

# К вопросу возникновения московской скульптурной школы.

Скульптор С.И. Иванов

Светлана Домогацкая

Статья посвящена московской скульптурной школе рубежа XIX–XX веков, которую до сих пор не принято было выделять из общерусской скульптуры. Расцвет этой школы связан с именами преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества Н.А. Рамазановым, С.И. Ивановым, С.М. Волнухиным. В центре внимания автора – творческая биография Сергея Ивановича Иванова и те художественно-стилистические новации, которые он претворял в своем искусстве. Судьба была беспощадна к работам Иванова, но она оказалась благосклонна к семенам, которые он бросил на педагогическую ниву. То, что он старался передать своим ученикам, получило новую жизнь в деятельности последующих поколений скульпторов, вышедших из московской школы – С.М. Волнухина, С.Т. Конёнкова, А.С. Голубкиной.

*Ключевые слова:* московская скульптурная школа, Сергей Иванович Иванов, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, Академия художеств, Н.А. Рамазанов, С.М. Волнухин, С.Т. Конёнков, А.С. Голубкина, В.Н. Домогацкий.

В искусствоведческой литературе московскую скульптурную школу, так ярко заявившую о себе в начале XX века, не принято резко выделять из общерусской скульптуры, тем более связывать ее расцвет с именами скромных преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Считалось, что этот расцвет мог быть результатом простой суммы эволюционных накоплений скульптуры демократической эпохи, ее «вкладов» в единый и «целенаправленный процесс прогрессивного развития по пути реализма». Но хорошо известно, что новый век превратил эти так называемые вклады «в пустой рой бумажек». Скульптурный взлет, произошедший на почве Москвы, трактовался и как прямое производное сначала от искусства П.П. Трубецкого, а затем от западных постимпрессионистских формальных идей. Но чтобы приобщиться к новой художественной идеологии, нужно было научиться считывать язык новой скульптурной формы. А для этого должна была возникнуть отличная от академической база грамотности.

На рубеже XIX и XX веков, когда академическая скульптура, почти потерявшая связь с искусством и способность сделать решительные шаги навстречу новой скульптурной форме, родившейся на Западе, стояла на пороге своей гибели, в Москве родилась школа, наполненная

жизнью и положившая начало новой национальной русской скульптурной традиции. Эта московская скульптура оказалась не только способной к интеграции в мировое искусство, но и к генерированию собственных художественных идей, что позволило ей оставаться явлением своеобразным на фоне его многоликости. Не стала она и провинциальной интерпретацией Парижа, как это случилось почти со всей европейской скульптурой первой половины XX века. Имена целой плеяды блестящих скульпторов, составивших понятие московской школы и вписавших замечательную страницу в историю национального русского искусства, так или иначе оказались связанными со скульптурным классом Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Это заставляет нас с особенным вниманием отнестись к преподавателям этого класса Н.А. Рамазанову, С.И. Иванову, С.М. Волнухину. Наиболее глубокие основы школы мог заложить, как кажется, художник, ставший москвичом не просто по влечению души, но по впервые полученному в Москве художественному образованию – Сергей Иванов.

На долю скульптора Сергея Иванова выпала честь не только быть первым скульптором «московского происхождения», но и на протяжении 25 лет осуществлять преподавание в скульптурном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. И есть все основания считать, что именно в этот период в скульптурном классе Москвы, где не довлела жесткая академическая система, но в то же время, благодаря рассказам пылкого поклонника художественности классицизма Н.А. Рамазанова, сохранялись светлые воспоминания об Академии времен ее расцвета, созревало творческое отношение к ее наследию.

В искусствоведческой литературе С.И. Иванов, широко известный лишь одной, ранней, своей работой «Мальчик в бане» (мрамор, ГТГ), причислялся то к группе «скучных» натуралистов (Н.Н. Врангель), то к последним эпигонам классицизма. Вопрос же о возможном влиянии на творческое формирование его талантливых учеников, среди которых были С.М. Волнухин, С.Т. Конёнков, А.С. Голубкина, серьезно почти не рассматривался. Первое сомнение по поводу этого «предвзятого суждения» о забытом скульпторе-педагоге встречается в рецензии Н.А. Дмитриевой на книгу А.А. Каменского об А.С. Голубкиной<sup>1</sup>. Дмитриева возражает против утверждения Каменского об Иванове как о педагоге, который ученикам «решительно ничего не мог дать для дальнейшего творческого развития». «Как знать, – говорит она, – может быть, и мог»<sup>2</sup>. Вспомним некоторые факты.

Именно московская скульптура, не искавшая спасения в холодных лабиринтах Академии, неожиданно для всех вступала в новое двадцатое столетие не только наравне с живописью, но в некотором смысле опережая ее. Так, во второй половине 1890-х годов, когда импрессионизм как художественное и выставочное течение закончил свое существование и на Западе уже состоялись главные художественные собы-

тия постимпрессионизма, русские художники круга «Мира искусства», включая А.Н. Бенуа, еще не оценили этот факт. Игорь Грабарь признавался, что ни он сам, ни кто-либо другой из круга его «сверстников и знакомых не имел представления об импрессионизме и не слышали даже этого слова»<sup>3</sup>. Однако уже в 1897 году ученица С. Иванова Анна Голубкина, безуспешно пытавшаяся пополнить свою скульптурную грамоту в стенах петербургской Академии, появилась в ателье Родена и именно в его революционном искусстве нашла близость своим исканиям. В 1898 году в Московском училище с огромным энтузиазмом, как «форточка, в которую ворвался поток свежего воздуха»<sup>4</sup>, был воспринят молодыми скульпторами импрессионизм П. Трубецкого, получившего полную обструкцию в Академии. В том же самом году, когда в Парижском Салоне был выставлен «Бальзак» Родена и на его автора посыпались потоки брани, опять-таки ученик С.И. Иванова С.Т. Конёнков, разглядывавший статую по фотографии, сумел угадать в ней новое захватывающее искусство: «Там, где сторонники выглаженной, выхолощенной тупым усердием скульптуры видели сырую, непроработанную форму, нам открывалось ошеломляющее мастерство!»<sup>5</sup>. Очевидно, что в Москве к этому времени возникли все необходимые предпосылки для прочтения совершенно новой художественной формы, чему должна была предшествовать мощная подспудная работа, далеко не всегда видимая современникам. Все это заставляет пристальнее приглядеться к скульптору Сергею Иванову, которого Голубкина называла не иначе как «глубокочтимый профессор» и ставила его имя рядом с именем так же ею глубоко чтимого Родена.

Прежде всего поражает тот факт, что об этом скульпторе и педагоге сохранилось удивительно мало биографических сведений, несмотря на то, что умер он в начале XX столетия, в которое продолжали свою деятельность его ученики. Мемуарная литература обходит его единодушным молчанием. Все, что касается его как художника, а тем более как человека, спрятано в какой-то глубокой тени. В самом начале XX века скульптор В.Н. Домогацкий, хорошо знавший учеников С.И. Иванова, сам ученик С.М. Волнухина, пытался узнать что-либо о его жизни, работах и методах преподавания, но мало преуспел в своем начинании. Для него осталось лишь очевидным, что «ученикам своим он внушил исключительное к себе уважение»<sup>6</sup>, пользовался их всеобщей любовью и был для них всю жизнь непререкаемым авторитетом. Трудно теперь сказать, почему так вышло, можно строить только предположения. Возможно, что жизнь его проходила не столько во внешних проявлениях, сколько внутри самого себя и не давала поводов к внешне фабульному повествованию о нем. Кроме того, Московское училище живописи и ваяния далеко не было столь же хорошо налаженным бюрократическим учреждением, как Академия художеств и сохранило не слишком обширные сведения о своих воспитанниках.

Мы знаем, а вернее, из других биографических данных можем вывести, что родился Иванов в 1828 году, воспитывался в Московском воспитательном доме и в 10 лет был из него уволен. Московский воспитательный дом создавался в большой степени на средства откупщика Н.А. Сеземова для детей-подкидышей, детей, родившихся вне брака или в малоимущих семьях. С 10-летнего возраста их отдавали в обучение к ремесленникам или в крестьянские семьи. В некрологе, напечатанном в Отчете МХО<sup>7</sup>, сказано, что С.И. Иванов происходил из крестьян. То же повторяет родственник Иванова Лев Разумихин<sup>8</sup>, правда, из каких крестьян, остается непонятным (во всяком случае прошений и ходатайств о вольной не сохранилось). Если в смысле своего происхождения Иванов, по-видимому, не был исключением, то дальнейшая его судьба сложилась явно не по трафарету. Архивы не дают нам никаких сведений о жизни Иванова с момента его увольнения из Воспитательного дома 11 августа 1838 года вплоть до 1847 года, когда мы застаем его учеником Московского училища живописи и ваяния по классу скульптуры Н.А. Рамазанова. Возможно, что скульптурой он начал заниматься раньше, потому что уже в 1848 году Рамазанов пытался добиться для него от Совета Академии художеств звания свободного художника. В звании было отказано в связи с «копийным» характером представленной работы «Фавн с тарелками». Отказ был получен и в следующем году уже за оригинальные барельефы «Илья Пророк» и «Сатир, учащий Аполлона играть на флейте». Однако в 1850 году за два бюста с натуры: академика В.С. Добровольского и артиста Малого театра Д.Т. Ленского (местонахождение обоих неизвестно), Иванов получил звание неклассного (свободного) художника. В 1854 году, то есть 26 лет от роду, за статую «Мальчик в бане» и группу «Львица и лань» он был удостоен звания академика (кстати, одновременно с московским пейзажистом А.К. Саврасовым). В 1856 году на выставке Московского училища были показаны еще две работы Иванова, имевшие очень благожелательную критику: «Неаполитанский рыбак с раковинной» и «Мальчик на лошади». Рамазанов высоко ценил художественные способности этого своего ученика и всегда отмечал его «необыкновенную любовь к избранному им искусству и редкий упорный труд в изучении его»<sup>9</sup>. Сохранился рассказ Рамазанова о том, как Иванов, «будучи женат, но довольствуясь в жизни самым необходимым, постоянно отклонялся от мелких денежных заказных работ, боясь разучиться на них, и безуданно стремился к усовершенствованию. Любимою мечтой его было сделать еще что-либо, достойное искусства и своего таланта»<sup>10</sup>. В начале 60-х годов он получил заказ от В.А. Рудакова на статую из мрамора «Материнская любовь», над которой в основном работал в Риме, куда был послан в 1862 году на средства Московского общества любителей художеств. Из отчетного письма Иванова Комитету общества мы видим, что его работе в Риме предшествовало путешествие по

Германии. Он останавливался в Берлине, Дрездене и Мюнхене, где знакомился с лучшими произведениями древних и новых художников, изучал музеи, видел работы Рауха, Вольфа, Шванталера, Торвальдсена, посетил мастерские немецких скульпторов Драке и Ритчеля. В Риме, кроме изучения старой скульптуры, он с интересом посещал мастерские новейших художников. К сожалению, нам неизвестно, каких именно.

Можно с уверенностью сказать, что к моменту своего путешествия за границу Иванов был уже вполне сложившейся личностью в художественном и человеческом плане, со своими убеждениями и взглядами на искусство, с безусловным чувством собственного человеческого достоинства и с довольно высоким мнением о своих художественных возможностях. Этот вывод мы опять-таки делаем благодаря Н.А. Рамазанову, который единственный оставляет нам несколько штрихов, проливающих свет на характер Иванова. В своей статье, напечатанной в «Московских Ведомостях» за 1865 год, он пишет: «Общество любителей художеств предложило молодому художнику поездку за границу на два года, а перед тем заказало ему бюст своего председателя Н.В. Исакова, что было исполнено быстро и с большим успехом. Некоторые из членов общества хотели, чтобы С.И. Иванов состязался на этой работе со скульптором г. К., положительно ничем не заявившем себя в искусстве, — без сомнения, академик от такого сверстничества отказался, как отказался он наотрез и от предложения одного из влиятельных членов того же общества, настаивавшего, чтобы молодой московский ваятель поучился у берлинского скульптора г. Драке или у кого другого в Германии. Г. Иванов совершенно справедливо считал себя уже настолько самостоятельным и художественно развитым, чтоб искать единственно для себя уроков в галереях Ватикана и Капитолия»<sup>11</sup>.

Итак, Иванов не захотел подчиниться немецкому влиянию, отказался от соперничества. И даже если оба эти поступка он совершил с подсказки темпераментного Рамазанова, за ним следует признать определенную твердость характера. В Риме вместо положенных двух лет Иванов пробыл только один год, так как в подмосковном имении его родственника, где он оставил свою семью, случился пожар, его маленький сын чуть не ослеп, и скульптор поспешил домой. (К слову сказать, не этому ли родственнику обязан был Иванов своей судьбой? Ведь кто-то заметил и помог развить в мальчике художественные способности, а затем посоветовал ему поступить в Училище живописи, ваяния и зодчества. И не благодаря ли его денежной поддержке мог Иванов, не имевший собственных средств, позволить себе роскошь отказываться «от мелких денежных заказов», ожидая «достойных его таланта». Существуют два косвенных обстоятельства, дающих некоторое право видеть в Иванове внебрачного сына боярина Степана Шиловского, портрет которого Иванов лепил, будучи еще учеником Училища, иначе — с чего бы? Пор-

трет был выставлен в залах Училища на ученической выставке-лотерее 1853 года. Этот портрет достался Н.А. Рамазанову, о чем свидетельствует его подпись в графе расписок рядом с № 94: «Получил Шиловского работы Иванова»<sup>12</sup>. Дальнейшая судьба этого бюста неизвестна. Позднее жизнь Иванова пересекалась с жизнью сына этого боярина Константина Степановича Шиловского, имя которого было широко известно в московских художественно-артистических кругах. Он был актером, поэтом, музыкантом и замечательным певцом, автором множества известных романсов, которые распевала вся помещицья Россия. Он увлекался также и скульптурой, которой занимался всерьез. В Театральном музее имени А.А. Бахрушина сохранился его бюст актера А.П. Ленского (большинство скульптур Шиловского погибло при пожаре его имения). Анализ этого портрета позволяет сделать вывод о том, что К.С. Шиловский не был дилетантом в скульптуре и, вероятнее всего, брал уроки скульптуры. Единственным педагогом тогда в Москве был скульптор Сергей Иванов, завсегда́тай Малого театра. Все это, конечно, лишь мои догадки, более ничем не подкрепленные.) По-видимому, Иванов получал упреки в том, что не прожил за границей положенного двухгодичного срока, Рамазанов же безоговорочно записывает этот поступок в человеческий актив Иванова, ради близких оставившего привольную и удобную артистическую жизнь в Италии.

Начиная с этого момента биографические сведения об Иванове поражают своей недостаточностью. Лишь дважды (в 1865 году – «Материнская любовь», гипс, местонахождение неизвестно, и в 1876 году – проект памятника А.С. Пушкину, воск, местонахождение неизвестно) встречаем мы его имя в указателях выставок. В 1865 году после скандальной истории от преподавания скульптуры в Училище был отстранен Н.А. Рамазанов. Любопытно, что на его место сначала был назначен не самый талантливый его ученик, уже достаточно хорошо зарекомендовавший себя в московских художественных кругах (только что на выставке МОЛХ статуя С.И. Иванова принесла ему большой успех и имела восторженную прессу), а другой, ничем не примечательный его ученик С.И. Штром. Вероятно, имя Иванова было слишком тесно связано с одиозным тогда именем Рамазанова. Только в 1868 году, в связи с психическим заболеванием Штрома, на место младшего преподавателя скульптуры был назначен академик С.И. Иванов. К этому времени Рамазанов уже скончался. На месте преподавателя скульптуры Иванов оставался до 1894 года. К делу преподавания относился с величайшей серьезностью и, видимо, с огромной ответственностью. Его уход из Училища случайно и трагически совпал с тем днем, в который учащиеся живописных классов разбили голову Гомера, демонстрируя свой окончательный разрыв со старыми академическими нормами обучения. Н.П. Ульянов вспоминал этот день: «Преподаватель, талантливый в прошлом скульптор Иванов, в чье дежурство мы разбили Гомера, ры-

дая, подал в отставку. Было большой жестокостью обидеть этого хорошего старика, но разве мы могли втолковать ему, что не против него мы имели что-то, “разбивая искусство, как сапожники”, – как он охарактеризовал нас, – а против чего-то другого, что было слишком ясно для всех»<sup>13</sup>. По изустным преданиям известно, что с 1894 года он долго жил в провинциальном городе Лальске Вологодской губернии в доме своего зятя А.Е. Шестакова, детям которого оставил в собственность свои работы (перечня их не существует, однако известно, что полный комплект своих работ, находившихся в его мастерской при Училище, он оставил в качестве учебного пособия будущим ученикам скульптурного класса, о чем сообщается в «Альбоме» Разумихина). Умер он в Москве 17 октября 1903 года и похоронен на Ваганьковском кладбище.

Почему с 1865 по 1876 год до нас не дошли сведения ни об одной из его работ? Ведь скульптор отличался редким трудолюбием. Работал ли он после 1894 года? Не знаем мы и этого. Таинственна и судьба основного количества его работ, оставленных им наследникам. Пользуясь перечислением скульптур, находившихся в московской мастерской Иванова в 1883 году, приводимым Н.П. Собко<sup>14</sup>, прибавляя к этому перечню ранние работы, известные по документам, а также выполненные после 1883 года и указанные Л. Разумихиным в его «Альбоме», мы получим список, включающий около 30 произведений. Большинство из них, по-видимому, были небольшие, вероятно, эскизы, но среди списка есть семь бюстов, главным образом актеров Малого театра, композиционная группа «Материнская любовь», выполненная в половину натуры, два проекта памятников, два эскиза статуй, довольно большое количество анималистических и жанровых работ. Из всего списка до нас дошла статуя «Мальчик в бане» (1854, гипс, ГРМ; 1858, мрамор, ГТГ), один из промежуточных вариантов группы «Христос и Иуда» (1880-е гг., воск, ГТГ, приобретена у внука скульптора Н.А. Шестакова) и бюст М.В. Ломоносова (бронза), выполненный в 1776 году для Московского университета (собств. МГУ). Местонахождение остальных произведений неизвестно, и лишь часть из них мы знаем по фототипиям, опубликованным в «Альбоме» Л. Разумихина, который уже в 1904 году говорил о гибели многих работ Иванова, объясняя их судьбу материальной необеспеченностью скульптора: «...нужда в деньгах, а еще больше недостаток в хороших формовщиках и полное отсутствие в то время при училище удобных, надежных и скорых способов формовки и отливки, на что он особенно жаловался, были причиной того, что многие из его работ не были совсем выпущены в свет своевременно и подверглись им же сломке, а другие и после его смерти остались в виде восковых и гипсовых эскизов»<sup>15</sup>. Это объяснение не может удовлетворить, так как из него следует, что сам Иванов не умел формовать и отливать из гипса, а это почти невероятно. Ведь Рамазанов был великолепным формовщиком и наверняка обучил своих учеников этому необходимому в их деле ремеслу. Возможно, что Иванов

слишком близко воспринял к сердцу рассуждение своего учителя о том, что «скульптура рождается в глине, умирает в гипсе и возрождается в мраморе», и не считал гипс настоящим скульптурным материалом, достойным его произведений. Скорее всего, Разумихин путает формовку и отливку из гипса с переводом в бронзу, и сетования Иванова относятся к отсутствию в Училище литейной мастерской, что соответствует действительности (литейная мастерская была открыта в нем лишь в 1898 году в первую очередь для нужд П.П. Трубецкого). Так или иначе, пользуясь приблизительным списком всех работ Иванова, мы вправе сделать заключение, что за целую жизнь, а Иванов умер 74 лет, количество сделанных им работ невелико, в особенности если учесть, что подавляющее большинство из них были эскизами. Следовательно, он относился к той категории художников, которые работают трудно и медленно, не довольствуются достигнутым и вечно находятся в пути. Такая характеристика вполне совпадает и с его положением в искусстве вообще. Иванов существенно отличался от своих петербургских сверстников не только гораздо более сильной творческой индивидуальностью, но и твердостью чисто русского характера, склонностью к глубоким размышлениям о смысле и судьбах искусства и, по-видимому, пренебрежением к сиюминутной славе и успеху. С точки зрения школы, в отношении к классицизму он находился приблизительно в том же положении, что и они. Но его творческое мировоззрение формировалось вдали от конъюнктуры академической жизни и процессов деградации Академии, протекавших на протяжении всей второй половины XIX столетия. Воспоминания же пылкого Рамазанова об Академии времен ее расцвета и стариках-классицистах, чтивших мастерскую как храм, он воспринял творчески и всей душой. Поскольку именно такое ощущение вынесли ученики Иванова от его собственной мастерской, думается, что зрелые годы своей жизни Иванов употребил на поиски новых путей для скульптуры, на которых она, уступая духу современности, сумела бы сохранить себя как искусство. Пытаясь удержать ценную сердцевину старого стиля, его художественную суть, он должен был предложить своим ученикам конкретные шаги по созданию новой гармонии. Предложить новый метод построения скульптурной формы, новую базу грамотности или, иными словами, создать целостную концепцию художественности, которая так же надежно, как академическая система, защищала бы мир скульптурных объемов от реальной действительности. Думается, что территориальная удаленность Иванова от Академии помогла ему понять, что, пользуясь старой базой грамотности, идеально приспособленной для создания классицистической формы, нельзя достичь художественного результата в скульптуре современности. Всем видам искусств в XIX столетии предстояло уйти из плена классицистических форм. Скульптуре, в силу ее специфики, порвать с этим пленом оказалось непомерно сложно, ибо школа и полученные в ней элементарные навыки имеют для скульптора решающее

значение, являясь для него одновременно и творческим процессом. Засилье академизма во всем мире объяснялось особенностью Академии как школы, заключавшейся в исключительной стройности всей ее системы – от элементарной грамоты до философско-эстетической концепции. Чем каноничнее было любое ее элементарное звено, тем совершеннее было ее идеальное целое. И хотя XIX век всеми силами стремился свергнуть и опорочить это целое, навыки школы продолжали на него работать. В отличие от своих сверстников – скульпторов-академистов, пытавшихся прикрыть мертвые академические формулы конкретными натуралистическими деталями и бытовыми подробностями, Иванов понял, что нельзя строить новое здание над старым. Это, правда, чисто теоретически, понимал и М.М. Антокольский, писавший в своих письмах к В.В. Стасову, что русские художники принимают за реализм нечто совершенно внешнее: «Всякая внешняя отличительность, всякий этнографический костюм принимаются за реализм!»<sup>16</sup>. Он положил свою жизнь на то, чтобы научиться самому и научить своих учеников говорить по-новому на языке скульптуры. В каком-то смысле путь в искусстве Сергея Иванова может быть уподоблен пути его гениального однофамильца Александра Иванова – не в отмену старой великой художественной традиции, а через ее творческое переосмысление. В отличие от своих современников-скульпторов, которых советская искусствоведческая литература совершенно несправедливо отождествляла с передвижничеством, С. Иванов не только не пытался дезавуировать классицизм, разрушая его натуралистическими подробностями, которыми увлекалась публика и критика, но и предпринял попытку (как Александр Иванов) в самой природе, не корректируя ее по классическим образцам, отыскать пластический смысл. Его новое также должно было родиться отнюдь не в отмену старому, «но совершенно напротив, – в восхищенном воспроизведении образа» – как выразился Б.Л. Пастернак об искусстве Серебряного века<sup>17</sup>. Конечно, в отличие от последнего, Сергей Иванов не только не сумел полно высказаться, но и почти ничего не успел сказать сам. Однако предпринятая им попытка нашла продолжение и реализацию в его учениках и художественных потомках.

Уже ранняя из его вещей, дошедших до нас, программа на звание академика – статуя «Мальчик в бане» (1854, гипс; 1858, мрамор) в своем роде знаменита. Она сразу была отмечена критикой и произвела впечатление на зрителя. «Чудным созданием» назвал ее граф С.Г. Строганов в «Москвитянине»<sup>18</sup>. В ней еще полностью сохранены художественные достоинства классицизма и в то же время очевидно желание скульптора передать подлинную красоту жизни. Статуя Иванова заметно выделяется на фоне современной ей скульптуры именно тем, что в ней необычайно деликатно решена сложная задача воссоздания красоты жизни средствами академической школы. Пластика этой работы проста и естественна, контур всюду решителен и тверд, жест и

поза абсолютно непредвзяты, а степень обобщения такова, что жизненность отдельных кусков и всего целого только выигрывает. Великолепно вылепленная и прекрасно нарисованная, она в то же время как бы омыта такой теплотой чувства, которая роднит ее с произведениями А.Г. Венецианова и его круга. Да и наше отношение к этой вещи несколько сродни тому, как мы относимся к художникам венециановской школы – как к истокам того искусства, которым мы живем и поныне.

Статуя «Материнская любовь», которая так и не была выполнена в мраморе, как бы знаменует собой печальную судьбу всего наследия скульптора. Из Рима эта вещь, получившая горячее одобрение как русских, так и иностранных художников, посетивших мастерскую Иванова, возвратилась в Москву с вдребезги разбитыми руками и ногами, так что на выставке Московского общества любителей художеств она появилась в уже сильно реставрированном виде. Тем не менее современники нашли статую выдающимся произведением мастера и всей русской скульптуры. Мы знакомы с ним лишь по воспроизведению в гравюре Л.А. Серякова, а это не самый лучший способ знакомства со скульптурой. Вообще воспроизведение скульптуры гравюрой – предприятие весьма сомнительное. Даже если в ее основе лежит фотомеханический процесс, от гравера требуется очень большое умение рисовать и настоящее понимание пластики. Максимум того, что мы можем сказать об этой работе по гравюре Серякова, – нам известна ее композиция. Но очень знаменательно то, что ей посвятил большую хвалебную статью А.А. Фет<sup>19</sup>. Знаменательно потому, что для него была так же священна художественность классицизма. Из всех поэтов второй половины XIX века Фет был тем единственным, кто сохранил в неприкосновенности иррациональную сущность поэзии, великую гармонию стиха, его классическую пластику и строгую архитектонику. И именно Фет перекинул из прошлого незримый мост в будущее благодаря своей артистической смелости, дерзкому своеволию мысли и отважному преодолению земного притяжения. От нешуточной попытки Фета «стихии чудной, запредельной... хоть каплю зачерпнуть» прошли связующие нити от классицизма начала XIX века к символизму начала XX, по достоинству оценившего твердость поэта, который ради сохранения упругости стиха пожертвовал «любовию народной». Фет отмечает глубокую жизненность статуи по замыслу и исполнению и видит ее огромную ценность в том, что при этом она проникнута «строгим отношением к искусству и красоте» и «как бы вся вышла из глубокого и задушевного изучения антиков, с которыми Иванова сближает “высокое качество чистоты”». При этом Фет склонен был думать, что Иванов «скорее обязан помянутыми совершенствами статуи собственному таланту, чем долговременному изучению антиков». Подлинность чувства Иванова, по-видимому, более всего выделяло его произведение на фоне современной Фету скульптуры: «Нет ничего холоднее и жестче тех раффантных фигур, какими нередко подчует публику современная, че-

рещур охорашивающаяся скульптура»<sup>20</sup>. В отклике Н.А. Рамазанова мы находим и уточнение, о какой именно скульптуре может идти речь. Он ставит имя Иванова рядом с заповедным для всех академий мира именем Кановы, отдавая откровенное предпочтение своему ученику: «...от группы [Иванова. – С.Д.] веет такой свежестью создания, таким обаянием любви, каких мы не встречаем и у прославленного Кановы, начиная с его балетной группы “Поцелуй Амура и Психеи” и кончая “Гением, оплакивающим прах папы Риццониго”. Как, скажут нам, дерзнули вы сблизжать имя Иванова с именем Кановы? – Очень просто, ответим мы. У Иванова мы видим грацию истинную, невыдуманную, неподдельную и неподслащенную»<sup>21</sup>. Эти невероятно высокие по тем временам оценки статуи «Материнская любовь» говорят о том, что в ней Иванов продолжил, а может быть, и совершенствовал ту художественную позицию, которую блестяще продемонстрировал в «Мальчике в бане».

В 1875 году «Московские ведомости» и «Современные известия» приветствовали новое «художественное произведение даровитейшего скульптора» – «Проект памятника Пушкину», «замечательного по глубине замысла и художественности». «Общее модели, – резюмирует автор статьи (Н. Чаев), – простота и ясность в выражении каждой из фигур – напоминает резвую музу Пушкина, выражавшуюся тоже легко и ясно»<sup>22</sup>. Хотя Л. Разумихин сообщает, что модель после смерти скульптора была переведена в бронзу, тем не менее на сегодняшний день местонахождение ее остается неизвестным, и мы можем судить о ней лишь по гравюре на дереве, опубликованной в журнале «Кругозор» в 1876 году (№ 12) и воспроизведенной также в словаре Н.П. Собко<sup>23</sup>. Об этом произведении можно сказать, что идейно и художественно оно принадлежит уже другой эпохе. Поэт стоит на скале, на уступах которой расположились персонажи его произведений, выполненные частью в горельефе (внизу), частью в барельефе (вверху). Композиционной сложностью и, пожалуй, излишним многословием проект сильно отличается от ранних произведений Иванова. По-видимому, это впечатление значительно скрадывалось хорошо найденными пропорциями между фигурой и массами пьедестала и деликатностью в трактовке изображенных пушкинских персонажей. О пластических качествах проекта судить по гравюре вообще не представляется возможным.

К 1876 году относится бюст М.В. Ломоносова (бронза), который был установлен перед новым зданием Московского университета на Моховой улице. И хотя этот бюст сохранился, он не может сейчас быть оценен по достоинству, так как лишен открытого пространства, для которого был предназначен, и своего пьедестала, с которым были сопряжены его пропорции. Можно лишь отметить самостоятельность Иванова в трактовке образа Ломоносова, полностью лишенного привычной валяжности екатерининской эпохи. В начале 80-х годов Иванов вылепил несколько портретов актеров Малого театра – С.В. Шумского, В.И. Живокини,

П.М. Садовского, а также бюст И.А. Крылова. В 1883 году они находились в мастерской скульптора. Нам они неизвестны даже по гравюрам, что лишает возможности как-то развить тему портрета в творчестве Иванова, равно как и тему его взаимоотношений с театральным миром, что могло бы существенно расширить наше представление о внутреннем мире этого художника. Но, увы, мы совсем не располагаем здесь материалами.

Небольшая композиционная группа «Христос и Иуда» занимала в творчестве Иванова особое место. В списке его работ, составленном в 1883 году и приводимом в словаре Собко, эта группа уже обозначена под названием «Поцелуй Иуды». В «Очерке московской скульптуры» скульптор В.Н. Домогацкий пишет: «Один из учеников его (Иванова) рассказывал мне, что свою восковую группу “Христос и Иуда” он переделывал в течение 10 лет, иногда вставая по ночам и окружая себя свечами»<sup>24</sup>. Это воспоминание позволяет думать, что Иванов придавал этой работе особенное значение и что это был не только задушевный труд его, но и дело его жизни последних лет. Экземпляр композиции, находящийся ныне в ГТГ, скорее всего, является тем самым, который видел в мастерской скульптора Н.П. Собко в 1883 году, так как после недавней реставрации на нем стала видна дата «1883». Экземпляр же, над которым скульптор работал с 1883 по 1894 год, судя по его словам, приводимым Разумихиным<sup>25</sup>, он должен был оставить в скульптурной мастерской Училища, где работа, видимо, и погибла после революции со всеми другими работами мастерской во время погрома, устроенного футуристами. Про свои работы, оставленные в Училище, Иванов говорил, что «подобраны они и оставляются в таком виде, что свободно могут служить хорошей школой для обучения скульптуре; в них проведена постепенность: начиная с наиболее простых по мысли и легких по исполнению и кончая наиболее трудными и сложными»<sup>26</sup>. «Христос и Иуда» в этом ряду должны были стоять где-то в самом конце. В свою очередь небольшую по размерам композицию он пытался вместить все, на что набрел, что нашупал в тиши своей мастерской, размышляя о дальнейших путях скульптуры. Он явно не был мыслителем, способным литературно оформить свои мысли. Но даже самим произведением, которое так и осталось в воске, никогда не увидев свет, он не сумел перед компетентной аудиторией обнародовать свои находки. Что сам он считал эти находки весьма существенными, следует из его беседы с Л. Разумихиным: скульптор полагал, что его группа «Христос и Иуда» в конце концов «обратит на себя всеобщее глубокое внимание художников и ученых как серьезно-научная работа»<sup>27</sup>. При учете молчаливости этого мастера и его полного неучастия в повседневной борьбе за приоритеты эти слова приобретают характер завета, предложения извлечь из его программно-го произведения заложенную в нем художественную информацию. В нашем распоряжении, как мы уже сказали, имеется лишь ранний вариант композиции 1883 года, который по ряду причин вплоть до недавнего

времени был практически недоступен для исследования. Проведенная в 2008 году Ю.А. Любченко сложная реставрация, которая очистила вещь от разного рода загрязнений, столь беспощадных к воску, и ликвидировала повреждения, нанесенные произведению позднейшей отливкой, открыла возможность предпринять попытку как бы «считать» мысли Иванова в области пластики с его скульптурного детища. Естественную коррективу и в то же время опору в этом «считывании» мы будем искать в характере работ его учеников и художественных потомков.

Прежде всего очевидно, что группа «Христос и Иуда» очень далека от всего того, что делалось художниками поколения Иванова, да и среди всей скульптуры второй половины XIX века она стоит особняком. Очень отличается она и от «Мальчика в бане», и от группы «Материнская любовь». Связывает ее с ними лишь огромное знание художественных традиций. Но если в ранних произведениях еще вполне классицистическая концепция была как бы «омыта» свежестью жизненных наблюдений, то в программной работе можно увидеть кардинальное изменение в самом подходе к решению пластической задачи.

От псевдоантичной классики группа «Христос и Иуда» очень далека. Если искать в ней каких-то исходных отправных точек, то их скорее можно найти в эпохе Ор сан Микеле, причем здесь также несомненен момент архаизации и обобщения. Поскольку мы отыскиваем связи Иванова со скульптурой Нового времени, для нас важно понять, где мог он искать поддержки своим мыслям и что хотел положить в основу своей педагогической системы. Сразу следует отметить, что взятый Ивановым размер (высота 51 см) очень невыгоден для его замысла, который был бы гораздо более рельефно воплощен в значительной по размеру скульптуре. Возможно, Иванов рассматривал восковую группу как эскиз, который в дальнейшем должен был подвергнуться увеличению.

В основе композиции «Христа и Иуды» лежат точно взвешенные массы. Разновесомость этих масс и их взаимодействие между собой составляют формальное художественное содержание вещи. Эта, как бы первоначальная, стадия работы подчеркнута, а стало быть намеренно сохранена Ивановым. Так что первый вывод, который мы можем сделать, это то, что Иванов, по-видимому, считал: четко выраженное взаимодействие основных скульптурных масс есть то важнейшее, что ни в коем случае не должно быть утеряно в процессе работы. Ключки воспоминаний, проливающих свет на то, как работал и учил работать С.И. Иванов, и чем отличалось его преподавание от академического, оставил нам С.Т. Конёнков: «В год моего поступления в Академию мне пришлось убедиться, что здесь властвует школа безжизненного натурализма. <...> По замечаниям Беклемишева и по работам его учеников (я. – СД.) понял, что он учит смотреть скульптуру по силуэту. Каждый поворот на станке – новый силуэт. Поворот – силуэт. Сотня “поворотов-силуэтов”, и бюст готов. Мне претила эта мультипликационная механистичность процесса

работы над скульптурой. В Москве я привык к тому, что скульптуру следует вести по общей форме, а не по силуэту. Этот прием в работе одобряли мои московские профессора Сергей Иванович Иванов и Сергей Михайлович Волнухин. И сами они так работали. <...> Разница в приемах имела принципиальный характер»<sup>28</sup>. Преимущественное внимание и уважение к основным массам в скульптуре и рассматривание деталей как подчиненного высвобождало скульптора от зависимости от образца, и именно это характерно для всех скульпторов, соприкоснувшихся с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества. Оно позволило С.М. Волнухину и Н.А. Андрееву уже в начале XX века создать для Москвы два первоклассных памятника: первопечатнику Ивану Фёдорову (1909, бронза, гранит) и писателю Н.В. Гоголю (1909, бронза, гранит). Чувство массы дало возможность ученику Училища А.Т. Матвееву заставить стоять памятник Александру III П.П. Трубецкого, что для самого автора оказалось нерешаемой задачей. Это чувство, безусловно, есть у А.С. Голубкиной. Ярче всего осознание значимости скульптурных масс проявилось у Конёнкова и прошло буквально через все его творчество. Отсюда его изначальная раскрепощенность в обращении с деталями и полная свобода в выборе протоэталона своих художественных образов – от русского примитива до антики. Отсюда и знаменитая волнухинская фраза, которую вспоминали его ученики: «Главное – общее, а там – хоть сеном набей». Если вдуматься, та же мысль в более «цивилизованной» форме выражена в рассуждении О. Родена: «Когда планы в фигуре распределены правильно, умно и твердо, все уже сделано, общий эффект достигнут. Детали рождаются и размещаются затем уже сами собой»<sup>29</sup>. Эта сближенность общих подходов объясняет, почему учеба Голубкиной у Родена оказалась для нее гораздо более естественна и уместна, чем в Академии у Беклемишева.

Композиция «Христос и Иуда» строится из двух фигур, стоящих рядом. И между тем группа скомпонована так, так распределены все ее формы, что обе фигуры читаются с любой точки, целиком нигде не заслоняя одна другую. В этой двухфигурной композиции сохраняется «скульптурность» или, иными словами, в ней до конца преодолен натуралистический момент, который всегда возникает как опасность перед всяким, кто пытается поставить две фигуры в сближенных плоскостях. Следовательно, можно сделать еще один вывод: Иванов боялся натуралистического момента в сложной сюжетной трактовке и видел спасение в скульптурности или барельефности, то есть в особом композиционном построении, свойственном именно скульптуре. И опять-таки подавляющее большинство московских скульпторов искало дороги от натурализма в специфическом характере построения скульптуры. (Кстати говоря, ивановский принцип построения двухфигурной композиции был напрямую использован Николаем Андреевым в проекте памятника Гермогену и Дионисию, эскизный проект которого находится в ГТГ.)

Группа «Христос и Иуда» имеет несколько точек обзора. Но в ней явно существует основная, или фасадная, точка зрения. В этой основной точке разворачивается весь драматизм ситуации. В ней более всего выражена тема и все то, во имя чего эта скульптура была задумана. Все дополнительные точки зрения носят подчиненный характер. Если внимательно смотреть на композицию, то видно, что в основе ее лежит плоскость, которая образована телом Христа, массами складок его одежды (трактованных уже совсем не в духе академических драпировок, а скорее в духе раннего флорентийского скульптурного Ренессанса), руками и плоскостью лица, плечом Иуды, его левой ногой и формой левой руки. Со всех точек зрения видно стремление Иванова к выражению плоскостей и их взаимодействию. Все это позволяет думать, что Иванов размышлял приблизительно так: скульптура орудует основными массами, которым подчинено все и которые до конца в законченной вещи сохраняют свое значение. Массы эти, как всякое трехмерное тело, по своей природе объемны, поэтому объем, как нечто физически осязаемое, всегда в них присутствует. Выражаться эти массы должны через основные плоскости. Малые объемы являются составляющими деталями этих плоскостей.

Если мы верно представляем себе характер Иванова и его московское одиночество, то приходится поражаться глубине и перспективности его мыслей. Ведь, собственно, очень близкие к этому идеи проповедовали столпы скульптурного постимпрессионизма. Именно подобный подход как способ борьбы с разного рода формами натурализма предложил своим последователям Ганс фон Маре, а его теоретическое обоснование, уже с позиций воинственной реакции на натурализм, дал его ученик Адольф Гильдебранд. Но его программное скульптурное произведение – «Виттельбахский фонтан» – было создано лишь в 1894 году, а литературный труд «Проблема формы в изобразительном искусстве» вышла на немецком языке в 1908-м. Несомненно, что Сергей Иванов не знал ни Ганса фон Маре, ни Гильдебранда, ни французских неоклассиков, а если бы и знал, то едва ли одобрил бы их. Отправные точки в их творчестве разные, еще более различны их цели. Иванов натолкнулся на это, стремясь сочетать жизнь и скульптуру, и у нас нет никаких оснований думать, что выход для скульптуры он видел в ее связи с архитектурой, в то время как для постимпрессионизма характерно не только стремление к архитектонике самой скульптуры, но и желание всегда поставить ее в связь с архитектурой, увести ее от камерности, связать с воздухом, пейзажем, средой. Но, по-видимому, действительно верно то, что художественные идеи и художественные пристрастия начинают витать в воздухе задолго до того, как они выстраиваются в стройную систему. «Пьющий мальчик» Гильдебранда (1874) еще весьма лиричен и зависим от влияния одухотворенной скульптуры флорентийского Ренессанса. В разных точках мира скульпторы, исходя из природы, чувствовали необходимость построить ее заново, не утратив

при этом трепета жизни. Конкретные же формы решения проблемы всегда сильно зависят от национальных условий и традиций.

То, что Иванов нашел в одиночку, он, естественно, стремился передать своим ученикам. Конёнков упоминает, что Иванов всякий раз при разборе ученических работ показывал, как надо работать планами, сравнивая реальные планы природы с их художественным коэффициентом. В работах Волнухина сознательная подчиненность плоскости более всего заметна в портрете П.М. Третьякова и в памятнике первопечатнику Ивану Фёдорову. Ясно, что этот метод он знал, понимал и ценил. Рельефнее всего стремление работать планами проявилось у Конёнкова, начиная с самых ранних работ, таких как «Камнебоец» и «Самсон», и прошло буквально через все его творчество. Грамотно использовал плоскость Андреев в памятнике Н.В. Гоголю, и безусловно значение сочетания планов, усложненное постимпрессионистическими западными влияниями, в творчестве А.Т. Матвеева.

Если «Мальчик в бане» не прибавляет ничего существенно нового к пониманию классицизмом фактуры, то в группе «Христос и Иуда» уже чувствуется стремление Иванова возложить именно на нее часть художественного воздействия. Идея фактуры присутствует здесь еще только в намеке, о ней не сказано каких-то определенных слов, но важно то, что она зародилась и как творческое наследие перешла к ученикам. Отсюда стремление Волнухина лепить шершаво, нашлепками. Отсюда стремление целого поколения скульпторов, учеников Волнухина, сделать фактуру художественной. Если мы вспомним Академию приблизительно того же отрезка времени, то увидим, что ее отношение к скульптурной поверхности лежало в совершенно иной плоскости.

Особый, обобщенный психологизм голов в группе позволяет, хотя и очень смутно, догадываться о специфическом отношении Иванова к психологической разработке образа. Во всяком случае мы имеем здесь намек на то, что Иванов ценил не сюжетную сторону психологизма, а подобно своим коллегам-живописцам пытался его средствами проникнуть гораздо глубже. И опять-таки важно то, что Иванов, по-видимому, этому учил. Отсюда стремление к углубленному психологизму в портретах Волнухина, в лучших портретных головах Андреева и Голубкиной, а также в портретах ученика Волнухина Домогацкого и других.

В «Альбоме» Л. Разумихина воспроизведен эскиз надгробного памятника (стоящий ангел с крестом), выполненного С.И. Ивановым в его последние рабочие годы. Скульптор В.Н. Домогацкий видел этот эскиз в 1920-е годы в собрании Русского музея. В настоящее время его местонахождение неизвестно, ничего неизвестно и об истории этой вещи. Возможно, он исполнялся по заказу определенного лица, но также возможно, особенно имея в виду преподавательские амбиции Иванова, он пытался, говоря современным языком, решить задачу надгробного памятника, как и памятника вообще. Приличная фототипия дает возможность догадаться,

как к концу жизни Иванов понимал монументальную задачу. Сам замысел его не отличается большой оригинальностью. Глыба дикого камня, крест и ангел – сидящий, стоящий и так далее – это то сочетание, которое стало привычным в надгробных памятниках второй половины XIX столетия, особенно в Италии. Однако в то время как итальянские памятники несут на себе в большинстве случаев сильную печать натурализма, ивановский эскиз приятно отличается от них своей скульптурностью, проявляющей себя прежде всего в собранности и связанности основных масс. От ступеней и до вершины эскиз представляет собой единую компактную массу, пространственно разработанную и строящуюся на плоскостях. Бросается в глаза точная найденность пропорций и очень остроумное их использование. Отношение ступеней и глыбы камня, вместе образующих пьедестал композиции, к фигуре ангела и величине креста – все это приведено к единому масштабу, отчего весь памятник легко читается. В нем особенно поражает такая трудно дающаяся в монументальной скульптуре вещь, как соотношение мелких складок одежды, пальцев рук и глаз с большими массами ступеней и дикого камня. Благодаря найденности пропорций все в этом памятнике ощущается как единое целое. Немалое значение имеет в нем силуэт, делающий весьма выразительной его компактную форму. В самом характере силуэта Иванов преследует цель не только максимально четкого прочтения формы на фоне окружающего ее пространства, но и возможность пространства входить местами внутрь силуэта. В этом смысле пропорции памятника найдены также с большим совершенством. И, наконец, последнее, на что хотелось бы обратить внимание, это то, что из общей массы ничто не выступает, ничто не нарушает ее цельности. Все сказанное говорит о том, что у Иванова было правильное понимание задачи памятника, причем опять-таки такое, которое можно было бы назвать перспективным, ибо последующее время именно так решало аналогичные задачи. До некоторой степени мы можем теперь представить себе характер и направленность школы С.И. Иванова, задавшего целью кардинально изменить академический метод построения скульптурной формы, не отвечающей стилю времени, и вернуть ей былую художественность. По всей видимости, для учеников очень важна была та атмосфера, которая создавалась в мастерской личностью самого Иванова и его отношением к искусству. В уже упоминавшемся выше «Очерке московской скульптуры» В.Н. Домогацкого читаем: «Ученикам своим он сумел внушить то отношение к искусству, которое было так ярко у художников прошлого века, когда мастерскую чтили как храм, художники были жрецами, а искусство их – подвижничеством. И каждый мазок их кисти была хвала Богу»<sup>30</sup>.

Если судьба была столь беспощадна к работам Иванова, то она оказалась благосклонна к семенам, которые он бросил на педагогическую ниву. Дело его жизни не пропало. То, что он любил больше всего, то, что в одиночестве продумал и старался передать своим ученикам,

почти чудом получило новую жизнь в деятельности последующих поколений скульпторов, вышедших из московской школы. После ухода Иванова из Училища на месте преподавания его сменил Волнухин, который на протяжении многих лет был воспитателем большой группы московских скульпторов. Через посредство Волнухина ивановские заветы перешли к новому поколению.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Каменский А.А. Рыцарский подвиг. М., 1978. С. 42.
- 2 Дмитриева Н.А. Рецензия на книгу: Каменский А.А. Рыцарский подвиг. М., 1978 // Творчество. 1979. № 11. С. 22.
- 3 Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.-Л., 1937. С. 92.
- 4 В.Н. Домогацкий о скульптуре. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / Сост. Домогацкая С.П. М., 1984. С. 38.
- 5 Конёнков С.Т. Мой век. М., 1988. С. 120.
- 6 В.Н. Домогацкий о скульптуре. С. 176.
- 7 Отчет МХО и Училища Ж., В и З. за 1903–1904 год. М., 1905. С. 46.
- 8 Разумихин Л. Труды академика-скульптора Сергея Ивановича Иванова, бывшего преподавателя Московского училища ваяния и зодчества: Альбом. М., 1904. Вып. 1. Без пагинации.
- 9 Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. М., 1863. С. 249–250.
- 10 ОПИ ГИМ. Ф. 457 (Рамазанова Н.А.). Ед. хр. 28. Л. 166.
- 11 Там же.
- 12 ЦГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 47. 1845–1873. Л. 107; 115–119.
- 13 Ульянов Н.П. Мои встречи. М., 1959. С. 113.
- 14 Собко Н.П. Словарь русских художников. Т. II. Вып. 1. СПб., 1893. С. 427.
- 15 Разумихин Л. Указ. соч.
- 16 М.М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма, статьи / Под ред. В.В. Стасова. СПб., 1905. С. 486.
- 17 Пастернак Б.Л. Охранная грамота. Л., 1931. С. 92.
- 18 Цит. по: Собко Н.П. Указ. соч. С. 424.
- 19 Фет А.А. По поводу статуи г. Иванова на выставке Общества любителей художеств. Художественный сборник / Ред. А.С. Уваров. М., 1866. С. 75–92.
- 20 Цит. по: Собко Н.П. Указ. соч. С. 424.
- 21 ОПИ ГИМ. Ф. 457 (Рамазанова Н.А.). Указ. док.
- 22 Цит. по: Собко Н.П. Указ. соч. С. 424.
- 23 Там же. С. 426.
- 24 Домогацкий В.Н. Указ. соч. С. 176.
- 25 Разумихин Л. Указ. соч.
- 26 Там же.
- 27 Там же.
- 28 Конёнков С.Т. Указ. соч. С. 116.
- 29 Роден А. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. СПб., 1913. С. 196.
- 30 В.Н. Домогацкий о скульптуре. С. 176.