

Революция создала как раз те самые объективные предпосылки для развития скульптуры, которых не было в вырождавшемся старом режиме. Даже сам А. Бенуа, если не ошибаюсь, заговорил о великой миссии русского ваяния и зодчества — создать новый Версаль, Версаль не короля, но его величества Народа. Эта революция не только не принесла с собой вандализма по отношению к памятникам скульптуры, как этого боялась буржуазия (количество упраздненных памятников у нас очень ничтожно), но и взяла их под свою опеку и более того, — выдвинула целую скульптурную программу-максимум. Устами предсовнаркома скульптура была провозглашена делом общественно-государственной важности. Я разумею идею В. И. Ленина о „монументальной пропаганде“, об единовременном воздвижении в обеих столицах хотя бы временных памятников великим людям политики, науки

и искусства. Идсю, словно имевшую в виду уподобить Россию лучшим эпохам Эллады и итальянского Ренессанса, когда скульпторы творили для общины, когда „народ“ бывал нередко судьей искусства. Идею, осуществление которой сразу же наверстало бы все то, чего не сделала старая Россия в отношении своих же великих людей (Белинского, Бакунина, Кольцова, Некрасова, Радищева, Перовской, Салтыкова, Чернышевского, Шевченко и т. д.). И это — в 1918 г.!.. Конечно, программа эта не была и не могла быть осуществлена. Не только потому, что был назначен слишком „ударно“ малый срок, но потому, что не оказалось у нас ни достаточно сильных скульпторов, ни достаточно монументальных навыков и знаний. Последние годы старого режима атрофировали их.

Между тем, идея „монументальной пропаганды“ (особенно после смерти ее вдохновителя) пустила побеги по всей стране. Желание увековечить вождей революции с совершенно невиданной на Руси, почти стихийной силой прокатилось повсюду, от Москвы до Ташкента. Нечего и говорить о том, что большинство этих памятников, особенно на местах, чаще всего вырастающих „самотеком“, весьма низкого, „кустарного“ качества, но важно другое: вся эта волна памятников свидетельствует о пробуждении массовой потребности в скульптуре, которой раньше не могло быть. Ибо раньше широкие массы населения не знали вообще искусства улицы. Только революция могла дать им „право на улицу“, только она могла вернуть нашим площадям их публичное значение, а нашей скульптуре — ее подлинное призвание — быть искусством социальным.

Справедливость требует, однако, заметить, что указанное мною выше вырождение монументальной пластики — явление, свойственное и современной Европе. Дух монументальности и публичности чужд буржуазии: она баррикадируется в норах своих квартир. С XIX в. скульптура становится все более и более бездомной в буржуазной урбанистической Европе: для нее нет ни места в квартирах, ни площадей, ни новых дворцов, храмов и портиков. И статуям остается лишь „почетное изгнание“ в музеях, а чаще всего — в мастерских художников; они не выдерживают даже самостоятельных выставок! Но все это совершенно не позволяет сделать того вывода, к которому приходит наш бывший петербургский художественный критик Андрей Левинсон, высказывая аналогичные жалобы на современное плачевное положение скульптуры. „Если присоединиться к марксистской доктрине и рассматривать художественную продукцию как „надстройку“ экономического фактора, то мы были бы обязаны логически заключить, что ремеслу скульптора угрожает в будущем неминуемый конец,



*В. Мухина*

Крестьянка

как своего рода прелюдия неизбежного заката всех самостоятельных и неутилитарных форм искусства“ (см. *L'amour de l'art*, novembre 1924). Мосье Левинсон ошибается: „присоединившись“ к марксистской точке зрения, можно увидеть как раз обратное. Именно социализм выведет искусство из тесноты отдельных квартир наружу. Именно социализм положит предел современному беспорядочному росту городов, внесет планомерность в городское строительство и, урегулировав современное хаотическое (в погоне за прибылью!) движение улицы, вернет городским площадям ту роль, которую они играли в Греции и в Италии, как арены общественно-публичной жизни, а следовательно, и даст место памятникам и статуям. С этой точки зрения, как ни увлекаются сейчас наши архитекторы американизмом, конструктивным стилем железа и стекла, как ни плодотворно внесение в наше строительство начал „рациональности“ и „целесообразности“, тем не менее советская архитектура не упразднит и элемента декоративного. В наших будущих дворцах труда, народных домах и клубах уж, конечно, найдется достаточно места для произведений скульптуры!..

Но не только задачи агитационные и декоративные сближают скульптуру с нами. Скульптура и по самой формальной природе своей „созвучна“ с нашей действительной современностью. Это одно из тех искусств, которые требуют наибольшего волевого усилия для того, чтобы преодолеть косный материал, для того, чтобы „высвободить“ из него желаемый образ. Динамизм — вот что лежит в основе процесса как скульптурного творчества, так и восприятия — ибо как скульптор „ощупывает“ свою работу рукою, так и зритель должен „ощупать“, „обойти“ ее со всех сторон глазом. Недаром круглая, трехмерная скульптура расцветала всегда в эпохи наибольшего здоровья, наибольшего активизма народов. Скульптура — овеянное, конденсированное чувство жизни, своего рода силомер. И вместе с тем ни одно искусство не зависит в такой мере от самого материала, как пластика; каждый материал со своей специфической структурой (каменная глыба, древесный ствол, бронзовое литье) внушает скульптору свою „эстетику“, свою дисциплину. Здесь то самое здоровое ограничение свободы творческого „сознания“ материальным „бытием“, которое родственно нашему революционному позитивизму.

Русская интеллигенция, быть может, именно потому была в столь малой степени одарена пластическим чувством, чувством трехмерности и телесности, что условия ее исторического существования сделали ее вообще более способной к мечтательству, чем к деланию. Но зато какую „радость

жизни“ ощущал российский интеллигент Тяпушкин, когда, попав в Париж, видел античную скульптуру — созерцание благородной мощи Венеры Милосской „выпрямляло“ его. Это же „выпрямляющее“ в буквальном смысле воздействием пластики еще до Глеба Успенского ощутил жизнерадостным гением своим Пушкин, когда приветствовал в статуях Логанского и Пименова (юношах, играющих в свайку и в бабку) — „товарищей Дискобола“ и призывал „расступиться: не мешать русской удалой игре“...

Но ведь только теперь, в сущности, на эту „удалую игру“, на развитие тела впервые в России обращено широкое внимание и государства и самих масс. И если раньше нам было „не до того“, чтобы думать о физическом совершенствовании молодежи и „не до того“, чтобы заботиться о красоте формы, то время для преодоления этой аскезы настало теперь. Скульптура — родная сестра физкультуры, „товарищ Дискоболу“.

Однако, при всех этих теоретически благоприятных предпосылках наши истекшие революционные годы фактически были еще весьма бедны достижениями скульптуры. „Скульптура Госиздата“ (бюсты и медалионы), — о ней лучше не говорить. Наши конкурсы на памятники Загорскому, Свердлову, Марксу, Островскому, Ленину (в Ленинграде), Ногину дали не блестящие результаты, а среди уже поставленных и намеченных монументов можно отметить немного удачное (например, Ленинский памятник Шуко в Ленинграде, бюст Лассалья там же, памятник Марксу в Симбирске Меркулова и Шуко, т. Артему в Ростове и т. д.). Да и приходится ли особенно удивляться медленному возрождению нашей скульптуры? Знаменитая скульптурная группа Рюда „Марсельеза“ была создана через 40 лет после французской революции, а наше истекшее восьмилетие было особенно сурово для „ремесла скульптора“, требующего и большого помещения, и дорогого материала, и дорогих натурщиков, — всего того, чего не было. А между тем, только таким путем — путем подготовительной и спокойно-упорной работы над собой, над материалом — наша скульптура может встать на ноги и взяться за свои ответственные задачи.