптора А.С. Голубкиной // *Проблемы историографии и истории культуры народов СССР*. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 98–114. – 0,6 а.л.
2. *Калугина О.В.* Голубкинские чтения // *Искусствознание*. 2005, № 2. С. 594–600. – 0,4 а.л.
3. *Калугина О.В.* Об истоках образного строя северного модерна. Мону­ментально-декоративная пластика // *Архитектура, строительство, дизайн*, 2008, № 03 (52), С. 106-109. – 0, 25 а.л.
4. *Калугина О.В.* «Позовем его сюда...» // *Третьяковская галерея*, № 1, 2009. С. 96-101. – 0,3 а.л.

5. *Калугина О.В.* Академия художеств и Московское училище живописи, ваяния и зодчества во второй половине XIX века. К проблеме альтернативного образования // Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Научные труды. Вып. 9. Проблемы развития зарубежного искусства. Академия и академики. Санкт-Петербург, июль/сентябрь 2009. С. 111–122. – 0,5 а.л.
6. *Калугина О.В.* Московская академия Анны Голубкиной // Русское искусство, № II, 2010. С. 138–143. – 0,4 а.л.
7. *Калугина О.В.* К проблеме становления скульптурного класса Московского училища живописи, ваяния и зодчества // «Дом Бурганова». Пространство культуры, № 2, 2010. С.155–166. – 0,5 а.л.
8. *Калугина О.В.* Французская школа в судьбах русских скульпторов конца XIX – начала XX века. Тезисы доклада // Проблемы развития зарубежного искусства. Франция. Тезисы докладов научной конференции, посвященной памяти М.В. Доброклонского. Санкт-Петербург, Российская академия художеств. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. *Калугина О.В.* И.Е. Репина. Факультет теории и истории искусства. 20–22 апреля 2010 года. С. 34–35. – 0,1 а.л.
9. *Калугина О.В.* Французская школа в судьбах русских скульпторов конца XIX – начала XX века // Проблемы развития зарубежного искусства. Франция. Материалы научной конференции памяти М.В. Доброклонского. (20–22 апреля 2010 г.) СПб., 2011. С. 217–224. – 0,3 а.л.

Научные монографии

10. *Калугина О.В.* Скульптор Анна Голубкина: опыт комплексного анализа творческой судьбы. Монография //М., ГАЛАРТ, 2006. – 21,4 а.л.
11. *Калугина О.В.* Художник в момент творческого акта: проблема измененного состояния сознания // Метаморфозы творческого Я художника / Коллективная монография. М., Памятники исторической мысли, 2005. С. 66–90. – 2,5 а.л.

Опубликованные материалы международных и всероссийских конференций (приравнивается к публикациям рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК)

12. *Калугина О.В.* Гендерный аспект в изучении творчества А.С. Голубкиной. Тезисы доклада // Гендер: Язык, Культура, Коммуникация. Материалы Третьей Международной Конференции 27-28 ноября 2003. С. 55-56. – 0, 02 а.л.
13. *Калугина О.В.* Авторский стиль как отображение индивидуальной картины мира. К проблеме интерпретации произведений Анны Голубкиной. // Материалы VII Международной научной конференции «Старообрядчество: история, культура, современность. М., 22–24 февраля 2005 года. – 0,7 а.л.
14. *Калугина О.В.* Гендерный аспект в исследовании творчества женщин-скульпторов в России рубежа XIX–XX веков. (А.С. Голубкина, М.Л. Диллон, Ю.Н. Свирская) // Художник как Человек и человек как Художник. Сборник статей по

материалам международной научной конференции 27–28 апреля 2005 г. М., 2007. С. 94–102. – 0,7 а.л.

15. *Калугина О.В.* Стиль как культуроспецифический код // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008. С. 103–114. – 0,5 а.л.

16. *Калугина О.В.* Дерево как материал русской скульптуры начала XX века (С.Т. Коненков, А.С. Голубкина, А.Т. Матвеев) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 12. По итогам всероссийской научной конференции «Императорская Академия художеств и художественная жизнь России». М.: Памятники исторической мысли. М., 2009. С. 281–295. – 1,0 а.л.

17. *Калугина О.В.* Особенности построения образа в русской академической скульптуре второй половины XIX – начала XX века // Искусство «Золотой середины»: Русская версия. М., 2009. С. 99–107. – 0,5 а.л.

18. *Калугина О.В.* Портреты Л.Н. Толстого в русской скульптуре. К проблеме эволюции концепции образа // Автопортрет и портрет художника. Сборник материалов Международного научного семинара НИМ РАХ. Санкт-Петербург, 23–24 ноября. М., 2010. С. 195–206. – 1,0 а.л.

19. *Калугина О.В.* В.В. Стасов как художественный критик русской пластики рубежа XIX–XX веков // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. Материалы международной научной конференции. Москва, 2006. М. 2010. С. 10–20. – 1,0 а.л.

20. *Калугина О.В.* Религиозный сюжет и религиозное чувство в творчестве русских скульпторов рубежа XIX–XX веков // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 13. По итогам всероссийской научной конференции «Художества, художники и художественная жизнь России в XVIII– начале XX века». М., 2010. С. 295–306. – 0,7 а.л.

21. *Калугина О.В.* Творческий метод как модель обучения художника. К проблеме педагогической методики Анны Голубкиной // Голубкина, Конёнков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. Материалы всероссийских конференций. – *В печати.* – 0,6 а.л.

22. *Калугина О.В.* С.И. Иванов и проблема становления московской скульптурной школы // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 14. По итогам всероссийской научной конференции «Отечественное искусство XVIII – XIX века: стилевые предпочтения, персоналии, обучение, взаимоотношения с государством и обществом». М., 2012. С. 238–246. – 0,4 а.л.

Другие научные публикации по теме диссертационного исследования в рецензируемых научных изданиях

23. *Калугина О.В.* Скульптура середины XIX века // История русского искусства XVIII – начала XX века. Глава 14. Раздел I. *В печати.* – 2,1 а.л.

24. *Калугина О.В.* Скульптура 2-ой половины XIX века // История русского искусства XVIII – начала XX века. Глава 14. Раздел II. *В печати.* – 1,8 а.л.

25. *Калугина О.В.* Русская скульптура рубежа XIX– XX веков // История русского искусства XVIII – начала XX века. Глава 14. Раздел III. *В печати.* – 1,8 а.л.

26. *Калугина О.В.* Художественное образование в России второй половины XIX века // История русского искусства второй половины XIX – начала XX века. Учебное пособие. В печати. – 0,8 а.л.
27. *Калугина О.В.* Тело как инструмент спасения в духовных практиках старообрядчества // Тело и культура: Докл. научной конференции 13 февраля 2004 г. РГГУ. Факультет истории искусства. – М., 2003 г. – 0,4 а.л.
28. *Калугина О.В.* Концепция творческого акта как служения в «храме-мастерской». К проблеме исследования метода А.С. Голубкиной // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 8. М., 2004. С. 201–230. – 1,35 а.л.
29. *Калугина О.В.* Скульптурный класс пореформенной Академии художеств. К проблеме традиций и новаторства // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 9. М., 2005. С. 317–338. – 1,2 а.л.
30. *Калугина О.В.* Вербальное и визуальное в образной структуре русской академической пластики рубежа XIX–XX веков // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 10. М., 2006. С. 266–279. – 1,0 а.л.
31. *Калугина О.В.* Некоторые проблемы развития русской монументальной пластики рубежа XIX–XX вв. // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 11. М., 2008. С. 290–314. – 1,5 а.л.
32. *Калугина О.В.* Проблема стиля как кодированного послания // Стиль мастера. М., 2009. С.322-341. – 0,6 а.л.
33. *Калугина О.В.* «Без скульптуры мне нет жизни» // АСADEMIA, № 6, 2009. С. 76–70. – 0,3 а.л.
34. *Калугина О.В.* Париж как завершающая стадия получения образования русскими художниками второй половины XIX – начала XX века. К проблеме преодоления художественного провинциализма // Доклад на международной научной конференции «Россия – Франция. Взаимодействие культур в XVIII – XXI вв.». Санкт-Петербург, Научно-исследовательский музей Российской академии художеств. 15–19 ноября 2010 года. 0,45 а.л.
35. *Калугина О.В.* Стратегия получения образования как фактор самоопределения художника. К творческой биографии М.М. Антокольского и А.С. Голубкиной // Вестник РГНФ. Вып. 1, 2010. – 0,7 а.л.
36. *Калугина О.В.* Художественное образование в России во второй половине XIX века // Императорская академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания. М., 2010. С. 217-225. – 0,8 а.л.
37. *Калугина О.В.* Художественное образование и эволюция русского искусства на рубеже XIX–XX веков // Императорская академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания. М., 2010. С. 606– 611. – 0,4 а.л.

Общий объем опубликованных работ в по теме диссертации – 49,57 а.л.

Заказ № 154-П/03/2012 Подписано в печать 29.03.2012 Тираж 200 экз. Усл. п.л.3,75



ООО "Цифровичок", тел. (495) 649-83-30
www.cfr.ru ; e-mail: info@cfr.ru