

5881 0.0

СКУЛ

ИТН

Б. БРОДСКИЙ
А. ВАРШАВСКИЙ

ВЕКА СКУЛЬПТОРЫ ПАМЯТНИКИ

ОФОРМЛЕНИЕ
И РИСУНКИ
Ю. АРНДА
М. ПОПКОВА

СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК.
МОСКВА. 1962

73

Б 88

Б1

3068

4652 8
621

Эта книга — серия документальных новелл с острым и оригинальным сюжетом из истории скульптуры.

В ней рассказывается о патриотизме художников, служивших всегда, от глубокой древности до наших дней, своим народам и совершивших великие подвиги в искусстве. Авторы рассказывают о знаменитых древнегреческих статуях из золота и слоновой кости, о гениальном итальянском скульпторе Микельанджело, о Фальконе, авторе «Медного всадника», о работе скульптора Мартоса над памятником Минину и Пожарскому. Читатели узнают немало нового о советских скульпторах, в частности об И. Д. Шадре, сорок шесть часов кряду снимавшем в Колонном зале Дома союзов посмертную маску В. И. Ленина, а затем создавшем замечательный памятник вождю.

В книге большое число рисунков и иллюстраций.

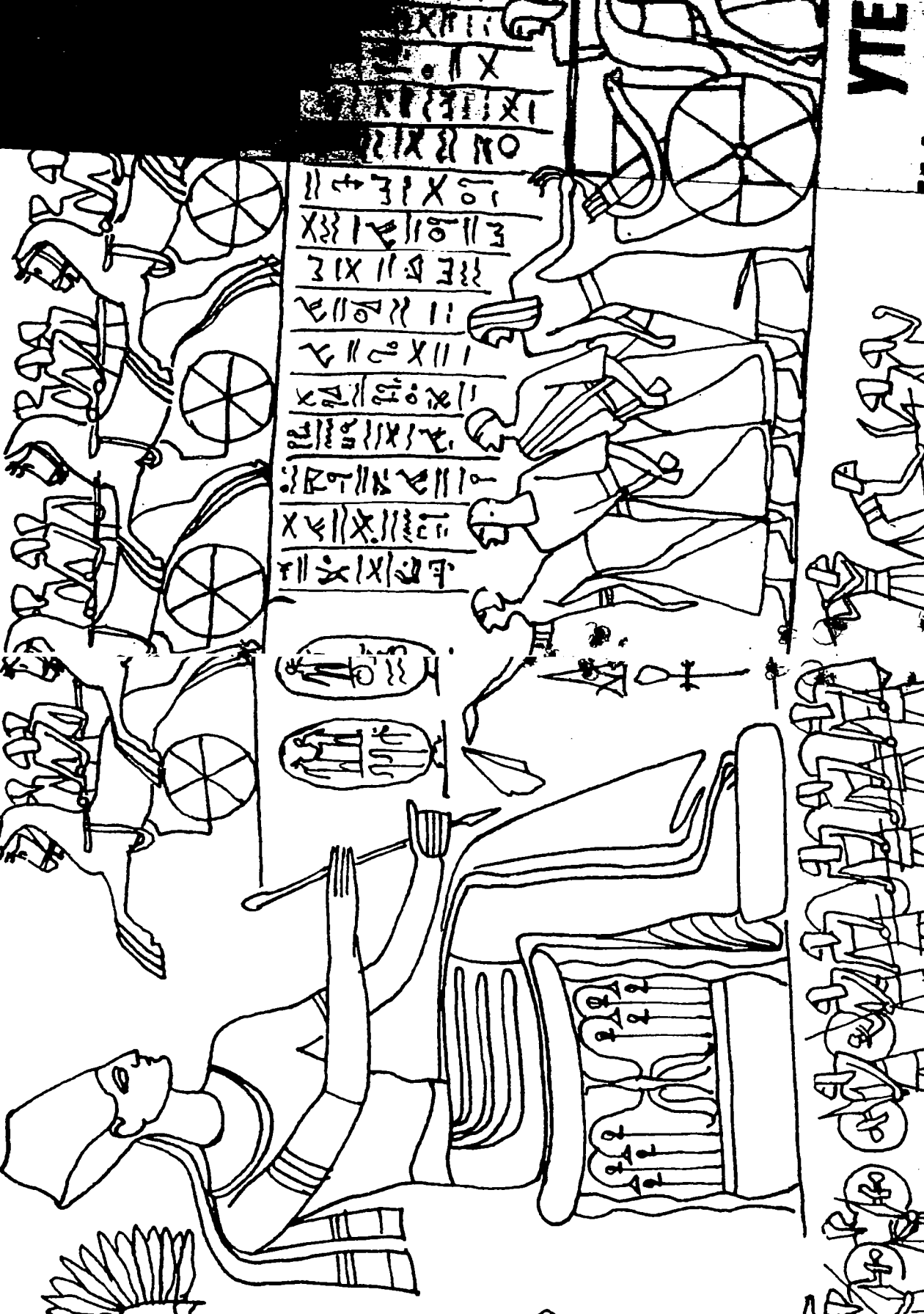
~~Б. 88~~
Б. 88

История скульптуры знает немало великих творений. Многие из них не только были событием в художественной и общественно-политической жизни своего времени, но и сохранили большое значение для наших дней. Немало интересного можно о них рассказать: ведь так же, как и книги, скульптуры подчас имеют свою судьбу. Среди этих историй есть и забавные, и заветные, и поучительные.

Когда мы писали эту книгу, мы прежде всего думали о героических страницах истории скульптуры, о тех творениях, где с наибольшей силой скульпторы разных времен, разных народов запечатлели на века облик своей эпохи, о тех памятниках, в которых ярко были отражены героические деяния народов.

Великие творения не стареют.

Одна линия тянется от Колосса Родосского — памятника победы над войсками древнего тирана — к монументу в Трептов-парке, великому памятнику



11 10 7 1 X 11
 X 11 1 1 1 1 1 1
 11 1 1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1 1 1 1 1

YTE

A vertical column of hieroglyphic text, partially cut off on the right edge of the image.

Существует нечто, перед чем отступают и безразличие созвездий, и вечный шепот волн, — деяния человека, отнимающего у смерти ее добычу.

(Из древнеегипетского папируса)

Главный штаб этой армии расположен в Каире, флот ее обосновался на Ниле, а разведчики, связисты, саперы, сведенные в отдельные отряды, действуют на огромной территории, по меньшей мере в пятьсот километров по фронту.

Речь идет не о военных действиях. И тем не менее, здесь — битва. Но ведут ее не солдаты, а ученые — археологи, искусствоведы, скульпторы и живописцы. Им помогают инженеры и математики, строители

и шоферы, фотографы и геодезисты, люди многих других специальностей — всех не перечислишь.

Задача заключается в том, чтобы самым тщательным образом исследовать обширные области по среднему течению Нила. Нет ли здесь каких-либо не известных еще миру древних руин и статуй, храмов и сфинксов, захоронений и остатков поселений Древнего Египта? Не сохранились ли покрытые иероглифами папирусы или развалины какого-нибудь дворца? Не удастся ли обнаружить неизвестные наскальные рисунки или иные следы первых обитателей здешних мест, тех, кто построил древнейшие селения на рубежах Сахары? Нужно разведать все, что может скрываться в полосе земли по среднему течению Нила, которая вскоре станет дном гигантского водохранилища.

Благодаря помощи Советского Союза идут работы по созданию высотной Асуанской плотины. Сто тридцать миллиардов кубометров воды — объем будущего искусственного озера с площадью около трех тысяч квадратных километров.

Работы идут. Археологам и искусствове-



дам нужно спешить. Пройдет три-четыре года, и навеки недоступными для раскопок и исследований станут многие районы Египетской Нубии. А еще через год воды нового моря поднимутся на юге до третьего Нильского порога и наступит черед Суданской Нубии.

Но дело не только в том, чтобы исследовать неисследованное. Еще более сложная проблема уберечь от гибели, сохранить памятники древней культуры, находящиеся в зоне затопления.

Некоторые из них уже пострадали при строительстве старой Асуанской плотины, например, знаменитый остров Филэ, находящийся возле первого порога, там, где Нил, разрушив гранитный уступ, пробил в скалах русло. При разливах реки остров Филэ на девять месяцев в году чуть ли не полностью уходит под воду. Теперь остров будет навсегда затоплен. А ведь великолепный храм Исиды, колоннады, портики и беседка, построенная во времена римского императора Траяна, — выдающиеся сокровища мирового искусства.

Множество древних строений насчитывается в зоне затопления: некрополи, кре-



пости, храмы. И среди этих сооружений одно из самых замечательных — ансамбль Абу-Симбел.

...Амфитеатром спускается к Нилу горная гряда из белого и розового песчаника. В ней, прямо в скале, высечен храм. Вход в него охраняют четыре двадцатиметровых каменных гиганта — фараон Рамсес II в образе бога. Тридцать три метра в высоту имеет храм, тридцать восемь в ширину. А рядом отделенный лишь песчаной грядой еще один храм поменьше, тоже высеченный в скале, храм жены Рамсеса II — Нефертари.

Песчаные бури, ветры, завоеватели, тридцать три столетия оказались бессильными перед этими памятниками. И нельзя допустить, чтобы теперь, в середине XX века, они оказались на дне созданного человеком моря.

Архитектурный ансамбль в Абу-Симбеле, построенный тридцать три века назад, был открыт европейской наукой сравнительно недавно.

Сто сорок лет тому назад некий швейцарец по фамилии Буркгардт предпринял путешествие в Каир. Собственно говоря,

Каир вовсе не был его конечной целью. Буркгардта влекли глубинные области Египта, в те времена неведомые европейцам: ведь и пирамиды они увидели впервые всего за полтора десятка лет до этого. В поисках древних памятников предприимчивый швейцарец в 1813 году спустился по Нилу до третьего порога. По дороге он остановился в маленькой египетской деревушке Феррайг. Верный своей привычке интересоваться всем, что его окружает, великолепно владевший арабским языком (под видом купца-мусульманина Буркгардт провел несколько лет в Сирии), он и здесь принялся расспрашивать, нет ли где-нибудь по соседству «даров фараонов». Ему рассказали, что на противоположном берегу, чуть севернее Феррайга, есть небольшой старинный храм.

У подножия скалы, или точнее, в самой скале, возвышавшейся на левом, западном берегу Нила, он действительно обнаружил любопытный пещерный храм. Осмотрев его (это был Малый храм — храм Нефертари), Буркгардт уже было собрался продолжить свой путь, как вдруг взгляд его упал на какие-то находившиеся неподалеку полу-

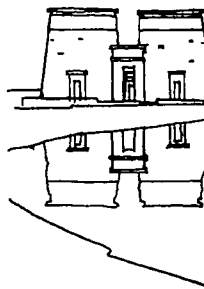


засыпанные песком гигантские головы. «Осмотрев, как мне казалось, все древности Абу-Симбел, — писал он в своем дневнике, — я собирался уже подняться наверх по засыпанной песком промоине — тем же путем, каким спустился. Но по счастливой случайности я сделал несколько лишних шагов по направлению к югу, и моему взору внезапно предстали едва заметно выступавшие из песка четыре колосса, высеченные в скале...»

Деятельное участие в дальнейших поисках принял итальянец Джованни Бельцони.

Бельцони, в 1818 году проникший в погребальную камеру пирамиды Хефрена, второй по величине пирамиды в Египте, появился в Абу-Симбеле двумя годами позже Буркгардта. Его тоже заинтересовали таинственные колоссы, головы которых едва виднелись из-под песка. Но добраться до них было нелегко: для этого следовало разгрести огромную гряду песка. Местные жители, поработав несколько дней, отказались вести раскопки. Все же за семнадцать дней Бельцони и три его помощника, трудясь с рассвета и до сумерек, в конце концов удалили песок. И вот тут-то, к своему

удивлению, они обнаружили Большой храм. Только через два года был решен вопрос о том, стоят или сидят исполины, расположенные по фасаду храма (первоначально Бельцони не сумел провести достаточный раскоп). Но безжалостные пески вновь и вновь засыпали храм. Понадобилось еще немало средств и времени для того, чтобы до конца раскопать весь ансамбль. Фактически это удалось осуществить лишь в 1909—1910 годах, после того, как в 1892 году и 1902 году вокруг храмов и колоссов были воздвигнуты защитные стены.



* * *

XIII век до нашей эры. В Египте царствует фараон Рамсес II. До предела завинчен налоговый пресс. Походы, победы, поражения, вновь победы. И, наконец, желанный мир. Могучий хеттский царь Хаттушиль, захвативший чуть ли не всю Сирию, отдает Рамсесу в жены свою дочь. Обе стороны обязуются жить в мире и даже помогать друг другу в случае нападения врага. В различных городах Египта строятся храмы. Но самый удивительный храм Рамсес приказывает вырубить у границ

Нубии, неподалеку от того места, где он встретил свою будущую жену — Нефертари. Прямо в скалах должен был быть вырублен этот храм, посвященный трем главным египетским богам — Амону, Птаху, Ра и четвертому — самому фараону, богу среди богов. И такой же храм, но поменьше, было приказано вырубить рядом для Нефертари, — не только в память о мире с хеттами, но и для того, чтобы покоренная Рамсесом II Нубия помнила о его могуществе и силе.

Невероятно трудным делом было строительство этих храмов. Многие годы подряд, когда Нил затапливал своими илистыми водами прибрежные поля и прекращались полевые работы, надсмотрщики сгоняли тысячи и тысячи рабов к утесу Абу-Симбел. От зари до зари врубались они в розовый гранит, все глубже проникая в толщу скалистой гряды. Нещадно палило солнце, пыль попадала в глаза, рот, уши.

Деревянными трубочками, подсыпая под них песок и подливая воду, рабы сверлили скалу. В отверстия забивали колья, и их тоже поливали водой до тех пор, пока они не разбухали и не разрывали камень. Так



Статуя Рамсеса II и Нефертари в Абу-Симбеле.

шли вперед, медленно отвоевая у скалы пласт за пластом, расчищая себе дорогу, вырубая с помощью каменных и бронзовых топоров, с помощью тесовиков, долот проходы и внутренние помещения. На катках и санках вывозили отколотую породу и вновь били, врезались в скалу, высекали залы, колонны, статуи.

Все делалось только с помощью живой человеческой силы. Каменотесы и камнерезы, шлифовальщики и чернорабочие, и, разумеется, скульпторы и архитекторы трудились, не покладая рук, день за днем, месяц за месяцем. Немало было иступлено резцов, немало воды утекло в Ниле, прежде чем ожили под искусной рукой ваятеля безгласные камни.

Тридцать два века спустя французский египтолог Максим дю Кан — один из первых европейцев, увидевший освобожденный от песка Большой храм, в восторге написал своей жене: «Постарайся представить себе Собор Парижской богородицы, вырубленный в целом утесе... Ни одно европейское сооружение не может дать представления о труде, вложенном в это гигантское святилище».



Абу-Симбел. Интерьер храма.

Египетским владыкам нужно было, чтобы их считали богами, для устрашения, для усиления своей власти. Ни сил, ни средств не жалели фараоны для упрочения своего могущества. Весь ансамбль храмов Абу-Симбела подчинен одной общей идее: поразить воображение простых людей, возвеличить власть фараона, показать, что не только силы земные, но и небесные на стороне владыки. Вот он сидит — бесстрастный и спокойный, положив на колени гигантские каменные руки и устремив в бесконечность холодный и внимательный взор. Царь и бог одновременно, владыка судеб, жизни и смерти. И горе тем, кто посягнет на его власть, кто помыслит не подчиниться ему! Высеченные каждая из цельного камня, эти фигуры торжественны и величавы, они приводили в трепет и внушали суеверный страх.

По два слева и справа от входа разместили мастера гигантов — пропорционально сложенных, с суровыми чертами лица. Рельефно выделяясь на фоне вытесанного в скале прямоугольника (пилона), они видны издалека. У ног каждого изваяния не-

большие фигуры жены и детей Рамсеса еще более подчеркивают необычайную величину колоссов.

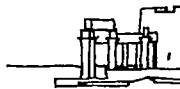
Ранним утром лучи восходящего солнца выхватывают из полумглы огромные изваяния. Вначале розоватые, потом темно-красные колоссы особенно четко вырисовываются на фоне иссиня-черных теней, отбрасываемых ими на пилон.

А потом лучи проникают внутрь храма и освещают стоящие здесь в два ряда восемь меньших статуй, тоже изображающих Рамсеса. Луч скользит по холодным волевым лицам запятанных в пещере каменных двойников, как бы здороваясь с ними.

В этом своя символика: бог солнца Ра приветствует своего земного собрата Рамсеса — царя царей и божество.

Храмы в Древнем Египте состояли из пяти главных частей: огромных пилонов (сужающихся кверху башен), между которыми находился вход, двора, окруженного колоннадой, главного зала с массивными колоннами и святилища.

И хотя храм в Абу-Симбеле не строился, а высекался в скале, Рамсес приказал выру-



бить в толще гранита все помещения, которые необходимы для храма.

Трудно представить себе что-либо фантастичнее идеи вырубить в скале пещеру, изображающую двор. Но в Абу-Симбеле воплощена эта фантазия. Проход между колоссами ведет в такую пещеру. О том, что это не зал, а храмовый двор, свидетельствует синее небо, желтоватые звезды и парящие священные коршуны, изображенные на потолке.

И до сих пор по утрам, когда лучи солнца отражаются от полированного пола пещеры, на потолке вспыхивают никогда не меркнущие восковые краски, секрет которых унесли с собой художники Древнего Египта.

Восемь гранитных столбов держат этот удивительный потолок, и около каждого из них стоит, подперев головой нарисованное небо, десятиметровая статуя фараона Рамсеса в виде бога Осириса с жезлом и плетью в руках.

Гигант, упершийся головой в небо, — уже одно это делает статую как будто еще выше, чем она на самом деле. А то, что она вырублена из того же куска, что и гранит-

ный столб за ее спиной, создает ощущение сверхчеловеческой мощи.

Проход ведет из «пещеры-двора» в «пещеру-зал» с четырьмя приземистыми столбами, занимающими бóльшую часть вырубленного в скале пространства.

Двор храма был доступен для всех свободных, зал только для знатных. Столбы и каменные стены зала от пола до потолка покрыты рельефами, прославляющими победы Рамсеса. Высоко над головой поднимает Рамсес боевую палицу, и сотнями падают поверженные враги. Чтобы возвеличить владыку, художник изображает его гигантом, которому простые воины достают чуть повыше колена.

Медленно движется над горизонтом солнце, и вместе с его лучами как будто движутся и изображения на стенах Абу-Симбела. Но это всего лишь игра светотени. В египетских рельефах поверхность камня, которая служит фоном, оставлена нетронутой, а контуры фигур врезаны в каменный массив. Линии кажутся как бы прочерченными темной тушью и меняют свою толщину в зависимости от направления солнечных лучей.

Все глубже и глубже внутрь пещерного храма проникает солнечный луч. Вот он выхватил из темноты прямоугольник двери и на мгновение проник в святилище.

Сюда, в обитель самого бога, могли приходить только жрецы. А для них незачем было прославлять фараона. И стены «святая святых» грандиозного сооружения, на 55 метров врезанного в глубь скалы, — голый, небрежно выровненный камень.

* * *

Колоссы и храмы строились как памятник Рамсесу. Но для нас, людей XX века, они превратились в памятники безвестным строителям, в памятники древней культуры и цивилизации. Сквозь тысячелетия донесли они память о великолепных мастерах Древнего Египта, изваявших эти каменные громады, трудом своим вдохнувших в них жизнь.

Смелость и мастерство, с которыми решили свою задачу творцы Абу-Симбела, поистине достойны удивления. Ведь большие статуи — это фигуры высотой с пятишестиэтажный дом. Ширина лица каждой большой фигуры от уха до уха 4,17 метра,

ширина рта 1,1 метра, длина носа без ма-
лого метр.

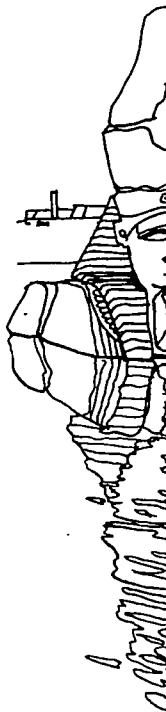
И как вписаны гиганты в окрестный пейзаж! Словно не люди, а сами силы природы, поднявшие над Нилом отвесную каменную гряду, вместе с ней создали эти каменные фигуры, по меньшей мере в два раза более древние, чем остатки римского водопровода.

* * *

Техника и наука XX века идут на помощь древнему искусству.

Ныне у ног статуй Рамсеса и Нефертари в Абу-Симбеле воздвигнуты леса. На них, сменяя друг друга, трудятся исследователи. Идет тщательный обмер, зарисовка, фотографирование, составляются планы, запечатлеваются все детали, воспроизводятся надписи и рельефы. Это необходимо: с водой шутки плохи, мало ли что может случиться!

Для предохранения Абу-Симбела от илистых волн было предложено несколько проектов. По проекту итальянских специалистов, строители намереваются вырезать храм из скалы, скрепить его бетонным кольцом и стальными скрепами, а затем

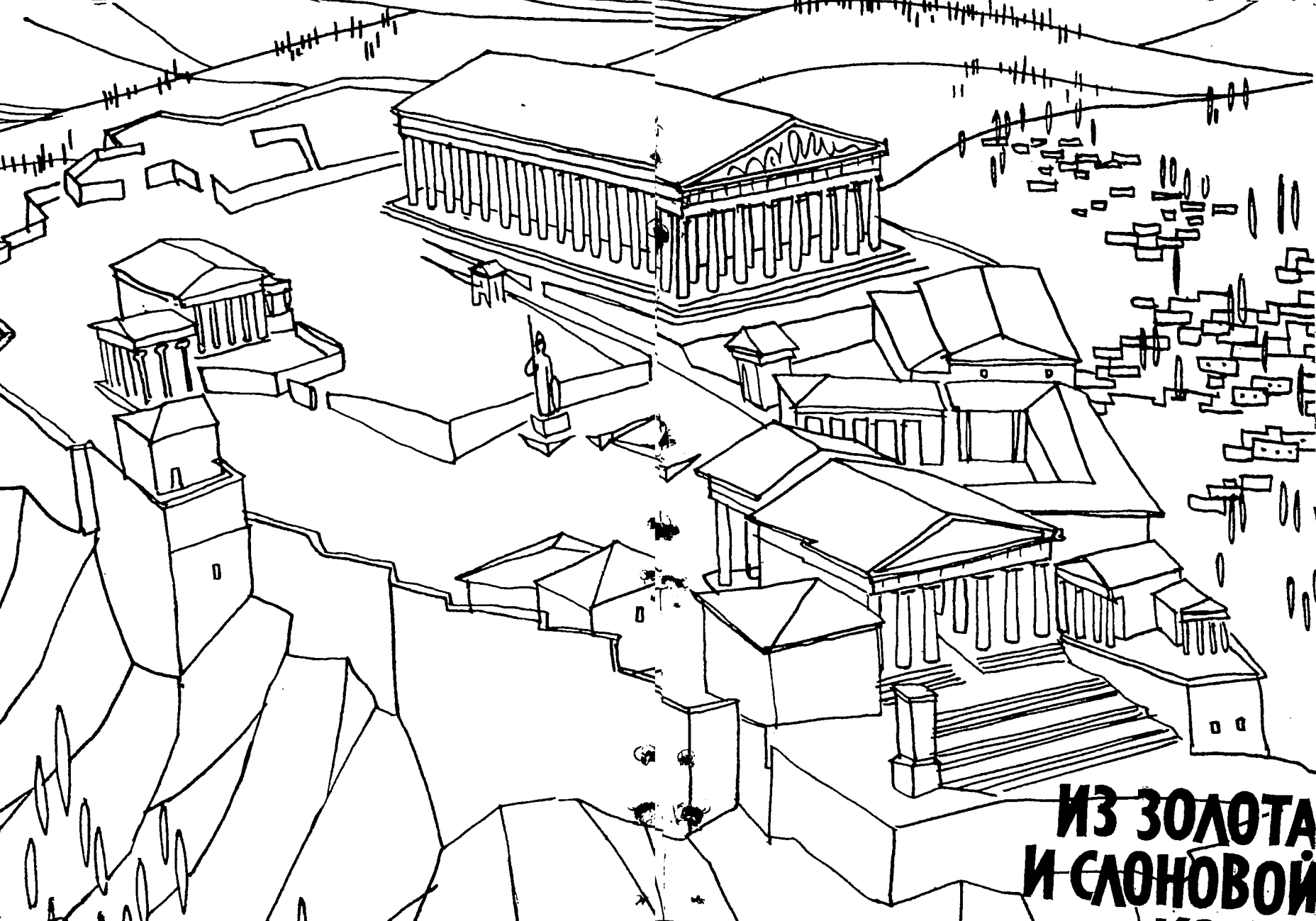


под бдительным оком точнейших автоматов, контролирующих безопасность подъема и сохранность сооружения, поднять его наверх. Грандиозный храм, весом в 300 000 тонн, будет поднят на 62 метра и окажется выше уровня Асуанского водохранилища.

* * *



Ф И Д И Й. А Ф И Н А.
Р И М С К А Я К О П И Я.



**ИЗ ЗОЛОТА
И СЛОНОВОЙ**

Прекрасное должно быть величаво.

А. С. Пушкин

В музее изобразительных искусств в Москве можно увидеть слепки массивных плит, составляющих покрытую рельефом длинную мраморную ленту.

Многочисленные фигуры изображают древнюю процессию. Юноши шнуруют башмаки, готовясь принять в ней участие. Другие, уже верхом на низкорослых лошадах, не знающих ни седел, ни стремян, спешат присоединиться к своим товарищам. Отрок оправляет на своем старшем друге парадную тунику, а молодой человек, собравшийся сесть на коня, как бы ожидая, наблюдает эту сцену.

Мы видим кавалькаду атлетически сложенных молодых людей верхом на нервных

мускулистых конях. Полные достоинства позы людей контрастируют с горячностью увлеченных скачкой животных.

Чего только нет на этой мраморной ленте. Подобно кадрам кинохроники, сменяют друг друга запряженные четверками боевые колесницы, почтенные старцы с символами мира — оливковыми ветвями, флейтисты, погонщики круторогих жертвенных быков, один из которых, словно предчувствуя свою участь, жалобно поднял тяжелую голову.

А дальше — в развевающихся просторных одеждах стройные девушки с сосудами для жертвенных возлияний, бородатые жрецы, юные служки и, наконец, сами греческие боги, изображенные в виде красивых и сильных людей.

Это удивительное творение связано с именем древнегреческого ваятеля Фидия, сумевшего в незабываемо-поэтических образах запечатлеть реальные сцены из жизни древних Афин. На рельефах изображен третий или четвертый день праздника Панафиней, когда после состязаний в пении, игре на флейте, гимнастических упражнениях, борьбе участники несли на священный

холм Акрополя покрывало, вышитое юными девушками для богини Афины, покровительницы города.

... Греция, V век до нашей эры.

* * *

Имя Фидия вот уже две с половиной тысячи лет служит синонимом недосыгаемой вершины искусства.

• Не случайно прославленный римский писатель и ученый Плиний в I веке нашей эры писал: «Никто не сомневается, что Фидий наиболее знаменитый художник у всех народов».

В древности Фидия не только считали ни с кем не сравнимым ваятелем, но даже признавали его талант божественным. В знак преклонения перед его необычайным даром ему посвятили храм в священном городе Олимпии.

И, тем не менее, мы почти ничего не знаем об этом замечательном человеке, о его трудной и даже трагической судьбе. Большинство его творений не сохранилось — во всяком случае, те, что больше всего восхищали его современников. Нет ни одной работы, о которой мы бы смогли с полной

уверенностью сказать, что ее целиком исполнил великий мастер. Скудны и разноречивы сведения о его биографии, в особенности о последних годах жизни.

Известно лишь, что Фидий родился примерно в 490 году до нашей эры, что его отец Хармид был, по-видимому, художником, равно как брат и племянник. Сам Фидий, очевидно, сначала был живописцем, а затем учился искусству ваяния у скульпторов Гегия и Полигнота.

Широкую славу Фидию принесли уже его ранние работы — памятники в честь победы греков над персами, поставленные в городах Дельфах и Платее, но наиболее значительные его творения связаны с Афинами.

V век — эпоха расцвета греческой демократии.

В упорной борьбе старый и грозный враг греков — персы были разгромлены, Спарта, вечный соперник Афин, временно оттеснена на второй план. Первое место среди эллинских городов-государств заняли окруженные ореолом победы Афины — самый богатый греческий город этого времени: в его распоряжении была казна ряда союзных городов, которой распоряжается возглавляю-

ший государство Перикл, «первый среди афинских граждан», как его называли.

Перикл пытается создать своего рода империю, главная роль в которой должна, по его мысли, принадлежать Афинам. И для возвеличения родного города он не жалеет ни сил, ни времени, ни средств. К тому же он хочет привлечь на свою сторону ремесленное население города, предоставив ему работу.

Перикл хочет восстановить разгромленный персами Акрополь, превращенный в груды камней и осколков статуй.

Искусный политик, Перикл понимает, что в глазах всей Греции восставшие из руин древние храмы будут памятником общенациональному подвигу народа, памятником благородным идеям патриотизма. Ценитель искусств, человек, влюбленный в «красоту, воплощенную в простоте», Перикл сам следит за ходом строительства, принимает участие в обсуждении планов, в выборе материалов. И он же назначает своего друга Фидия главным руководителем работ.

Политические враги Перикла — аристократы всячески препятствуют постройке Акрополя. Но афиняне последовали при-



зыву Перикла. В городе разворачивается невиданное строительство.

«Мы закупили камень, железо, слоновую кость, золото, черное дерево, кипарис, — говорит Перикл. — Бесчисленное множество рабочих — плотники, каменщики, кузнецы, краснодеревцы, ювелиры, чеканщики и художники заняты теперь их обработкой. Заморские торговцы, матросы и кормчие доставляют по морю это огромное количество материалов. Возчики перевозят их по суше. Канатные мастера, колесники, шорники, землекопы и горняки все обеспечены работой».

* * *

Парфенон — храм Афины Девы строился первым в ансамбле памятников Акрополя. Он должен был стоять на разровненной вершине холма, отчетливо вырисовываясь в прозрачном воздухе, — прямоугольник, окруженный колоннами и увенчанный кровлей из белой мраморной черепицы.

Воздвигнутый в те годы, когда Греция переживала высочайший взлет, когда афинская архитектура и скульптура достигли своей вершины, Парфенон вошел в историю

как один из самых прекрасных памятников искусства.

История сохранила нам имена Иктина и Калликрата — строителей Парфенона. Но, вероятно, в неменьшей мере и Парфенон и весь Акрополь обязаны гению Фидия, который на протяжении восемнадцати лет был главным руководителем работ.

Это он помогал своим ученикам высекать сделанные, вероятно, по его эскизам скульптуры Парфенона и рельефы, опоясывающие стены. И, возможно, это он вместе с Иктином и Калликратом выбирал в каменоломнях глыбы белого пантелийского мрамора, замечательного своим золотистым оттенком, обсуждал вместе с зодчими, как украсить Парфенон снаружи, чтобы скульптура на фасадах была чем-то вроде пролога к главному изваянию богини, которое будет стоять внутри мраморного храма.

...Ступенчатая дорога приводит вас сначала к Пропилям, этим своеобразным воротам — торжественному входу на Акрополь. Крутые ступени под мраморным портиком — и вы на вершине холма.

Чуть вправо видный сразу с двух сторон, углом к зрителю Парфенон. И пусть упали



многие его колонны, разрушена чуть ли не вся средняя часть храма — стройность и гармоничность его линий и форм неповторимы. Здание, венчая холм, как бы сплослось с ним, сверкая белизной под лучами южного солнца.

Для того, чтобы попасть внутрь Парфенона, нужно было обойти его — вход был на стороне, противоположной Пропилеям. И в этом был особый смысл: человек, прежде чем войти в храм, получал возможность полюбоваться им, проникнуться строгим и торжественным настроением, увидеть фриз храма с рельефным изображением процессии в честь празднества Афины (слепок с которого хранится в Музее изобразительных искусств).

Как и все греческие храмы этого времени, Парфенон относительно невысок: он меньше гигантов Абу-Симбела. Но греки и не стремились к большим размерам. Египетская архитектура принижала простого человека. Греческий зодчий хочет поднять человека в его собственных глазах, хочет, чтобы человек, глядя на Парфенон, почувствовал себя выше ростом и шире в плечах.

В Парфеноне, который кажется уди-



Парфенон. Деталь фриза.

вительно стройным, нет ни одной строго горизонтальной, строго вертикальной, ни одной прямой линии. Линии карнизов, ступеней колонн — все чуть-чуть, незаметно для глаза изогнуто с учетом особенностей человеческого зрения, и благодаря этому тонкому расчету зрителю все линии представляются идеально правильными.

На первый взгляд кажется, что все колонны Парфенона одинаковы и стоят друг от друга на равном расстоянии. В действительности пролеты между ними незаметно для глаза увеличиваются к центру.

Толщина колонн также разная. Вы замечали, наверное, что на фоне неба деревья и другие предметы кажутся немного тоньше, чем на самом деле,—свет как бы «съедает» объем. Чтобы преодолеть это впечатление, угловые колонны Парфенона, которые вырисовываются на фоне неба, — чуть массивнее, чем те, что видны на фоне стены. Даже стоят колонны не прямо, а чуть-чуть наклонены внутрь, к стенам здания, чтобы казаться выше и стройнее.

Все ступени храма чуть выпуклые, карнизы чуть вогнутые, стены чуть наклоненные. Все основано на тончайших нюансах, на та-

ком тонком и точном понимании законов оптики и зрительного восприятия, которого после Фидия так и не достигли другие художники.

В этом «секрет» гармонии линии и форм Парфенона.

* * *

В Абу-Симбеле гигантские статуи ошеломляют зрителя, а скульптуры внутри храма как бы продолжают рассказ о величии фараона. Фидий, наоборот, стремится постепенно подготовить зрителя к восприятию огромной статуи богини, установленной в глубине Парфенона.

Согласно греческому мифу, Афина родилась из головы Зевса. Бог-кузнец Гефест рассек ему серебряным топором череп, и появилась богиня в сверкающих доспехах, в шлеме и с атрибутами мудрости — змеей и совой.

Фидий с группой учеников изобразил эту сцену на восточном фронте (в треугольнике, образованном скатами крыши).

В центре — сидящий на троне Зевс, могучий и суровый. Его лицо спокойно и величественно. Рядом с ним его только что

родившаяся дочь, прекрасная Афина и его жена—рассудительная, неторопливая Гера. А дальше по сторонам расположились отшатнувшийся Гефест с топором в руке и другие боги.

В углах фронтона были изваяны головы коней, на которых бог солнца Гелиос и богиня луны Селена примчались, чтобы увидеть рождение Афины.

Изображены только конские головы со скошенными сверкающими глазами, с оскаленной растянутой удилами пастью, из которой, кажется, хлопьями летит пена. Это воплощение бурного, непреодолимого, стремительного движения, которое увлекает зрителя.

На западном фронтоне Фидий изобразил сцену спора бога морей Посейдона и богини мудрости Афины за обладание Аттикой.

Согласно мифу, спор должно было решить чудо, которое сотворят эти боги. Посейдон, ударив трезубцем по скале, извлек из камня солоноватую целебную воду. Афина ударом копья создала оливковое дерево — основную культуру греческого земледельца. Боги признали дар Афины более полезным людям и передали ей покрови-

тельство над Аттикой и ее главным городом Афинами.

Скульптуры Парфенона сильно пострадали от времени, некоторые из них были к тому же повреждены английским лордом Эльджином. В начале XIX века тайком выломал он их из развалин храма, часть по неосторожности разбил, а остальное увез в Англию.

От многих фигур дошли лишь обломки— кусок драпировки, торс, руки, но какие это могучие обломки! Словно горячая кровь атлетов и воинов струится под поверхностью мрамора, пульсируя и окрашивая камень в неповторимый золотистый цвет.

* * *

После яркого южного солнца казалось, что в обширном окрашенном в красный и синий цвета зале Парфенона с единственным окном над дверью царит полумрак. Но глаза быстро привыкали к мягкому приглушенному свету, и взоры обращались туда, где в глубине зала, среди даров, венков, серебряных масок, как бы встречая вошедших, стояла двенадцатиметровая статуя Афины.



Богиня была изображена во весь рост, в высоком золотом шлеме, украшенном фигурами сфинксов. У ее ног лежал щит, левой рукой она сжимала копье. На ладони правой руки она держала двухметровую статую Победы.

Афина была воинственной подвижницей Зевса. Но одновременно она считалась олицетворением мысли и разума, покровительницей искусства.

Богиня-воительница и одновременно богиня мудрости, — такой изобразил ее Фидий.

Она никому не угрожала. Прекрасная голова Афины, с невысоким гладким лбом и округлым подбородком, словно под тяжестью шлема и густых волнистых волос, чуть наклонена. Ясные глаза ее, сделанные из драгоценных камней, внимательны и испытующи.

Она стояла в торжественной позе, богиня в образе прекрасной женщины, горделивое и пышное олицетворение верховной власти Афин, хранительница города и его сокровищ. Спокойно струящиеся складки ее одежды гармонировали со строгими чертами лица, спокойной, уверенной позой.

Афину Фидий не отлил из бронзы и не высек из мрамора.

Тысячи пластинок слоновой кости были искусно пригнаны к основанию из дерева так, что казалось, будто голова и руки изваяны из этого драгоценного и благородного материала, придававшего чертам чуть сурового лица богини мягкость.

Желтоватая кость казалась снежно-белой благодаря контрасту с одеянием богини, сделанным из чеканных листов золота. При приглушенном свете, на фоне красных и синих стен, мерцающая золотая фигура казалась таинственной и могущественной.



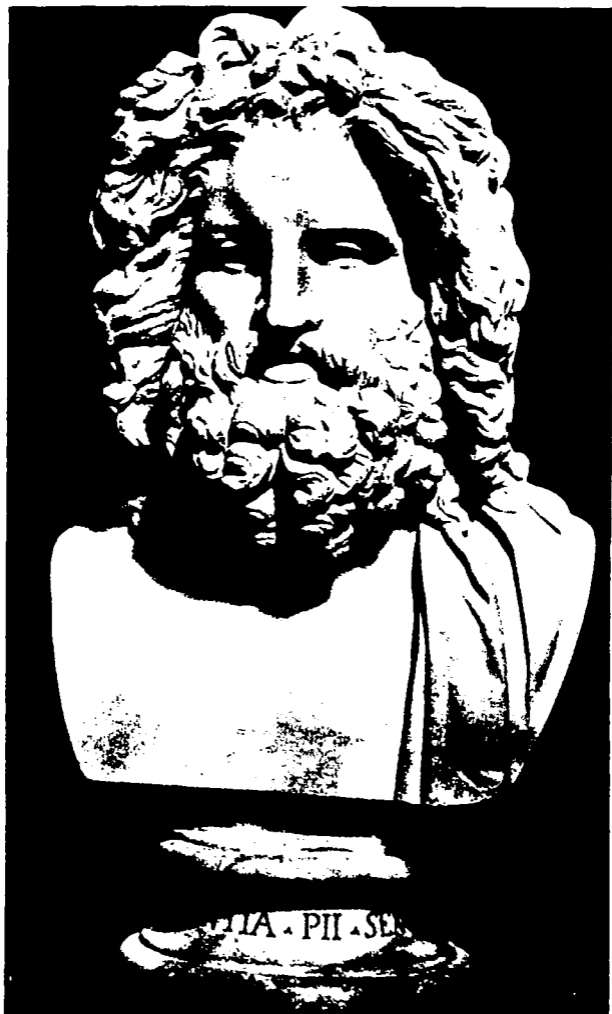
На круглом щите Афины Фидий изобразил битву греков с воинственными амазонками. Это была сцена, полная бурного движения. Десятки фигур олицетворяли перипетии и пафос борьбы. И среди этих фигур Фидий вычеканил свой портрет в виде плешивого старика, поднявшего двумя руками камень, и Перикла, взмахнувшего копьем.

Изображение автопортрета в храме, посвященном Афине, было сочтено неслыханной дерзостью. Фидий был обвинен в без-

божии. Но и без этого художник имел много врагов, и в трудные времена войны со Спартой они сумели свести с ним счеты. Создатель гениальных скульптур, человек, которому Афины были обязаны лучшими своими памятниками искусства, был ложно обвинен в хищении золота, предназначенного для изготовления статуи, и осужден. Суд и тюрьма в Древней Греции считались несмываемым бесчестьем, но жители других греческих городов, по-видимому, знали о невиновности Фидия и по-прежнему чтили его гений. Неизвестно, долго ли находился Фидий в заключении. Но весьма возможно, что либо его сторонники добились освобождения, либо он был изгнан из Афин. Как бы то ни было, великого скульптора пригласили в Олимпию изваять статую для городского храма.

* * *

Главным богом у древних греков считался Зевс. Некогда, как рассказывает миф, правил землей и небом потомок титанов (полубогов-полулюдей) Крон. Он был жесток и дик, зол и несправедлив. Ему было предсказано, что против него восстанут его собственные дети. Опасаясь этого, грозный бог



Голова Зевса Отриколи. Предполагаемая римская
копия Зевса Фидия.

съедал их, едва только они рождались. Так проглотил он Геру, Аида, Посейдона. И только последнего сына спасла от злой участи жена Крона — Рея. Она спрятала новорожденного в пещере, на острове Крит, а супругу своему преподнесла камень, завернутый в пеленки. Крон проглотил камень, думая, что это Зевс.

А потом, как и было предсказано, сын пошел войной на своего жестокого отца. Это была страшная и долгая битва, залившая кровью гору Олимп, самую высокую в Греции. Зевс вышел победителем. Он заставил отца изрыгнуть проглоченных братьев и сестер и отнял у него власть. Поделил Зевс с братьями Вселенную: Посейдону отдал водную стихию, Аиду — подземное царство, а себе взял небо. На вершине горы Олимп, самой высокой в Греции, построил он свой чертог.

Свою победу над Кроном Зевс, как гласит легенда, одержал в Олимпии — на юге Греции.

В честь победы каждые четыре года в этот город со всей Греции собирались на спортивные соревнования атлеты. Для них был построен специальный стадион, счита-

лось, что он находится под особым покровительством Зевса. Рядом зеленела священная роща, в которой стояли мраморные фигуры победителей в беге, борьбе, метании диска и прочих спортивных состязаниях.

Имя атлета, победившего в беге, присваивали Олимпиаде, а самого победителя увенчивали лавровым венком. В дни Олимпиады мир царил в Греции: тот, кто ехал на олимпийские игры, становился лицом неприкосновенным. Пять дней подряд происходили торжественные шествия, жертвоприношения и состязания.

И не было, наверное, ни одного человека, кто, побывав в Олимпии, не посетил бы знаменитый храм Зевса — отца богов и людей, Зевса-Громовержца. Мраморный храм был виден издалека. Он возвышался над городом и стадионом и был одним из главных святилищ Эллады.

Греки ничего не жалели для этого здания, и каждый город считал делом чести участвовать в его украшении.

Войны, которые не прекращались между греческими городами-государствами, никогда не велись на территории Олимпии. Ни

один властитель не смел присоединить ее к своим владениям, ни в какой союз она не должна была входить. Олимпийский стадион, роща и усаженный оливами и платанами огороженный участок с храмом Зевса считались общегреческой святыней.

* * *

Главный вход в храм был с западной стороны, к нему вели три высоких мраморных ступени. Посреди фасада колонны были расставлены чуть шире и как бы обрамляли подход к чеканной бронзовой двери.

За ней в глубине зала восседал на троне Зевс — огромный, семнадцатиметровый, и, казалось, встань он, распрями широкие плечи, — и тесно станет ему в обширном зале, и низок окажется высокий потолок.

И чем дальше смотрел на статую зритель, тем грандиознее становилась она в его глазах.

В правой руке Зевс держал Nike — крылатую победу, а в левой — символ своей власти — скипетр со священной птицей-орлом. Голову Зевса украшал венец из масличных ветвей — знак миролюбия грозного бога. Обнаженные части фигуры — голова,

плечи, грудь — были из слоновой кости. Плащ, перекинутый через левое плечо, венец и борода Зевса были из сверкающего золота. А перед тронном из золота и черного дерева, расписанного братом Фидия, живописцем Панайном, была оставлена широкая полоса из черного мрамора, чтобы, как писал древнегреческий писатель Павсаний, своим контрастом усилить и одновременно оттенить блеск золота и матовую белизну слоновой кости.

На современников статуя производила такое впечатление, что они уверяли: фигура Зевса — это не статуя бога, а само божество. Цицерон считал, что он не видел ничего совершеннее, а поэт Филипп выразил эту же мысль в стихах:

Бог ли на землю сошел и явил тебе,
Фидий, свой образ
Или на небо ты сам, бога чтоб
Видеть, взошел?

Хотя Зевс был самым главным и грозным из богов, греки и к нему относились, как к суровому и непреклонному, но справедливому и уважаемому человеку.

И Фидий наделил Зевса чисто человече-

ским благородством. Его благообразное лицо, обрамленное курчавой бородой и вьющимися волосами, было не только строгим, но и добрым. Один из тех, кто видел статую, писал: «Из всех находящихся на земле статуй это самая прекрасная и самая угодная богам... Зевс миролюбивый, необычайно кроткий,.. безмятежный,.. величавый, дающий всем жизнь и всякие блага...».

Поза Зевса была торжественна и спокойна.

Но это не было отрешенное от всего земного, особое «напряженное» спокойствие колоссов Абу-Симбела, словно боящихся унизить себя поворотом головы или легким движением руки. Глядя на колоссы Абу-Симбела, никогда не придет в голову мысль о том, что они могут встать или изменить бесстрастное выражение лиц.

Напротив, Зевс как будто готов подняться с трона, расправить могучие плечи, разгневаться или едва заметно улыбнуться.

Зевс Фидия был жизнеутверждающим. И нет ничего удивительного в свидетельстве древнего писателя Иоанна Златоуста, рассказавшего о том, что люди, удрученные горем, находили утешение, взирая в

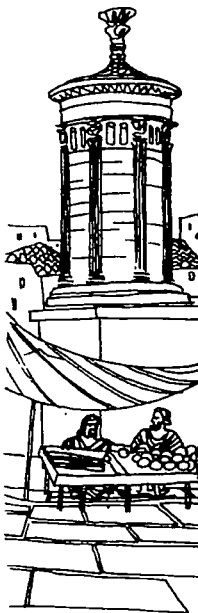
храме Зевса в Олимпии на бессмертное творение скульптора Фидия.

Сохранилась пересказанная Павсанием легенда о том, что, когда великий Фидий обратился по окончании работ с молитвой к Зевсу дать знамение, угодно ли ему его произведение, бог тотчас метнул свою молнию (указывали даже точное место—на нем впоследствии была поставлена медная чаша). Как повествует Павсаний, это означало, что Зевс был удовлетворен.

«Идите в Олимпию,— пять веков спустя говорил один из крупнейших ораторов древности Эпиктет, — идите в Олимпию, чтобы увидеть бессмертное создание Фидия. Великое несчастье умереть, не увидев подобного чуда».

Эпиктет не случайно назвал статую чудом. Это не красивая метафора и не ораторский прием. Древние считали, что на свете есть семь великих чудес. И все они созданы не богами, а умелыми руками человека. Одним из этих чудес они называли великое творение Фидия — статую Зевса в храме города Олимпии.

Можно предполагать, что в Олимпии Фидий провел свои последние годы. В пользу



этого предположения говорит то, что здесь несколько веков сохранялся превращенный в храм дом Фидия, а его потомки пользовались почетной привилегией следить за сохранностью статуи Зевса.

* * *

Оба великих творения Фидия внушали людям такое благоговение, что даже древнеримские легионеры, несколько раз опустошавшие Грецию и вывозившие из нее не только картины и статуи, но даже колонны и каменные балки, не трогали статуй из золота и слоновой кости.

Судя по некоторым сообщениям, Афина находилась в своем святилище еще в IV веке нашей эры. Последние имеющиеся о ней сведения относятся к 375 году.

Что случилось потом?

Известно, что христиане, входившие в ту пору в силу, превратили храм Афины-Паллады в церковь.

Весьма возможно, что «слуги Христовы», обосновавшись в Парфеноне, уничтожили «языческое идолище». Такое бывало неоднократно. Немало античных статуй и картин, так же, как и книг античных авторов,

было ими уничтожено. По некоторым не очень достоверным сведениям в гибели Афины виновен император Константин, который, якобы, повелел ее разбить.

Олимпийские игры проводились до конца IV века нашей эры, и в дни окончания состязаний во главе торжественной процессии победители соревнований приносили жертвы Зевсу и посещали его храм, где по-прежнему стояла статуя работы Фидия.

В V веке нашей эры, по повелению византийского императора Феодосия, статуя была перевезена в его дворец в Константинополь. Здесь она и погибла во время пожара.

Храм Зевса, построенный из местного ракушечника, по-видимому, был разрушен еще в древности. Когда в 1828 году в Олимпию прибыла французская экспедиция ученых, ей удалось найти лишь остатки фундамента храма.

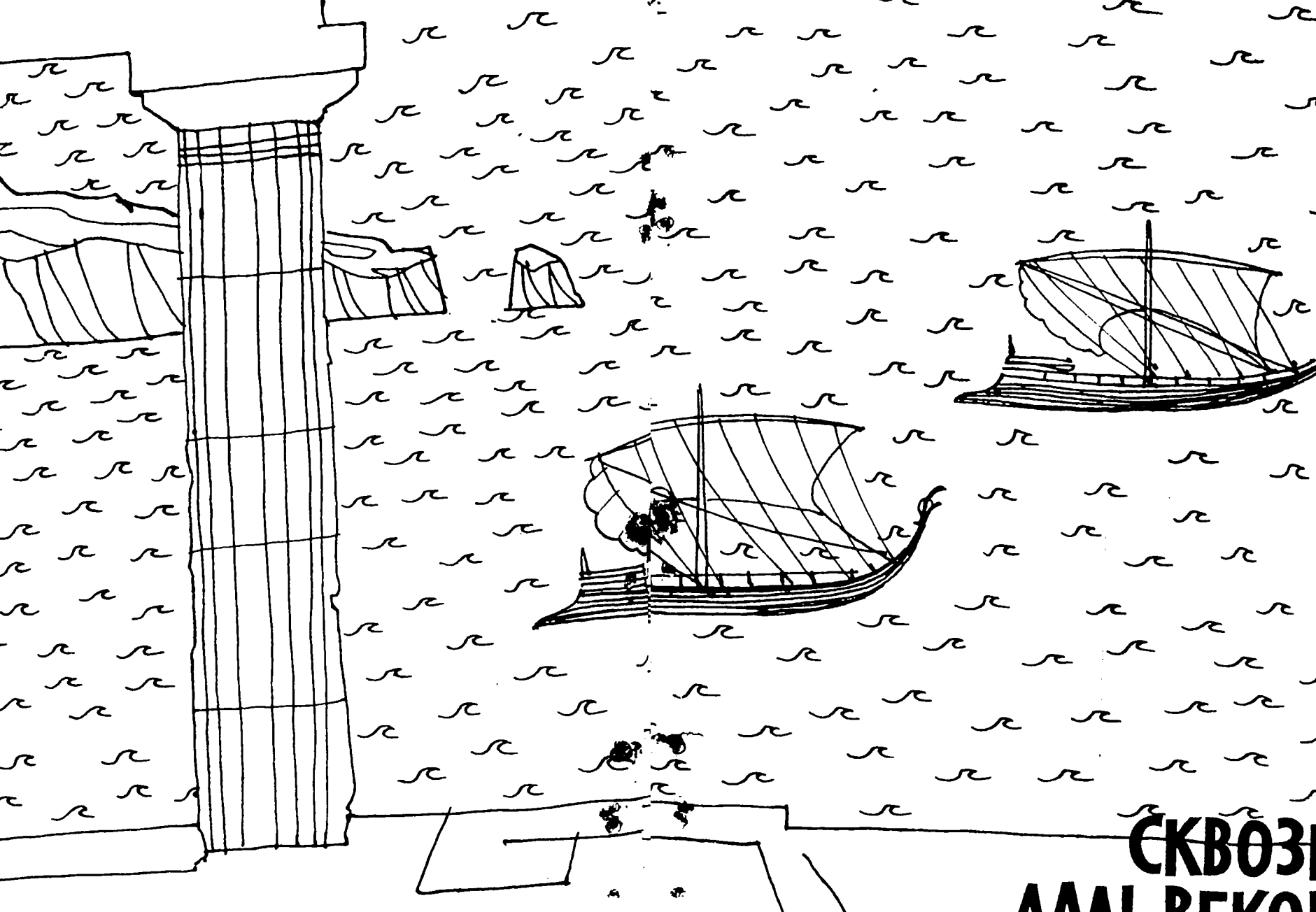
Систематические работы ученых начались в Олимпии под руководством немецкого профессора Курциуса в 1875 году. Они увенчались открытием многих скульптур и остатков большинства зданий древней Олимпии.

В Парфеноне сначала была устроена византийская церковь, а затем турецкая мечеть. Тем не менее, он сохранялся во всем своем великолепии вплоть до 1673 года. То, чего не могли сделать века, совершила война. Во время войны с Венецией турки хранили в Парфеноне порох. При обстреле Афин венецианским флотом одна из бомб пробила мраморную крышу и попала в пороховой склад. Колонны, карнизы, кровля взлетели на воздух.

День гибели Парфенона греки до сих пор считают днем национального траура.



ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ.



СКВОЗЬ
АММ РЕКО

Улица была не очень широкой, но довольно людной, и поэтому вряд ли жители греческого порта Пирея обрадовались, когда в 1959 году на ее проезжей части начался ремонт.

Как и полагается, затарахтел пневматический бур, снимая слои асфальта, и загоревшие до черноты рабочие принялись раскапывать грунт. И вдруг один из них замер от неожиданности — в раскопе виднелась кисть бронзовой руки.

На место находки прибыли специалисты-археологи. Они осторожно принялись расчищать землю. Их усилия были вознаграждены. Вслед за первой рукой показалась вторая, затем была извлечена подлинная древнегреческая статуя: фигура богини-охотницы Артемиды с колчаном за спиной.

Раскопки продолжались. Под тонким слоем асфальта и земли оказалась настоящая кладовая древних скульптур. Помимо Артемиды, здесь были найдены еще несколько скульптур, в том числе бронзовая фигура юноши, предположительно отлитая в VI веке до нашей эры, и произведение IV века — статуя богини Афины в шлеме с высоким гребнем. Вьющиеся волосы, чуть склоненная голова, задумчивый взор, полуулыбка на устах — все это придавало статуе женственность и обаяние. Ее правая рука была протянута вперед. В левой она, вероятно, некогда держала бронзовый щит (его обломки были обнаружены рядом).

Долго пролежали в земле эти античные скульптуры. Пока еще не совсем понятно, как они оказались на территории торгового порта. Вероятнее всего, это часть коллекции статуй, которая по приказу римского диктатора Суллы вместе с другими художественными сокровищами была подготовлена к вывозу в столицу империи. Сулла, как и многие иные захватчики, провозглашавшие, что «война должна кормиться войной», ограбил Афины во времена так называемой Митридатовой войны.

Весьма возможно, что помещение, в котором хранились найденные ныне статуи, обрушилось во время пожара, похоронив под обломками шедевры искусства.

Так или иначе, но ученым — и не только ученым, а всему человечеству — необыкновенно повезло. Пять бронзовых и три мраморных греческих статуй VI—IV веков до нашей эры — такая находка стоит многого, она поможет еще глубже изучить и понять искусство древних греков.

До сих пор образ Афины в скульптуре представлялся непременно величавым и бесстрастным, т. е. таким, каким его создал Фидий. Скульптура IV века «Афина задумчивая», как называли статую, найденную в Пирее, показала, какой путь прошло греческое искусство за столетие после постройки Парфенона, как и в каком направлении развивалось.

Это не первое и далеко не последнее открытие, ведущее нас в глубину веков.

* * *

Весной 1820 года греческий крестьянин с острова Милос по имени Юргос, копая землю, почувствовал, что его лопата, глухо

звякнув, натолкнулась на что-то твердое. Юргос копнул рядом — тот же результат. Он отступил на шаг, но и здесь заступ не желал входить в землю.

Юргос, решив, что он нашел древний тесаный камень — их иногда выкапывали на острове и употребляли при постройке крестьянских домов, — принялся усиленно копать.

И действительно, он нашел большую каменную плиту и несколько камней поменьше. Но это было лишь началом. К концу этого необыкновенного дня он неожиданно стал обладателем древней статуи из белого мрамора. Полуобнаженная женская фигура помещалась в каменной нише: тот, кому она принадлежала, по-видимому, очень дорожил статуей и сделал все возможное, чтобы она сохранилась.

К сожалению, ныне всемирно известная Венера Милосская (так в честь острова Милос окрестили чудесную скульптуру), дошла до нас с обломанными по плечи руками. Но найдена она была совершенно целой.

Об этом рассказывает в своих дневниках французский мореплаватель Дюмон Дюр-



вилль, тот самый, что открыл землю Адели в Антарктиде. В 1820 году он плывал на гидрографическом судне, совершавшем рейс в районе греческих островов. Дюмон Дюрвилль побывал в гостях у Юргоса и видел статую тогда, когда она еще стояла в сарае крестьянина.

«В левой поднятой кверху руке она держала яблоко,—писал Дюмон Дюрвилль,—а правой придерживала ниспадавшее от бедер одеяние. Впоследствии руки были повреждены и в настоящее время отделены от туловища».

Дело было так. Дюрвилль, хотя ему этого очень хотелось, не сумел приобрести статую у Юргоса, она оказалась ему не по средствам. Но несколько дней спустя судно, на котором он совершал плавание, прибыло в Стамбул. Здесь офицеров пригласили во французское посольство, где Дюрвилль рассказал о находке послу, маркизу де Ривьер.

Тот, заинтересовавшись, отдал соответствующее распоряжение секретарю посольства Марцеллюсу. Было снаряжено специальное судно, и Марцеллюс, возглавив небольшой отряд моряков, отправился на

остров Милос. Три дня спустя Венера оказалась у посла. Рук у нее не было.

«Насколько можно судить, — пишет Дюмон Дюрвилль, — крестьянин, которому надоело ждать покупателей, сбавил цену и продал статую местному священнику. Последний хотел преподнести ее в дар переводчику константинопольского паши. Г-н Марцеллюс прибыл в тот самый момент, когда статую уже собрались грузить на судно для отправки в Константинополь. Видя, что эта великолепная находка ускользает у него из рук, Марцеллюс принял меры, чтобы получить ее, и священник, в конце концов, не без сопротивления, согласился уступить ее».

Дюмон Дюрвилль здесь, мягко говоря, не очень точен. Священник категорически отказался продать статую. И тогда Марцеллюс приказал своим матросам взять ее силой. Завязалась драка. Моряки победили, но дорогой ценой: Во время драки у втоптанной в грязь статуи были отбиты руки.

Ныне знаменитая статуя находится в Лувре, в Париже, куда передал ее в дар маркиз де Ривьер.

Как свидетельствует надпись — ее впоследствии прочитали ученые, — автором из-

ваяния был скульптор Агесандр, или Александр: несколько букв стерлись, и окончательно установить имя мастера не удалось.

Полуобнаженная фигура, сильная и одновременно женственная — такой изобразил скульптор древнегреческую богиню любви и красоты Афродиту. Мягкие складки одеяния подчеркивают упругость обнаженного торса. В зависимости от того, откуда смотреть на статую, она кажется то гибкой и подвижной, то спокойной и сосредоточенной. Удивительную жизненность придает богине и посадка головы: немного влево и чуть вниз. Богиня любви, она чуть торжественна в своей возвышенной и строгой красоте и в то же время глубоко человечна.

Но самое главное в этой находке было то, что она открыла миру искусство средиземноморских островов эпохи эллинизма, рассказала о том, как распространялась и развивалась древнегреческая культура за пределами материковой Греции во времена, последовавшие за распадом государства Александра Македонского.

Венера Милосская была одной из первых находок подлинных греческих статуй конца III — начала II века до нашей эры

(большинство произведений греческой пластики дошло до нас в виде поздних римских повторений).

* * *

Пусть читатель не подумает, что все находки древних статуй были случайными. Нередко ученые искали в определенных местах, заранее зная, что именно они хотят найти, и находили.

Но бывает и так: известно, что скульптура была, известно, где она стояла. Мы даже в общих чертах знаем, что она собой представляла, но ее никогда не разыщут, ибо она погибла.

* * *

13 июня 323 года до нашей эры в расцвете сил, не достигнув 33-летнего возраста, умер Александр Македонский.

После его смерти огромная держава, простиравшаяся от Балкан и берегов Нила до далекой Индии, не имевшая ни единой экономики, ни языка, ни крепкого аппарата управления, сразу обнаружила свою непрочность. Начался период кровопролитных войн за раздел наследия великого полководца между его сподвижниками.

Хитрый и дальновидный Птоломей сумел закрепить за собой житницу древнего мира — Египет. Селевк обосновался в Вавилоне и захватил бóльшую часть Малой Азии. Антигон Одноглазый — человек исключительных способностей и безграничного честолюбия — стал властителем Македонии и объявил себя наследником Александра.

Борьба шла с переменным успехом, враждующие армии опустошали целые области, разоряли города.

Но кое-кому война принесла выгоды, в частности, на ней наживались средиземноморские острова, истари служившие посредниками и перевалочными базами в торговле между Египтом, Малой Азией и Грецией.

Одним из таких центров был богатый и свободолюбивый остров Родос.

Родосцы были в числе первых, после смерти Александра объявивших себя независимыми.

Укрепленный самой природой и окруженный мощными стенами, рвами, каменными башнями, протянувшимися вдоль прибрежных скал, Родос упорно отстаивал свою

свободу, а родосские философы провозглашали верность демократическим идеалам.

В конце IV века до нашей эры Родос превратился в один из прекраснейших греческих городов.

Вдоль прямых, как стрелы, мощеных улиц Родоса вырастают колоннады. На перекрестках и площадях в фонтанах журчит вода, проведенная из горных источников. На склонах гор, террасами спускающихся к городу, стоят великолепные храмы и среди них окруженный колоннами храм покровителя города бога солнца Гелиоса.

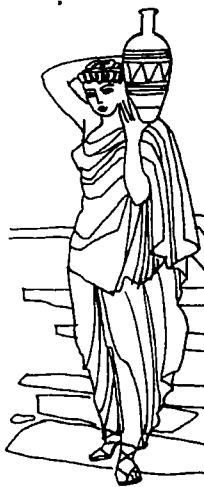
Все греки любили украшать храмы и площади скульптурой, но мало кто придавал ей такое огромное значение, как родосцы. Скульптуры стояли в храмах, в домах, в многочисленных садах и священных рощах Родоса, в гавани, на «дигме» — площади между гаванью и городской стеной, где все приезжие купцы обязаны были выставлять свои товары. Дигма была деловым центром Родоса, его сердцем, местом для оптовых сделок, своего рода «биржей» древнего мира. Здесь можно было увидеть людей со всех концов Средиземноморья, но чаще всего на родосской дигме, в гавани

ни и в обширных каменных складах можно было встретить египетских купцов, ибо Родос был важнейшим пунктом хлебной торговли между Египтом и его союзниками.

В 304 году на Родос напал Антигон Одноглазый. На острове высадилось многочисленное войско под командой Деметрия, сына Антигона, знаменитого полководца и военного инженера.

Современники считали Деметрия столь высоким военным авторитетом, что даже дали ему прозвище «Полиоркет», что значит «осаждающий города». В планах Деметрия Полиоркета Родос занимал особое место. Завладев островом, можно было перерезать торговые пути Египта и грозить его столице Александрии.

Многочисленное и прекрасно обученное войско Деметрия привезло под стены Родоса невиданные осадные машины. Здесь были стенобитные орудия — тараны, приспособления для метания каменных ядер и зажигательных снарядов — баллисты и катапульты. Здесь впервые в истории были применены гелиполы — огромные деревянные башни, на которых подвозили вплот-



ную к крепостной стене штурмовые отряды. Но упорство родосских патриотов оказалось сильнее таранов и катапульт Деметрия.

Под защитой стен из огромных глыб тесаного песчаника население острова много недель мужественно отстаивало свободу. Вскоре обстоятельства изменились — Антигону потребовалась помощь сына в Малой Азии. В море на македонский флот постоянно нападали египтяне. Блокировать Родос не удалось. Деметрию пришлось снять осаду и поспешно отойти. При этом он бросил осадные машины.

Жители Родоса большой армии не имели и осаждать никого не собирались. Они продали военные трофеи и выручили за них огромные деньги. Полученные средства было решено употребить на сооружение памятника победы.

* * *

В те времена считали, что ничто не происходит без ведома богов. И когда отступили вражеские полчища, на народном собрании было решено установить бронзовую статую покровителя города — Гелиоса.

Изображение Гелиоса родосцы и до этого

чеканили на монетах. Но теперь речь шла не о том, чтобы изваять обычную статую бога, а соорудить нечто такое, что превзошло бы по грандиозности все, чем славился Древний Восток.

Харесу — ученику Лисиппа, знаменитого придворного скульптора Александра Македонского, было поручено осуществить задуманное.

О Харесе мы ничего определенного не знаем. Неизвестно, был ли он вместе со своим учителем Лисиппом участником походов Александра, видел ли скульптуры завоеванного Александром Египта или колоссальные статуи во дворцах разбитых Александром персидских царей.

Мы не знаем и того, какими работами он настолько прославился, что ему поручили создание Колосса. Но, очевидно, это был великий мастер.

Создание металлической статуи такой высоты требует немало труда даже при современной технике. На рубеже IV и III веков до нашей эры, когда все надо было изобретать, когда бесконечное множество сложнейших художественных и технических проблем подстерегало мастера

на каждом шагу, это было подлинным чудом.

По-видимому, раньше всего нужно было найти для статуи такое место, где бы она вся была видна с моря и чтобы солнце не освещало ее сзади, превращая в темный силуэт. При этом фигура не могла быть помещена в самом городе, ибо ее нижнюю часть закрыли бы стены, и в то же время нельзя было ставить Колосс спиной к городу.

Еще труднее было рассчитать пропорции гиганта: нужно было учесть, что голова и плечи, оказавшись на огромной высоте, снизу будут казаться много меньше, чем в действительности.

Очевидно, нужно было решать и сложнейшие механические проблемы: как крепить отдельные части статуи, как их поднимать, какой фундамент делать под памятником и как обеспечить, чтобы при такой высоте и ширине статуи ее не опрокинул первый же шквал? Все эти задачи были решены Харесом.

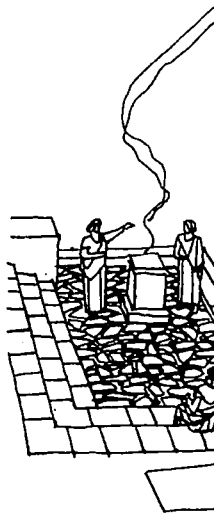
Около двенадцати лет трудился скульптор, а с ним вместе и сотни рабочих. Колосс должен был держаться на трех

массивных столбах из каменных плит, перекрещенных полосами железа. Но зритель не видел этих столбов — два из них проходили внутри ног гиганта, а третий стоял рядом с бедром и был замаскирован плащом Гелиоса.

От столбов были отведены железные брусья, скрепленные ободами. Эти железные ободы как бы составили внутренний каркас статуи. На каркас накладывали тонкие металлические листы. Этим был облегчен вес конструкции, и вместо примерно ста тонн бронзы, которые потребовались бы при изготовлении литой статуи, Харес обошелся, как утверждают античные авторы, двенадцатью с половиной тоннами металла.

Отдельные детали статуи Харес собирал и монтировал по ярусам железного каркаса.

У него была модель будущей статуи, сделанная из глины. Обычно такие модели делают в натуральную величину, но когда фигура превышает определенную высоту, глина разрушается от собственной тяжести. Очевидно, Харес имел модель, которая была много меньше Колосса, и это также бесконечно осложняло его задачу. С помощью



модели Харес определял размер, пропорции и форму тех или иных частей. Затем изготовлял деревянные шаблоны, по форме которых отбивались листы из металла. Каждый лист закаливали, полировали и укрепляли на железном каркасе.

И все это без механизмов, без электросварки, без поворотных кранов, без автомашин!..

Для того, чтобы соорудить огромную статую, тысячи возчиков и землекопов подводами свозили к памятнику землю, наращивая вокруг него пологую насыпь. По этой насыпи на повозках доставлялись отдельные части фигуры. Все круче становилась гигантская насыпь, и все выше поднималась будущая статуя. И настал, наконец, день, когда все население Родоса собралось на торжество открытия памятника.

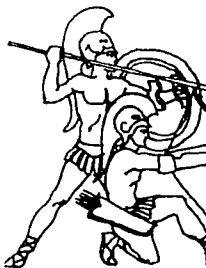
На дигме стояла обнаженная фигура юноши-атлета в диадеме из расходящихся во все стороны лучей. Чуть расставив могучие ноги с напряженными мышцами, приложив козырьком над глазами ладонь правой руки, он стоял, слегка отклонившись назад, и всматривался в бесконечную морскую даль.

Живописная тень, падающая на верхнюю часть напряженно-внимательного лица, смягчала блеск огромных, глубоко посаженных, чуть скошенных в сторону глаз из эмали цвета слоновой кости.

Было трудно определить, встречает ли Гелиос желанных гостей или нетерпеливо следит за бегством разбитого вражеского флота. Со стороны моря казалось, что он увлечен открывшимся видом, а из города, к которому Колосс был обращен вполоборота, создавалось впечатление, что он вот-вот повернется к городским постройкам лицом. По-видимому, левой рукой Колосс придерживал плащ. Высоко вздымающаяся грудь как бы свидетельствовала о нетерпении бойца, готового к бою, об этом же говорили напрягшиеся мускулистые ноги.

В многогранности образа и был секрет жизненности Родосского Колосса, созданного под влиянием египетского искусства и в то же время отличавшегося чисто греческой человечностью.

Произведение Хареса производило на современников неизгладимое впечатление. Родосцы стали выбивать изображение его статуи на монетах. Со всех концов эллини-



стического мира на Родос приезжали люди посмотреть на удивительное изваяние. Стоустая молва объявила Колосс чудом света. Но так длилось недолго.

До сих пор сохранились могильные плиты с именами погибших во время землетрясения 227 года до нашей эры. Несколько подземных ударов обрушили целые кварталы. Крепостные стены и башни дали глубокие трещины, а верхняя часть Колосса рухнула на землю. Только гигантские ноги с пальцами в рост человека остались стоять на прежнем месте.

Поднять статую не удалось. Каркас был изогнут, многие части измяты, а для того, чтобы строить новую насыпь, у полуразрушенного города не было средств. Обломки Колосса пролежали близ гавани более тысячи лет, но и в разрушенном виде они поражали каждого, кому довелось их увидеть.

До наших времен дошел рассказ о том, что в 977 году остатки статуи Хареса приобрел у византийцев арабский купец. Обломками гиганта он, якобы, нагрузил 900 верблюдов.



МИКЕЛЬАНДЖЕЛО.
ДАВИД.



LARIA

Не отдадим Гиганта! Не отдадим нашего Гиганта!» — скандировала толпа, собравшаяся однажды летом 1870 года на площади Синьории, главной площади Флоренции. Эти же слова раздавались в тесных лавках, на узком мосту Понте Веккио, в цирюльнях на узких извилистых средневековых улицах. Эти слова можно было прочесть на транспарантах, которые вывешивались в окнах, их писали мелом на стенах домов.

Флоренция кипела. Казалось, в мирных студентов, парикмахеров, почтальонов, каретников, портных, составлявших во второй половине XIX века большинство населения города, вселился дух их далеких предков. Казалось, ожили давно забытые времена, когда суконщики, ткачи, красильщики с

оружием в руках сбегались на эту площадь, чтобы принять участие в решении судьбы родной республики.

Теперь, спустя много веков, город взбудоражил слух о том, что Давид — любимая мраморная статуя флорентийцев, которую жители называли Гигантом, будет перенесена со своего места на площади в музей, в специально для нее построенный зал.

Этого флорентийцы допускать не хотели. «Не отдадим нашего Гиганта», — заявляли они твердо и препятствовали переносу статуи до тех пор, пока взамен мраморной скульптуры не получили ее точную копию из бронзы.

Правда, эту копию поставили не на старом месте, у входа в бывшее здание правительства Флорентийской республики — Палаццо Веккио, а на новой, специально для него разбитой Площади Микельанджело. Но против этого никто не возражал.

Если бы в начале XVI века эта площадь уже существовала, вероятно, и сам Микельанджело Буонаротти поставил бы своего Давида именно здесь.

Новая площадь раскинулась перед небольшой церковью Сан-Миньято, творением

безвестных флорентийских зодчих XIII века. Когда-то для Микельанджело эта церковь была едва ли не самым любимым памятником в его родном городе. Он даже шутливо называл Сан-Миньято «своей невестой». Здесь в монастыре он жил в памятный 1529 год, когда объединенные войска римского папы и испанского короля осадили Флоренцию. Отсюда он руководил инженерными работами, укреплял холм Сан-Миньято, в котором справедливо увидел ключ к городу.

С площади открывается вид в сторону города Пизы, на зеленую равнину, по которой вьется река Арно. Бронзовое изваяние возвышается на фоне великолепного пейзажа, которым столько раз любовался Микельанджело. И кажется, что в гордом взгляде, который Гигант устремил вдаль, выражен мятущийся дух его создателя.

А снизу, из города, темная бронзовая фигура на фоне флорентийского неба кажется еще выше и еще стройнее.

* * *

В середине XV века по заказу шерстопрядильного цеха во Флоренцию из знамени-

тых Каррарских каменоломен была с огромными трудностями доставлена гигантская глыба мрамора. Глыба отличалась удивительной красотой фактуры и необыкновенно ровным, без единого пятнышка белым цветом.

Из этой глыбы собирались изваять статую пророка для Флорентийского собора, и в 1464 году кто-то из мастеров, имени его мы точно не знаем, приступил к делу.

Как говорит один из писателей XVI века, мрамор «был продырявлен». В глыбе было просверлено отверстие и обтесана верхняя ее часть.

Но работа оказалась непосильной для ваятеля.

Испорченная глыба мрамора несколько десятков лет пролежала на площади, и соборные власти безуспешно обращались к художникам с просьбой использовать ее для скульптуры.

Как и во всей средневековой Европе, во Флоренции ремесленники одной профессии были объединены в цеха. Был цех ткачей, булочников, кузнецов, шорников.

Каждому цеху поручалось попечительство над церковью или общественным зданием.

Это называлось «опера́». Богатые цеха получали «опера́» над несколькими зданиями цеха победнее попечительствовали над одним зданием или даже над его частью.

Члены «опера́» назначались из числа цеховых мастеров. Они заключали договоры на поставку материалов, приглашали архитекторов, художников, техников; заботились о своевременном и высококачественном исполнении работы. Каждый цех стремился перещеголять другие в своей заботе о красоте родного города, и «опера́и», как называли попечителей, часто не останавливались перед колоссальными для цеховой казны издержками.

Цех шерстобитов, настолько могущественный и богатый, что ему была дана «опера́» над самым крупным сооружением города — знаменитым Флорентийским собором, проявлял в делах искусства особую активность.

Вот почему трудно назвать крупного скульптора второй половины XV века, которому попечители собора не предлагали бы создать статую из блока каррарского мрамора.

Но никто не решался взяться за труд,

требовавший не только таланта и знаний, но и большой смелости. Статую нужно было буквально «извлечь» из искаленной глыбы, получившей совершенно случайную причудливую форму.

Величайшему скульптору XV века флорентийцу Донателло достаточно было бегло взглянуть на испорченный камень, чтобы наотрез от него отказаться.

В 1500 году за работу хотел взяться получивший к тому времени громкую славу Якопо Сансовино. Он тщательно вымерил камень и заявил, что может изваять из него гигантскую статую, но что ему придется добавить несколько кусков мрамора, так как иначе невозможно вписать формы человеческого тела в обезображенный камень.

Но флорентийцы хотели поставить в своем городе статую из монолита.

Казалось, что во всей Италии только один человек, соединивший в себе художника, ученого и инженера, способен решить эту задачу. Но этот человек жил вдали от родной Флоренции, на севере Италии, в Милане, при дворе герцога Лодовико Моро.

Это был Леонардо да Винчи.

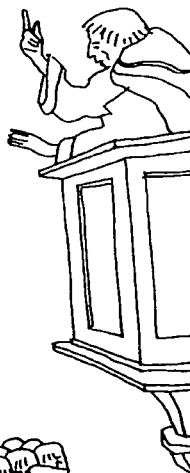


Леонардо приехал в родной город лишь в 1501 году, после того, как французы захватили Милан.

В это время Леонардо был в расцвете славы. Ему было около 50 лет, но он полностью сохранял не только юношескую энергию и невероятную трудоспособность, но и свою из ряда вон выходящую физическую силу. Огромного роста, статный, с холеной бородой, в роскошном платье из тонких цветных сукон, он давно считался первым из первых живописцев Италии. Он был уже давно признан лучшим военным инженером, выдающимся ботаником, механиком, анатомом. Но совсем недавно он создал и замечательную скульптуру.

Конная статуя Франческо Сфорца в Милане—творение Леонардо да Винчи—была соперницей двух самых известных конных статуй эпохи — памятника кондотьеру Коллеони в Венеции и памятника кондотьеру Гаттамелата в Падуе.

Поэтому Леонардо и казался тем художником, который мог бы изваять статую из огромного испорченного куска каррарского мрамора, не добавляя новых кусков и не уменьшая высоты камня.



Но и он, ознакомившись с камнем, отрицательно покачал головой.

Оставалось распилить глыбу на куски.

Но пилить мрамор не пришлось. За труд, который считали невыполнимым умудренные огромным творческим и жизненным опытом мастера, взялся двадцатилетний Микельанджело.

Флорентийские тираны Медичи были известными меценатами, а более всех Лоренцо Медичи, по прозвищу Великолепный.

Подачками, благотворительностью, устройством празднеств Медичи успешно стремились завоевать популярность, а покровительство искусству и забота об украшении Флоренции были одним из сильных средств укрепления их авторитета.

Лоренцо собирал книги, медали, картины, приобретал античную скульптуру, извлекаемую из земли в разных местах Италии. Она размещалась среди зелени «Садов», принадлежавших Медичи. В этих «Садах» Лоренцо устроил художественную школу для самых одаренных мальчиков Флоренции. Во главе этой школы он поставил скромного, беззаветно преданного искусству старого художника Бертольдо, который

в свое время был учеником и подмастерьем крупнейшего скульптора Раннего Возрождения Донателло.

Среди юношей, приходивших в «Сады» Медичи, внимание Лоренцо привлек четырнадцатилетний мальчик, который, взяв впервые в руки резец, высек из куска мрамора великолепную копию античной головы фавна. Это было необычайным даже для богатой талантами Флоренции.

Мальчик стал любимцем Лоренцо Медичи и даже был приглашен жить в его дворце. Звали мальчика Микельанджело Буонаротти.

Юный скульптор оказался в центре флорентийской культуры.

Во дворце Медичи на улице Виа Ларга живет выдающийся поэт и филолог Анджело Полициано, в прошлом воспитатель Лоренцо, а теперь его друг, с которым они сочиняют задорные песни, звучащие на улицах и площадях в дни празднеств и карнавалов.

Здесь живет Кристофоро Ландино, комментатор Данте, раскрывший перед Микельанджело глубины бессмертной «Божественной комедии».

Здесь Микельанджело встречается ученого—лингвиста, философа и богослова—Пико де ла Мирандола, того самого, который в книге «О достоинствах человека» сказал: «О дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет».

Здесь он беседует со знаменитым философом Марсилио Фичино, ознакомившим молодого скульптора с гуманистическими идеями философии Платона.

Вероятно, именно от Фичино впервые воспринял Микельанджело мысль о том, что задача искусства — создавать идеальные образы, которые должны служить своего рода нормой для людей.

Этот взгляд красной нитью прошел через все творчество великого флорентийца и нашел свое воплощение в его любимом детище — Давиде.

* * *

Лоренцо Медичи умер в 1492 году.

Сын Лоренцо обладал лишь его властолюбием, но его ума, проницательности он был полностью лишен. Во Флоренции уста-

навливается режим открытой тирании, вызвавший возмущение во всех слоях общества.

Медичи были изгнаны.

Во главе политической жизни Флоренции встал монах Доменико Савонарола.

Микельанджело слушал этого тщедушного, иссушенного постами человека, который с амвона клеймил разврат и пороки знати, метал молнии в продажное духовенство и в самого римского папу.

Савонарола причудливо сочетал любовь к простому народу, беззаветную преданность республике с безудержным суеверным фанатизмом. Он пророчил неслыханные беды, проклинал Италию и грозил божьей карой и вечными муками не только за нечестивую жизнь, но и за приверженность к веселью, красоте, за любовь к искусству.

Влияние Савонаролы было огромно. Под этим влиянием многие флорентийцы вступали в монашеские ордена. Под влиянием Савонаролы, проповедовавшего отказ от радостей жизни, на площадях Флоренции загорелись костры, на которых рядом с украшениями и предметами роскоши запылали книги, рукописи и шедевры флорентийского искусства.



Не избежал влияния Савонаролы и Микельанджело. Правда, он продолжал ваять статуи и по ночам при свече тайком препарировал трупы. Но страстность проповедей Савонаролы, безграничная смелость в защите республиканских идеалов, презрение к знати, его учение о том, что главное — не богатство и роскошь, а красота души, величие человеческого духа, нашли в молодом Микельанджело мощный отзвук.

* * *

В 1496 году случай приводит двадцатилетнего скульптора в Рим. Микельанджело изваял из мрамора спящего амура. Некий посредник купил статую за тридцать дукатов и, выдав ее за античную, перепродал за двести. Микельанджело, узнав об этом, выехал из Флоренции в Рим, чтобы разоблачить подлог.

Но назад он не вернулся. По приглашению начальника папской канцелярии кардинала Риарио скульптор остался жить в его дворце.

В Риме Микельанджело с каким-то исступлением изучает античное зодчество и античную пластику. Любуется, читает, рисует,

измеряет. Его опьяняет ощущение радости и жизнеутверждающей силы, которая исходит от произведений античных художников, видевших красоту человека в гармонии духа и тела. Поэтому они изображали своих богов и героев обнаженными.

Микельанджело одним из первых воспринимает этот античный метод героизации человека, ибо этот метод соответствовал взглядам, которые сложились у скульптора еще в «Садах» Медичи.

Под влиянием изучения античного искусства создает Микельанджело свои первые крупные статуи: Вакха, Купидона и Аполлона — героев античной мифологии.

Особенно хорош Вакх. Охмелевший обнаженный юноша в венке из виноградных гроздьев поднял чашу, полную вина. Он стоит неуверенно, вот-вот покачнется. Это радостный, дышащий весельем человек, который смакует вино перед тем, как осушить кубок.

Резец скульптора изваял не бога, а реального человека.

Это было первое произведение, которое дало Микельанджело славу соперника античных мастеров.



Микелъанджело. Голова Давида.

Античный мир, казалось, полностью захватил Микельанджело, казалось, скульптор ушел от противоречий современной ему жизни в светлый мир языческих мифов. мир безграничного оптимизма и жизнелюбия.

Но это только казалось. Жизнь, суровую, противоречивую, подчас трагическую, образы античного искусства заслонить не могли.

23 мая 1498 года Савонарола по приказу папы сожжен на главной площади Флоренции.

Смерть Савонаролы усилила и без того свойственную Микельанджело замкнутость и подозрительность. Участились приступы пессимизма и меланхолии, которым скульптор был подвержен с юности. Отразилась она и на творчестве художника.

Микельанджело решил запечатлеть в мраморе чувства, мысли и настроения, которые охватили его после страшной флорентийской трагедии.

«Оплакивание Христа» — тема скорби, тема страдания, тема невинной жертвы.

Христос, прекрасный и юный, лежит на коленях Мадонны. Безвольно повисла его

отяжелевшая рука, голова бессильно запрокинулась назад.

Мадонна, такая юная, как будто она не мать, а сестра или подруга усопшего, с немой скорбью смотрит на бездыханное тело. Левую руку она отвела немного в сторону, словно вопрошая: «Во имя чего?»

Микельанджело, никогда не подписывавший своих работ, вырезал: «Микельанджело Буонаротти, флорентиец исполнил».

Врубаясь в мраморную глыбу в римском дворце, он чувствовал себя флорентийцем и думал о родной Флоренции.

Он мечтал о создании самой прекрасной статуи не для папской столицы, а для своей любимой Флоренции. С этой мечтой он возвратился в родной город в 1501 году.

И тогда судьба словно пошла навстречу страстному желанию молодого художника и дала ему в руки огромный испорченный мраморный блок, от которого отказался Леонардо.

Приоры цеха шерстобитов хотели, чтобы молодой скульптор изваял фигуру кого-либо из многочисленных христианских святых, которая могла бы стоять на паперти

собора и служить одним из украшений здания.

Но Микельанджело смотрел на дело иначе. Огромный кусок прекрасного мрамора открывал перед ним возможность изваять статую, в которой воплотились бы идеалы и чаяния его эпохи.

На рубеже XV и XVI столетий перемещаются морские торговые пути, падает экономическое могущество итальянских городов-государств, Италия ведет ожесточенную борьбу против иноземных вторжений. В центре страны, в Риме, плетет интриги папа Александр VI и с помощью своего сына полководца Цезаря Борджиа стремится утопить в крови свободные города Италии, превратить их в вотчину своей семьи.

В эти темные времена Флоренция, родина и колыбель итальянского Возрождения, сохраняла верность своим республиканским и гуманистическим идеалам. Микельанджело понимал, что этим идеалам отвечает не углубленный в себя богомолец, а доблестный гражданин, борец.

Но деньги за статую платили приоры цеха, а они заказывали статую святого. После долгих раздумий Микельанджело оста-



новился на одном из героев библии — Давиде.

В библии рассказывается о том, что некогда древних иудеев покорили их извечные враги — филистимляне. Это было воинственное и жестокое племя, а самым коварным и сильным в филистимлянском войске был великан Голиаф. Прославленные иудейские воины бледнели при одном лишь упоминании его имени.

Но грозный великан был побежден юношей, почти мальчиком — Голиафа победил Давид, не побоявшийся вступить с ним в неравный бой во имя свободы своего народа.

И теперь, в 1501 году, когда независимости Флорентийской республики грозила опасность и многие считали, что дни республики сочтены, взор Микельанджело обращается к Давиду, образ которого дал ему возможность выразить идеи гражданского мужества, самоотверженности, свободолюбия.

Не случайно много лет спустя после окончания статуи Джорджо Вазари, земляк Микельанджело, назовет Давида символом того, «что правители должны мужественно

защищать город и справедливо им управлять».

Образ Давида не раз вдохновлял итальянских художников, предшественников Микельанджело.

Обычно они показывали своего героя уже совершившим подвиг: в венке победителя или с головой поверженного врага. Его изображали согласно библейскому описанию невысоким, почти щуплым отроком, который кажется еще меньше рядом с головой великана.

Но Микельанджело не хотел идти избитым путем и не собирался иллюстрировать Библию. Он решил изобразить Давида перед боем, показать его волю к победе, его готовность к решительной схватке.

Давид Микельанджело — гордый исполин, воплощение смелой вольнолюбивой Флоренции.

Противник микельанджеловского Давида — не столько библейский Голиаф, сколько римский папа и испанский император, которые через 25 лет после создания Давида нападут на Флоренцию и с которыми Микельанджело будет воевать с оружием в руках. Голиаф — это австрийцы, захва-



тившие Италию в XVII веке, Голнаф — это французы, которые во главе с Наполеоном завоюют итальянские города, Голнаф — это немецко-фашистские полчища, которые вторгнутся в Италию, когда Давиду будет без малого полтысячи лет.

* * *

Микельанджело говорил, что в каждом камне заключена статуя, нужно только уметь убрать все лишнее и извлечь ее на свет. В бесформенной глыбе мрамора скульптор сумел увидеть образ юноши-гиганта, настолько мужественного и сильного, что облик его может вселить ту всепобеждающую и всепроникающую веру в человека, которую некогда, как эстафету, передали скульптору великие гуманисты Анжело Полиццано и Пико де ла Мирандола.

Микельанджело увидел в мраморе тело могучее и прекрасное, как тела античных героев, и душу столь чистую и благородную, что перед ней склонился бы и сам непримиримый Савонарола.

Микельанджело работал с такой неистовой страстностью, его резец с такой силой и уверенностью врезался в камень, что ког-

да попечители собора решили посмотреть, как продвигается работа над статуей, она была уже наполовину готова.

То, что шерстопряды увидели в мастерской Микельанджело, настолько их восхитило, что они тут же решили удвоить установленную оплату.

Микельанджело изобразил Давида в виде прекрасного юноши, подобно античным статуям, обнаженного. Давид стоит, твердо опираясь на правую ногу, слегка отставив левую. Расслабив тренированные мускулы, он готов через секунду напрячь их, взмахнуть пращей, зажатой в левой руке.

Могучая голова с шапкой вьющихся волос повернута влево, в сторону врага. Брови Давида сдвинуты, около носа и углов рта залегли складки, широко раскрытые глаза бестрепетно высматривают противника.

Непреклонная воля видна в этом юношески прекрасном и в то же время не юношески гордом, властном и даже грозном лице. Впечатление глубокого волнения и сложной, как бы меняющейся гаммы чувств, выраженных в лице Давида, по контрасту усиливается его спокойной и свободной позой.

Состояние покоя перед мощным усилием подчеркивает свободно опущенная вдоль бедра правая рука Давида и настороженно приподнятая к плечу левая. Все спокойно в этой фигуре, ни один мускул ее не напряжен, но зрителя не оставляет ощущение, что это штиль перед бурей.

Предварительная работа скульптора свелась к созданию двух небольших (в несколько сантиметров), к тому же весьма приблизительных эскизов из воска. В них Микельанджело лишь определил расположение основных масс статуи.

А затем начал рубить мрамор.

Обычно скульптор лепит модель своего будущего произведения из глины. Модель делают в натуральную величину, чтобы было легче её переводить в камень.

Художник постепенно с нескольких сторон врезается в мрамор, все время сверяясь с моделью. Постепенно глыба камня превращается в грубую схему статуи или бюста, затем уже обрабатываются детали.

Микельанджело работал иначе. Он уверенными ударами, почти не глядя на крохотную модель, врезался в камень. Он начинал с передней плоскости блока и рубил

до тех пор, пока из каменного плена не освобождались почти законченные части фигуры.

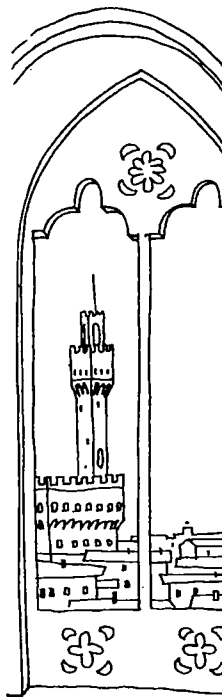
Нужно было обладать гениальностью Микельанджело, чтобы настолько точно почувствовать пропорции и рассчитать соотношение отдельных частей гигантской фигуры.

Микельанджело «высвободил» своего Давида из каменного блока с такой точностью, что лишь на макушке да на спине осталось несколько еле заметных следов от резца первого неудачливого скульптора.

* * *

25 января 1504 года старейшины шерстопрядильного цеха созвали собрание всех выдающихся флорентийских художников, чтобы обсудить вопрос: где лучше поставить статую. Решить это оказалось непросто. Всем было ясно, что Давид слишком прекрасен и слишком значителен, чтобы стоять в церкви среди десятков изображений святых.

Но где же найти ему место? Одни предлагали в узком и неуютном дворе палатцо Синьории (городского самоуправления), но



там бы статую мало кто видел. Другие, и в частности Леонардо да Винчи, предлагали поставить статую под сводами обширного портика близ дворца. Здесь, по их мнению, нежному мрамору не грозит непогода. Но на этом месте статуя мешала бы проведению городских торжеств.

Наконец, нашлись такие, кто предлагал построить для статуи специальную нишу.

Но Микельанджело хотел видеть Давида стоящим не в нише и не под сводами портика, а под синим шатром флорентийского неба, на шумной площади Синьории, среди пылких, громкоголосых, жестикулирующих флорентийских горожан.

Он предлагал поставить Давида около входа во дворец, на фоне стены из огромных грубо отесанных камней.

Дворец Синьории был похож на крепость. Построенный на рубеже XIII — XIV веков, он отличался суровой мужественностью. Его могучие зубчатые стены возвышались над остальными постройками города и служили своего рода памятником победе флорентийских горожан над феодальной знатью. Это перекликалось с теми мыслями и чувствами, которые хотел

выразить в своем Давиде Микельанджело. Теперь встал вопрос о том, как перевезти огромную статую.

Работу по перевозке статуи возглавил Леонардо да Винчи. Он сконструировал деревянную башню, стоящую на четырнадцати катках. Внутри этой башни на толстом канате была подвешена статуя, так, чтобы, свободно качаясь, она не прикасалась к бревнам башни. Канат был тщательно укреплен, и сорок человек с помощью ворот и рычагов стали тянуть сооружение. Перевозка длилась три дня.

16 мая 1504 года скульптура была установлена на месте, которое выбрал для нее ее создатель.

День установки Давида стал национальным праздником флорентийцев. Это было событие, настолько важное, что многие вели от него счет времени, и в пожелтевших письмах, и в воспоминаниях XVI века можно увидеть: «Это случилось через столько-то лет после установки Гиганта».

В 1876 году пострадавший от времени и непогоды Давид был перенесен в специально построенный для него зал музея. Без флорентийского солнца, без фона могучих

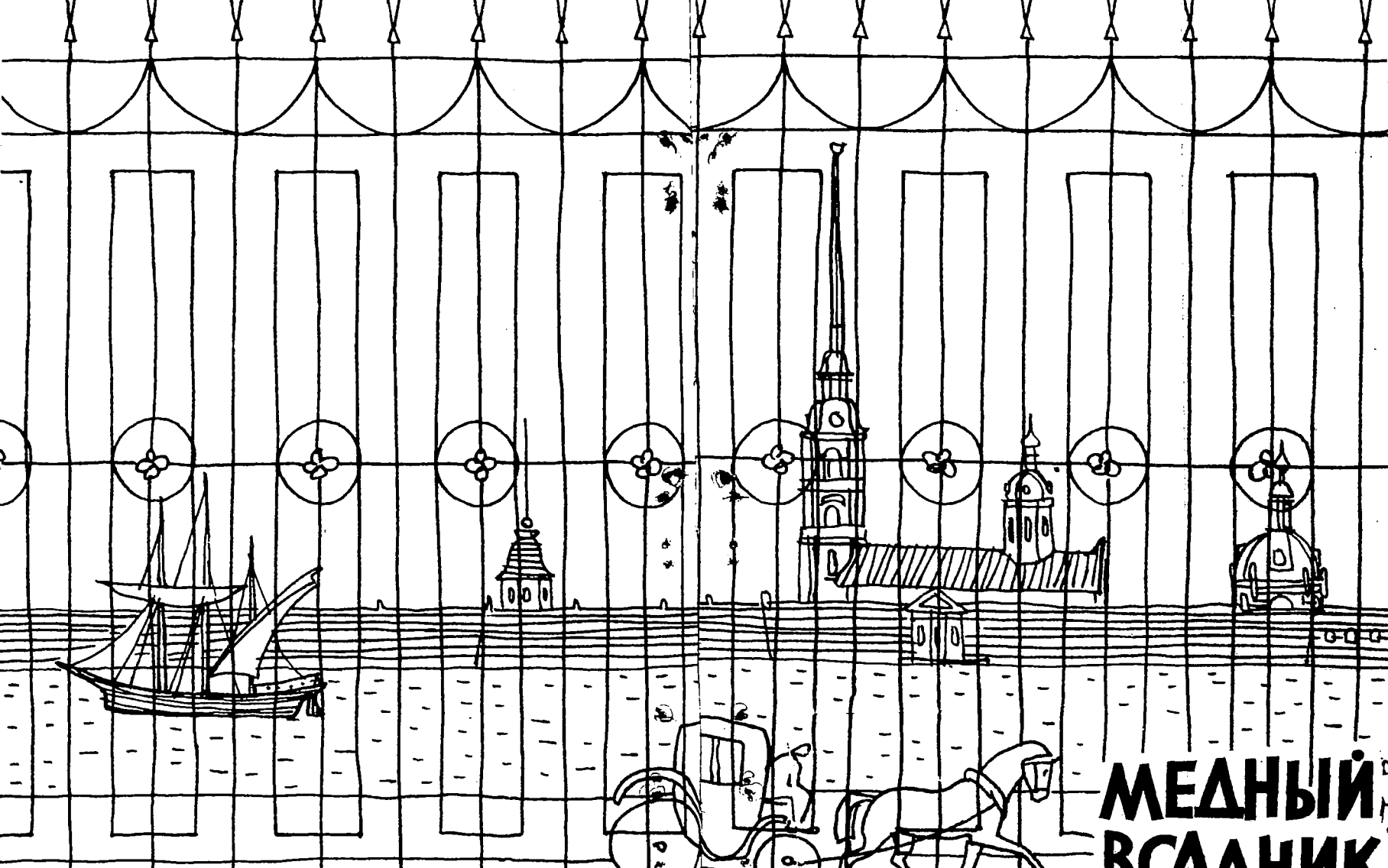
каменных стен он не производит бывшего впечатления. Пострадала и площадь, лишившаяся статуи.

Это побудило флорентийцев сделать вторую копию Давида, на этот раз ~~не~~ из бронзы, а ^{из} белого мрамора.

В начале XX века эта копия была поставлена на старом месте, у входа в бывший дворец правительства Флорентийской республики.



Э. ФАЛЬКОНЕ.
ПАМЯТНИК ПЕТРУ I.



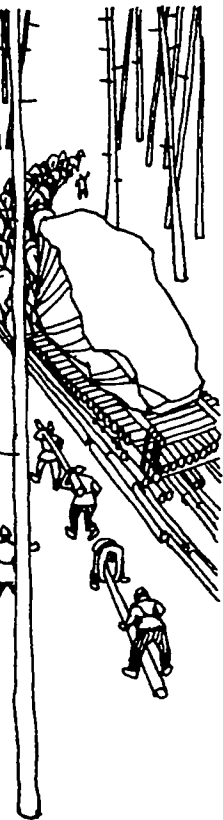
МЕДНЫЙ
ВСЛАНИК

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!..

А. С. Пушкин

Камень был действительно великолепный, скорее даже не камень, а огромный кусок скалы, неведь как попавший в эту топь. Он весь оброс мхом и чуть ли не на пять метров погрузился в землю. Длина его была более тринадцати метров, примерно шесть-семь метров камень имел в ширину и метров восемь в высоту. Этакая глыба, лучше которой для задуманного дела не найдешь.

Неясно было только одно: каким образом доставить в Петербург этот «Гром-камень», как называли его местные жители (некогда



в него ударила молния и сделала в нем глубокую расщелину). Ведь в машине было не менее 100.000 пудов веса. А путь не ближний. Восемь верст, да по топким местам, отделяло Петербург от деревушки Лахты, близ которой он лежал.

Но в конце концов выход нашелся. Дорогу, шириной метров в двадцать, через кустарники и болота прямо к Неве проложили, хотя и не очень быстро, но без особых трудностей: здешние жители привыкли гадить болота. Потом к делу приступили каменотесы. Они отбили от камня два больших куска с той стороны, которая должна была лечь на платформу. Разбили они на две половины и тот кусок камня, который был отбит молнией, чтобы приставить их потом к постаменту.

Камень с помощью системы рычагов и воротов нужно было опрокинуть на гигантскую платформу, которую плотники сбили из четырех рядов крестообразно положенных бревен. И платформу и землю вокруг нее добротню устлали слоем сена и мха, чтобы камень не разбился при опрокидывании.

Все сошло благополучно. Но именно те-

перь и начались настоящие мучения: зыбкая почва не позволила продолжать работу. Пришлось ждать морозов. А для того, чтобы мороз вернее и быстрее заковал в броню топкое месиво здешней почвы, в глубоких местах забили сваи, очистили землю от мха и ила.

Через каждые сто — сто двадцать метров в землю врыли столбы из корабельной сосны. К ним должны были прикрепляться канаты четырех ворот, которые приводили в действие четыреста рабочих.

Наконец, по промерзшему грунту гигантский камень начал свое путешествие к Неве. Четыре месяца длилось оно. Четыре месяца рабочие вертели ворота, чинили канаты, следили за тем, чтобы во время передвижения ни один из тридцати литых бронзовых шаров, заложенных в выдолбленные деревянные желоба под платформой, не выпал и не набегал на другие.

В среднем это составило около двух километров за месяц, в день — шестьдесят семьдесят метров. Такова была скорость передвижения гигантской повозки, состоявшей из платформы-салазок и подложенных под нее деревянных рельс.

Два барабанщика день-деньской били в натянутые на обручи желтоватые коровьи шкуры, подавая сигналы рабочим. С полсотни каменотесов лепились на очищенном от мха камне, стесывая острые углы.

Специальная барка, на которую не без труда водворили камень, с помощью двух судов доставила его в Петербург. Здесь на Сенатской площади его выгрузили.

* * *

Фальконе было уже пятьдесят лет, когда он в 1766 году, подписав контракт, выехал из Парижа в Московию.

С тех пор как Екатерина II, взойдя на трон после устроенного гвардейскими полками переворота, и впрямь возомнила себя наследницей Петра, она решила поставить ему памятник с тайной целью не столько отдать должное Петру, сколько лишний раз показать своим подданным, какую истинно русскую царицу они имеют в лице бывшей немецкой принцессы.

Екатерина отвергла памятник, созданный Растрелли-старшим еще при жизни Петра. Статуя была отлита уже после смерти мастера, и Екатерина, осмотрев памятник, его

«апробовать не соизволила, в рассуждении, что сделан не таким искусством, каково бы должно представить столь великого монарха и служить ко украшению столичного города С. Петербурга». Петр I, увенчанный лавровым венком победителя, спокойно и чинно восседал на коне. Но в фигуре Петра, в его лице не было той неумемной силы, энергии, решительности, той суровой властности, которые отлично были переданы тем же Растрелли в бронзовом бюсте, гордости Эрмитажа.

И тогда царица уполномочила своего посла во Франции князя Голицына подыскать среди иноземных скульпторов такого, кто бы сумел изваять новый памятник Петру.

Голицын искал долго. Наконец, философ и знаток искусства Дени Дидро порекомендовал ему обратиться к скульптору Фальконе.

Несколькими днями спустя Фальконе дал свое принципиальное согласие. Голицына особенно поразил один штрих: спрошенный о цене за работу, Фальконе в отличие от другого скульптора, с которым до этого велись переговоры, согласился на гонорар в 350 000 ливров. Но потом, подумав, ска-

зал: впрочем, достаточно и 200 000 — это большая сумма.

...И вот теперь он ехал в Санкт-Петербург. Вместе с ним отправилась в далекий путь его ученица Мария Колло. Ей было восемнадцать лет, но она уже многому успела научиться у Фальконе.

Фальконе вез с собой двадцать пять ящиков багажа. Лишь в одном из них находились его личные вещи. В двадцати четырех были упакованы инструменты, начатые работы, рисунки, гипсовые формы и книги.

* * *

Фальконе до этого почти не приходилось работать над монументальными статуями. Но этот добродушно, чуть плутовато улыбающийся человек, и в пятьдесят лет сохранивший что-то неуловимо мальчишеское, задорное в лице (таким он предстает перед нами в скульптурном портрете, выполненном Марией Колло), обладал поразительной работоспособностью, настойчивостью в достижении цели.

Фальконе трудился всю жизнь, он был упорен и даровит — именно это и помогло ему, сыну столяра и внуку сапожника, до-

стичь довольно крупных успехов. На восемнадцатом году жизни явился он к скульптору Лемуану с просьбой обучить его ваянию, в сорок лет он уже стал членом французской Академии художеств, а потом и руководителем знаменитой фабрики фарфора в Севре. У него был безупречный вкус, и исполненные им статуэтки, несомненно, свидетельствовали о талантливости их автора. Но не было в них ничего, что резко выделяло бы его среди других мастеров. И весьма тонко исполненные «Купальщицы», и прелестный «Амур», и другие его скульптуры, разве что исключая группу «Милон Кротонский», были камерными, лиричными произведениями. И в них ничто еще не позволяло догадываться о неистощимой мощи духа ваятеля, о том Фальконе, которому одной статуей суждено было стяжать себе бессмертие.

Разговор с Дидро взбудоражил мастера. Фальконе не колеблется. Он готов приступить к работе, можно подумать, что он всю жизнь вынашивал планы создания статуи русскому императору. Он уже видит перед собой этот памятник, который не будет похож ни на один из существующих. Он



знает: «Скульптура подобна единожды высказанному слову. Нужно, чтобы это слово было энергичным». И когда Фальконе вновь встречается с Дидро и Голицыным, первый набросок памятника — Петр на скачущем коне — уже готов.

Поменьше символов или эмблем, всех этих «благоразумий, попирающих ногами невежество и суеверие», «трудолюбий, одерживающих победу над ленью и скудостью», «правосудий с повергнутыми неправдой и обманом», считавшихся в те годы обязательной принадлежностью памятника венцесцу. Подобно тому, как неповторим был облик Петра, как значительна была его деятельность, таким же глубоким по мысли, по необычности решения должен быть и монумент. Не только памятник царю, но и одновременно памятник петровской эпохе, не только статуя полководца, но и образ человека, неразрывно связанного с судьбой и историей своего народа.

«Монумент мой, — писал Фальконе, — будет прост. Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был тем и другим. Когда

в память какого-либо правителя,—продолжал он развивать свои мысли,—воздвигают героический монумент, и если этот правитель совершал великие дела в противоположных областях — выигрывал воинские сражения и в то же время издавал мудрые законы и основывал полезные учреждения для мирного блага народа,—то академическая речь, посвященная его памяти, может касаться обеих этих сторон его деятельности. Но для статуи, которая изображает ведь всего одно мгновение, следует выбрать или то, или другое. При этом, если предпочтение будет отдано гражданским доблестям над доблестями воинскими, то подобное предпочтение заслуживает одобрения, если точно установлено, какой из этих двух видов славы более присущ герою, отличившемуся в обеих областях, и, прежде всего, какая из них более полезна для блага человечества».

Фальконе не сомневался; какая из этих областей в данном случае оказалась более полезной.

* * *

Фальконе покидал Францию на восемь лет. Такой срок был обусловлен в договоре

с Екатериной. За эти восемь лет памятник должен был быть завершен, отлит, установлен, и Фальконе не сомневался, что он вполне уложится в срок. Но обстоятельства сложились несколько иначе.

Первоначально все шло хорошо. Екатерина утвердила проект памятника и надпись, сочиненную Фальконе, которая опять-таки, в полное нарушение всех правил, была лаконичной и простой: «Петру Первому — Екатерина Вторая лета 1782» — это было именно то, что хотела императрица, более всего заботившаяся не столько о посмертной славе Петра, сколько о своей прижизненной славе. Скульптор был встречен радушно. Ему отвели апартаменты, сама императрица не только приняла его, но и разрешила обращаться к ней, как только в этом будет необходимость.

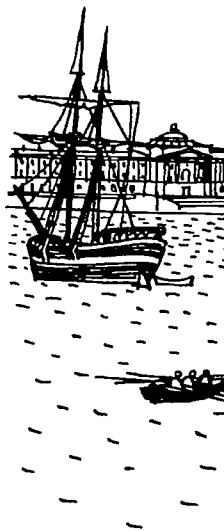
Работа над моделью заняла полтора года. Восемнадцать месяцев самоотверженно трудился мастер, вновь и вновь проверяя композицию, тщательно рассчитывая соразмерность частей, уточняя детали, добиваясь наиболее верного решения.

В этой статуе, где, казалось, в едином порыве слиты и человек и скакун, все зави-

село от искусства, с которым скульптору удастся передать внутренний облик того, кто «...над самой бездной, на высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы», — как впоследствии скажет Пушкин. Поза, жест, посадка всадника, его лицо, бешеный аллюр скакуна, даже жилка на его ноге — все это должно быть исполнено с максимальной выразительностью.

Лучшие наездники Петербурга на скакунах императорской конюшни по многу раз в день взлетали по деревянному настилу. На самом его краю всадники натягивали поводья, и кони на какое-то мгновение застывали, поднявшись на дыбы. Художник лихорадочно зарисовывал, делая эскиз за эскизом.

Фальконе жил только работой, ради нее он забросил даже своих любимых греческих и римских писателей (чтобы читать их в подлиннике, он на четвертом десятке лет самостоятельно изучил латынь и греческий язык). И когда он убедился, что, несмотря на все попытки, ему не удастся вылепить голову Петра так, как ему этого хотелось, Фальконе, не колеблясь, поручил ее сделать своей ученице.



Наступил, наконец, день, когда плод неустанного труда, творение, в которое он вложил весь жар души своей, все свое высочайшее умение, воплотилось в гипсовой модели.

Неудержимой мощью веяло от спокойного и уверенного всадника, вздыбившего бешено мчащегося коня на самом краю скалы. Конь, несущийся во весь опор, и всадник, железной рукой натянувший поводья, змея, которую топчут копыта,—все это было впечатляюще и ново.

* * *

К несчастью для Фальконе, человек, который должен был бы ему помогать в его работе, делал все возможное, чтобы ему мешать. Президент Академии художеств, генерал-поручик Бецкий был весьма недоволен еще тогда, когда Фальконе наотрез отказался от исполнения детально разработанной Бецким программы памятника и намекнул, что господин генерал-поручик мог бы спокойно предоставить ему, Фальконе, возможность решать все вопросы, относящиеся к задуманному монументу.

Это ли послужило причиной вражды поч-

тенного вельможи или что-нибудь иное, сыграли ли здесь роль некоторые расчеты Бецкого, которые стали ясны впоследствии, сказать трудно. Но Бецкий буквально изводил скульптора своими ничемными замечаниями и придирками, чинил ему бесконечные препятствия в работе. Бецкий требовал от Фальконе, чтобы один глаз Петра смотрел в сторону Адмиралтейства, а другой на здание Двенадцати коллегий (нынешний Университет). Он пытался выселить Фальконе из отведенной ему мастерской под тем предлогом, что помещение необходимо для театра. А потом, когда это не удалось, затеял какие-то строительные работы, поставившие под угрозу сохранность модели. Бецкий, превосходно зная, какое большое значение в замысле Фальконе имела скала-постамент, заявил, что найти подобный камень безнадежно. «А хотя бы и сыскался, — утверждал Бецкий, — то по великой тяжести паче в провозе через море или реки и другие великие затруднения последовать могут».

Когда же камень был водружен на Сенатской площади и в Петербурге в честь этого события выбили специальную медаль с над-

писью «Дерзновению подобно. 1770», Бец-кий начал противиться уменьшению его вы-соты. Между тем, Фальконе, настаивавший на этом, исходил из соразмерности статуи и постамента.

И даже растоптанная змея, которая олицетворяет поверженные зло, зависть и коз-ни врагов Петра и должна была, кроме то-го, придавать устойчивость памятнику, то-же вызвала нарекания Бецкого.

Скульптору в поисках поддержки прихо-дилось обращаться к царице. Вначале она благосклонно внимала ему, часто переписы-валась с ним, интересовалась ходом работ. Но постепенно стала все чаще и чаще остав-лять без внимания его жалобы, а потом и вовсе перестала отвечать мастеру.

Между тем, время шло, а к отливке гото-вой статуи все еще не приступали.

* * *

Отлить статую, да еще такую необычную, каким был задуман монумент Петру, было делом невероятно сложным. Во всей Европе всего несколько человек обладали достаточ-ными для этого знаниями и опытом. Отлив-ка статуи — это большое искусство. Оно

требует не только точности обжига формы, почти «колдовских» приемов изготовления нужного сплава, но и отличного понимания замысла художника.

Можно понять состояние Фальконе в тревожные месяцы, последовавшие за изготовлением модели, когда решался вопрос, кто же, собственно, станет отливать статую. Нетрудно представить себе его гнев и разочарование, тревогу и волнение, когда к лету 1774 года выяснилось, что приглашенный мастер Бенуа Эрсман, с которым Фальконе и архитектор Фельтен работали чуть ли не два года, подготавливая статую к отливке, в конечном итоге оказался неспособен справиться с этой задачей. Эрсман был, безусловно, опытным литейщиком, но его смущали те 7,5 миллиметров толщины передней части корпуса коня, которые, по расчетам Фальконе, являлись необходимыми для сохранения равновесия памятника.

Эрсман отказался делать такую отливку. Он утверждал, что она не получится, и подговаривал своих сотрудников внести изменения в подготовленную Фальконе форму.

С Эрсманом пришлось расстаться. Была сделана попытка пригласить еще одного ма-

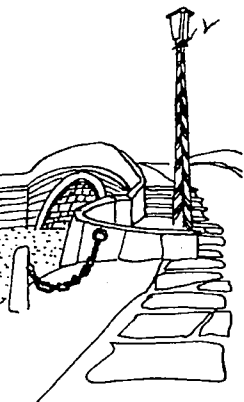


стера, копенгагенского литейщика Гоора. Тот запросил, ссылаясь на неслыханную сложность работ, ни с чем не соразмерную сумму — 400 000 ливров, вдвое больше, чем гонорар Фальконе.

И Фальконе решил сам взяться за отливку статуи. Иного выхода нет. Он не хочет больше иметь дела с мастерами, которые толком не понимают замысла, лежащего в основе его расчетов. Он не желает торговаться с Бецким по поводу оплаты приглашаемых литейщиков, по поводу ускорения работ, по поводу... да мало ли всяческих поводов имеет у себя в запасе этот властный старик, который все более косо смотрит на Фальконе!

Впрочем, не это главное. Фальконе просто не может не завершить своего дела. Слишком многое связано у него с этим монументом, и он должен довести его до конца.

Конечно, он не литейщик. Но разве он, который однажды самой Екатерине сказал, что обращение «Ваше высочородие», как его именовали при русском дворе, действительно подходит ему, человеку, родившемуся на чердаке, разве он когда-нибудь боялся труд-



ностей? И если нет мастера, у которого он мог бы учиться, то существуют же на свете книги.

И в пятьдесят восемь лет Фальконе вновь садится за учебу. Человек неумной энергии, любознательный, он и раньше интересовался производством художественных отливок. Вместе с Эрсманом он довольно удачно отлил одну античную статую. Теперь он самостоятельно отливает еще одну — статую Купидона. Он тщательно изучает описание работ по отливке конной статуи Людовика XV и сам подбирает себе помощников из числа русских умельцев.

* * *

Проходит еще несколько лет. Энергия и решительность, с которыми действует все эти годы Фальконе, просто поразительны. Он словно чувствует, что совершает величайшее деяние в своей жизни, что задача, оказавшаяся ему по плечу и потребовавшая от него колоссальных усилий, исчерпает его силы.

И пусть он несколько самонадеянно напишет Екатерине, что осуществит отливку за месяц. Что ж, и у гениальных художников

бывают просчеты. Даже по готовой форме сделать это было бы не так-то просто. Около года потратил Фальконе на установку литников, на подготовку формы, постройку печей и другие вспомогательные работы. Засучив рукава, трудился старый мастер вместе со своим верным помощником Федором Гордеевым, русским скульптором.

Часами не выходит Фальконе из мастерской. Он торопит своих помощников, он хочет приблизить тот день, когда его произведение предстанет, наконец, перед народом.

Первая отливка удалась не полностью: во время работы произошла авария, слишком сильное пламя испепелило верхнюю часть формы, а также трубку, через которую тек расплавленный металл.

Русский плавильщик Кайлов спас положение. Он самоотверженно остался на своем месте, и, как писал впоследствии сам Фальконе, «этот храбрый человек продолжал работу с опасностью для жизни, заставляя течь бронзу из печи в форму до последней капли». Но все же верхняя часть статуи не получилась. Пришлось ждать еще два года, пока она была отлита.

Наконец, настал день, когда скульптор

мог считать свою работу законченной. «Медный всадник», как его впоследствии назовет Пушкин, «простерши руку в вышине», круто осаживает горячего скакуна. На плечи всадника наброшен плащ, ниспадающий свободными складками. Гордо поднятую голову венчает лавровый венок. Одухотворенное лицо спокойно и решительно. Непреклонной волей и мужественной силой веет от всей его фигуры, прост и выразителен жест его правой руки. И столько было в этом памятнике экспрессии, с таким размахом и смелостью была решена скульптором его задача, что и поныне нет человека, который оставался бы равнодушным к этому гениальному творению.

Оставалось еще только укрепить памятник на давно подготовленном постаменте, том самом «Гром-камне», что за восемь лет до этого был торжественно привезен на Сенатскую площадь.

Но Фальконе не дождался этого часа. Отношения его с Бецким были испорчены, Екатерина и вовсе охладела к великому мастеру. Остаться больше в Петербурге, где он провел двенадцать лет, ему было не под силу, тем более, что установка памят-

ника должна была состояться только после окончания работ по выравниванию Сенатской площади.

Теперь ему оставалось только собрать свои книги, чертежи. Отныне он целиком посвятит свое время обработке и изданию трактатов по искусству. И он, наконец, осуществит свою мечту — поедет в Италию.

В прощальном письме Екатерине II мастер сообщал об окончании всех работ и предостерегал от попыток произвести отливку заново.

Вскоре после этого Фальконе покинул Россию.

* * *

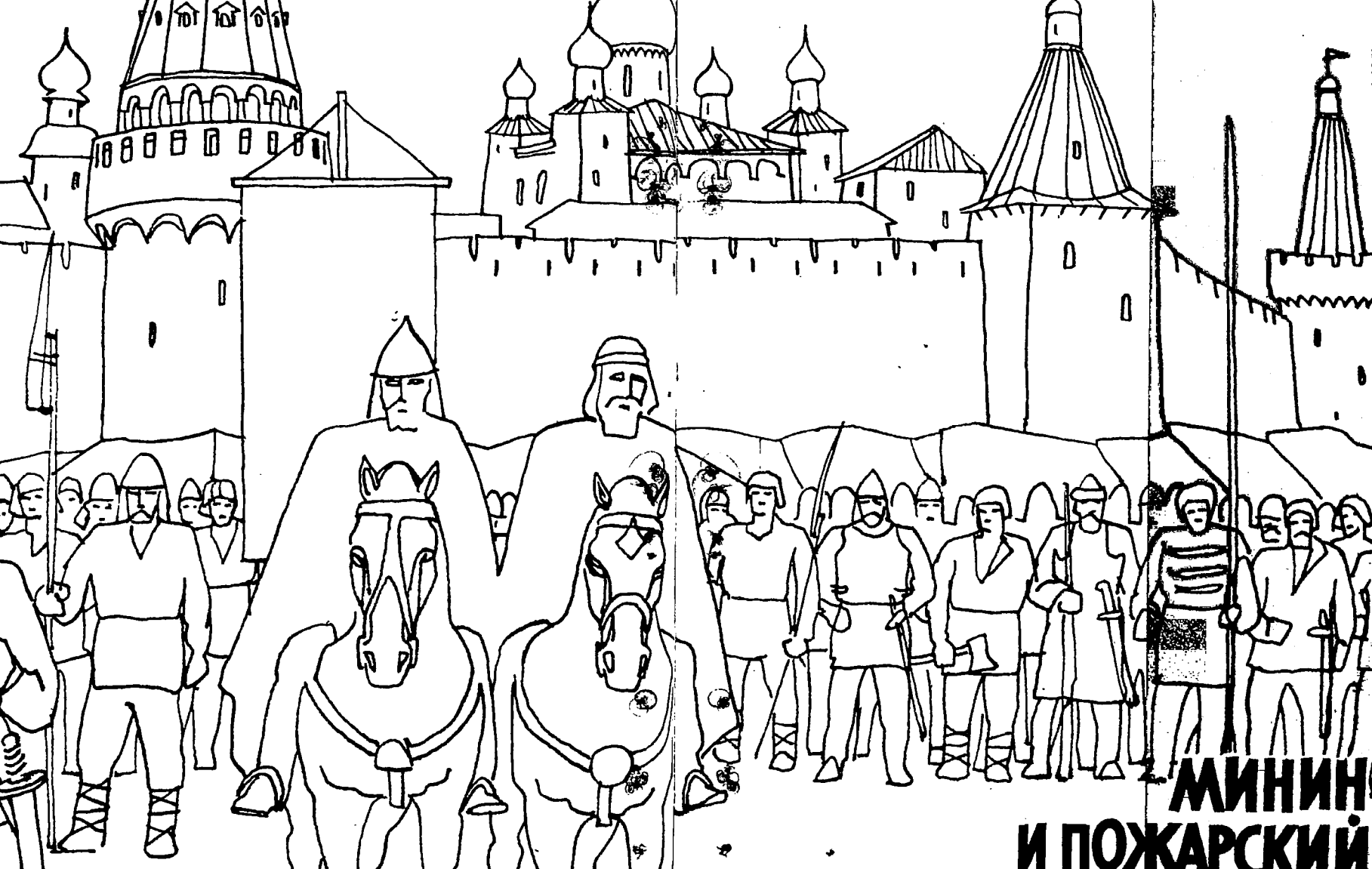
7 августа 1782 года при огромном стечении народа, под звуки пушечной пальбы, под гром оркестров произошло официальное открытие долгожданного памятника.

А полгода спустя, в мае 1783 года, Этьенна Мориса Фальконе, так никогда не увидевшего своего детища на площади перед Сенатом, разбил паралич.

Умер он в 1791 году.



И. П. МАРТОС.
ПАМЯТНИК МИНИНУ И ПОЖАРСКОМУ.



**МИНИ
И ПОЖАРСКИЙ**

В 1805 году «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» избрало своим почетным членом Ивана Петровича Мартоса. Это была высокая честь.

«Вольное общество» было первой в стране организацией, ставившей перед собой широкие просветительские и гражданские цели.

Члены общества занимались не только искусством. Они принимали участие в дискуссиях на политические, литературные, философские темы. Им были близки идеи тираноборчества, распространившиеся в России в начале XIX века. В общество входили такие люди, как участник штурма Бастилии художник Иван Ерменев, последователь Радищева, умный и язвительный Василий Попугаев.

Члены общества стремились утвердить в русском искусстве передовые идеалы патриотизма и высокой гражданственности. И то, что они ввели в свою среду пятидесяти-трехлетнего профессора-скульптора Мартоса, свидетельствовало о том, что «Вольное общество» видит в нем своего единомышленника.

* * *

Мартосу было 12 лет, когда в 1764 году его, казацкого сына, привезли учиться мастерству скульптора в Петербург.

В те времена при Академии художеств существовало Воспитательное училище. Учеба длилась пятнадцать лет: по три года на каждом из пяти курсов, которые в ту пору назывались возрастами.

Учиться начинали с пяти лет, а заканчивали в 20. Только самых способных принимали сразу на второй и особо талантливых — на третий возраст.

Мартос был одним из таких «счастливых».

Девять лет провел он в стенах Академии, девять лет он был отрезан от внешнего мира, ибо в Академии господствовал почти

монастырский режим. Ученикам возбранялось не только водить знакомство с петербургскими жителями, но даже видеться с родными.

Это были девять лет упорного труда. Дни, недели уходили на копирование старинных гравюр, месяцами приходилось, стоя за мольбертом, срисовывать древнеримские орнаменты или внимательно штудировать каждую мышцу натурщика.

И только овладев мастерством рисунка, ученик начинал так же систематически и упорно копировать в глине античные головы, бюсты, фигуры.

И так — из месяца в месяц, из года в год, упражняя глаз, тренируя руку.

Академическая школа воспитывала умелых и добросовестных мастеров, ибо продолжительностью упражнений достигалось то, что даже скромно одаренный ученик овладевал профессиональным мастерством.

Но это было скорее ремесло, нежели искусство.

Тяжелая многолетняя муштровка способна была затоптать искру таланта в слабой или неуверенной в себе натуре. И лишь тех немногих, кто наряду с природным

даром обладал энергией и волей, чей характер не могла сломить казарменная обстановка, учеба в Академии делала подлинными художниками.

Одним из таких воспитанников был Мартос.

Именно его в 1774 году в числе своих лучших учеников Академия посылает в Рим самостоятельно заканчивать художественное образование.

Здесь, в Риме, среди античных развалин, среди замечательных коллекций, среди бесконечных споров об искусстве протекает пятилетнее «пенсионерство» Мартоса, здесь формируется его творческий почерк.

В Риме скульптор, уставший от академической муштры, отказывается от профессоров. Лишь технике ваяния из мрамора учится он у Карло Альбачини, снискавшего себе имя не столько как художник, сколько как реставратор. В остальное же время Мартос, самостоятельно полагаясь на свое чутье, изучает великое наследие старых мастеров.

Он бродит среди руин римского Форума, любуется замечательной коллекцией статуй, собранных в Ватикане, простаивает

часами перед фресками Рафаэля и Микель-анджело.

Италия окончательно укрепляет в Мартосе любовь к классическому искусству и глубокое понимание его.

* * *

В 1782 году кончились годы учения за границей. В Петербурге Мартоса ждет напряженная работа. Он делает портреты екатерининских вельмож, лепит огромный барельеф для Казанского собора, создает декоративные статуи на темы античной мифологии.

Но больше всего трудится скульптор в новой для русского искусства области — надгробной пластике.

В Древней Руси на могилы изваяний не ставили. Обычай увековечивать усопшего средствами скульптуры распространился в России лишь во времена Мартоса. И Мартосу русское искусство обязано созданием нового типа надгробного памятника.

Если в античных надгробиях, которые скульптор изучал в Риме, передается лишь чувство печали, если в современных ему западных памятниках художники в боль-



шинстве своем выражают чувство страха перед смертью, то Мартос в своих надгробиях ставит перед собой иную задачу — с глубоким и искренним сочувствием стремится он показать возвышенную красоту душевной скорби тех, кто оплакивает усопших.

Искусство Мартоса, мужественное и сдержанное, сам он, человек, стяжавший добрую славу своей прямою и прогрессивными взглядами, — все это, очевидно, привлекло внимание участников «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств».

Неизвестно, участвовал ли скромный и молчаливый Мартос в бурных спорах между членами общества и сочувствовал ли он освободительным идеям, которые они проповедовали. Но одна мысль, высказанная Василием Попугаевым, получила у него самый горячий отклик.

Попугаев еще в 1803 году предложил поставить первый в России памятник не царю, а великим патриотам, чьи заслуги перед отчизной неоценимы, — Минину и Пожарскому.

До того времени на площадях русских

городов стояло только два памятника. Оба в Петербурге, оба Петру I.

Осуществление идеи Попугаева было признано непосильным для общества. Но она оказалась настолько близка Мартосу, что уже в 1804 году мы застаем скульптора за работой над первым эскизом памятника, хотя заказа у него еще нет.

Одновременно Мартос начинает изучать исторический материал, и не по книгам, ибо первая «Русская история» Карамзина еще не была написана, а по древним летописям. Читая пожелтевшие пергаментные страницы, скульптор проникается пафосом великих событий. Это видно из его собственных слов: «Греки и римляне, равно прославленные как в науках и художествах, так и успехами оружия, воздвигали своим великим мужам памятники и, передав потомству их подвиги в величественных изображениях, тем самым увековечили и собственную славу. И наше Отечество воздвигает немало памятников таким редкостным мужам, таким бессмертным героям, чья любовь к Отечеству повергла бы в изумление Рим и Грецию. Кто из прославленных героев древности превзошел мужеством и подвигами

гами Минина и Пожарского? Петр Великий посетил могилу Минина и воздал должное праху сего великого мужа, назвав его освободителем Руси.

В то злосчастное время, когда вероломные поляки вторглись в пределы русского государства и даже завладели самим Кремлем, когда все старания освободить страну от этого позорного ига оставались тщетными и все силы были скованы успехами иноземных насильников, тогда Козьма Минин возымел великие намерения спасти Отечество на самом краю гибели. Он преодолел все препятствия, пожертвовал всем своим достоянием на общее благо, могучим призывом своего сердца поднял упавший дух своих сограждан, с живостью изобразил им бедствия Отечества и своим неотразимым примером воспламенил во всех мужественную жажду освобождения...

Дмитрий Пожарский, еще покрытый ранами, которые он незадолго перед тем получил в бою с поляками и мятежниками, забыл свою немощь, подавил свои телесные страдания силою своего геройского духа, встал во главе сограждан, которые со всех сторон стеклись в его войско, двинулся на

Москву, побил врага, вырвал из его окровавленных рук свое Отечество...»

Пока Мартос работал над эскизами, вопрос о памятнике был поднят вторично. На этот раз по инициативе нижегородцев.

Александр I разрешил поставить памятник в Нижнем Новгороде и повелел объявить конкурс между крупнейшими скульпторами.

В конкурсе участвовали Щедрин, Прокофьев, Демут-Малиновский, Пименов и Мартос. Лучшим в ноябре 1808 года был признан эскиз последнего. А в начале 1809 года от министра внутренних дел разосланы были «выгравированные рисунки означенного монумента, дабы оные известны были всем россиянам».

С будущим памятником эти рисунки имеют еще очень мало общего. Фигуры Минина и Пожарского полны преувеличенной патетики и напоминают оперных статистов в костюмах героев древности. К концу 1809 года Мартосу удастся доказать, что лучшее место для памятника не Нижний, а Красная площадь в Москве. Он приходит в это время и к окончательной композиции памятника.

Но и в новом варианте проекта обе фигуры кажутся позирующими.

* * *

Лишь народный героизм в Отечественной войне 1812 года, свидетелем которого стал Мартос, помог художнику найти ту простоту и силу, которая должна была заключаться в памятнике.

В 1813 году двухсотлетие подвига Минина и Пожарского совпало с победой над Наполеоном, и Мартос ощутил обоих героев начала XVII столетия как бы своими современниками. Для него они стали символами русского патриотизма. Отсюда энтузиазм, с которым шестидесятилетний художник работал над своим творением, и напряженный интерес, который вызвали работы скульптора у общества.

Это был первый в России памятник, сделанный не на казенные деньги, а на средства, которые дала широкая подписка среди населения.

Страстный призыв Минина, обращающегося к князю Пожарскому, еще не оправившемуся окончательно после ранений, призыв идти освобождать Москву — глав-

ный мотив памятника. Порывистая и мощная фигура Минина полна непоколебимой решимости. Широким и властным жестом простер он свою могучую руку. В этом жесте — и стремление вперед, и призыв к свершению подвига, обращенный не только к Пожарскому, но и ко всему русскому народу.

На первый взгляд, князю Пожарскому отведена пассивная роль. Но присмотритесь. Пожарский не только внимает призыву. Его правая рука энергично сжимает рукоять протянутого Мининым меча — знак единения. Полководец оперся левой рукой на щит, он готов участвовать в священной борьбе.

Будучи горячим приверженцем классики, Мартос изобразил своих героев в античных одеяниях. Но не сразу заметишь, что ни Минин, ни Пожарский не носят ни кафтанов, ни кольчуг XVII века. Зрителя покояет искренность, мужественная и величавая простота чувств.

Мартос передал характер русских, глубоко национальных героев, и поэтому классический костюм воспринимается зрителем как своеобразный прием, к которому



скульптор прибег для того, чтобы приравнять их к ставшим нарицательными героям античного мира.

* * *

В 1816 году на литейном дворе Академии художеств началась работа по отливке статуи. Это было сложное дело, потребовавшее многих месяцев напряженного труда.

Обе фигуры нужно было сначала отлить из воска. Затем восковые фигуры сорок пять раз тонкой кисточкой покрывали «мастикой» (толченым кирпичом, разведенным на пиве).

Лишь после того, как на фигурах образовалась прочная огнеупорная корка из мастики, их обложили слоем глины и оклеивали толстыми железными обручами. Получилась форма, весившая много сот пудов. Под формой устроили шестнадцать особых печей, которые горели в течение месяца, выжигая и вытапливая воск из формы.

Мастеру пришлось, кроме того, рассчитать и устроить в будущей форме сложнейшую сеть каналов для равномерной заливки металла и для выхода образующихся при отливке газов. Только закончив эту пред-

варительную работу, начали в особой печи, расположенной высоко над формой, плавить металл.

В том же году монумент был отправлен из Петербурга в Москву водным путем. Для перевозки памятника были изготовлены особой конструкции суда с разборными палубами. Памятник везли по Неве и Онежскому озеру, затем через Мариинский канал, через Шексну в Рыбинск, оттуда Волгой его доставили в Нижний Новгород. Здесь земляки Минина устроили памятнику торжественную встречу. Сотни людей высыпали на берег Волги. «Гражданский губернатор, так же многие чиновники и дворяне, движимые уважением к памяти сих бессмертных мужей, тотчас посетили оные суда, а граждане обоего пола, всех возрастов с утра до ночи съезжаются к судам зреть сей знаменитый по предмету, искусству, величине памятник, — писал один из очевидцев, — никакое перо не может изобразить, в какое восхищение приведены как некие горожане, так и всего здешнего края жители появлением в здешних водах столь знаменитого памятника согражданину своему».



Когда лодки отходили, нижегородцы стояли на берегу, махая платками и шляпами до тех пор, пока суда и ватага бурлаков не скрылись вдали.

Дальше дорога шла по Оке до Коломны и, наконец, по Москве-реке до стен Кремля.

Плавание продолжалось более трех месяцев, из них 54 дня пришлось простоять в связи со штормами, встречными ветрами, мелководьем и другими препятствиями, неизбежными на пути, длиной около 3 тысяч километров.

* * *

На Красной площади напротив Кремля, ближе к той стороне, где некогда были казармы стрельцов, а позже стояли Торговые ряды (теперь здесь здание ГУМа), Мартос выбрал место для установки памятника. Ему пришлось выдержать долгую борьбу. Александр I требовал, чтобы памятник был поставлен посреди Красной площади, к Кремлю спиной.

Возмущенный Мартос писал: «Услышав сие, я доказывал всю неудобность сего дела, ибо площадь, которая теперь чиста и открыта для проезда, будет загромощена,

а монумент потеряет свой вид, потому что езда будет сзади его и очень близко и что по сюжету он должен быть поставлен лицом к Кремлю».

Для постамента Мартос выбрал красный финляндский гранит также вопреки царскому желанию сделать его из сибирского мрамора.

Простой и строгий, этот постамент был высечен мастером Сухановым, известным в свое время гранильщиком. Красный гранит был отполирован, что еще больше подчеркивало четкие формы постамента.

Постамент памятника украшают два барельефа.

На одном из них изображен отец, приведший двух сыновей Минину в ополчение. На этом барельефе Мартос изобразил самого себя и своих детей; голову Мартоса вылепил его ученик Гальберг.

* * *

Открытие памятника происходило 20 февраля 1818 года.

Под барабанную дробь в присутствии многочисленных толп москвичей с памятника сняли парусиновое покрывало. Ор-

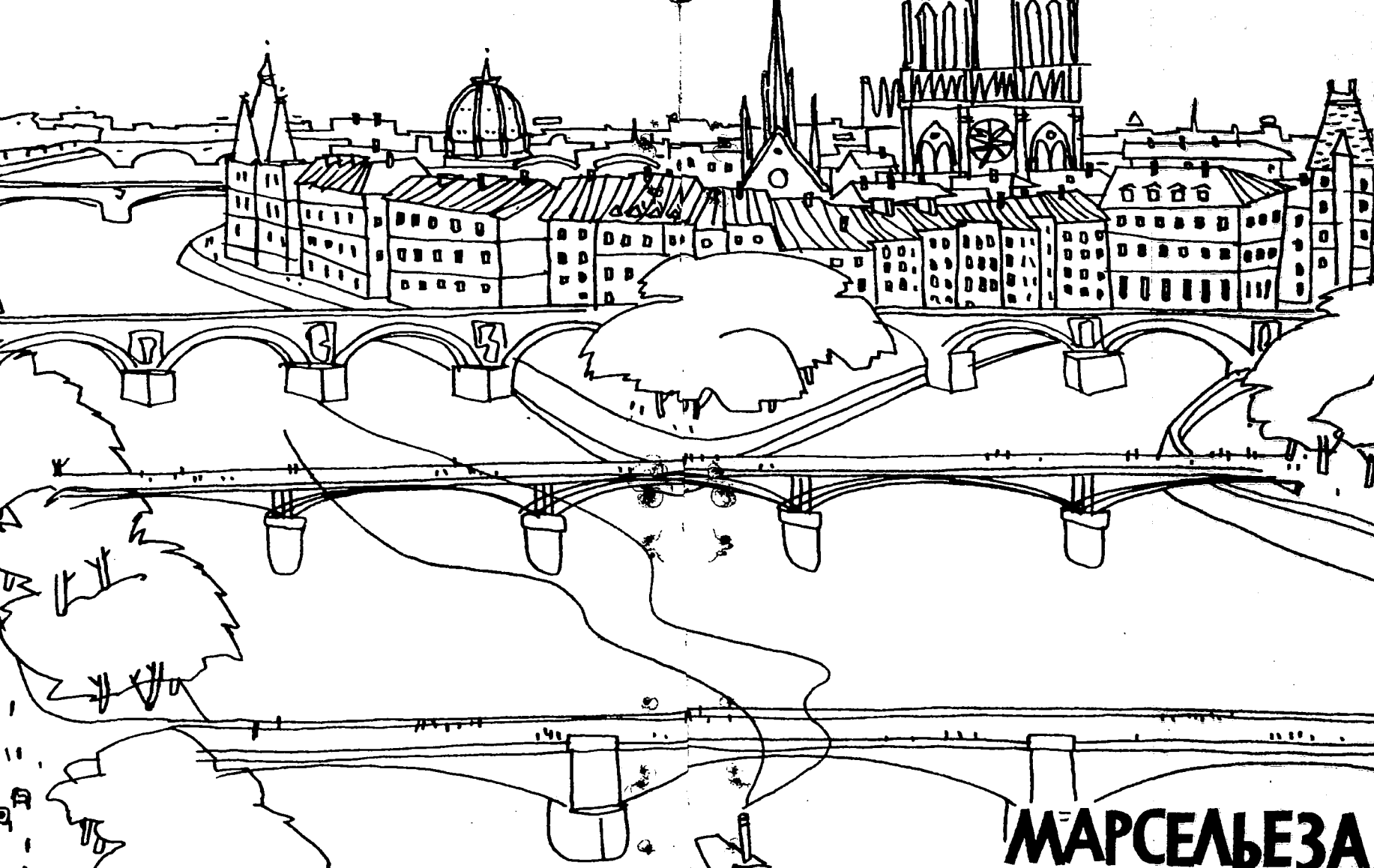
кестр заиграл военный марш, и мимо монумента стройными рядами прошли покрывшие себя бессмертной славой войска — победители Наполеона.

Это был символический парад потомков перед памятником своих предшественников.

В январе 1924 года на фоне Кремлевской стены был воздвигнут деревянный мавзолей В. И. Ленина. Ступенчатое сооружение в самом сердце Москвы стало местом, к которому в праздничные дни устремлялись колонны демонстрантов. Памятник Минину и Пожарскому оказался на пути многотысячных людских потоков, и в 1930 году, когда временный деревянный мавзолей был заменен мавзолеем из красного гранита, памятник героям был перемещен на нынешнее свое место, близ храма Василия Блаженного.



Ф. РЮД.
МАРСЕЛЬЕЗА.



МАРСЕЛЬЗА

Вперед, сыны отчизны милой!
Мгновенье славы настает!

Руже де Лилль

Каждое лето миллионы туристов из всех стран света, пыхтя и отдуваясь, карабкаются по винтовой лестнице на пятидесятиметровую высоту Триумфальной арки. Отсюда видна панорама Парижа с лентой медлительной Сены, с мостами, словно висящими в воздухе, зеленью каштанов в многочисленных парках. А внизу, как огромная арена, простирается площадь Звезды, от которой лучами расходятся одиннадцать авеню.

И никому не приходит в голову, что, будь в свое время Наполеон немного потверже и прогони своих советников, стоять бы

теперь, возможно, любопытному туристу не на Триумфальной арке, а на спине Белого королевского слона.

Да, именно Белого королевского слона, очевидно, недоставало в свое время французскому королю Людовику XV для полного счастья. Запутавшийся в фривольных связях, не делавший особого различия между своей и государственной казной, этот, более чем легкомысленный, правитель задумал построить себе дворец. Но не обычный, а что-нибудь такое, чтобы весь мир ахнул от удивления.

Король сам выбрал место для будущего дворца на месте нынешней площади Звезды, которая тогда была просто полем посреди загородного парка. А потом подоспел и проект. Его представил в 1753 году архитектор Рибар де Шаму. Это действительно был весьма своеобразный проект — дворец в виде огромного белого слона, высотой около 120 метров.

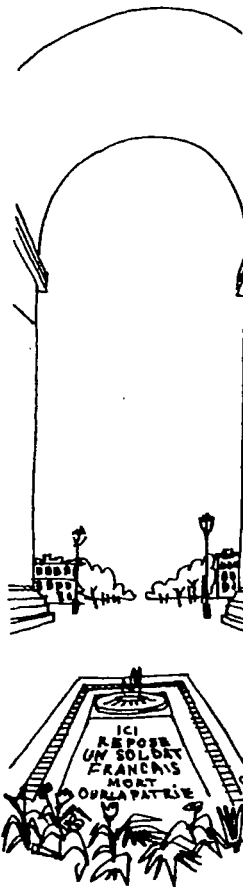
Как известно, на востоке белый слон считается животным божественным, и Людовик XV остался весьма доволен затеей своего архитектора. Слон должен был стоять на огромном пьедестале, а на слона

архитектор собирался посадить статую самого Людовика XV в парадном мундире и при всех регалиях. Под хоботом слона, из которого должен был бить фонтан «вечной славы», предполагалось устроить мраморный вход. Далее была запроектирована лестница, ведущая в многочисленные дворцовые покои. Здесь было все: кабинеты, тайные и обычные, спальни, два больших зала, зал государственного совета, предусмотрительно размещенный в голове слона. Предполагалось устроить также зимний сад и обеденный зал, оборудованный «автоматической» подачей кушаний с первого этажа. Не забыта была и многолетняя фаворитка короля, мадам Помпадур. Ей также отводились апартаменты.

Дворец, однако, построен не был. Кошелек промотавшегося короля был безнадежно пуст. И хотя Людовик XV и придерживался принципа — «После меня хоть потоп», но от сумасбродной идеи с Белым слоном ему все же пришлось отказаться.

* * *

1806 год. Наполеон на вершине своего могущества. Уже взошло солнце Аустерли-



ца, победоносно закончились битвы на Аркольском мосту и при Маренго. Император начинает все больше задумываться о памятниках своей славе. И не дожидаясь, пока их поставит потомство, со свойственной ему энергией и решительностью, сам приступает к увековечиванию в камне и бронзе своих деяний.

Кто-то знакомит Наполеона с планом «Белый слон». Императору нравится замысел. То, что не сумел осуществить Людовик XV, сделает сын никому не известного дворянина с острова Корсики.

Но советники — Наполеон еще иногда выслушивает их мнение — рекомендуют воздержаться от постройки такого дворца. Не лучше ли соорудить не дворец, а огромную Триумфальную арку. Бóльшую, чем Триумфальная арка императора Константина, чем арка Септимия Севера в Риме. Разве сам император не говорил своим солдатам, что они, возвратясь из дальних походов, войдут в Париж через триумфальные ворота?

Действуют ли доводы советников, сам ли Наполеон приходит к выводу, что затея с Белым слоном с точки зрения политической не слишком ему выгодна, что гораздо эф-

фектнее и политичнее построить грандиозную Триумфальную арку, — неизвестно. Но 18 февраля 1806 года, пять дней спустя после того, как Наполеон в беседе со своим главным архитектором Фонтеном выразил пожелание, чтобы неподалеку от дворца Тюильри была построена четырнадцатиметровая триумфальная арка, он подписал указ о начале строительства еще одной, Большой Триумфальной арки. Ее предполагалось воздвигнуть на том месте, где так и не был сооружен Белый слон. Проект арки разработал архитектор Шальгрэн.

Для первоначальных расходов был выделен миллион франков за счет контрибуции с покоренных стран.

В мае начали рыть землю под фундамент на восемь метров в глубину. 15 августа следующего года, в день рождения Наполеона, был заложен первый камень. Строительство Триумфальной арки началось.

* * *

Этому строительству суждено было продлиться долго. Менялись первоначальные замыслы, менялись архитекторы, а глав-

ное — политическая ситуация. Гвардейцы Наполеона так и не совершили свой триумфальный марш под ее сводами.

Не до арки оказалось и Наполеону, когда он, бежав с острова Эльбы, вновь вверг Францию в пучину бессмысленных войн.

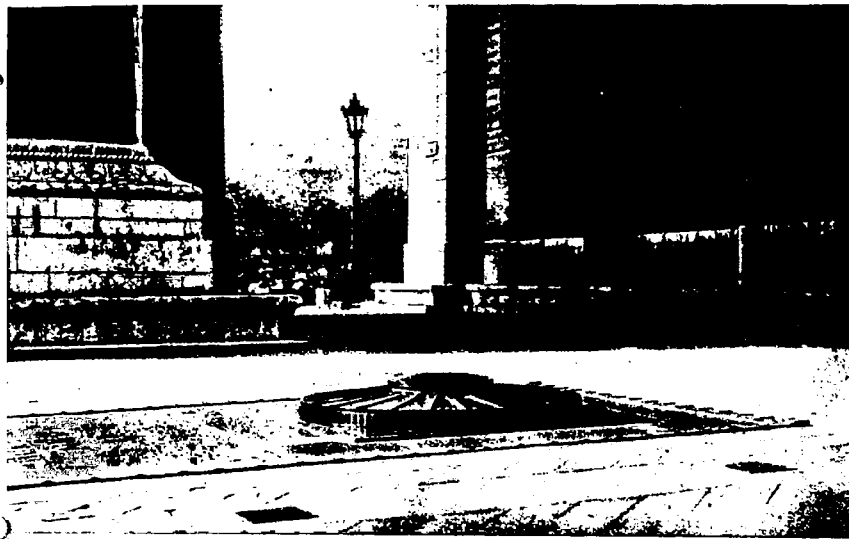
Потом было Ватерлоо, и трон снова заняли Бурбоны.

Прерванное еще в 1814 году забастовкой рабочих сооружение Триумфальной арки прекратилось. Когда в 1814 году соединенные войска союзников — русских, пруссаков, австрийцев — входили в столицу Франции, устои арки поднимались всего лишь метров на двадцать.

Новое правительство Людовика XVIII не знало, как ему поступить. Продолжать строительство, начатое по повелению Наполеона, а главное, для его возвеличивания, оно, естественно, не хотело, но разрушать построенное тоже было бессмысленным. К тому же это должно было бы стоить немалых денег.

* * *

В 1823 году роялистская Франция, вмешавшись в испанские дела, помогла восстановить пошатнувшийся было трон ис-



Могила неизвестного солдата у подножия
Триумфальной арки. Париж.

панских Бурбонов. И тогда строительство арки было возобновлено. Но теперь она должна была прославить «великую победу» королевских войск.

Прошло еще семь лет. В 1830 году Париж покрылся баррикадами. Преемнику Людовика XVIII Карлу X пришлось спешно бежать из города. Народ изгнал короля за пределы страны. Но к власти пришли не рабочие. На престол был возведен ставленник толстосумов «король-буржуа» Луи Филипп, герцог Орлеанский.

По повелению нового короля, проекты Триумфальной арки были пересмотрены. На сей раз она должна была быть посвящена наполеоновской эпопее и победам времен Республики. Это было уступкой общественному мнению.

Общий вид Триумфальной арки должен был остаться таким же, примерно, как он был замыслен Шальгреном: тот же колоссальный прямоугольник с центральной аркой-проходом. Но скульптуру предполагалось заменить. Совершенно новыми должны были стать и групповые горельефы.

Создание их было поручено нескольким скульпторам.

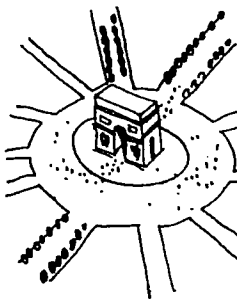
Одному из них, выходящему из народных низов, силой собственного таланта пробившему себе дорогу в искусство, — Франсуа Рюда в то время шел тридцать седьмой год.

* * *

У каждого истинного художника рано или поздно наступает момент наивысшего творческого взлета, наступает он и у Франсуа Рюда — в 1830 году.

Он не был уже к тому времени новичком, он многое сделал, были среди его работ и удачные. Но среди его скульптур ни одна не свидетельствовала о том, что затронуты все душевные силы художника, что здесь он достиг вершины. Созданная им скульптурная группа «Марсельеза» была такой вершиной.

Трудно найти в XIX веке произведение, равное по силе этой скульптуре, в которой так вдохновенно, так глубоко прозвучала бы тема революции, тема восстания народа. Энергия и революционная решимость, которые в великие часы человечества угнетенные массы бросают на весы истории для того, чтобы победить или умереть, воплощены в «Марсельезе» Рюда.



«Победить или умереть» — этот победный клич был слышен в 1789 году, когда санкюлоты штурмовали стены Бастилии — королевской тюрьмы, олицетворения безудержного попрания прав народа. «Победить или умереть» — этот призыв, родившийся в массах, вел на смертный бой с угнетателями лионских ткачей и парижских шерстобитов, крестьян Шампаньи и тружеников Марселя. Это здесь, в Марселе, в июне 1792 года началась запись добровольцев в революционный отряд.

Девяносто второй год! Король еще делает вид, что сопротивляется интервентам, но втайне готовит кровавые интриги против трудового народа Франции. Еще продолжает свое продвижение неприятель, который глубоко вклинился в пределы страны, угрожая ее независимости. Еще надеются, что им удастся вновь вернуть все свои привилегии, синьоры и гоберо — крупные и мелкие дворянчики. Самоотверженность и подлость, лицемерие и обнаженная правда, ханжество и любовь к свободе — какое кипение страстей, какая хаотическая смесь пламенных воззваний и мертвящего шепота, смелых речей и тайных паролей заговор-

щиков, стремящихся воткнуть нож в спину борющейся Франции.

1792 год! К оружию, граждане!..

Вперед, сыны отчизны милой!
Мгновенье славы настает!

Знал ли инженер-сапер, капитан Руже де Лилль, какую услугу он окажет революции, когда в апреле 1792 года он за одну ночь сочинит походную песню для Рейнской армии? Вряд ли. Но с этой песней, с этим походным маршем выступал в бой марсельский отряд, самый революционный отряд Франции. Эта песня, как на крыльях, сблела всю страну. С этой песней победы, которой суждено было стать национальным гимном целого народа, марсельцы и парижские санкюлоты громили Тюильри и свергали короля. Марсельеза — это живой голос революции, это сама борющаяся Франция, Франция труда, великая и непобедимая.

Быть может, работая над своей скульптурой, Рюд вспоминал свои детские годы, проведенные в революционном Дижоне, быть может, перед его мысленным взором проходили страницы пережитого, проду-

манного, прочувствованного. И уж наверняка вспоминал он июльские баррикады 1830 года, бурлящий Париж и потомков санкюлотов, с оружием в руках вновь выступивших против тирании. Выходец из народа, он не мог не понимать величия революции 1789 года, подвигов своих сограждан, боровшихся за свободу. Нужно было обладать большой внутренней убежденностью, глубоко прочувствовать сокровенный смысл событий, чтобы раскрыть их в таких патетических образах.

Шесть мужских фигур на горельефе Рюда — бородатый воин и мальчик-доброволец, старик со щитом и еще трое других с оружием в руках. Революционный отряд, выступающий в поход. А над ними, в неистовом порыве, с мечом в руке на фоне знамен и копий огромная шестиметровая крылатая Свобода, крылатая Победа. Она зовет вперед, она ведет. Решимость и мужество, отвагу и самоотверженность, беззаветную любовь к родине и к свободе, жестокую ненависть к врагам и спокойную уверенность в своих силах выражают одетые в античные доспехи герои. Но это не античные войны, это восставший француз-

ский народ, а крылатая фигура — это сама Марианна-Франция, которая с пилона Триумфальной арки обращается со страстным призывом ко всем, кто считает себя французскими гражданами.

«Победа или смерть!» — словно провозглашает она. Рюд не стремился изобразить историческую сцену, не хотел запечатлеть какой-либо определенный момент революции, он поставил перед собой задачу — передать сам дух революции в мощных героических образах. И скульптору это удалось. «Марсельезой» назвали группу Рюда парижане. Это действительно бесмертная «Марсельеза», гимн революции, воплощенный в бронзе и, вместе с тем, — это проникновенный памятник французским революционерам 1793 и 1830 годов.

К 1834 году Рюд закончил работу. В этом же году была открыта и Триумфальная арка. Помимо рельефа Рюда, она увенчана еще тремя скульптурными группами скульптора Корто, символизирующими Сопротивление, Триумф, Мир. Но ни одна из этих групп не может сравниться с «Марсельезой».



Прошло более ста лет.

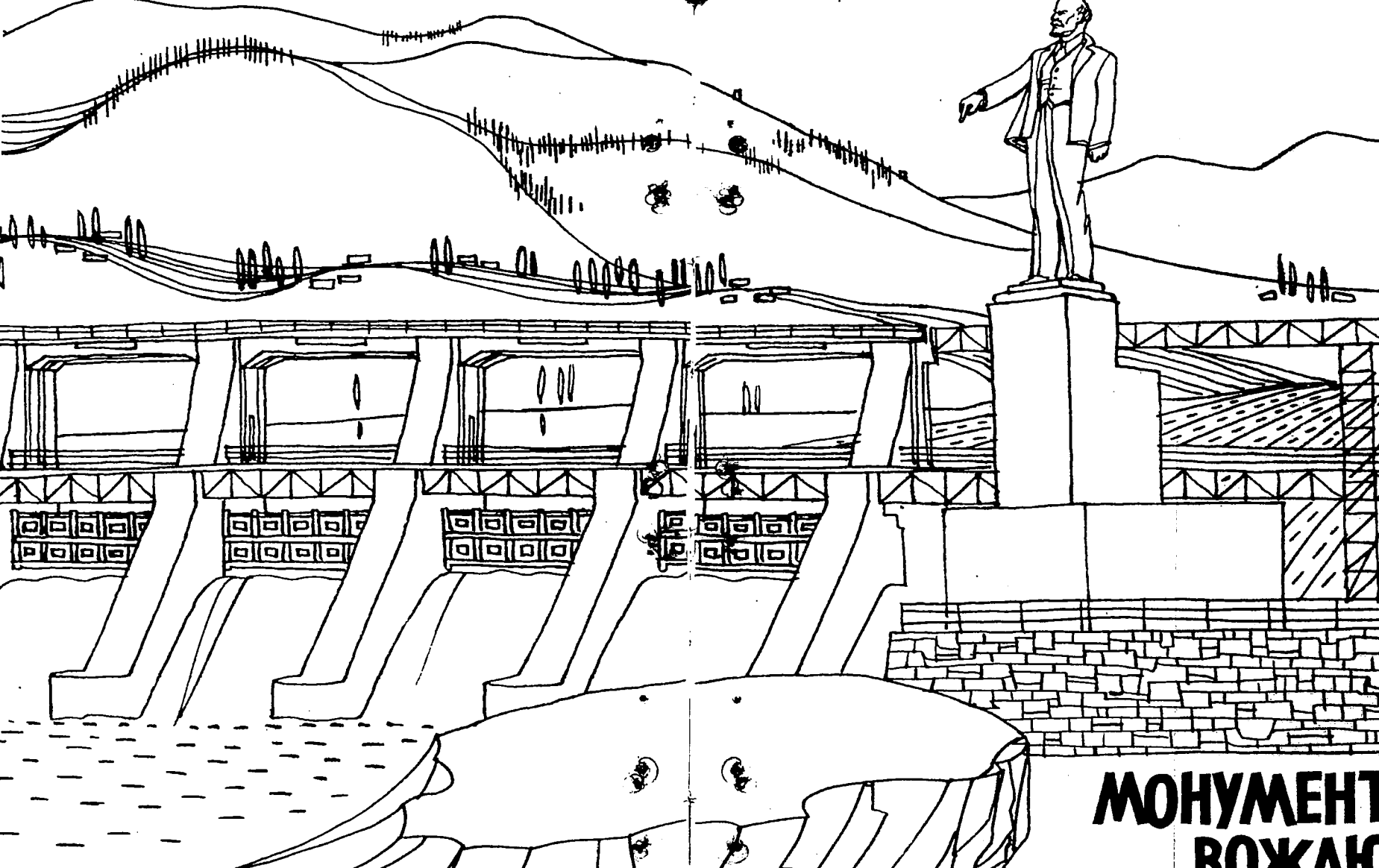
Немало повидала Триумфальная арка на площади Звезды за это время. В 1916 году внезапно сломался бронзовый меч у летящей Марианны. Это произошло в момент, когда шла битва под Верденом, и правительство приказало покрыть фигуру брезентом, чтобы не вызвать паники среди суеверных людей.

В 1940 году под аркой проходили колонны немецко-фашистских войск, неся с собой неисчислимые страдания французскому народу.

А в 1944 году площадь Звезды вместе со всей Францией праздновала освобождение Парижа от оккупации. И тогда под сводами арки был снова зажжен вечный огонь над могилой великого защитника Франции — неизвестного солдата.



И. Д. ШАДР.
ПАМЯТНИК В. И. ЛЕНИНУ НА ЗАГЭС.



**МОУМЕНТ
ВОЖАК**

Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны.

Ленин

Сорок шесть часов подряд мастер не выходил из Колонного зала.

Затянутые траурной кисеей, поблескивали, как слезы, хрустальные люстры. Плыли, сливаясь с тяжелой поступью тысяч ног, ритмично и глухо отбивавших шаг, звуки траурных маршей. В немом горе шла трудовая Москва, шли посланцы со всего света проститься с тем, чье имя стало символом революции.

Умер Ленин. Сменяются у изголовья почетные караулы. Течет нескончаемый людской поток.

«Смутно помню, — писал Иван Дмитриевич Шадр, — как мимо меня пронесли мою глину, ведро с водой, станок для лепки, поставили рядом с гробом. Лепить в то время, когда сохранение тела еще не было известно! Лепить перед историей, когда моя работа явится, может быть, единственным документом для изучения портрета Ленина. Лепить в окружении миллионов критикующих глаз, пытливо и ревниво сравнивающих мой слепок с оригиналом...

Вот он, величаво и просто почитет от дел. В защитном френче, на груди значок «ЦИК», правая рука, сжатая в кулак, лежит прямо и уверенно вдоль тела.

Левая рука согнута в локте, на высоте сердца.

На атласной подушке голова Ленина, слегка склоненная к плечу... Лицо — это — калейдоскоп ленинских чувств: это — живой Ильич, величайший гуманист».

Энергичный, характерный ленинский профиль. Высокий и ясный лоб. Чуть сдвинутые к переносью брови. Шадр стремился создать, как писал он сам, «максимально точный художественный документ». Благо-

родного спокойствия исполнена лежащая на подушке голова Владимира Ильича. Высокая страстная мысль, кажется, еще не оставила его лица.

Именно тогда, в эти траурные дни, у гроба Ильича, всматриваясь в его дорогие черты, художник пришел к одной из главных тем в своем творчестве. Воссоздать образ Ленина в скульптуре — этому посвятил он многие годы своей жизни.

* * *

Рожденный революцией — эти слова как нельзя лучше характеризуют творческую судьбу И. Д. Шадра. Именно революция дала ему крылья, и с первых же ее дней художник-романтик, художник-гражданин, засучив рукава, принимается за работу.

Ему было уже тридцать лет, он знал, как жилось простому люду — рабочим и крестьянам — в царской России. Сын потомственного плотника, он с детских лет пошел работать — семья была большая, и отец, хоть и имел золотые руки, не мог дать сыну образования. Пять лет, с одиннадцати до шестнадцати, будущий скульптор проходил свои университеты на фабрике купцов

Панфиловых. Он топил печи, бегал за товаром, ездил с обозами, сторожил, получал пинки, колотушки, затрещины. Последнее, как он сам впоследствии об этом не без юмора вспоминал, было для него «неизбежным явлением».

Одаренный мальчик увлекался чтением и рисованием. Но лишь изредка удавалось ему рисовать, лишь урывками браться за книгу. И все же, занимаясь по ночам, он сумел подготовиться и поступить в Екатеринбургскую промышленно-художественную школу.

Когда Шадру исполнилось девятнадцать лет, он попал в Петербург. Но в Академию художеств его не приняли. «Пришлось голодать, зябнуть и спать на улицах. Ночуя на берегах Невы, под старой баркой, в окружении бесприютных бродяг, — писал Шадр, — я познакомился с шарманщиком. Впроголодь, с обезьяной на плечах, с полумертвой от истощения носительницей чужого счастья в клетке ходили мы по дорогам столицы, и под «Златые горы» я пел».

Кто знает, как сложилась бы дальнейшая судьба талантливого юноши, если бы его однажды не встретил артист М. Е. Дарский,

который помог ему поступить на Высшие театральные курсы. Шадр успешно их окончил и даже был принят К. С. Станиславским в труппу Художественного театра.

Но больше всего Шадра влекла скульптура. Несколько лет обучался он в Москве и за границей (деньги для поездки ему помогли исхлопотать Репин, Рерих и другие крупные художники) искусству ваяния.

Люди, их жизнь и труд — вот что интересовало его. Он мечтал о создании монументальных образов, об искусстве, значительном, идейном, об искусстве, которое служило бы делу прогресса. Не отрешенное от народа искусство, не «искусство для искусства», провозглашенное приверженцами упаднической буржуазной культуры, а искусство, связанное с современной жизнью, отражающее, как писал Шадр, современную ему социальную сложность, — вот что должно было, по его мысли; интересоваться истинного художника.

Когда выстрел «Авроры» возвестил о начале новой эры, Шадр мог бы подобно Маяковскому сказать: «Моя революция». Принимать или не принимать ее — такой вопрос, так же как и Маяковский, он себе



И. Д. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата.

не задавал. Выходец из народа, член боевой дружины во время революции 1905 года, художник, выступавший с острыми политическими карикатурами в издававшемся в 1906—1907 годах и закрытом правительством сатирическом журнале «Гном», Шадр целиком ставит свое искусство на службу победоносной Октябрьской революции.

«Поймите, столько красоты, — говорил он, — когда люди сбрасывают кандалы, когда раскрываются темницы и падают ворота крепости».

* * *

Одним из первых декретов Советского правительства был декрет «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции» от 12 апреля 1918 года. Речь в нем шла о памятниках, которые должны были «ознаменовать великие дни Российской Социалистической революции».

Впервые в истории рабочий класс сумел не только завоевать государственную власть, но и прочно удержать ее в своих руках. Борьба, однако, еще продолжалась. Под сапогом немецких империалистов —

значительная часть Украины, Белоруссии. Внутренняя контрреволюция, снабжаемая из-за рубежа, копила силы, чтобы нанести Советскому государству удар в спину — развязать гражданскую войну. Только что был заключен Брестский мир, «безмерно тяжелый, бесконечно унижительный», как его назвал Ленин. Советская республика использует наступившую временную передышку для того, чтобы укрепить свое положение. Еще на очереди самые неотложные, самые коренные вопросы: восстановление промышленности, создание армии, борьба с голодом. И в это время Владимир Ильич Ленин вызывает к себе наркома просвещения А. В. Луначарского и говорит ему: «Надо двинуть вперед искусство, как агитационное средство».

«Вы помните,—сказал он наркому,—что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется,

что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же... Я назвал бы то, о чем я думаю,—продолжал В. И. Ленин,—монументальной пропагандой...»

На многие годы вперед нацеливает Ленин советских художников. Он сам набрасывает программу монументальной пропаганды — памятники Марксу и Радищеву, Гарибальди и Шевченко, Добролюбову и Герцену. «Пожалуйста, не думайте, — говорил при этом Ленин, — что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза», — подчеркивал он.

Искусство молодой Страны Советов, считал он, должно было прославлять освободительную борьбу трудящихся масс против угнетателей, закрепить в памяти народа образы борцов за его счастье.

* * *

Ленинский декрет, словно факел, освещает теперь дальнейший путь Шадра. Выразить пафос пролетарской революции,

донести до широких масс ее бессмертные идеи, ее философию, ее величие — могла ли быть почетнее задача для художника-борца, чья творческая фантазия еще в предреволюционные годы искала правдивых и ярких форм для воплощения в образах искусства дум и чаяний народа! Он отказывается теперь от осуществления своей старой мечты — создать «Памятник мировому страданию». Теперь нужен памятник человечеству, выходящему на светлую дорогу, памятник великим делам революции — вот чему следует себя посвятить.

Уже 2 мая 1918 года Шадр читает в Политехническом музее лекцию «О новых памятниках революционной России». Он выступает страстным пропагандистом ленинских идей.

Шадр с увлечением лепит барельефы Карла Маркса, Карла Либкнехта, Розы Люксембург, создает ряд проектов памятников Советской России, Парижской коммуне, Октябрьской революции. Скульптор революции, он берется за воплощение реалистических, но одновременно символически-обобщенных образов людей новой эпохи.

Герои Шадра — «Рабочий», «Крестьянин», «Красноармеец», «Сеятель» — люди, сбросившие вековое ярмо эксплуатации, строители новой жизни. Особенно удачным был его знаменитый «Сеятель». Свободный крестьянин на свободной земле, чуть развернув плечи, откинувшись немного назад, идет, бросая семена во вспаханную землю. И зритель понимает: это семена грядущего, начало новой жизни.

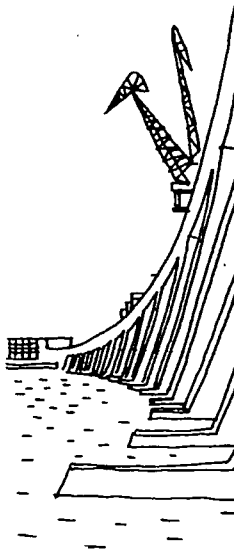
На деньгах, на почтовых марках, облигациях воспроизводились эти скульптуры Шадра.

* * *

В скорбные дни января 1924 года Комиссия ЦИК СССР поручила Шадру вылепить портрет В. И. Ленина в гробу. Это было началом нового этапа в жизни художника.

Выполнив задание, он не мог считать свой труд законченным. Создать монументальный памятник Ильичу, передать грядущим поколениям облик живого Ленина, гуманиста и мыслителя, гениального вождя революции — эта мысль отныне властно овладевает скульптором.

И когда в 1925 году рабочие фабрики



Гознак предложили ему поставить в небольшом сквере на территории фабрики памятник Ленину, Шадр с восторгом берется за работу.

К этому времени у него, помимо портрета, созданного в траурные дни, была вылеплена статуэтка «Ленин — вождь». Она довольно удачно передавала характерную для Ленина-оратора позу и жест. Но не было в ней еще ни психологической глубины образа, ни продуманной до конца композиции.

Шадр вновь и вновь изучает сохранившиеся фотоснимки Владимира Ильича, скрупулезно отыскивает кинокадры, где запечатлен живой Ленин, перечитывает его пламенные речи, знакомится с воспоминаниями о Владимире Ильиче, беседует с людьми, встречавшимися с Лениным, слышавшими его выступления. Монумент задумывается им как выступление Ленина перед народом, как памятник Ленину-трибуну, как памятник великой ленинской мысли.

Увлечшись, Шадр выходит за рамки первоначального задания. Он словно забывает о том, что статуя будет стоять в не-

большом сквере: он видит ее на большой площади, в центре большого ансамбля, он хочет, как он сам впоследствии об этом напишет, «создать первый в мире грандиозный памятник Ленину». Он настойчиво ищет образное решение.

Значительным, обобщенным, динамичным должен быть создаваемый памятник. Поза, жест должны быть максимально энергичными. Уловить и передать не только портретное сходство, но и самое типичное, выразительное в духовном облике Ильича — такова задача.

Шадр решил лепить памятник сразу, без промежуточных моделей, как он сам писал, «на реальной высоте, при любой смене погоды и света».

Летом 1925 года на Шаболовской площади был отгорожен дворик, и на четырех высоких столбах устроен легкий навес и переносные дощатые станки. Когда щиты убирались, статуя оказывалась на открытом воздухе и просматривалась со всех сторон. Для Шадра это было очень важно.

«У монумента, — писал он, — не должно быть показной стороны, так как зритель может оказаться рядом, зритель может

медленно подойти к памятнику, зритель может быстро промчаться на автомобиле... Зритель может оказаться на крыше дома и увидеть памятник с аэроплана. Зритель может появиться с самых неожиданных сторон. Поэтому памятник, поставленный на улице, не должен представлять собой вывеску с указательным пальцем: «Смотри сюда!». Он должен быть разрешен одинаково целно, сильно и выразительно со всех сторон и высот. Зритель, только что прибывший в новый город, мчится на автомобиле. Ему некогда останавливаться и читать — кому памятник? Четкий силуэт скажет — кому...»

Самым тщательным образом проверял Шадр пропорции, жест, силуэт. Он понимал: только единство сюжетного мотива, психологической глубины и художественного воплощения может привести к успеху.

Осенью статуя была закончена в глине. Она имела около одиннадцати метров высоты.

Слегка шагнув вперед, повернувшись вполоборота, Ленин со страстным призывом обращался к народу. Правая рука его стремительно протянута вперед, как бы

подчеркивая только что высказанную мысль, в левой он сжимал скомканную кепку. Таким решительным, энергичным, уверенным в торжестве идей коммунизма его видели в Питере, в Москве — везде, где он выступал. «Необыкновенный народный вождь, вождь исключительно благодаря своему интеллекту, чуждый какой бы то ни было рисовки, не поддающийся настроениям, твердый, непреклонный, без эффектных пристрастий, но обладающий могучим умением раскрывать сложнейшие идеи в самых простых словах и дать глубокий анализ конкретной обстановки при сочетании pronounced гибкости и дерзновенной смелости ума», — так писал о Ленине Джон Рид.

* * *

На просмотре памятника случилось непредвиденное. В числе гостей были приглашены и представители Грузинской республики.

Они предложили поставить памятник в Закавказье, там, где в эти годы заканчивалось строительство одного из первенцев ленинского плана электрификации — Земо-Авчальской гидроэлектростанции.



Грузинские товарищи были правы. Лучшее место для памятника Ильичу было трудно найти. По мысли, по идее изваянная Шадром скульптура Ленина казалась специально созданной для того, чтобы установить ее на территории гидроэлектростанции, которая являлась живым свидетельством торжества ленинских идей.

Коммунисты Гознака с просьбой передать памятник Земо-Авчальской станции согласились, и Шадр выехал в Тбилиси.

Вновь последовали дни неустанной работы: Шадр должен был «вписать» памятник в величественный горный пейзаж, связать его с гребенкой плотины и бурным пенистым потоком. Скульптор упорно добивается усиления выразительности облика, жеста статуи. Он придает больший размах правой руке, отработывает положение кисти и пальца, энергично направленного вниз, он несколько меняет положение левой ноги, крепко, всей ступней опирающейся о землю.

* * *

Памятник был открыт в 1927 году, 26 июля, в день торжественного пуска гидроэлектростанции.

«Успехи отдельных советских республик есть вместе с тем успехи всего Советского Союза,—говорил М. И. Калинин, выступая на митинге строителей гидроэлектростанции. — Задачей Советского Союза является строительство социализма. Открываемая сегодня станция есть реальное выражение этого строительства... Из года в год будем мы продолжать сооружение новых фабрик, заводов и электростанций. Мы строим социализм и свидетельством этого строительства будет установленный здесь памятник».

Памятник вызвал всеобщее одобрение. Все в нем было просто и в то же время величаво, значительно, героично.

«Как орел,—удовлетворенно заметил сам скульптор.—Как горный орел».

Несколько лет спустя А. М. Горький, побывавший на ЗАГЭС, напишет: «Очень красиво построена мощная силовая станция ЗАГЭС с ее монументом В. И. Ленину на скале среди Куры. Впервые человек в пиджаке, отлитый из бронзы, действительно монументален... Художник очень удачно, на мой взгляд, воспроизвел знакомый властный жест Ильича, жест, которым



он, Ленин, указывает на бешеную силу течения Куры».

* * *

Над образом Ленина Шадр не переставал работать до конца своей жизни. Он создал проекты памятников Ленину для Днепропетровска и Казани. Ему принадлежат памятники Ленину на Сахалине, в Горьком, Мытищах. А в 1934 году он создал известную статую Владимира Ильича, долгие годы стоявшую в зале заседания Верховного Совета в Кремле (ныне она стоит у входа в Дом-музей В. И. Ленина в Горках). Она была сделана к открытию XIII съезда партии. Известность приобрела и монументальная статуя В. И. Ленина, которую мастер сделал в 1936 году для выставки «Индустрия социализма».

И еще одну композицию начал Шадр. Называлась она «Умер Ленин, но дело его живет». Она, очевидно, была навеяна воспоминаниями о тех незабываемых пяти ночах и днях, когда Москва прощалась с великим вождем. «Изваянный в глыбе полированного красного порфира, с печатью величавого покоя на мудром челе, согретый

складками знамен, с трогательной нежностью облегающих тело, величаво лежит каменный гигант Ленин. Умер Ленин, но дело его живет...», — так описывал сам скульптор задуманное творение. Но композиция осталась незавершенной — помешала безвременная кончина мастера. Он умер в 1941 году пятидесяти трех лет.

* * *

От мальчика на побегушках, чернорабочего на фабрике до крупнейшего скульптора советской эпохи — таков был путь, пройденный Иваном Дмитриевичем Шадром. Вдохновенная выразительность его лучших творений, их художественное совершенство и высокая идейность давно уже получили всенародное признание. Он искал и находил новые формы воплощения в скульптуре облика людей нашей революционной эпохи. Памятник Ленину на ЗАГЭС, знаменитая фигура «Булыжник — оружие пролетариата», серия портретов А. М. Горького, эскизы памятников Горькому (один из которых после его смерти был осуществлен В. И. Мухиной и ее помощниками), Пушкину и ряд других первоклассных работ навсегда впи-

сали имя Шадра в историю советского искусства. Еще в 1928 году он создал проект грандиозного скульптурного оформления нашей столицы. Дворец Советов, Пантеон великих людей со статуями борцов революции, музей Революции с памятниками Октябрьской революции и Парижской коммуне, ансамбль Театральной площади с парком великих деятелей литературы, искусства, музыки, живописи, архитектуры — все это должно было, по замыслу Шадра, украсить Москву и одновременно служить идейно-эстетической монументальной пропаганде. Наука, техника, труд, спорт — все это должно было, по мысли Шадра, найти свое отражение в тематике скульптур.

В своих автобиографических заметках Шадр, вспоминая о 1917 годе, писал: «Революция. С этого времени я все свои силы вкладываю в создание нового, советского искусства».

Неутомимый труженик, обаятельный человек, скульптор, сделавший главным своим героем человека советской эпохи, Иван Дмитриевич Шадр имел все основания сказать эти слова.



В. И. МУХИНА.
РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА.



**ПАМЯТНИКИ
ВЕЛИКИХ ЛЕТЕЙ**

«Рабочий и колхозница» — так называется скульптурная группа, в свое время венчавшая Советский павильон на Всемирной выставке в Париже (1937 год), а ныне установленная в Москве при въезде на ВДНХ.

Два стальных гиганта — молодой рабочий и девушка-колхозница — в едином порыве идут навстречу светлому будущему. Встречный ветер прижимает к телу одежду, развеивает изогнувшийся огромной дугой шарф. Фигуры исполнены всепобеждающей силы, юной энергии. Гордо возносят они к небу серп и молот — эмблему нашей страны, эмблему мира и свободного труда.

«Скульптура эта имеет глубокое символическое значение, — писала ее автор, Вера

Игнатьевна Мухина,—она должна была представлять мою страну перед всем миром... Мне хотелось передать в этой группе быстрый и мощный порыв, который характеризует нашу страну. Группу хотелось дать легкую, стремительную, полную воли и движения, сметающую все препятствия на своем пути».

* * *

После неудавшегося фашистского путча 1936 года во Франции пришло к власти правительство Народного фронта.

Одним из мероприятий нового правительства, опиравшегося на блок левых партий, было проведение огромной Всемирной выставки. Успех выставки, которую пытались сорвать многочисленные правые и открыто фашиствующие элементы, был залогом укрепления авторитета и единства прогрессивных сил французского народа, что в свою очередь в напряженной обстановке конца 30-х годов было важным фактором расстановки сил на мировой арене.

Особую роль в этих условиях должен был сыграть павильон Советского Союза.

На Парижской выставке 1937 года он должен был раскрыть перед зрителем вели-

чие только что принятой Советской Конституции, рассказать о бурном развитии первого в мире социалистического государства.

Архитектор Б. М. Иофан спроектировал здание павильона в виде сооружения, энергичными уступами поднимавшегося к 34-метровой башне. Башня, по мысли автора, должна была служить своего рода пьедесталом для скульптурной группы «Рабочего и колхозницы».

Уже в архитектурном проекте была дана схема композиции будущей скульптуры, однако требовалась ее детальная разработка. Был объявлен конкурс на эскизы гигантской двухфигурной группы, в котором приняло участие несколько ведущих советских скульпторов. Но большинство проектов не удовлетворили жюри.

В одном эскизе недостаточно четко была выражена общая идея, в другом обе фигуры стояли в академических, бесстрастных позах, в третьем они утратили связь с архитектурой — так и казалось, что вот-вот они соскочат с пьедестала. Лишь Вере Игнатьевне Мухиной удалось добиться единства скульптуры с архитектурой и создать эпически-простые и в то же время пол-

ные глубокого символического смысла образы.

«Мне захотелось создать очень динамичную группу, чрезвычайно легкую и ажурную, — писала в своих воспоминаниях скульптор. — Последнее диктовало ее высотное положение (высота здания 34 метра); группа должна была рисоваться четким ажуром на фоне неба, и поэтому тяжелый непроницаемый силуэт был здесь совершенно неприемлем... Желая связать горизонтальное движение частей здания со скульптурой, я считала чрезвычайно заманчивым большую часть скульптурных объемов пустить по воздуху, летящими по горизонтали».

Статуи высотой в пятиэтажный дом в нашей стране в ту пору еще не делали. Поэтому вопрос о том, как осуществить замысел архитектора и скульптора, вызвал ожесточенные споры. В самом деле, чтобы отлить из бронзы статую такой величины, нужны были немалые средства, и она была бы очень тяжелой. Делать статую из обшито-го фанерой каркаса — бессмысленно, из гипса — некрасиво. Когда же известный изобретатель и конструктор инженер П. Львов предложил в качестве материала для

скульптуры нержавеющей сталь, многие даже засмеялись: «Это будет самовар». Но сталь оказалась великолепным пластическим материалом, из которого можно делать все, что угодно. К тому же, как выяснилось, памятник из стали на заре становится розовым, в грозу — грозovým, а на закате — пурпурным.

* * *

Полтора месяца работала Мухина со своими помощниками Н. Зеленской и З. Ивановой над гипсовой моделью «Рабочего и колхозницы», полтора месяца с девяти утра до часу ночи с двумя десятиминутными перерывами на завтрак и обед.

В начале декабря 1936 года модель в $\frac{1}{15}$ была отлита из гипса. Теперь нужно было сделать новую модель в $\frac{1}{5}$ натуральной величины, т. е. в три с половиной метра. Эта работа была совершенно необходимой, ибо только на большой модели можно проверить правильность пропорций. Но инженеры запротестовали, ждаты они не могли ни дня.

Пришлось передать на завод для увеличения модель в $\frac{1}{15}$ натурь. Это был риск.

Малейшая ошибка, увеличенная в 15 раз, могла дорого обойтись. Но ошибок не было.

Древнее искусство ваяния за свою долгую историю знало многие материалы. Скульпторы применяли гранит и мрамор, бронзу и медь, дерево, серебро, золото и слоновую кость. Но продукт современной металлургии — нержавеющая хромоникелевая сталь стала художественным материалом впервые.

В обширном помещении кузнечно-механического цеха вместе с художниками трудились 150 медников, резчиков, жестянщиков, слесарей, столяров и плотников. Стучали пневматические молотки, жужжали сварочные аппараты, не смолкал звон металла.

Метровая модель скульптуры с помощью точных приборов была разделена на сто горизонтальных поясков. Каждый поясok был тщательно замерен. Полученные размеры увеличивались в 15 раз. Затем по ним вычерчивались шаблоны, а по шаблонам изготавливались своеобразные деревянные «корыта», и только потом с помощью этих «корыт» из тонких, как бумага, стальных листов выколачивались деревянными мо-

лотками отдельные части фигур. Монтировали эти части на гигантском каркасе из мощных стальных ферм, способных выдержать 75-тонный груз статуй.

Расчет каркаса и особенно фермы, которая поддерживает в горизонтальном положении развевающийся 5-тонный шарф статуи, явился целым событием в науке. Не случайно французские ученые и инженеры поздравляли советских коллег, называя эту работу крупным техническим достижением.

«Работы шли днем и ночью, часто спали тут же на заводе, монтировали в феврале и в начале марта, несмотря на гололедицу и вьюгу, но к сроку сделали», — писала впоследствии Вера Игнатьевна.

* * *

Рабочие, инженеры, художники едва успели полюбоваться своим творением, поднявшимся посреди заводского двора, как начался демонтаж.

Фигуры разобрали и, погрузив на 28 товарных платформ, отправили через Польшу в Париж.

Из Польши в Москву внезапно пришла

телеграмма о том, что состав должен быть возвращен в СССР. Польские чиновники заявили: ящики слишком велики, поезд не сможет пройти тоннели.

Казалось, гигантский труд пропал даром и великолепный замысел никогда не будет воплощен.

Выход нашел сопровождавший поезд советский инженер В. Рафаэль. Он, не колеблясь, разрезал автогеном на куски все большие детали статуи и в таком виде повез их в Париж.

Париж бурлил. Бесперывные митинги, демонстрации, забастовки.

Время было тревожное и напряженное. По Германии маршировали фашистские молодчики. В Испании бушевала гражданская война. Над самой Францией еще не рассеялись тучи реакционных заговоров. Только в одной стране люди мирно трудились, строили электростанции, осваивали просторы Арктики, совершали неслыханные по смелости перелеты. Поэтому никто не удивился решению парижских профсоюзов о том, что рабочие, участвующие в строительстве Советского павильона, будут продолжать работу даже во время забастовок

и что в то же время никто из парижан не будет участвовать в постройке павильона фашистской Германии.

Советский павильон быстро рос. Поднялись стены, облицованные мрамором — внизу золотистым, как чайная роза, вверху серебристо-серым. Создавалось впечатление, что здание тает в жемчужной дымке, что мрамор постепенно переходит в сталь, из которой сделаны фигуры.

Настал день, когда «Рабочего и колхозницу», посланцев Страны Советов, увидел весь мир.

После закрытия выставки скульптура Мухиной была разобрана и перевезена на родину на пароходе. При погрузке она была повреждена. Тонкая сталь оказалась очень чувствительной к толчкам и настолько сильно измялась, что пришлось собирать огромные деревянные каркасы и, накладывая на них отдельные части статуи, выпрямлять их ударами деревянных молотков.

В 1939 году «Рабочий и колхозница» были установлены среди деревьев, боскетов и зеленых ковров, расстеленных на площади перед входом на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку.





Е. В. Вучетич. Статуя «Воин-освободитель».

К сожалению, группа много потеряла, будучи поставленной на пьедестал, высотой всего лишь в 10 метров.

В довоенном советском искусстве «Рабочий и колхозница» имели «младшего брата» — стальную статую В. Андреева, изображавшую рабочего, гордым жестом поднявшего над головой сияющую рубиновую звезду. Эта статуя также была своеобразным символом нового мира. Она озаряла в 1939 году вход в Советский павильон на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

Начавшаяся вторая мировая война помешала возвращению на родину этого стального гиганта.

* * *

Одиннадцать лет отделяют рождение статуи «Воин-освободитель» от рождения «Рабочего и колхозницы».

Годы эти составляют эпоху. По ним проходит один из величайших исторических рубежей — Великая Отечественная война.

Бессмертен подвиг патриотов, отдавших ради счастья человечества жизнь. Бессмертен подвиг народа, поднявшегося против иноземных захватчиков и ничего не пожа-

левшего в борьбе за свою честь и независимость. Этот подвиг увековечивает грандиозный памятник, открытый 8 мая 1949 года в Берлине.

В начале 1946 года Военный совет группы советских оккупационных войск в Германии объявил конкурс на создание памятника. В нем приняло участие около 50 авторских коллективов, в том числе и иностранные. Жюри конкурса, состоящее из деятелей искусств и представителей армии, проделало огромную работу.

Один за другим проекты подвергались детальному обсуждению. Большинство из них не удовлетворило жюри. Целый ряд проектов страдал гигантоманией. Предлагались памятники такой высоты, что они подавили бы своей массой городскую застройку. Это не отвечало поставленной задаче и таило в себе элементы, унижающие национальное достоинство немецкого народа.

Жюри остановилось на проекте архитектора Я. Белопольского и скульптора Е. Вучетича.

Авторы проекта сумели найти достойное решение. Они, образно говоря, создали в камне и бронзе своего рода симфонию, в

которой траурные ноты, выражающие глубокую скорбь, не заглушают жизнеутверждающего звучания темы победы над фашизмом.

Идея мемориального комплекса требовала удаления его от шума и сутолоки центральных городских магистралей. Для сооружения памятника был избран невдалеке от реки Шпрее обширный участок Трептов-парка.

* * *

«Вечная слава героям, павшим за свободу и независимость социалистической Родины». Кто не знает этих слов! Ими кончались победные приказы Верховного главнокомандующего, эти слова произносили дикторы московского радио, и они раздавались на всей планете.

Теперь эти слова высечены на мощных арках из серого гранита, образующих два торжественных входа в некрополь с двух магистралей Берлина. Перед каждой аркой — полукруглая площадь. Она обрамлена монументальной гранитной скамьей, за которой поднимается зеленая стена елей, лип и могучих платанов.

Великолепен светло-серый гранит на фоне густой и сочной зелени. Это лучший по цвету и по фактуре камень из всех, что добывают в знаменитых шведских карьерах. Он был привезен в Германию по личному заказу Гитлера; фюрер хотел воздвигнуть гигантский монумент своим разбойничьим ордам, которые, как он мечтал, на века закабальят славянские народы. Свой памятник мраку Гитлер хотел поставить в центре советской столицы. Бесноватый человеконенавистник явно поспешил с покупкой...

В пролетах гранитных арок, как в торжественной раме, фигура женщины. Она сидит на камне, тяжело опираясь на него правой рукой, с печальным и скорбным выражением строгого лица. Судорожно прижатая к груди левая рука выдает всю глубину скрытых переживаний. Статуя олицетворяет собой Родину-мать, великую страну, проводившую на бой своих сынов и дочерей. Великая жертва ее не напрасна: она принесла человечеству счастье и мир.

Темная масса елей и словно перенесенный из далекого Подмосковья хоровод наклонившихся в сторону монумента березок под-

черкивают материнскую скорбь. Седые ели чуть шуршат на ветру своими иглами, а березки склонились в земном поклоне перед статуей Русской Земли.

«Мать-Родина» поставлена на пересечении двух нешироких дорожек. Она как бы начинает собой главную ось некрополя, растянувшегося с севера на юг.

Вначале эта ось проходит по широкой устланной гранитными плитами стометровой аллее. Вдоль нее по обе стороны, как почетные стражи, выстроились строгие зеленые вертикали. Высаженные на равном расстоянии тополи словно отбивают ритм марша, подчеркивают торжественность момента. Аллея не длинна, но легкий подъем рассчитан так, что она кажется много шире и протяженней.

Аллея заканчивается главным входом в некрополь — двумя направленными навстречу друг другу знаменами из красного гранита. Это советский народ склонил их над могилами своих сынов.

На фоне полированного камня четко подчерчены темные линии тяжелых, падающих вниз складок, а рядом с ними высеченные в камне надписи: «Вечная слава воинам

Советской Армии, отдавшим жизнь в борьбе за освобождение человечества от фашистского рабства».

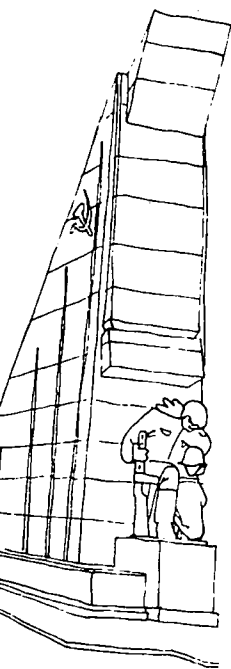
Перед знаменами преклонили колена бронзовые фигуры советских воинов. Молодой солдат и пожилой ветеран крепко сжимают в руках автоматы. Они словно дают клятву высоко держать славу советского оружия, славу знамен, пронесенных от Волгограда до Берлина.

Как только посетители подходят к коленапреклоненным фигурам, с каменной террасы вниз открывается величественная перспектива — пять огромных квадратов. Это братские могилы.

Простая гранитная плита возлежит посреди каждой из них, и на каждой плите отлитый из бронзы лавровый венок — суровый и торжественный.

И еще одна могила под гранитной плитой. На плите надпись: «Родина не забудет своих героев». Здесь покоятся четыре Героя Советского Союза, погибшие в боях за Берлин.

Зеленые ковры братских могил как бы сливаются в единое целое с могучим курганом, завершающим перспективу. Когда-то



такие курганы насыпали наши далекие предки на могилах великих воинов.

Курган служит подножием главного монумента ансамбля — статуи «Воин-освободитель».

Высоко на ступенчатом постаменте из белого камня стоит эта статуя.

Спокойно смотрит вперед молодой советский солдат. Поворот головы, широко развернутые могучие плечи, натруженная рука, уверенно лежащая на рукояти меча, создают впечатление несокрушимой воли.

Перед нами Воин-Освободитель, олицетворение Советской Армии, спасшей Европу от фашистского варварства.

Мечом свободы и справедливости разрублен символ фашизма — свастика. Ее обломки — под ногами советского воина.

Маленькая девочка доверчиво прильнула к широкой груди молодого солдата. Ее нежное, хрупкое, полуобнаженное тельце контрастирует с походной гимнастеркой, грубыми сапогами и наброшенной на плечи плащ-палаткой.

Ребенок олицетворяет собой будущее человечества, спасенного от ужаса и позора фашистского рабства Советской Армией.

Величественный монумент вместе с курганом и бронзовой статуей достигает тридцатиметровой высоты.

Но он кажется еще выше, еще грандиознее, благодаря уступчатой форме круглого постамента и легкому наклону его стен. Наклон фигуры чуть назад в сторону простого и строгого каменного амфитеатра, полукольцом завершающего ансамбль, также способствует усилению зрительного эффекта.

Пирамидальные тополи, высаженные на верхней площадке амфитеатра, замыкают собой перспективу. Они образуют своего рода зеленую нишу, в центре которой высится «Воин-освободитель».

По обеим сторонам ансамбля от знамен до главного монумента белеют по восемь массивных белокаменных саркофагов. Это простые каменные блоки с рельефами, рассказывающими о Великой Отечественной войне.

Широкая лестница поднимается по кургану к ажурной решетчатой двери. В ступенчатом постаменте — мавзолей, святилище берлинского некрополя. Дверь ведет в небольшой купольный зал, покрытый ков-

ром мозаики. Кольцом расположена надпись: «Ныне все признают, что советский народ своей самоотверженной борьбой спас цивилизацию Европы от фашистских погромщиков. В этом великая заслуга советского народа перед историей человечества». В центре мавзолея — торжественный в своей простоте черный блестящий блок из полированного лабрадора. На нем — золотой ларец с крышкой прозрачного хрусталя.

В нем хранится пергаментная книга с именами героев, павших в исторической битве за Берлин.

* * *

Каждый день в Трептов-парке можно видеть отдыхающих людей, которые приходят к подножию советского памятника, — дети, рабочие берлинских предприятий, служащие. Нередко берлинцы приходят сюда целыми семьями отдохнуть после трудового дня.

Памятник стал излюбленным местом отдыха, встреч, прогулок. И это не случайно. Ведь советские художники воздвигли не памятник победителям в поверженном городе, а памятник великой освободительной миссии Советской Армии.



После открытия памятника в Трептов-парке в адрес Советского правительства, Министерства культуры и центральных газет стали поступать многочисленные письма советских граждан о том, что некрополь, подобный берлинскому, но еще более грандиозный, должен быть воздвигнут там, где решился исход Великой Отечественной войны, — в Волгограде.

Над проектом такого некрополя уже работают архитектор Я. Белопольский и скульптор Е. Вучетич.

Волгоградский памятник задуман как грандиозное сооружение, поднимающееся от Волги к вершине прославленного Мамаева кургана. Высокий гранитный обелиск иглой поднимается к небу. От обелиска вверх по склону холма поднимается мощенная камнем аллея-пандус. По ее сторонам ряды надолбов из такого же гранита, что и обелиск. На надолбах надписи и даты, рассказывающие о том, как шла война сюда, в сердце страны, к излучине Волги. Последняя пара надолбов: война подошла к стенам Волгограда.

Здесь открывается первая окруженная березками терраса с огромной гранитной статуей — «Стоять насмерть». Это воплощение образа патриота, ставшего грудью на защиту легендарного города.

В глубине террасы поднимаются ступени пологой лестницы. По ее сторонам тянутся каменные плиты, подобные стенам разрушенных зданий. Это стены-руины, неровные, асимметричные, с пробоинами, как будто от бомб или снарядов. Стены-руины сплошь покрыты надписями, выражающими думы и чаяния защитников Волгограда. «За нами русской земли нет», «Отстоим твердыню на Волге», — это было когда-то написано на стенах волгоградских домов, а теперь навеки будет вытесано на каменных плитах.

Следующая терраса — площадь Павших бойцов, с водоемом — символом вечного покоя.

Слева от водоема — каменная стена-колонна с прахом погибших, справа — пять бронзовых скульптур, воспевающих легендарные воинские подвиги, совершенные защитниками города.

Аллея ведет на новую самую обширную

террасу с простым и четким объемом здания панорамы «Волгоградская битва». Близ нее, окруженная плакучими ивами, будет поставлена статуя матери, скорбящей над телом погибшего воина-сына.

Завершит ансамбль холм, усеченный в виде пирамиды, который предполагается насыпать на самой вершине Мамаева кургана. На холме будет установлена группа, изображающая Родину, встречающую после далекого похода своего верного сына, советского солдата.

* * *

В январе 1960 года в переполненном публичной огромном помещении Центрального выставочного зала Москвы шло общественное обсуждение работ, прошедших на второй тур конкурса проектов монумента Победы для Москвы. Два дня подряд до поздней ночи трибуну не покидали художники, писатели, генералы, делившиеся своими пожеланиями, замечаниями, говорившие о том, что им понравилось.

Такая активность не была неожиданной.

Памятник Победы на Поклонной горе, на которой некогда Наполеон безуспешно

ожидал ключи русской столицы, будет едва ли не одним из самых грандиозных монументальных комплексов.

В отличие от памятника в Берлине, построенного в честь победоносной Армии, монумент Победы ставится всем участникам Великой Отечественной войны: не только солдату и труженику тыла, но и безвестной деревенской бабке, воспитывавшей внучат, пока их отцы сражались на фронте, и школьнику, севшему за парту в суровые дни, — всему героическому народу, вынесшему на своих плечах тяготы войны, ибо весь народ заслужил право на бессмертие, право на величественный монумент.

Монумент Победы посвящен победе над фашизмом в войне 1941—1945 годов, но фактически его смысл много шире. Это памятник всем нашим победам в труде и в бою, это памятник бессмертной славы самоотверженных борцов за будущее человечества.

Именно поэтому олицетворение Победы в виде солдата, предложенное скульпторами Э. Неизвестным и Ф. Фивейским, было отвергнуто как недостаточно емкое, недостаточно символичное. Наоборот, представ-

ленное теми же авторами изображение Победы в виде колоссальной женской фигуры с развевающимся по ветру шарфом получило на обсуждении широкое одобрение.

Конкурс не закончился. Еще нельзя точно предвидеть, как будет выглядеть монумент Победы, который утвердит жюри после третьего тура. Но направление творческой мысли выявились уже достаточно отчетливо. Это направление ярко проявилось в уже упомянутом проекте скульпторов Э. Неизвестного и Ф. Фивейского, архитекторов В. Воскресенского и Г. Лебедева.

Согласно этому проекту, монументальный комплекс начинается тоннелем, проходящим под асфальтовой лентой автострады. Низкий, освещенный искусственным светом сводчатый тоннель посвящен вероломному началу и ужасам войны. Подход приготавливает зрителя к стремительному взлету вонзающегося в небо шестидесятиметрового обелиска из сверкающей стали — главной вертикали комплекса. С четким объемом колоссального обелиска сливается воедино прислоненная к нему сорокаметровая фигура женщины. Гордая и торжественная, она

царит над ансамблем памятника и над окружающим его районом. Это — Победа.

По обе стороны центрального монумента — обращенные навстречу друг другу и тем самым к Победе две символические многофигурные скульптурные группы — Фронт и Тыл. Дальше справа и слева фланкируют композицию два цилиндрические здания. Это панорамы.

Обелиск, скульптурные группы и здания панорам объединены не только общим ритмом, единством тематического замысла. Их объединяет и каменная платформа, на которой они поставлены. Платформа имеет вид плиты, и кажется, что гигантским могильным камнем навеки придавлено все, что было ненавистного и проклятого в прошлом.

За обелиском скорбно склонились к огню фигуры воинов. Этот вечный факел в память об их неизвестном соратнике горит ночью и днем. А дальше медленно спускаются вниз уступы. Каждый уступ — ряд каменных саркофагов; они, как ступени, ведут вниз к квадратному водоему, куда не доходит ветер, и голубоватая вода всегда ясна и прозрачна. Это «Озеро слез».



Монумент Победы и памятник в Волгограде не только расскажут о победе в Великой Отечественной войне, но и станут живым свидетельством расцвета промышленности, экономики, культуры в нашей стране, который и сделал возможным воплощение столь грандиозных замыслов. Это будут памятники не только недавнему прошлому, но и настоящему, нашему сегодняшнему дню.

* * *

Воздвигая монументы, мы как бы протягиваем зримую нить в будущее, к нашим далеким и близким потомкам. И мы убеждены — наши потомки будут воздвигать монументы, еще более грандиозные.

В Москве скоро будет построен памятник Спутнику. Выполненный из новых для скульптуры материалов — стекла и алюминия, этот монумент передаст стремительный взлет первой планеты, созданной человеком. Близок день, когда в Москве будет сооружен монумент первому космонавту Юрию Гагарину, а затем и людям, направившим свой путь к далеким мерцающим звездам. Каков будет этот памятник, мы

не знаем. Но мы можем догадываться, что он будет столь же грандиозен, как грандиозен и отважен весь замысел высадки на Луне, Юпитере, Марсе.

...На Луне, Юпитере, Марсе...

Но ведь это лишь «только» солнечная система. Пройдет еще время, и еще более дальние наши потомки достигнут созвездия Пса, Туманности Андромеды.

И этим людям также поставят величественный монумент в одном из солнечных городов будущего.

Настанет день, когда начнут воздвигаться памятники победы человечества над позором колониальной системы и монументы окончательного торжества коммунизма на всей нашей планете.

И можно не сомневаться, рядом с памятниками космонавтам будут воздвигнуты монументы людям, овладевшим тайнами живительной энергии Солнца, людям, преодолевшим болезни и старость.

Многое будет скоро, уже на наших глазах, многое будет при внуках. Мы немало потрудились, чтобы это «скоро» приблизить, так же, как до нас потрудились

поколения людей, чтобы приблизить наше сегодня.

Поэтому, думая о памятниках будущего, направляя посланцев сквозь времена к нашим потомкам, следует помнить и чтить тех, кто создал великие памятники, о которых мы вам рассказали.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

- Вход в Большой храм Абу-Симбела.
Статуи Рамсеса II и Нефертари в Абу-Симбеле.
Абу-Симбел. Интерьер храма.
Фидий. Афина. Римская копия.
Парфенон. Деталь фриза.
Голова Зевса Отриколи. Предполагаемая римская копия Зевса Фидия.
Венера Милосская.
Микельанджело. Давид.
Микельанджело. Голова Давида.
Э. Фальконе. Памятник Петру I.
И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому.
Ф. Рюд. Марсельеза.
Могилла неизвестного солдата у подножия Триумфальной арки. Париж.
И. Д. Шадр. Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭС.
И. Д. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата.
В. И. Мухина. Рабочий и колхозница.
Е. В. Вучетич. Статуя «Воин-освободитель».

СОДЕРЖАНИЕ

Утес на Ниле.	9
Из золота и слоновой кости.	31
Сквозь даль веков.	61
Давид.	83
Медный всадник.	113
Минин и Пожарский.	137
Марсельеза.	157
Монумент вождю.	175
Памятники великих дней.	199

*Бродский Борис Ионович
Варшавский Анатолий Семенович*

«ВЕКА, СКУЛЬПТОРЫ, ПАМЯТНИКИ»

М., «Советский художник», 1962 г. 232 с. с илл.

*

*Редактор В. А. Тиханова
Технический редактор Е. А. Чебышева
Корректор Ю. П. Сенченко*

*

А 10306. Подписано в печать 3/IV-1962 г.
Печ. л. 9,9. Уч.-изд. л. 7,25. Тираж 46 000 экз.
Заказ 737.

Цена 42 коп.

Отпечатано в Московской типографии № 2 Мос-
горсовнархоза. Москва, проспект Мира, 105.
Заказ 1843.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

	<u>Напечатано</u>	<u>Следует читать</u>
стр. 93 — 5 стр. сверху	Доменико	Джироламо
стр. 21 — 7 стр. снизу	пяти главных частей:	четырёх главных частей:
стр. 200 — 4 стр. сверху	быстрый и мощный порыв	тот бодрый и мощный порыв
стр. 200 — 7 стр. сверху	сметавшую	сметающую
стр. 201 — 15 стр. сверху	неверный перенос слова: гигантской	
стр. 213 — 2 стр. снизу	вниз с кладок	вниз складок
стр. 222 — 10 стр. сверху	выявились	выявились

4-20-94
3068

