

Ш

А

Д

Р



О. Воронова

ЖИЗНЬ

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ

ЛЮДЕЙ

Annotation

Иван Дмитриевич Шадр (настоящая фамилия — Иванов; 1887–1941) — русский советский художник, скульптор-монументалист, представитель направления «академический модерн».

[Адаптировано для AIReader]



FB2 книги сделал mefysto

- [О. Воронова](#)

-
-
-
-
-
- [1. СТРАНА ДЕТСТВА](#)
- [2. «В ЛЮДЯХ»](#)
- [3. НАЧАЛО ПУТИ](#)
- [4. ПЕШКОМ ЗА СЛАВОЙ](#)
- [5. СТУПЕНИ](#)
- [6. СТРАДАНИЯМ ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ПОСВЯЩАЕТСЯ](#)
- [7. ПАМЯТНИКИ — РЕСПУБЛИКЕ](#)
- [8. МИЛЛИОННЫМИ ТИРАЖАМИ](#)
- [9. ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА](#)
- [10. ОБРАЗ ВОЖДЯ](#)
- [11. «ПРОПОРЦИИ ДУХА»](#)
- [12. «БУЛЫЖНИК — ОРУЖИЕ ПРОЛЕТАРИАТА»](#)
- [13. ПАМЯТЬ СЕРДЦА](#)
- [14. «СКУЛЬПТУРА ДОЛЖНА](#)
- [15. «ТЕМА, КОТОРУЮ НЕ ИСЧЕРПАЕШЬ...»](#)
- [16. ХУДОЖНИК И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО](#)
- [17. ИСКУССТВО — ОТ СЛОВА «ИСКУС»](#)
- [18. ДНИ РАДОСТИ, ЗАБОТ И ПЕЧАЛИ](#)

- [19. ТВОРЧЕСТВО — ОСМЫСЛЕНИЕ БЫТИЯ](#)
- [20. БУРЕВЕСТНИК РЕВОЛЮЦИИ](#)
- [21. «ВЗОЙДЕТ ОНА, ЗАРЯ](#)
- [22. ПОСЛЕДНИЕ ДНИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
- [иллюстрации](#)



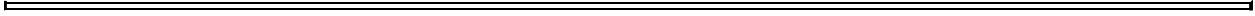


- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [INFO](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)

- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)



ЖИЗНЬ
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М. ГОРЬКИМ



ВЫПУСК 13
(4/3)

МОСКВА
1969

О. Воронова

ШАДР

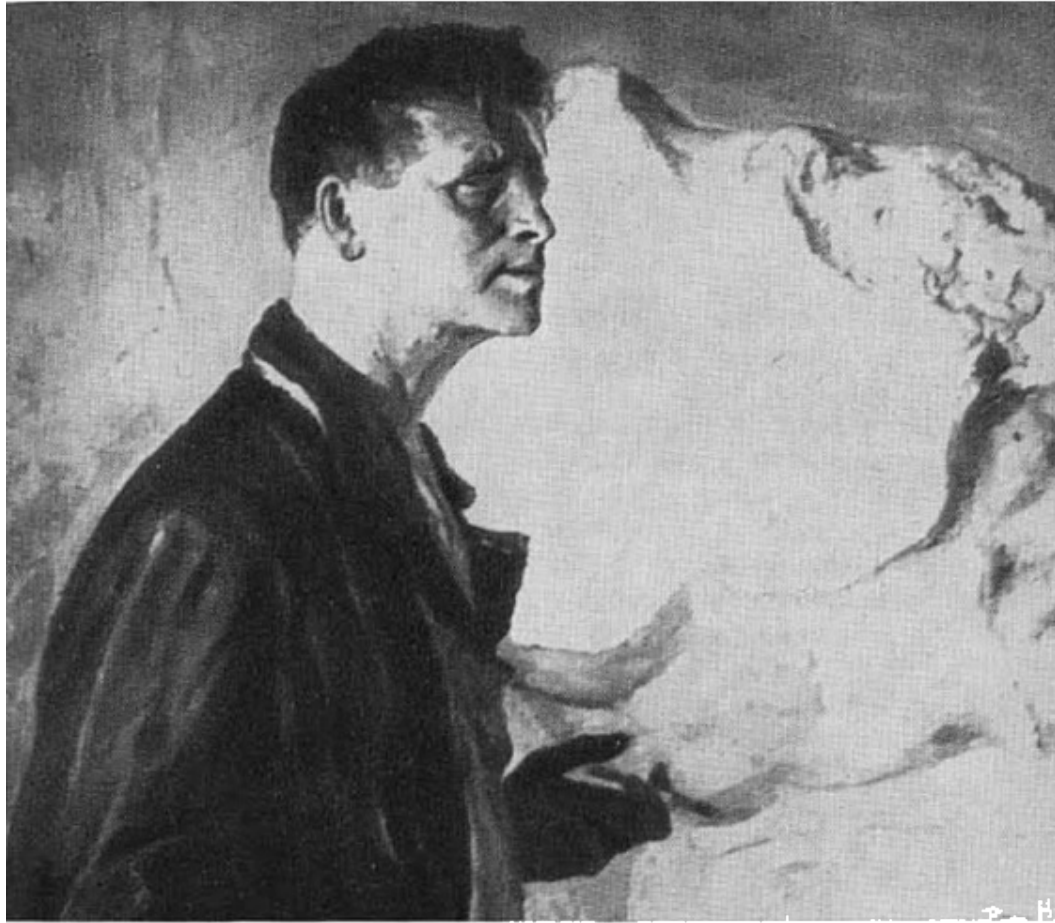
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК ВЛКСМ

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

*

М., «Молодая гвардия», 1969

*Александру Александровичу Кулешову,
моему мужу и другу*



Clay.

Уверенным, утверждающим жестом протягивает вперед руку В. И. Ленин. Твердо, всей ступней опирается он на каменную плиту, крутыми ступенями вырастающую из слияния горных потоков: зеленоватых струй Арагвы, мутно-желтых Куры. Взглядом преобразователя обводит он пространство; в лице, обращенном к солнцу, фигуре, движении — воля совершившего революцию народа. Возвышаясь над грядами холмов, вбирая в себя внутренний ритм. колебаний горных вершин, как бы подчеркивающий размах ленинской мысли, памятник четко вырисовывается на фоне синего южного неба.

Полусогнутая фигура рабочего, выламывающего булыжник из мостовой, дышит гневом и непримиримой яростью. Глаза горят ненавистью, взлохмаченные, слипшиеся от пота волосы падают на лоб, рот плотно сжат. Еще мгновение, и он выпрямится, замахнется, и полетит во врага камень, а вслед за ним посыплются другие камни, и уже ничем нельзя будет остановить этот всеокрушающий поток.

Свежий ветер овеивает разгоряченное лицо крестьянина, разбирает волосы, складки рубахи. Лямки тяжелого короба глубоко врезаются в спину — широким взмахом руки сеятель разбрасывает семена. Он строг, сосредоточен; он вершит важное, может быть, самое ответственное дело в крестьянской жизни. Его глаза одухотворены и светятся гордостью, голова высоко поднята, весь он исполнен богатырской мощи и легкости.

Они очень разные, эти три скульптуры. В памятнике В. И. Ленину — ясная простота и монументальность, обобщенность форм, лаконичная выразительность силуэта, скупой ритм падающих складок. В другой — композиционная сложность крутого поворота торса рабочего, в десятках пластических оттенков передающего ощущение титанического напряжения. В третьей — лирическая поэтичность «Сеятеля», вырастающего в сказочного творца урожая, сильного своей связью с землей.

И все-таки, разные по замыслу, композиции, лепке, возникающей вокруг них атмосфере, они едины в главном: в романтическом мировосприятии скульптора, в его умении претворить конкретное в социальное, индивидуальное — в типическое. Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭСе, «Булыжник — оружие пролетариата» и «Сеятель» как бы вобрали в себя историю нашей революции. Думая о них, я всегда вспоминаю слова П. Д. Корина: «Правду времени можно понимать различно. Но нельзя смешивать большую правду искусства — правду эпохи или правду человека — с маленькой полуправдой случайных отдельных фактов или

ничтожным правдоподобием.... Задача художника и трудность художника показать не случайное, частное, а суть, смысл, ведущие тенденции времени».

Суть революционного переворота, дней грозных, тревожных и радостных воплощена в этих скульптурах. И в то же время глубиной мысли, взволнованной страстностью, стремлением к справедливости они современны нам. Хрестоматийные в лучшем смысле этого слова, как «Марсельеза», как стихи Маяковского, они стали символами эпохи. Они знакомы даже тем, кто никогда не слышал имени создавшего их художника.

А у него было простое имя, таких в России тысячи, — Иван Иванов. Но более известен он под псевдонимом Шадр, псевдонимом, выбранным скульптором в честь родного города — Шадринска.

1. СТРАНА ДЕТСТВА

Впервые Шадринск упоминается в документах 1662 года под названием Шадринской заимки, на которой «дворами стоят и острожный лес вожен». Основателем его считается слободчик Юшка Соловьев, получивший разрешение привлекать вольных «гулящих людей для государевой десятинной пашни».

Первые дома будущего города выросли на том месте, где в реку Исеть впадает небольшой приток Курья Шадриха, мелководный и мутноватый. Откуда произошло название притока и самого города — точно не известно. Правда, некоторые из тамошних стариков до сих пор говорят вместо «рябой» — «шадровитый» и вспоминают. Легенду о рябом татарине с прозвищем «Шадра», одном из первых поселенцев слободы. Так ли это? В Шадринске жили татары, жили башкиры, но подавляющее большинство там было русских.

Слобода росла, горела, опять росла и к середине XVIII века была преобразована в город. К дню рождения будущего скульптора Шадринск стал уездным городом с населением в одиннадцать тысяч с небольшим. С шестью церквями, тремя начальными училищами и одной больницей, с рыночной площадью и собором в центре. Промышленность местная: скорняжная, овчинная и пивоваренная. Население в основном жило земледелием. Пахотные просторы, привлекавшие некогда государеву казну, не оскудевали. Шадринский уезд широко торговал хлебом, скотом, маслом. Пройдут годы, и Шадр будет вспоминать о родных уральских предгорьях: «зеленых, с бархатными лугами, с тихой сонной рекой в камышах, с жирными черноземными полями, кормившими хлебом Россию, с рожью высокой, в какой тонет крестьянская лошадь с дугой, с дремучим зеленым бором, с благовестом соборного колокола, зовущего к смирению и кротости».

Будет вспоминать о светлой реке Исети, тихой и медлительной, о цветущих лугах и зеленой скани берез, о залитых солнцем полянах и муаровых стволах сосен: «Сосны, как мачты, все как одна, веками шепчутся вокруг города. Их обнимают тесным кольцом шумливые березы. В кружеве своего наряда они медленно качаются и склоняются до земли, как бы собирая цветы незабудок».

На самом деле уральские леса только казались ласковыми. При ветре они гудели рокочущим океанским гулом, и стоило отойти подальше,

оказывались глухими, разбойничьими. В семье Ивановых (старожилы! без малого сто лет живут в Шадринске) лучше чем где-либо знали их ушкуйничью статью. Егор Овчинников, тесть Дмитрия Евграфовича Иванова, дед будущего скульптора, низкоросл, горбат был не смолоду. В бешеной скачке по лесной глухомани, спасаясь от грабителей, повредил спину. Спасибо лошади, обошла, выручила. Задыхаясь, из последних сил крикнул ей: «Думай, Думка, думай!» — и потерял сознание. — Вывезла Думка, сама нашла дорогу, а то бы пропал.

Дом Ивановых одноэтажный, деревянный, с тесовой крышей, с плотно подогнанными ставнями, тяжело врос в землю на стыке двух улиц. Сами когда-то рубили — семья потомственных плотников, из поколения в поколение топорами хлеб добывали. Дмитрию Евграфовичу достался дом от деда, перешел по наследству вместе с родовым ремеслом.

Дмитрий Евграфович был неплохой мастер, но заказов не хватало. Чуть ли не каждое лето нужда гнала искать работы на стороне. Прогреется воздух, поберут первые ручьи — плетеный короб через плечо и в деревни. Строить!

С ним шла и жена Мария Егоровна, сперва одна, а потом, «как утка с утятами», с детишками.

И в тот год, 1886-й, когда Дмитрий Евграфович подрядился строить пожарную вышку в селе Такташинском, верстах в девяноста от Шадринска, пошла с ним, несмотря на то, что ждала ребенка. Там, в темных Островлянских лесах, населенных кержаками-раскольниками и выносила его. Там 30 января 1887 года и родился Иван.

По санному пути, туго спеленатого, перевезли его в Город. Иван был третьим сыном, вторым после Василия живым. Старший сын Дмитрия Евграфовича, тоже Василий, умер в младенчестве.

Жилось трудно, натужно.

«Мое детство не помнит игрушек, — писал впоследствии скульптор. — С пеленок глаза мои привыкли видеть

нужду,
слезы,
голод
и труд».

Мясо в щи клали лишь по большим праздникам. Спали на полу под общим одеялом, вповалку. Одежду донашивали до ветхости, передавая ее от старшего сына к младшему.

Особенно тяжело приходилось зимой. Во время сильных буранов избу заносило снегом до самых труб. Отгрести было некому: Дмитрий

Евграфович с утра уходил на заработки, Мария Егоровна едва справлялась с детьми и хозяйством. Ребятишки, чтобы попасть в дом, прорывали норы, лезли во двор поверх ворот. Мороз жег щеки, щелкал как ударами хлыста, рвал воздух.

Дом держался заботами матери. И хоть в девичестве Марии Егоровне не приходилось так надсадно работать — ее семья была богаче, состоятельнее Иванова, — она не жаловалась. Помнила, как родные противились ее браку со статным голубоглазым красавцем плотником, как пророчили ей горькую судьбину. Суровая, с крутым и решительным характером, она не сдавалась. Никого не просила о помощи, работала с утра до ночи, качая колыбель, привязанную на длинной жерди к потолку, то и дело отрывалась по хозяйству: поставить опару, постирать белье, поштопать одежду.

Ложилась перед рассветом, вставала раньше всех. Заботы рано съели ее красоту, заставили забыть о молодости. Низко повязанный платок, суровые глаза, избороздившие шею морщины — Шадрю казалось, что он никогда не помнил ее иной. Всегда усталое и всегда мужественное лицо. Решительное и гордое.

Детей Мария Егоровна любила ровной любовью, не делая между ними никаких различий. Выдержка в обращении не изменила ей и в старости. Когда Шадр приезжал в родной город уже известным скульптором и соседки прибегали расспросить о его успехах, Мария Егоровна не давала никакой пищи их любопытству. «По мне все дети равны», — говорила она.

Она не была ласковой, и не потому, что не признавала поцелуев, просто ей было некогда. Целый день хлопотала по дому, кормила и обстирывала, боясь истратить лишнюю копейку, — детей надо было отдавать в училище, без денег не обойдешься, — а вечерами учила их грамоте и арифметике. На заслонке русской печи мелом выводила корявые буквы и цифры, а наутро вновь отмывала ее, «готовя» к занятиям.

Поздно вечером приходил с работы отец. Появлялся в облаках холодной изморози, стоя на пороге, онемевшими руками долго выламывал из бороды ледяные сосульки.

Иван любил тот вечерний час, когда вся семья, год от году увеличивавшаяся, чинно собиралась за столом, когда Дмитрий Евграфович, «усталый, тяжело опускался на скамейку перед большой деревянной семейной чашкой с похлебкой и, ударив ложкой о край чашки, торжественно кричал: «Ну, босая команда, на вахту!»

После ужина отец еще долго пилил, строгал: докрасна раскалив согнутую из кровельного железа, длинной коленчатой трубой

перегородившую чуть ли не половину комнаты печку, делал рамы, гробы. Устав, ложился в свежеструганный гроб на смолистые сосновые стружки, приговаривал: «Родился наг, нагим и умру. Только бы орду вырастить».

Ради «орды» Дмитрий Евграфович брался за любую работу, но по-настоящему любил только резьбу по дереву. Каким он был резчиком, как умел понять и оценить дерево — сочную, теплую красоту мира! Закажут ему для дома «отделку», пусть самую скромную, фантазия Дмитрия Евграфовича разыграется, и он расчерчивает прихотливые узоры орнаментов, включает в них выпуклые листья, пучки лучистых трав. Вырезает львов с добродушно-злобными мордами, берегинь, фениксов; сказочно изукрашивает наличники, делая их похожими то на кокошник, то на корону.

Для Ивана это было первое знакомство с прекрасным, творимым человеческими руками. Волшебной палочкой казался ему карандаш отца. Стоило Дмитрию Евграфовичу взяться за него, и мальчик забывал о сне и еде, смотрел, как отец рисует эскизы, как режет. Дмитрия Евграфовича радовал интерес сына, и он старался передать ему свое умение: часами сидели вдвоем, рисуя карандашами узоры, такие затейливые и сложные, что об осуществлении их и мечтать не приходилось.

Мария Егоровна не мешала им, хотя не слишком-то одобряла увлечение мужа: резьба по дереву была убыточна. Времени уходило много, а оплачивали ее плохо, чуть дороже обычной плотницкой работы. Случалось, что заказчик вообще отказывался платить. Иногда Дмитрий Евграфович заканчивал работу бесплатно, «ради красоты», а иногда, возмущенный и огорченный, бросал ее на половине.

После больших незадач запивал, а «отгуляв», чтобы оправдаться перед женой, шел по святым местам давать зарок. «Помню его странником, — рассказывал Шадр, — с высоким крестообразным посохом, со старомодным шестиствольным пистолетом для устрашения на случай встречи с лихим человеком или медведем в дремучих Верхотурских лесах.

Отец любил меня, и я почти всегда был его спутником, несмотря на то, что едва поспевал за его большим, уверенным шагом».

В бога Дмитрий Евграфович верил больше по привычке, чем по душевной потребности, а к атрибутам православной религии относился с неприкрытым ироническим сомнением. «Врут, каналы, — говорил он о нетленности праведников. — На бога надейся, а сам не плошай». Значительно сильнее, чем реликвии, его волновали архитектура северных церквей, жизнь леса, суровое величие уральской природы. Мечтатель и

фантазер, рассказывавший о своем замысле изобрести «вечную мельницу», плакавший от радости при виде первых весенних подснежников, он сумел передать свои интересы сыну. Иван рос похожим на него: чутким к красоте, любящим природу, с неясным еще стремлением к иной жизни. «На формирование моей детской души огромное влияние имел отец, человек редкой духовной чистоты, добряк, самородок, «золотые руки», — признавался он впоследствии.

Сходство отца с сыном поразило два десятилетия спустя жену скульптора Т. В. Шадр-Иванову. «По своему складу Иван Дмитриевич сильно напоминает отца, — записала она. — Та же художественная одаренность и тяга к прекрасному, свобода и богатство фантазии. Внешне они были тоже очень похожи. Зачастую доходило даже до мелочей. У них была совершенно одинаковая улыбка, одинаково полузадумчиво-полумечтательно держали они в руках папиросы, только одну дорогую, а другой простую сигарку. Дмитрий Евграфович признавал только собственную самокрутку».

С фотографии Дмитрия Евграфовича смотрит на нас удивительно доброе, как бы озаренное внутренним светом лицо. Остатки мягких волос, седая борода, затаившаяся в уголках глаз способность вновь и вновь удивляться миру. Есть и портрет, вылепленный сыном.

В него стоит взглянуть пристальней, не как в скульптуру пока, но как в выявление характера Дмитрия Евграфовича. В тяжелую прорезь морщин на лице, говорящую о трудной жизни; в задумчивую глубину глаз, пытливых и внимательных; в длинные, гибкие пальцы руки, натруженной — какой, видно, работы она не знала) — и все-таки артистичной; в напряженный очерк бровей. Почувствовать ощущение силы, переполняющей тело; недоуменную растерянность — где и как найти ей должное применение; и вместе с тем душевную легкость, приподнятость, позволяющую не склоняться перед заботами, но забывать о них.

Неразлучные зимой, отец и сын расставались летними месяцами. Дмитрий Евграфович уходил или на дальнее стройки, или — если было чуть полегче с деньгами — шел бродяжничать. Удержать его в городе было невозможно: на целое лето исчезал он в леса, степи, случалось, доходил до Дона.

Иван знал: выпадет первый снег, и всей семьей пойдут встречать его на Увалы — отроги гор, с которых так Далеко видно. Отец принесет подарки, радостные своей неожиданностью: птичку, суслика. Однажды он притащил на веревке козу. Долгими осенними вечерами будет рассказывать о местах, которые исходил, о людях, с которыми случилось встретиться, и

Иван будет жадно слушать, замирая от предвкушения собственных путешествий... А потом много лет спустя признается жене: «Очень люблю Нестерова. Вот его природа, его березки — все это мне так близко! Как жаль, что Михаил Васильевич не видел меня в детстве! Ведь я был как раз таким мечтательным мальчиком, какими он изображает своих отроков».

А пока и около Шадринска есть что посмотреть! Утром, чуть поднимется солнце, садись в челнок и плыви по течению Исети, любуйся медленно наплывающими сосновыми берегами, зеркальным отражением старых деревень Перуновой и Бокалды, правильными квадратами зеленых лугов. Или выйди на берег, разведи костер и сиди молча. Слушай тишину. Смотри, как воробьи отрываются в воде, как собака, высунув от зноя язык, расплывается на песке.

Кругом безлюдье.

«Изредка пройдет стадо, промычат коровы, пастух расхлестнет воздух сухим выстрелом хлыста, пропоет заунывный рожок, и станет тихо, так тихо, что слышно, как мотылек садится на обнаженную руку...

Ослепительное солнце расплавит тебя, и ты поверишь, что не река течет, а твоя собственная кровь, твоя жизнь...»

Страна детства, страна детства! Шадр не просто сохранил память о ней. Она навсегда осталась для него воплощением земной красоты. С восторгом рассказывал он в зрелые годы друзьям о «шелке зеленых лугов», о «золотой раме соснового бора, зажавшего Шадринск». И люди, населявшие страну детства, вошли в его творчество, и вся его жизнь была согрета мыслью о ней. Недаром в одном из рабочих листов конца двадцатых годов бегущей скорописью выписаны стихи Есенина:

*Под окнами
Костер метели белой.
...Божница старая,
Лампады кроткий свет.
Как хорошо,
Что я сберег те
Все ощущенья детских лет.*

2. «В ЛЮДЯХ»

Семья Дмитрия Евграфовича росла быстро. За Иваном последовали Екатерина, Павла, Александр, Антонина, Владимир, Валентина, Виктор, Августа. Младшая, Муза, умерла ребенком. Остальные жили, росли. Заработков отца не хватало сводить концы с концами, и, как только сыновьям исполнялось одиннадцать-двенадцать лет, их отдавали «в люди».

Ивану не пришлось дожидаться и этого возраста: его и Василия чуть ли не с пяти лет считали старшими. В семь лет он уже взялся за пилу — за несколько копеек в день помогал подгонять углы изб, а в 1900 году, после окончания четырехклассного городского училища, отец отвез его в Екатеринбург в услужение купцам Панфиловым, владельцам ватно-шерстяной и скорняжной фабрики.

Видно, очень туго приходилось Дмитрию Евграфовичу — контракт он подписал, лишь бы одним ртом стало меньше. Иван работал без оплаты, за одежду и хлеб. С первых же дней он затосковал по родным, по лесному приволью, по дому. Но о возвращении и мечтать не приходилось: договор с Панфиловыми был заключен на пять лет.

Все в Екатеринбурге было чуждым, непривычным для мальчика. И длинные прямые улицы, и многочисленные дымы фабричных труб, и вечерние фонари. Даже Исеть, забранная в каменные берега, казалась другой.

Но еще более чуждым был уклад жизни, царивший в панфиловском особняке. В отцовском доме случались дни, когда ему приходилось оставаться полуголодным; но он знал, что в эти дни и всей остальной семье приходится класть зубы на полку. Он видел, что отец и мать работали с утра до ночи; каждая их копейка была заработана тяжелым, но честным трудом. Пожалуй, ничем так не гордились Ивановы, как своей трудовой честностью, — этому они учили и сына.

Здесь, у Панфиловых, все его понятия о справедливости оказывались перевернутыми. На фабрике работали рабочие, а деньги шли хозяевам. Мальчиков, которых готовили в приказчики, заранее приучали лгать покупателей. Даже среди прислуги не было равенства: один стол готовили для приказчиков, другой — для конторщиков, третий — для кухонной прислуги и дворника, четвертый — для мальчиков на побегушках.

Работал Иван и за упаковщика, и за уборщика, и за истопника, и за чистильщика сапог, и за рассыльного, и за конторского мальчика. Подметал

полы, паковал и прессовал товары, сдавал их на вокзалах, запрягал и распрягал лошадей.

Научиться торговать он не смог. За прилавком он выдавал «секреты фирмы», рассказывая покупателям о разнице между себестоимостью и продажной ценой в товарном обороте Панфиловых. Все попытки поставить его за прилавок кончались скандалами с покупателями и затрещинами для Ивана. «Пинки, колотушки, затрецины были для меня столь неизбежным явлением, что ходить без шишки на лбу, без синяков на теле, без ссадин было для меня просто обидным доказательством моей вынужденной бездеятельности», — иронизировал он много лет спустя.

Иногда приходилось ему сопровождать товары на иногородние ярмарки и там стеречь их. Первая поездка в Нижний Новгород — красные кирпичные башни Кремля, венцом собирающиеся по крутому зеленому косоугору; река, неторопливо, размеренно катившая тяжелые рыжеватые волны, — врезалась в память на всю жизнь. Город удивил его песенной красотой. Все свободное время проводил или на откосе, любуясь панорамой Волги, или на пристани. Другие поездки, в Кундравку, Мостовку, Ирбит, не были радостны: они совпали с зимой, с лютыми сибирскими морозами.

Ночуя в дощатых неотопливаемых складах, Иван зарывался в тюки мехов, чтобы не замерзнуть; провожая товары по заметным снегом дорогам в коротеньком, почти догола вытертом полушубке, коченел от холода. Вспоминал: «Цепеня, с отмороженными ушами и пальцами, бежал за возами вприпрыжку в напрасной надежде согреться. Обессиленный, падал на воз, с которого меня пьяные приказчики, еле живого, стаскивали на почтовых станциях и, втаскивая в теплую избу, насильно вливали в рот водку из штофа, чтобы приведи в чувство».

Первые два года у Панфиловых были для Ивана очень трудными. На третий благодаря вниманию со стороны старшего сына владельца фабрики Александра Яковлевича стало много легче.

Александр Яковлевич был купцом по рождению, но не по призванию. Он был образован, любил музыку и живопись, в своих путешествиях по Европе неизменно посещал музеи и картинные галереи, много читал, знал наизусть поэмы Некрасова и целые страницы из романов Тургенева. У него была прекрасная библиотека, в которой хранились и запрещенные книги, как «Что делать?» Чернышевского. Екатеринбургская интеллигенция уважала его, и он был избран председателем Общества попечения о начальном образовании.

Александр Яковлевич не вмешивался непосредственно в

установленные отцом порядки, но неизменно старался защитить рабочих и подмастерьев от оскорблений и обилия штрафов. Почувствовав, что за неумением Ивана приспособиться к обстоятельствам таится одаренная и поэтическая натура, он стал руководить его чтением, а потом и рассказывать то о своих путешествиях, то о знаменитых музыкантах и художниках. «Ты не смотри, что у него глаза — щели, — говорил он, показывая портрет Репина. — Не одни орлы смотрят на солнце. Через эти щели художник душу человеческую насквозь видит».

«Он был для меня «лучом света в темном царстве», — признавался Шадр.

Первое знакомство со стихами Некрасова (Александр Яковлевич декламировал ему «Русских женщин») потрясло Ивана. «Уткнувшись лицом в колени, плакал навзрыд». Такое же сильное впечатление произвела репродукция «Сикстинской мадонны», привезенная Панфиловым из Дрездена, и рассказ Панфилова об этой картине: «Смотришь и не налюбишься, дышать не смею, рот рукой закрыл. Сижусь час, два, и не знаю сколько, вот и рама исчезла, и стена исчезла, а я весь в лазоревых высях плаваю и плачу от радости. Кто-то потянул меня за рукав, оглянулся, а то был в забытьи. Сторож галереи. Пожалуйста, говорит, к выходу, закрываем, а я, брат, иду за ним и плачу».

Самозабвенно слушал Иван рассказы Александра Яковлевича, и тот, радуясь интересу подростка к искусству, всячески поощрял его: часами говорил с ним о картинах, показывал десятки гравюр и репродукций. Иван пробовал перерисовывать их — получалось. Дмитрий Евграфович хорошо научил его владеть карандашом. Однажды на белой стене нарисовал свой автопортрет в профиль с томиком Некрасова в руке и подписал: «Страдающий Иван». От старика Панфилова ему крепко попало, но портрет все признавали похожим, и Иван, уверившись в своих способностях, затаил в душе мечту стать художником.

Скоро представился случай испытать эти способности. В начале 1904 года из Екатеринбургской художественно-промышленной школы выбыло два ученика, и был объявлен конкурс на замещение вакансий. Иван пошел сдавать экзамен.

Как он отважился на такой решительный шаг? Сам? Падр писал, что все произошло по воле слепого случая. Од провинился в чем-то перед Панфиловым-отцом, и тот Йригрозил, что отправит его обратно в Шадринск. Как ни хртелось Ивану домой, но опять сесть на шею Дмитрию Евграфовичу, который и так с трудом кормил оставшуюся семью, было выше его сил. Не умея найти выход и не желая просить прощения, решил

покончить с собой. По течению Исети добрал до пруда в центре города. Постоял, глядя, как загнанная в стойла плотин вода с грохотом падает вниз, прорываясь сквозь шлюзы Монетного двора. Не решился. Но на второй день опять дернулся к плотине — снова с мыслью о самоубийстве. И тут-то на одном из больших домов заметил вывеску: «Екатеринбургская художественно-промышленная школа».

Можно ли безусловно верить этому рассказу? В своих записях Шадр нередко придает простым фактам поэтическую окраску. Да и писал он по прошествии десятилетий, когда многое уже стерлось в памяти; писал отрывочно, возвращаясь мыслью к тому лишь, что казалось ему интересным, красочным.

По всей видимости, идея поступления в Художественно-промышленную школу исходила от Александра Яковлевича. Во всяком случае, сестра Шадра А. Д. Лобанова свидетельствует, что именно он привел Ивана на экзамен.

Конечно, в намерении выступить на конкурсе был немалый риск. Все зависело от того, выдержит ли Иван экзамен по рисунку, единственный и главный вступительный экзамен в Художественно-промышленной школе (кроме него, требовалось лишь свидетельство об окончании четырехклассного народного училища). Всю смелость своего шага Иван понял, лишь увидев остальных соискателей: их было тридцать два человека на два места.

В просторном зале, украшенном гипсовыми слепками, на высоком мольберте, «как мишень для прицела», висел белый картон с вычерченным на нем орнаментом. Нужно было снять копию. Шуршали карандаши, скрипели резинки. Сидевший рядом с Иваном Петр Дербышев, работавший раньше по производству могильных плит, рисовал быстро и споро: «твердой, уверенной рукой вывел очень похожую фигуру, посидел, о чем-то подумал, очевидно, проверил, сказал громко: «Капут!», встал из-за стола, передал рисунок учителю и первым вышел из класса». Иван растерянно наблюдал за ним. И только поняв, что время истекает и в классе уже почти никого не осталось, вспомнил давние уроки Дмитрия Евграфовича и отважился: одной линией, почти не отрывая карандаша от бумаги, вычертил орнамент.

Вечером, «волнуясь и страдая, глотая слезы как камни, тревожно и напряженно ловя каждое слово директора», узнал, что принят первым по конкурсу. Вторым — Дербышев.

Этой же ночью послал письмо в Шадринск. «Благослови меня, — писал он матери. — С сегодняшнего дня у меня начинается другая жизнь, я

поступил в Школу, через пять лет буду человеком и зарабатывать любимым искусством деньги. Пришлю тебе тогда на целый мешок крупчатки, а тятю книгу «Урочное положение», о какой он давно мечтает...»

Ответ пришел от отца: «Мать опять в тягости, писать много не может. Вообще заработок плохой, а семья одолела, все пить-есть просят. Твоя художеская жисть трудная. У меня самого, сынок, от надсады кровь под ногтями, но если тебе будет очень тяжело, так знай, что у тебя есть батюко, который на это дело тебе всегда поможет, чем может. При сем препровождаю рупь серебром...»

Мать на этом же листке приписала: «Ни серебра, ни злата у меня нет. Есть только одно — материнское благословение, всегда, во всем, во веки веков нерушимое. Аминь. Аминь. Аминь».

3. НАЧАЛО ПУТИ

Иванов, попавший в первый набор учеников Художественно-промышленной школы, почти не опоздал к началу занятий: он держал экзамен 4 января 1904 года, а школа начала функционировать 9 декабря 1903 года. Все в ней было новым, непривычным для Екатеринбурга: и специализированные мастерские, которые должны были подготавливать мастеров местной художественной промышленности^[1]; и состав преподавателей, в большинстве приехавших из Петербурга; и ансамбль зданий, специально для нее выстроенный в центре города.

Первые впечатления Иванова связаны с директором школы Михаилом Федоровичем Каменским^[2]. Обладая почти неограниченными полномочиями при приеме учеников, он не только не стеснял его различиями веры, сословия или пола, но и помогал тем, кого считал одаренными, в случае необходимости обойти даже немногие обязательные условия. Шадр вспоминал, например, об одном из учеников, совершенно неграмотном и суеверном: «Чтобы вернее поступить в школу, он, дядя лет за тридцать, дал обет пройти по одной рельсе железнодорожного пути из деревни в город. Он даже не умел читать, и лишь слепая любовь к красивому и жажда узнать, «как делают хорошие городские горшки», привела его, балансирующего на одной рельсе руками, в школу». За хороший рисунок и стремление к знаниям Каменский принял его в обход всех правил.

Число мест в школе было ограничено, но соискатели, проявившие на экзамене какие-то способности, могли не волноваться за свою судьбу, если и не проходили конкурса. При первой же вакансии Каменский сам находил их — и через год, и через два.

Он сочувствовал революционному движению и взглядов своих не скрывал. В один из первых дней учебы ребята затеяли в актовом зале игру в мяч. Мяч попал в портрет Николая II и порвал его. Вошел Каменский, усмехнулся и приказать убрать портрет: «Раз разорван, то надо унести». Новый портрет был повешен лишь перед самыми экзаменами. Каменский сам пригласил почти всех преподавателей и ничем не стеснял их инициативу^[3]. «Как хотите, так и ведите класс, вам это лучше знать», — отвечал он на вопросы о лучшем методе преподавания.

Он организовал маленький школьный зверинец, где ученики могли рисовать и лепить с натуры, и музей, в котором были собраны копии с

античных скульптур и работ Микеланджело, слепки с киевских древностей.

Сам он преподавал акварель. Приносил в класс большие букеты цветов, охапки ярких осенних листьев, учил всматриваться в них, замечать линии, тона, переходы. Учил писать ярко, сочно: «Начиная писать, сразу берите тоном в полную силу. Не сушите акварель — это не бонбоньерка». Демонстрируя свои работы (густые, почти локальные в ударе кисти цвета, расплываясь, смешивались с другими, такими же интенсивными), предостерегал: «Не верьте моему глазу, пишите, как вы видите и чувствуете; это очень важно для художника — дать свое восприятие видимого, свое чувство цвета, пятен, формы».

Уроки Каменского казались Ивану ступенями в большое искусство — им он отдавался с увлечением. Но на других ему было скучно, успевал он плохо. То ли не умел заниматься тем, к чему не лежала душа; то ли сказывалась двойная нагрузка — чтобы прокормиться, он по вечерам продолжал работать у Панфиловых, — но учеба шла плохо, и на одном из педагогических советов был даже поставлен вопрос об его отчислении из школы. Спасло заступничество Каменского.

Но была и еще одна трудность. Иванов не мог осилить главного — выбрать себе специальность, начать работу в мастерской. Сперва, вспоминая мастерство Дмитрия Евграфовича, решил продолжить семейную традицию и пошел в столярную мастерскую, но почувствовал себя не на месте. Гранильное дело тоже казалось чуждым. И неизвестно, как сложилась бы его судьба, если бы в школе не появился Теодор Эдуардович Залькалнс^[4].

Один из учеников Каменского по училищу Штиглица, только что приехавший из Парижа, где четыре года растил в мастерской Родена с Бурделем и Дебуа, он был назначен преподавателем лепки, — именно из этого класса Иванов был исключен «за неспособность». Внимательно рассмотрев все работы учащихся, и отмеченные высшими баллами и обреченные на слом, Залькалнс выдрал Иванова.

«Прибежав в класс, — рассказывал Шадр, — я увидай посреди пола опрокинутую бочку забракованных глиняных слепков, которые дробились на мелкие куски и размачивались, чтобы из них готовить массу для других работ. Куски засохшей глины, обломки орнаментов, безграмотные любительские слепки были аккуратно, в форме большой розетки, разложены по полу. В середине ее, как пестик в центре цветка, стоял с засученными рукавами белоснежной рубашки сам Залькалнс и внимательно рассматривал, повертывая со всех сторон, небольшой квадратный слепок, сделанный мной, на котором зиял, как ножевая рана,

роковой крест: брак. Меня бросило в краску...»

Залькалнс увидел в этом слепке главное — пластическое чутье молодого художника. «Здесь нет стек, здесь палец пощупать, но это прекрасно», — сказал он.

Всегда подтянутый, безукоризненно вежливый, внимательный, Залькалнс за короткое время стал непререкаемым авторитетом для учащихся. Ему подражали во всем, даже в акценте, коверкая русские слова. В маленьком школьном музее он часами рассказывал о законах пластики, стараясь привить ученикам любовь к красоте форм, объемов, плоскостей. Но копировать не разрешал. Убежденный, что главное в мастерстве скульптора — умение «штудировать природу», он заставлял работать с живой натурой, никогда, впрочем, не стесняя в выборе приемов лепки. «Моей задачей, — скажет он потом, — было будить творческую потенцию учеников, — дать вполне свободно, без малейшего гнета, развиваться их индивидуальным творческим стремлениям».

Под руководством Залькалнса Иванов лепит свою первую самостоятельную работу — барельеф журавля, старого, умного журавля, жившего в зверинце школы, всеобщего любимца. Его клетку не запирали, и он свободно бродил по окрестным улицам, а вечерами возвращался: знал, что его будут кормить, рисовать и лепить.

Барельеф оказался удачен, и Иванов принимается за следующую работу: мужскую обнаженную фигуру в рост. В классе для такой большой работы нет места: для того чтобы снять мастерскую, как делали некоторые другие ученики, нет денег, и Иванов лепит в старой бане, где ему бесплатно позирует старый фабричный сторож. В эту почти заброшенную, грязную баню чуть ли не ежедневно ходит и франтоватый, всегда изысканно одетый Залькалнс: следит за лепкой, сравнивает натуру с моделью, повторяет свое любимое: «Строже. Проще. Чище».

Зима, весна, лето 1905 года счастливы для Иванова. Вылепленная им голова мальчика-шарманщика экспонируется на ежегодной школьной выставке, а потом получает место в школьном музее. Приходит первый заказ — незнакомая женщина просит сделать скульптурный портрет умершего сына. Иванов подолгу рассматривает фотографию умершего, часами разговаривает с матерью, расспрашивая о ходе его болезни, ходит вместе с ней на кладбище. Наконец работа готова: последним усилием отрывает умирающий голову от подушки, стремясь уйти от смерти. Это первая попытка композиции, создания образа. «Лепил он очень свободно, без всякой натуги и обладал большим пластическим чутьем. Так же легко он и компоновал», — свидетельствует Залькалнс.

У него появляется друг-однокашник Петр Дербышев, бывший ломовой извозчик из села Арамиля, подсобный рабочий по выделке кладбищенских плит, на одной скамье с которым он сдавал экзамен. Дербышев любит камень, и Иванов ходит с ним к старикам камнерезам. Оказывается, что их беседы интересны и ему, решившему стать скульптором. Мастера великолепно понимают материал. «На камушек надо смотреть подольше, — говорят они. — Он сам подскажет, что из него лучше сделать».

Он становится своим человеком у Каменских: бывает в доме Михаила Федоровича и запросто и на литературных вечерах и домашних концертах, собиравших немалую часть екатеринбургской либеральной интеллигенции. Принимает участие в концертах: у него оказывается незаурядный голос, и жена Каменского, музыкантша, учит его пению. Их дети, ровесники и погодки Иванова, сближаются с общительным, веселым, романтически настроенным юношей; «Жан Вальжан» называют они его. Иванов рисует портрет Наташи Каменской, гордится услышанными похвалами, пробует писать стихи.

Летом он гостит в имении Каменских. «Директор школы М. Ф. Каменский, — писал Шадр уже в зрелом возрасте, — идеальный педагог и человек, явился моим первым руководителем, а под влиянием его семьи во мне навсегда укрепилась уверенность в собственных силах и смелость для борьбы».

Наибольшее влияние, конечно, оказал на него сам Михаил Федорович. И не только тем, что его рассказы о картинных галереях Италии, дружбе с Н. Н. Ге и поездке в Ясную Поляну были любопытны для молодого художника; Каменский покорял Иванова своей добротой и органическим демократизмом, на редкость благожелательным отношением к людям, своим вольнолюбием, душевной независимостью, смелостью чувств и мыслей.

Окончить курс под руководством Каменского Иванову не удалось. Осень 1905 года для Художественно-промышленной школы началась трагично. Учащийся Топоров (Иванов хорошо знал его — они вместе занимались декламацией) наложил на себя руки: его призывали в армию, и у него не было надежды потом снова вернуться к учебе. Огромная толпа екатеринбургской молодежи, собравшаяся на кладбище и взволнованно обсуждавшая, «как жить дальше», превратила его похороны в настоящую демонстрацию. О ней заговорили по городу. Каменский опубликовал статью, призывавшую «постараться помочь тем, кто еще живет». На следующий же день на нее откликнулась газета «Уральская жизнь». Рассказывая о неуверенности молодежи в завтрашнем дне, газета писала о

«тупоумии, бессердечности и пошлости» военных властей.

19 октября большая часть учащихся Художественно-промышленной школы, среди них был и Иванов, со специального разрешения Каменского примкнула к общегородской манифестации, требовавшей освобождения политических заключенных. Их встретили вооруженные черносотенцы. «Уже при вступлении в торговые хлебные ряды, — рассказывает очевидец, — среди идущих начали циркулировать смутные слухи, что около Кафедрального собора избивают. Но кто бьет, кого бьют — этого не знали... При вступлении на Кафедральную площадь учащиеся встретили наряд полиции... Вдруг послышались свистки, раздались крики «Бей их!», и часть толпы шарахнулась в сторону, давя и сбивая с ног друг друга. Какие-то субъекты с большими дубинами гнались с криками «Держи их!». Полиция не препятствовала им догонять и бить кого они хотят. Учащиеся между тем подходили к остановившимся у собора людям, неся впереди свое знамя. Как только они смешались с толпой, тотчас флаги, несенные ими, были сорваны, древки их изломаны, а через несколько минут из толпы уже выезжали экипажи с лежащими в них окровавленными, неподвижными телами».

В схватке с черносотенцами, «хорошо организованной толпой хулиганов», по аттестации «Уральской жизни», был убит однокашник и однофамилец Иванова — восемнадцатилетний сын тагильского купца Василий Иванов. В этот же день будущий скульптор стал членом одной из боевых дружин, охранявших город от дебошей и беспорядков. Впоследствии он признается, что эти несколько дней оставили неизгладимый след в его душе. Тогда он понял, что за правду нужно бороться.

В личном архиве Шадра считанное число документов, говорящих о его — екатеринбургской юности. Несколько писем, фотографий, записей и среди них вырезки из сатирического журнала «Пулемет» за 1905–1906 годы. Манифест с оттиском кровавой руки; рисунок с «проектом» памятника правительству Николая II — в форме виселицы и аллегорическая сказка о том, как «поганые казаченки и с тою ли черной сотней» «закрыли весну».

«...И сказал Донос свет Иванович:

— Не кручинься, царь, не печалуйся. Никакой Весны нет и не было. А что был разговор на Масляной: парни с девками разрядились, вокруг чучелы хоровод вели и промеж себя Весну славили, так те парни все поизловлены, руки-ноги им позакованы, а и девки все те в тюрьме сидят...»

Сказка обертывалась былью. Январь 1906 года в Екатеринбурге

прошел в повальных репрессиях, обысках, арестах. Занятия в школе шли нерегулярно, чуть ли не каждую неделю туда наведывалась полиция. Некоторые ученики были арестованы, мастерские разгромлены — искали запрещенную литературу, со школьной выставки снята композиция «Евреи», которую Иванов сделал под впечатлением еврейских погромов. На краю пропасти беспомощно толпилась кучка людей, тщетно пытавшаяся удержаться на земле; порывистый ветер сдувал их в бездну.

В конце января был выслан в Уральск Каменский. Перед этим в его квартире были обысканы все щели; по свидетельству местной печати, ее одновременно осматривали «по крайней мере тридцать человек жандармов и полицейских чинов».

Новый директор, приехавший из Саратова Б. Р. Рупини, был полной противоположностью Каменскому. Состоятельный, выхоленный, державший лакеев и блестящий выезд, он целые ночи посвящал карточной игре и, проигрываясь, был нетерпим с учащимися. «Рупини вымещал на нас свои карточные неудачи, — вспоминал один из позднейших учеников школы, Н. Сазонов. — Мы не любили его и сильно боялись. Иногда рассердится на ученика, закричит на весь класс, затопаёт ногами...»

Обстановка в школе стала чиновнической, казенной. Уехал и Залькалнс. И тогда в жизнь Иванова вошел «Гном».

Тонкий журнал, общедоступное издание, на заставке которого были изображены добродушные длиннородые человечки с огромными гусиными перьями, внешне казалось безобидным, но публиковало острые политические карикатуры, пародии, сатирические зарисовки.

Так, например, на «новый» избирательный закон, сохранявший прежнюю многоступенчатость выборов, «Гном» отозвался помещенной на обложке карикатурой. К думе — ее символизирует черный, широко раскинувший паутину паук — бредут по узенькой дорожке несколько комариков, чудом просочившихся через «просеочное отделение». За кустами, неподалеку от шлагбаума, преграждающего доступ остальным, прячется шпик, наблюдавший за «лояльностью».

«Ж'ан» подписана карикатура. «Ж'ан» — первый псевдоним Иванова, воспоминание о дружеском прозвище, присвоенном ему в семье Каменских.

Иванов работает в журнале с апреля 1906 до весны 1907 года. Делает обложки, рисует карикатуры (большой частью политические). Событиями 1905 года, размышлениями о нем овеян рисунок «Миша проснулся!». Медведь, разорвавший цепи, борется с человеком, по рукаву которого вьется надпись «Правительство». На полу — сорванный эплет, череп с

крестом, скипетр с привязанной к нему плетью. На медведя наведено дуло пушки, вдали маячит тюремная решетка. Орлы, украшенные орденовыми лентами, наблюдают за битвой. «Кто победит?» — спрашивает рисунок.

Рваный беглый штрих, четкие силуэты, выразительные позы. Надписи, разъясняющие карикатуры самому широкому кругу читателей. Вполне определенная, устоявшаяся политическая сюжестика.

«Обыск у богача» — жандармы пьют вместе с обыскиваемым; «Обыск у пролетария» — ни в чем не виновного человека тащат в тюрьму; «Свободы 17 октября» — меч поверх манифеста; «Предназначено в подарок правительству» — бык, взметнувший на рогах перепуганного купца.

Издателя «Гнома» В. С. Мутных неоднократно штрафовали, а за номер, в котором были помещены стихотворение, сравнивающее Николая II с «безграмотным дворником», обороняющимся от народа, и карикатура Иванова «Придворная сценка», он был привлечен к суду. «Придворная сценка» — самая, пожалуй, злая и прямолинейная карикатура Иванова. Действие ее происходит в Зимнем дворце. Лихо сдвинув корону на затылок и, как нож, зажав в руке скипетр, Николай II дружески беседует с Победоносцевым. На придвинутой к трону ширме нарисована виселица, свитки законов засунуты в ночной горшок.

Иванов ждал исключения из школы — Рупини, безусловно, не простил бы ему участия в «Гноме». Но ему повезло: суд не стал доискиваться, кто скрывается под псевдонимом «Ж'ан», и хотя дни «Гнома» были сочтены, его судьба не отразилась на судьбе Иванова.

4. ПЕШКОМ ЗА СЛAVOЙ

Два юноши. Один — высокий, угловатый, худой; другой — коренастый, приземистый. Первый идет налегке, высоко вскинув подбородок. Второй, сгибаясь под тяжестью котомки, опустил голову и шагает медленно, неторопливо.

«Пешком за славой» назвал Шадр рисунок, на котором изобразил себя и Петра Дербышева, отправляющихся в путешествие по России.

Весной 1907 года они окончили школьный курс. В Екатеринбург решили не оставаться, а ехать в Петербург держать экзамены в Академию художеств. Экзамены должны были проходить осенью, лето было теплым и ясным, и у обоих друзей впервые в жизни было несколько месяцев свободного времени. Договорились идти в Петербург пешком, через Поволжье, Кавказ, Украину. Промерить Россию шагами, посмотреть жизнь и людей.

Желание это созрело у Иванова под влиянием рассказов Горького. Еще мальчишкой, сопровождая панфиловский обоз в Нижний Новгород, он залпом прочитал «Емельяна Пиляя», и с тех пор Горький стал его любимым писателем и в какой-то степени образцом для подражания: Иванову хотелось знать Россию так, как ее знает Горький, пройти по ней так, как прошел Горький. Во время своего «путешествия за славой» он на многое будет смотреть глазами писателя и, рассказывая об Одессе много лет спустя, будет говорить словами Горького о «лесе мачт, окутанных клубами тяжелого черно-сизого дыма», о «глухом шуме якорных цепей, свисте локомотивов»^[5].

Иванов и Дербышев шли вдоль рек Камы и Волги, сокращая иногда путь случайными переездами на баржах и в лодках, норовя проехать на пароходах или поездах зайцами. Радовались, глядя, как темная хвоя уступает место нежной свежести низкорослого тальника; как щебнистые холмы сползают к песчаным, усеянным цветными гольшами берегам; как меловые утесы Жигулей сменяются уютными, утопающими в тенистых садах городками.

«День сытые — два голодные», иногда — за хлеб — писали портреты по случайным заказам, но чаще подрабатывали грузчиками, малярами, носильщиками. Оборвались, продрались до нитки. Тяжелее всего почему-то оказалось расстаться с перочинным ножиком. Уже известным скульптором Шадр рассказывал с досадой: «Продали друга за

двугривенный...»

Первая большая остановка — в Уральске, у Каменских. Михаил Федорович, не очень веря в возможности Иванова поступить в академию, дает ему рекомендательное письмо к своему бывшему коллеге, директору Училища технического рисования Штиглица Г. И. Котову. «Я прошу вас помочь моему бывшему ученику Ивану Дмитриевичу Иванову, — пишет он. — В Екатеринбурге ему больше нечего делать. Иванов, безусловно, человек очень талантливый. Мы все, преподаватели в Екатеринбурге рисования и живописи, считали его за одного из лучших наших учеников...»

Кавказ. Иванов жадно вглядывается в красоты южной природы, окутывая романтической дымкой все проходящее перед глазами: «хрустальную декорацию снежных гор, заслоняющих горизонт»; «щелкающий зубами Терек»; «убегающие от бездны гранитные скалы Военно-Грузинской дороги».

Одесса. Случайное знакомство с художником К. К. Костанди приносит удачу: Иванову заказывают для одесского театра декоративное панно «Вихрь». Неделя радостного общения с полотном и красками. Киев. В вокзальной сутолоке он теряет Дербышева и, как ни ищет, не может найти его. Добирается до Москвы и, словно по щучьему веленью, встречает его в Третьяковской галерее.

Встреча эта приносит и радость и огорчение: пораздумавши, Дербышев отказывается экзаменоваться в академию, и Иванов едет в Петербург один^[6].

Петербург встречает его неприветливо. В Академию художеств он — не попал — провалился по рисунку^[7]. Идти в Училище технического рисования не хотелось — прикладное мастерство не интересовало его. Путь к славе оказывался далеко не торным.

Жить было не на что. Ночевал с босяками на Охте, Ж заброшенной барже. Познакомившись там с шарманщиком, стал ходить с ним по улицам и дворам («ходил В обезьянкой на плече, полумертвой от холода и голода носительницей чужого счастья»), пел под дребезжащую музыку. Тут-то и улыбнулся ему случай — его пение случайно услышал режиссер Александрийского театра Михаил Егорович Дарский.

Услышал и поразился красоте и силе его голоса, непринужденности его поведения.

Экспансивный, увлекающийся, склонный к неожиданным и решительным действиям, Дарский решил, что Иванов должен стать

актером. Допущенный по его рекомендации к приемным экзаменам на Высшие драматические курсы Санкт-Петербургского театрального училища, Иванов действительно сдает экзамены и даже, как вспоминает потом, блестяще. Его зачисляют в класс одного из премьеров Александрийского театра и лучших педагогов училища, Владимира Николаевича Давыдова.

Год занятий на драматических курсах был, пожалуй, самым серьезным испытанием художественному призванию Иванова. У него все ладилось. Занятия шли успешно; любительские спектакли, в которых он участвовал, сопровождались аплодисментами; его игрой был доволен сам Дарский, обычно чрезмерно взыскательный и резкий в оценках, — своей резкостью он прославился в первый же год работы в Александрийском театре, швырнув во время репетиции горячей лампой в «первую актрису» М. Г. Савину, самовластно распоряжавшуюся в те дни репертуаром и ролями, и обвинив директора в том, что «тридцать лет театр жил под юбкой!».

Совместно с Давыдовым Дарский выхлопотал Иванову небольшую стипендию и постоянно заботился, чтобы того приглашали участвовать в платных концертах. Заезжал за ним на блестящих рысаках, в крахмальной манишке, и эти приезды всегда вызывали смятение в грязной окраинной петербургской комнатухе, где Иванов снимал угол у старухи селедочницы.

Но, несмотря на все успехи, театр не удовлетворял Иванова — он продолжал мечтать об изобразительном искусстве и порой рисовал целыми днями. «Я мечтал, чтобы у меня пропал голос, — говорил он. — Или, если мне уж суждено стать актером, отсохла рука и я не мог держать карандаша».

Эту раздвоенность подметил в нем Давыдов. Внимательный, скромный (один из крупнейших петербургских актеров, он всю жизнь сомневался в своей одаренности; «Если бы мне Костин талант, я бы показал», — говорил он, сравнивая себя с Варламовым), глубоко человечный, он принял близко к сердцу судьбу своего ученика. Деликатно, под всякими предлогами, чтобы не задеть юношеского самолюбия, старался позвать к себе и накормить обедом; уговорил знаменитого баритона Тартакова послушать пение Иванова, чтобы определить, стоит ли тому заниматься вокалом; приглашал его на званые вечера, где всегда царил атмосфера утонченной интеллигентности и любви к искусству и где Иванов мог встречаться с такими выдающимися актерами, как Варламов, Далматов, Савина, Стрельская. «Он старался выявить во всю ширь мои потенциальные творческие возможности», — вспоминал Шадр. В

противоположность Дарскому, Давыдов был не слишком доволен игрой Иванова, считая, что тот «играет чувствами», совершенно пренебрегая актерской техникой. «Так играть нельзя. С такой игрой можно угодить в сумасшедший дом. Не нервами, а техникой нужно вызывать слезы зрителей».) Узнав, что Иванов чаще бывает в художественных музеях, чем на репетициях, что дома у него хранятся целые папки рисунков, Давыдов решает свести его с художниками. На одном из своих званых вечеров он знакомит его с Николаем Константиновичем Рерихом, который в ту пору был директором школы Общества поощрения художеств. Это знакомство и сыграло решающую роль в дальнейшей судьбе Иванова. Рерих заинтересовался талантливым юношей и по просьбе Давыдова без экзаменов принял его в свою школу, определив его в класс общего рисования к живописцу А. А. Рылову.

5. СТУПЕНИ

Школа Общества поощрения художеств, в которой Иванов начал заниматься буквально через несколько дней после знакомства с Рерихом, была одной из стариннейших и крупнейших художественных школ России. И в то же время одной из самых демократических и доступных^[8]. «Здесь сидели рядом ремесленник и чиновник, матрос и офицер, студент и дьякон, мальчик от маляра или резчика и юноша из далекой провинции, приехавший учиться великому искусству, крестьянская девушка и генеральская дочь», — рассказывал Рылов.

Во время ученья Иванова душой школы был Рерих. Известный живописец, общественный деятель, одним из первых заговоривший об охране памятников русской старины («Пусть памятники стоят не страшными покойниками, точно иссохшие костяки, никому не нужные, сваленные по углам соборных подземелий. Пусть памятники не пугают нас, но живут и вносят в жизнь лучшие стороны прошлых эпох»), замечательный лектор, не зная устали призывавший «узнать и полюбить Русь», историк, поднявший в эстетике проблему об отношении искусства к археологии, публицист, журналист, поэт, Рерих всячески старался расширить программу школы, надеясь со временем превратить ее в «университет искусств». Он ввел изучение стенной живописи, хорового пения, музыки, открыл классы графики, медальерного мастерства, чеканки, живописную и ткацкую мастерские. Во время каникул устраивал поездки учащихся в старинные русские города: Новгород, Печоры, Псков.

Под влиянием Рериха Иванов увлекается историей и археологией. Не менее жадно вглядывается он в его полотна, особенно в созданное им в 1906 году панно «Бой»^[9]. Холодные волны, серые ладьи с красными парусами, воины в кольчугах, сражающиеся на фоне зловеще пылающего оранжево-синего неба, — точность и четкость исторического видения Рериха как бы воскрешала для Иванова древний лик земли, жизнь и битвы давно ушедших людей. Он знал: именно такого эффекта и добивался Рерих: «Чтобы историческая картина производила впечатление, необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху; для этого же художнику нельзя выдумывать и фантазировать, надеясь на неподготовленность зрителей, а на самом деле надо изучать древнюю жизнь, как только возможно проникаться ею, пропитываться ею насквозь». Иванов внимательно всматривался не только в образы, но и в построение картины;

оно тоже свидетельствовало, что художник «пропитался насквозь» историей: основанный на резкой контурности и упрощенности рисунка, на контрастности цветовых плоскостей, «Бой» напоминал древние монументальные мозаики.

Уроки Рылова Иванов посещал с большим рвением: он помнил свой провал в академии и понимал, что ему необходимо свободно владеть рисунком.

Уроки Аркадия Александровича Рылова проходили весьма своеобразно. Превосходный рисовальщик, Рылов всегда был готов помочь советом, указанием относительно постановки фигуры или пропорций, но никогда не навязывал этих советов. «Я убедился, — говорил он, — что ежедневные указания преподавателя вредны: ученик отвыкает самостоятельно работать, ленится проверять рисунок и ждет, когда учитель укажет ему ошибку и даже исправит ее». Поэтому во время уроков он не брал в руки карандаша, почти не заглядывал в работы учащихся, предпочитая просматривать их во время перемен. Вторично после учебы у Залькалнса Иванов столкнулся с уверенностью, что способности начинающих художников можно выявить, лишь дав им максимум творческой свободы.

Рылов не любил натюрморты, был убежден, что рисовальщик должен уметь схватывать движения живых, непослушных, не обращающих на него внимания существ. Для этого он привозил на уроки то мартышку, то зайца, то чайку. Все они жили у него в мастерской, шли на его голос, сидели у него на руках и плечах, дергали за бороду. Его умение обращаться с животными было удивительно: однажды он привез из зоологического магазина лисицу на цепи, а к концу урока так приручил ее, что она заснула, свернувшись у него на руках. И в то же время самой простой натурой он умел будить фантазию учеников: так, например, когда все в Петербурге говорили о московской постановке «Синей птицы» в Художественном театре, на его уроках рисовали султанку — персидскую болотную курочку с синим оперением.

Рылов познакомил Иванова с Куинджи — и эта встреча запомнилась ему на всю жизнь.

К словам Куинджи молодые художники прислушивались особенно внимательно — само имя Архипа Ивановича было овеяно для них легендой. В нем поражало все: и жизненный путь — от крымского пастушка до знаменитого художника, и негибкая твердость в убеждениях, и добрая горячность. На улицах он вступал в драку с хулиганами, мучившими щенка или котенка. В императорском дворце на

вопрос великого князя Владимира, президента Академии художеств и командующего войсками Санкт-Петербургского военного округа, кто виноват в плохой работе академии, отвечал: «Вы, виноваты прежде всего вы, ваше императорское высочество!»

Он рискнул на необыкновенно смелый шаг, выставив в 1880 году «Лунную ночь на Днепре» отдельно, в собственном ателье, и добился триумфа, который мало кому приходился на долю. А в разгаре славы с 1882 года совсем прекратил выставляться — «художнику надо выступать на выставках, пока у него, как у певца, голос есть... А как только голос спадет, надо уходить, не показываться...»

Куинджи был не просто добр — его доброта была активной, наступательной. Ученики Архипа Ивановича не знали деления на богатых и бедных — на свои деньги он возил их за границу, знакомил с крупнейшими европейскими художниками, с музеями. Летом увозил в Крым, где когда-то купил землю для товарищей-передвижников, мечтая построить па ней дом художников, но товарищи его скоро охладели к этой затее, и Куинджи ежегодно устраивал там палаточный городок для учеников. Премии за лучшие произведения на «Весенней выставке» делались тоже из личных средств Архипа Ивановича. Даже умирая, он заботился о молодых художниках: и оставшиеся деньги и крымские земли завещал не жене, а им.

Материальная необеспеченность творческой молодежи угнетала Куинджи не столько сама по себе, сколько тем губительным влиянием, которое она оказывала па развитие искусства. «Искусство, — говорил он Иванову, — честное, чистое искусство не обеспечивает, ибо его не поощряет правительство... Приходится гнаться за модным дешевым успехом. И в результате — «ни мысли плодovitой, ни гением начатого труда...»

Ориентируя Иванова так же, как и Рылов, на простоту, на внимательное изучение действительности, он тут же предостерегал его от натуралистического бытописательства; добавлял, что одних наблюдений, даже самых точных, мало, что художественное произведение должно быть, как цементом, скреплено мыслью: «Натура — это только запись предмета, а надо научиться выражать то, что вас волнует, что является вашим внутренним чувством, вашим переживанием».

Беседа с Куинджи так врезалась в память Иванова, что через несколько лет, уже после Февральской революции, размышляя о путях развития русского искусства, он дословно процитирует несколько фраз Куинджи. В том числе и фразу о художническом труде: «Для того чтобы стать хорошим

художником, надо даже спать с альбомом и карандашом. Надо рисовать и рисовать с жизни».

И еще один учитель есть у Иванова — учитель, которого он выбрал себе сам. Художник, с которым ему не пришлось встречаться, но чье творчество оказало большое влияние на его юность. Это художник, ощущавший надвигавшуюся катастрофу старого мира и грядущие социальные потрясения, в фантастических видениях воплотивший реальную трагедию человеческой личности в мире зла и несправедливости, — это Врубель. И в первую очередь его «Демон».

Иванова волнует глубина гуманистического содержания, сила страсти, воплощенная в образе Демона, в его сведенных скорбной улыбкой губах и полных исступленной тоски глазах. Умение художника сделать то, о чем он пока лишь робко мечтает: передать в художественном образе всеобщность, символическую емкость человеческих чувств.

Он делает десятки эскизов, так или иначе развивающих тему «Демона». Под влиянием Врубеля все чаще обращаясь к холсту и кистям, начинает работу над символическим полотном «Пуда». Один вариант сменяется другим, третий — четвертым и пятым. Иванов пишет и переписывает так упорно, что в школе его спрашивают: «До каких пор вы будете возиться с этим мерзавцем?»

Над неожиданным его пристрастием к Врубелю посмеивается и добродушный Давыдов: «Ну вам все новое подавай — Врубеля, гомеопатов!»

Откровенная подражательность живописных работ Иванова делает их неглубокими, поверхностными, и они не находят отклика. Ни полотно «Буря» («Почему вы изображаете страдание в буре?» — спрашивает преподаватель Ф. В. Дмоховский), ни другие аллегории. «На шести китах едете», — говорят ему.

Иванов увлекается Врубелем и Куинджи, Рерихом и Рыловым, Он еще весь в поисках. Поиски эти подчас нечетки, а то и противоречивы. И все-таки за этот год он делает огромные профессиональные успехи. Его рисунок становится энергичным и точным. Он великолепно передает движения фигур, четкую выразительность поз.

Учителя школы все настоятельней советуют Иванову не расплыться, а оставить театр и всецело отдаться изобразительному искусству. Привлеченный к этому спору Давыдов избирает арбитром Репина и дает Иванову рекомендательное письмо к нему.

Шадр любил потом рассказывать о своем посещении Репина и делал это с неизменным юмором.

Он ехал, втайне надеясь, что эта поездка станет повторением встречи Пушкина с Державиным, твердя про себя стихи: «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил».

Но маэстро не спешил с благословением, ждать его пришлось утомительно долго. Наконец он вышел, молча прочел письмо Давыдова, так же молча пересмотрел громадную панку рисунков, закрыл и сказал: «Через пятнадцать минут отправляется последний поезд в Петербург. Вам надо тотчас идти. Иначе вы опоздаете».

Иванов был ошеломлен и убит холодностью Репина. Он увидел в ней суровый приговор своим работам^[10]. Но Репин оказался неприступен лишь внешне: придя через день к Давыдову рассказать о своей неудаче, Иванов прочел у него репинское письмо, в котором тот писал, что находит его одаренным и советует продолжать заниматься.

20 мая 1908 года Иванов расстается с Драматическими курсами. Больше он не свернет с пути художника. Задумываясь о специализации, он решает вернуться к скульптуре. Но у кого учиться? В школе Общества поощрения художеств преподает скульптуру И. И. Андреолетти, художник сухой и ограниченный, стремящийся заставить всех думать по своей мерке. Давыдов и Рерих советуют ехать в Париж — к Родену и Бурделю. После долгих хлопот Шадринская городская дума соглашается выдать Иванову деньги на поездку — об этом ходатайствовали и Рерих, и Давыдов, и Дарский; исход дела решило письмо Репина, сдержанное, но дающее о молодом художнике положительный отзыв.

Иванов готовится в дорогу, но его внезапно призывают на военную службу. «Служил простым рядовым в г. Казани, в 229 Свияжском резервном полку. Пропал целый год жизни». Больше этот год ему нечем вспомнить. Правда, он делает для полка живописное панно «Бой», портрет Петра I, но все эти работы так чужды его художественной индивидуальности, что бесследно ускользают из его жизни. Наконец в сентябре 1910 года ему разрешают «годовой отпуск для поправки здоровья», — здесь опять вступают в действие рекомендации Давыдова, Дарского, Рериха. Конец отпуска совпадает с окончанием военной службы — Иванов может считать себя свободным. Он едет в Париж.

«Искусство!

Оно всегда напоминает мне «гигантские шаги», качели. Вокруг столба качаются из века в век, туго натянув веревки, отталкиваясь, как от трамплина, врезаясь в звезды, планируя в пространстве, снижаясь, падая, порой сбиваясь в кучу, забегая вперед в одиночку, спотыкаясь или влача за

собой других, шагают четыре вида искусств:

Рисунок,
Живопись,
Скульптура
и Архитектура!»

Целыми днями бродит Иванов по Парижу — то просторными зелеными бульварами, то узенькими средневековыми переулками, среди «беспокойно грациозной ланцетовидной готики, жертвы собственной хрупкости». В его альбоме — утонченность взмывающих в небо шпилей, массивная весомость Триумфальной арки. Но больше всего бытовых уличных сценок и простых лиц. Его тянет в рабочие кварталы: он присматривается к позам грузчиков, движениям запрягающих лошадей возчиков, тяжелым рукам лодочников.

Друзья не ошиблись, направив Иванова в Париж. Здесь раскрылось все, что как в почке росло и зрело в нем в Петербурге. Уехав из России Ивановым, он вернется туда уже Шадром, и дело тут не в перемене фамилии. Псевдоним его очень прост: «Нас, Ивановых-то, слишком уж много. Надо же как-то отличить себя от других Ивановых, ну я и взял себе псевдоним «Шадр» — от названия родного города, чтобы прославить его».

Важнее другое: из романтического юноши, взволнованно стремящегося ко всему прекрасному, в чем бы оно ни выразалось, то хватающегося за кисть, то выступающего на театральных подмостках, он станет скульптором. Париж помог ему осознать взаимосвязь искусств и найти в их ряду свое место, помог определить волнующие его проблемы, склонности, вкусы, его симпатии и антипатии.

Первые дни в музеях — дни знакомства. Потом, когда все осмотрено и выучено наизусть, начинается душевное паломничество. Выбор. В число избранных попадают «Свобода на баррикадах» Делакруа, «Марсельеза» Рюда, скульптуры Менье, «Граждане Кале» Родена. Они привлекают Шадра и тематикой — его волнуют величие человеческого духа, героизм сражений за свободу, красота и сила рабочего человека — и манерой исполнения: сказывается пробуждающееся влечение к монументальности и экспрессии.

Любовь к этим произведениям, с их стремительностью, демократизмом, психологизмом, уживается в Шадре с любовью к завершенности и классической ясности греческой античной скульптуры:

«Посмотрите груды обломков хотя бы из Греции!

Полнокровные, радостные, обожженные солнцем боги и богини, рожденные ею, бессмертны.

Ураганы тысячелетий сбросили их с пьедесталов, лишили крова,

разметали по всему свету, но и искалеченные, опираясь на костыли каменных колонн, цепляясь за фронтоны разрушенных капищ, великаны дышат и весело смотрят, вперяя свои бездонные глаза в глубокое небо.

Улыбаясь неподвижными каменными улыбками, все еще властно держат в плену наш пытливо настроенный ум».

Да, Париж был превосходной школой. Особенно для Шадра. В противовес России, где скульптура играла в художественной жизни второстепенную роль, творческий пульс Парижа измерялся работами Родена, Бурделя, Майоля.

Шадр неоднократно называл себя учеником Родена. Действительно, для глаз скульптора, его рук, пальцев мастерская Родена была академией.

Вглядываясь в разорванный силуэт и волнующе-незавершенный жест «Раненого воина», в сжавшуюся в комок обнаженную женщину, в лепку их тел и лиц, на которых пальцы скульптора оставляли вмятины и мазки, образующие складки и морщины, передающие боль и отчаяние, Шадр понимал слова Родена о скульптуре как «искусстве впадин и возвышений».

Вдумываясь в трагическую отрешенность шести граждан Кале, в суровую и вдохновенную грузную фигуру Бальзака, озаренную глубокими впадинами горящих глаз, понимал значение мысли для произведения ваятеля, «внутренней правды» созданного.

«Будь правдивым! — требовал от скульптора Роден. — Это не значит — будь до плоскости точным. Есть неизменная точность — точность фотографии и муляжа. Искусство начинается лишь там, где есть внутренняя правда. Пусть все внешние формы выражают собой чувства».

Он учил не только лепке, но художественному бескорыстию и неумоимости в труде. Как он работал! По четырнадцать часов в сутки, ежедневно, без праздников; чтобы не отвлекаться от работы ни на минуту, он даже не курил. Роден «переработал целые вагоны глины», свидетельствовал Майоль, и каждая из его работ была чувством, воплощенным в глине.

Мечтавший сделать под руководством Родена большую композицию, Шадр в первый же день попросил маэстро указать ему тему. Роден усмехнулся и велел вылепить руку. У Шадра ушло на работу два часа. «Я очень гордился моей быстротой, — рассказывал он много лет спустя художнику Я. Д. Ромасу. — Но — увы! — недолго. Роден назвал мою модель мешком с овсом. Пришлось взяться заново. На этот раз возился два месяца, пока не почувствовал, что лучше сделать уже не смогу. Роден посмотрел, одобрил. Прошу: «Дайте тему для композиции!» А он отвечает: «Я учу лишь лепке. Композиции будете сами делать, у себя в России. Если,

конечно, у вас есть нечто здесь», — указывает на сердце. Больше я у него в мастерской не работал. Но еще много раз бывал там, смотрел».

Кроме того, Шадр посещал Высшие муниципальные курсы скульптуры и рисования, класс лепки с натуры, который вел Бурдель.

Его уроки как бы дополняли Родена. Отнюдь не отрицая значения непосредственного чувства («Искусство не цветет в блаженном покое; искусство есть неизбежная борьба, тревожное волнение каждого дня нашей жизни...»), он все время напоминал о значении знаний для скульптора, конструктивной точности его работы.

Бурдель любил приводить пример с уходящим поездом: если человек опоздал к поезду всего на одну минуту, поезд все равно уже ушел; если есть хоть малая ошибка в точности конструкции, форма все равно ускользнет. «Она поступит с вами, как поезд».

Но и точность — только подсобное качество. Главное — умение понять натуру, уловить ее суть, сущность. Сын плотника, выросший среди понятий ясных и конкретных, Бурдель предпочитал примеры простые и вещественные. Говорил: «Когда кухарка собралась приготовить жаркое из зайца, скажите, с чего она начинает? Сначала она берет зайца. Вот и в нашем деле тот же принцип. Чтобы воссоздать натуру, надо сначала ее поймать и крепко держать...»

За одну из скульптур, сделанных в классе, Шадр награжден серебряной медалью; сама скульптура приобретена видным французским критиком.

Занятия в Париже опять заставляют Шадра потуже стянуть ремень. Пятисот рублей, выданных Шадринской думой, хватило лишь на дорогу, взносы за ученье и каморку под крышей. Шадр живет, вырезая на продажу деревянные и костяные фигурки в псевдорусском стиле. Узнав, что во Францию приехала княгиня Тенишева, тщетно пытается встретиться с ней. Позднее рассказывал как анекдот: «Я узнал об этом, когда она уже уехала в Брюссель. Помчался вслед, хотел показать ей фигурки, надеялся, что хорошо заплатит, — она покровительство вала художникам. Не догнал. И последние гроши проездил». В другой раз вспоминал, что во Франции «дисциплинировал желудок».

По окончании учебного года Альберт Валлэ, директор Высших муниципальных курсов, выдает Шадру аттестацию об «отличном поведении и выдающихся успехах». Это свидетельство молодой скульптор везет в Шадринск — оно нужно ему и как отчет об истраченных деньгах и как документ, дающий право еще раз просить пособия. Шадр хочет ехать в Италию.

Впрочем, это больше чем желание. Это осознанная душевная и творческая необходимость.

Судьба поездки решалась 1 сентября 1911 года. В этот день Шадр присутствует на заседании городской думы, пылко, горячо говорит о необходимости «изучать практическое применение в скульптуре мрамора и техническую его обработку при лучших мастерах своего дела».

Он говорит увлеченно, несколько патетично, с неожиданными отступлениями о скульптуре Древнего Рима — и его страстная речь убеждает думцев. Шадру снова выдают деньги. В начале ноября он уже в Риме.

На этот раз он выезжает за границу не просто посмотреть мир и поучиться у хороших мастеров. Он твердо знает, что ему нужно от Италии: узнать искусство античности, средних веков и Возрождения. Он хочет сравнить впечатления от современного и древнего искусства; в этом сопоставлении он надеется найти толчок для развития собственного творчества.

Париж дал ему знание техники, обогатил знакомством с Роденом, Бурделем; в меньшей степени с Майолом. Остальные — а сколько их повидал на вернисажах, выставках! — бесследно стерлись в памяти. Чем объяснить это забвение? — ведь помнит же он греков, все, вплоть до кусков фризов, до обломков торсов.

К грекам тянулся и Бурдель, особенно к архаическим, находил в них «простодушие, героизм и глубокую человечность», достаточно вспомнить его «Торс Паллады» и «Пенелопу». Кстати, и он и Роден во многом противопоставляли себя остальным современникам.

За разгадкой этого и едет Шадр в Италию.

Он записался в Институт изящных искусств и в Английскую академию, но почти не посещал занятий. Зато стал таким усердным посетителем Королевской библиотеки, что ее заведующий Поссили, восхищенный энтузиазмом Шадра, открыл ему доступ к уникальным изданиям, обычно не выдававшимся публике. Шадр брал книги по истории искусств, особенно древнего, листал альбомы с изображениями старинных храмов и построек — европейских, индийских, японских. Интересовался еще более древними временами — языческими.

Форум, Палатин, термы Каракаллы, Колизей, где он часами сидел среди развалин, говорили ему о том же, о чем и книги. О масштабности древнего искусства, его всенародности, об умении связать воедино скульптуру, архитектуру, природу.

В Риме он понял причину своей антипатии к скульптуре, господствовавшей на парижских выставках. Она была предназначена для гостиных, а ему были близки работы, связанные с городскими площадями или огромными общественными зданиями. Те произведения, которые в сочетании с природой или общим интерьером здания как бы дополняли друг друга. Те, которые были созданы не для немногих ценителей, но для тысяч людей.

«Изящное, изысканное», — говорил он раньше о камерном искусстве; теперь эта характеристика сменяется холодными, жесткими словами: «одинокое, отрешенное, искусственное искусство».

Его любимым скульптором — на всю жизнь — становится Микеланджело. Пластика «Пьета» и «Моисея» — идеалом и целью; фреска «Страшного суда» в Сикстинской капелле — образцом непревзойденной точности и смелости. Он процитирует: «Неистовый титан... изменчивый и многообразный, мрачный, с красноречивыми жестами, внезапными и вычурными позами, с напряженными мускулами, которые подходят к границе возможности и даже переступают ее. Он пользуется человеческим телом как инструментом, из которого он извлекает непрерывный поток самых резких, самых блестящих, самых торжественных звуков. Исключительность он делает для себя обычной».

Окончание годов ученичества совпадает у Шадра с пробуждением активной и целеустремленной творческой мысли, основы искусства.

6. СТРАДАНИЯМ ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ПОСВЯЩАЕТСЯ

Шадр мечтает о монументальном искусстве, о создании «новой архитектурной и скульптурной формы»: «Я вспомнил храмы, святилища и капища. Они стремятся выразить образы вечности среди природы... Я верил, что и ныне возможно новое большое искусство, подобное религиозному искусству прошлого».

Ближайшей задачей для него становятся поиски темы, которая вызывала бы такую же общность народных чувств, как религия, и одновременно отражала социальную сложность века.

Теперь он почти не выходит из своей тихой мастерской. Но и сюда, с каждым днем громче, доносится грохот потрясающих страну событий. Италия воюет с Турцией. Италии нужна Триполитания. Военные марши и антимилитаристские демонстрации чередуются с заупокойными мессами. С каждым днем на улицах все больше женщин в трауре: матерей, вдов.

Эта «война, залитая необъятным океаном человеческих страданий, дала толчок и оформила замысел».

Шадр проектирует архитектурно-скульптурный ансамбль, назвав его «Памятником мировому страданию». Карандаш и акварель помогают думать. наброски, рисунки сменяют друг друга. Центром каждого из них является ступенчатая пирамида — гробница жертв войны.

Вернее, войн. Над пирамидой, «современной Голгофой с бесчисленными ступенями страданий», будет высечен символ Марса.

Пирамида должна замыкать трагический ансамбль — огромный каменный двор, окруженный гранитными, сложенными из тесаных плит стенами. Посреди его — «озеро слез», зеркальный бассейн, окаймленный кипарисами или пирамидальными тополями. Вокруг озера — скульптуры. «Садом страданий» назовет этот парк Шадр.

На гладкой гранитной плите положит он тело прекрасного юноши. Рука его беспомощно откинута в сторону, на лице скорбная отрешенность. Две женщины стоят у его изголовья. Одна из них, Смерть, касается его тела. Другая, Мать, злобно смотрит ей в глаза. Около Матери маленький ребенок, строящий что-то из песка. Смерть косится и на него.

У подножия белой мраморной фигуры Милосердия — надпись: «Человек, рожденный женой, краткодневен и пресыщен печалью; как

цветок, он выходит и отпадает; убегает, как тень, и не останавливается».

Шадру хотелось, чтобы зритель не мог просто «взглянуть» на «Памятник мировому страданию» — небрежно, между прочим, мимоходом. Хотелось, чтобы он, глядя на грустную торжественность фигур, отстранялся от случайных мыслей, ежедневных забот. Думал о том же, о чем сейчас думает он, скульптор: о человеческих судьбах.

Он проектирует массивные «ворота вечности». Четыре титана стерегут их. Один из них сложил руки крестом, другой закрыл ими лицо. Символы рождения, мужества, мудрости и вечности, они оплакивают людскую Голгофу.

От ворот через «сад страданий» дорога приведет к пирамиде. Пирамида нависнет над головой зрителя, подавит его своей тяжестью. Откроются двери. За ними — крутые лестницы, почти не освещенные переходы, залы, погруженные во мрак. Зритель будет идти со свечой, опускаясь все ниже, как будто в могилу. Пусть тревога и страх охватят его! Пусть он почувствует смертную тоску, которую испытали убитые, погибшие под ядрами и картечью.

В проект «Памятника мировому страданию» вошло многое из того, что было Шадру близко и дорого в искусстве: и всечеловеческая тоска врубелевского «Демона»; и изысканный ритм расположения голов и рук, пленявший его у Бурделя; и порывистая нервная страстность Родена.

Незаметно для молодого скульптора проект вобрал в себя и то, что отнюдь не восхищало его: прямолинейную сентиментальность «сада страданий» и «озера слез», заимствованную из популярной литературы тех лет, эклектику модернизма. Шадр еще не умел отграничить себя от посторонних влияний.

А может быть, он просто недостаточно продумывал детали, увлеченный общей идеей проекта: восстать против войны, против людских страданий! Идея захватила его, и он подчинил ей все свои силы, творческое горение, свою бушующую фантазию.

Как поэтическую балладу строил Шадр проект памятника. Обойдя пирамиду — Голгофу, посетитель открывал последнюю дверь и неожиданно попадал в царство света, воздуха, радости. Его встречали мозаичные фрески, золотой сверкающий купол, написанное огненными буквами пророчество о победе жизни над смертью. Художнику хотелось верить в торжество человеческого разума, который должен прекратить войны.

С этим проектом в 1912 году Шадр приезжает в Москву. Он любит Москву — часами может бродить по Кремлю, вокруг храма Василия

Блаженного. Любит московские музеи и особенно их древности: иконы, кубки золотой и серебряной чеканки, старинную ручную вышивку. Интерес к истории, разбуженный в школе Общества поощрения художеств, укрепился у него во Франции и Италии. Шадр зачитывается Гомером, историей Египта и Ассирии, размышляет об «отпечатках каменных следов, тенях великанов», и эти размышления приводят его в Московский археологический институт, где он учится около года. Расстается Шадр с институтом потому, что слишком трудно выкраивать из своего скудного бюджета деньги за учебу: для заработка он то преподает рисование в школе умственно отсталых детей, то изготавливает рисунки и модели для Кустарного музея. Впрочем, эта разлука совершается без сожалений: Шадр предпочитает все свое время отдавать искусству. Он ходит на выставки, с особым интересом присматриваясь к работам С. Т. Коненкова и А. С. Голубкиной. «Удивительно по-русски получается у него все, что бы он ни делал — из дерева ли, мрамора ли», — говорит он о Коненкове; «Сколько страсти, нервов, накала!» — о Голубкиной.

Он исполняет самые разнообразные работы: скульптурные украшения для кинотеатра Ханжонкова «Палас», скульптурные фризы для театра П. П. Струйского^[11] и юсуповского дворца^[12]. Но все эти заказы больше занимают руки, чем мысль. Они носят случайный характер, а Шадр мечтает о большом, серьезном произведении, создание которого открыло бы ему дорогу к осуществлению «Памятника мировому страданию». Таким произведением может стать памятник патриарху Гермогену и архиепископу Дионисию, героически сопротивлявшимся полякам в 1612 году. В связи с трехсотлетием дома Романовых на проект этого памятника объявлен конкурс, и Шадр решает принять в нем участие. Но для большой работы нужно время, не отягощенное заботой о каждодневных расходах, нужны деньги на модель, и Шадр обращается за поддержкой к Шадринской думе. Ответ приходит скорый и неутешительный: дума отказывается субсидировать скульптора и предлагает ему приехать в Шадринск, работать по ее заказам. От участия в конкурсе приходится отказаться.

Радость встречи с родными омрачена вопиющей бедностью, в которой живет семья Дмитрия Евграфовича. «Разлука с домом, — пишет скульптор, — как-то совсем отдалила меня от мысли, что на шее отца сидит большая семья, и мне в первый же день стала ясна семейная драма, так тщательно замаскированная с виду».

Он лепит скульптурные портреты члена Государственной думы шадринца Петрова, основателя Шадринского общественного банка Пономарева; лепит по фотографиям («это я мог и в Москве сделать!»), в

сухой и четкой манере.

В Москву Шадр возвращается вскоре после начала войны 1914 года. Военный угар первых дней, захлестнувший русскую интеллигенцию, не коснулся его. Он занят лишь работой — по заказу интендантского офицера Н. П. Хитрова лепит портрет его жены.

После заказов Шадринской думы эта работа кажется ему счастьем. Хитров богат и щедр — портрет обеспечит Шадру год спокойной жизни; Хитров верит в талант скульптора и не связывает его дилетантскими требованиями.

Созданный Шадром портрет не сохранился, но эпизод этот интересен тем, что Хитрова рассказывала, как работал в то время скульптор. Прежде всего он хотел понять характер натуры. Не притрагивался ни к карандашу, ни к глине, лишь разговаривал. То вдавался в романтические воспоминания об Италии, то читал стихи, то смешил всех рассказами о Шадринске. «В Рим я уехал из дому в холода, в отцовских валенках. Пишу оттуда письмо: «Тятя, какие в Риме дворцы, пальмы!» А он отвечает: «Пальмы-то пальмы, а ты пошто пимы-то мои увез?»

Первые несколько сеансов Хитрова даже сомневалась, умеет ли он вообще лепить. Наконец с шутками, прибаутками Шадр взялся за глину, но показать работу до тех пор, пока она будет закончена, отказывался. Боялся, что реакция Хитровой заставит его изменить задуманное. Сначала работа шла быстро, легко; наиболее сложными оказались последние сеансы. Шадр долго ходил вокруг модели, то приближался вплотную, то отходил в дальний угол, опять подходил, несколько раз менял выражение лица, долго работал над глазами.

1915 год принес бодыпие изменения в личной жизни Шадра. На даче, маленьком подмосковном островерхом домике, прячущемся в глубине лесного участка, он встретился со своей будущей женой Татьяной Владимировной Гурьевой.

Все началось с мелочи — с листьев ландыша, которые стояли на окне скульптора в крестьянском глиняном горшочке: Шадр заметил, с каким любопытством посматривала на этот необычный букет девушка. «Мне ужасно хотелось узнать, чем привлекли его эти листики и почему их было всегда только два, когда кругом росло столько чудесных и ярких цветов, — рассказывает Татьяна Владимировна. — Оказалось, что в то время Иван Дмитриевич искал в цветах и растениях формы для скульптурного орнамента. Он говорил мне, что ему хотелось, чтобы русская архитектура украшалась лепными мотивами, взятыми из родной природы: «Вот греки нашли же у себя акант, простую траву, и сделали его вечным, открыв

красоту его формы. А что же русская природа хуже разве, беднее?» Листья ландыша привлекали его чистотой и ясностью формы».

Вернувшись с дачи в Москву, Шадр стал чуть ли не ежедневно бывать у Гурьевых. Семью возглавляла мать Татьяны Владимировны, Анна Васильевна, после смерти мужа (он был учителем) оставшаяся с пятью детьми.

Шадр быстро подружился со всей семьей: с малышами, кончавшим гимназию Сергеем и особенно с Анной Васильевной, импонировавшей ему добротой и мягкостью.

До последних дней жизни Анны Васильевны сохранялась их душевная близость. Шадр делился с ней всеми своими замыслами и, уезжая, писал ей немногим реже, чем жене. Ее смерть в 1934 году была для него настоящим ударом. Он долго работал над проектом надгробия, хотел поставить на могиле стелу темного лабрадора с беломраморной женской головой и обсадить ее красными розами и вьющейся зеленью. Часто — прямо из мастерской — заходил на кладбище. «Посидел у матери, — говорил он. — Папироску у нее выкурил».

Радовался предстоящему браку и Давыдов, который в это время играл в Московском Малом театре и опять принимал самое активное участие в судьбе Шадра. Он был первым, с кем Шадр познакомил Татьяну Владимировну.

Свадьбу сыграли 4 ноября 1915 года. «Венчались в маленькой уютной церкви на Божедомке, — вспоминает Татьяна Владимировна. — Иван Дмитриевич очень волновался, моя карета опаздывала. Оказалось, что мы поехали по неверной дороге, и уж тут волноваться стала я: плохая примета.

Приехала я с синяком над глазом: когда садились в карету, сестра нечаянно ударила меня спицей зонтика. Поэтому я не могла опускать глаза долу, как было положено невесте: синяк был бы всем виден. Пришлось пожертвовать скромностью ради красоты, тем более что это позволяло мне смотреть на Ивана Дмитриевича.

Он был очень эффектен: черный смокинг, красивая фигура, русые волосы. В мягком золотом сиянии свечи, которую он держал в руках, его лицо казалось мне особенно одухотворенным».

Молодые поселились в мастерской Шадра, большой, неудобной, с паркетным полом, непригодным для скульптора, с нарядным камином, но без печки. Стояли холода, камин жгли днем и ночью, и Шадр с женой, глядя на пляшущие языки пламени, мерзли и мечтали о будущем.

Впрочем, и настоящее налаживалось. У Шадра уже была постоянная работа — художником у известного кинопромышленника А. А.

Ханжонкова. Он делал эскизы, придумывал костюмы, писал декорации. Кино, с которым он был мало знаком раньше, увлекало его: он ходил на все премьеры.

Работал он и в Художественном театре — делал эскизы декораций к постановке «Снегурочки». Некоторые наброски сохранились. Мягкие акварельные тона, карандашная растушевка. Бревенчатые домики, деревянной галерейкой соединяющиеся с остроконечной церковкой; светлая зелень деревьев на блекло-голубом небе; золотистый блеск заката. В эти дни Шадру была близка лирическая основа сказки, ее нежная символичность.

Первые годы после возвращения из Италии — по разнообразию впечатлений от поисков работы, личных переживаний, переездов — самые пестрые в жизни Шадра. Но главное было для него неизменным: Шадр не оставлял мечту осуществить проект «Памятника мировому страданию». Время, казалось, подгоняло его — те сцены, что Шадр наблюдал на улицах Рима, повторялись в Москве: на фронт уходили все новые и новые войска, в церквах служили молебны за здравие и панихиды по убиенным, газеты были заполнены военными сообщениями.

Весной 1916 года много писали о гибели «Португалии». Немцы потопили госпитальное судно, несмотря на то, что оно шло со всеми опознавательными знаками. Оставшийся в живых лейтенант Тихменев рассказывал, что немецкая подводная лодка не меньше пяти минут рассматривала «Португалию». Потом она опустилась под воду, и вдруг послышался страшный треск: «палуба корабля поднялась в средней части со всеми людьми, и корабль раскололся пополам».

Московская городская дума объявила конкурс на лучший проект памятника погибшим на «Португалии». В ответ на это Шадр послал в думу страстное письмо, в котором доказывал, что памятник надо ставить жертвам не только «Португалии», но всей войны. «Мне казалось абсурдным олицетворять в частном эпизоде идею человечности».

Проект привлек думу необычностью и масштабностью замысла. Вокруг него начались споры. На одно из заседаний думы пригласили скульптора — ему предложили обосновать свою идею.

Уменьем рассказывать, спорить, убеждать Шадр славился еще в екатеринбургском училище. О проекте же своем он мог говорить бесконечно. «Я впервые встретил его в 1916 году, — вспоминал художник П. И. Котов. — Он зашел в Училище живописи к одному из своих земляков. Зашел на полчаса, но начал рассказывать о «Памятнике мировому страданию» и так увлекся сам, так захватил присутствующих,

что полчаса превратились в вечер, а вечер продлился до утра. И все это время говорил почти лишь один Шадр».

Красноречие Шадра убедило членов думы. «Памятник мировому страданию» решили воздвигнуть на Братском кладбище в подмосковном селе Всехсвятском. Попечитель Братского кладбища гласный думы С. В. Пучков и главный архитектор А. В. Щусев одобрили эскизы, и Щусев выделил Шадру место в своей огромной мастерской^[13]. Работа шла споро — макет получился компактнее, собраннее, строже эскизов. Отсутствие отвлекающих внимание надписей над входом делало горестных титанов отчужденными от мира, величественными; пирамида, не скрываемаемая рядами тополей, возвышалась многоярусным ступенчатым массивом.

Просмотр проекта был первым творческим триумфом Шадра. Он демонстрировал макет, эскизы, давал пояснения. Публики собралось так много, что ее пришлось разбить на группы, и Шадр рассказывал о своем замысле несколько раз подряд. Собрались специалисты-искусствоведы, архитекторы, художники. Профессор Мальмберг, директор Музея изящных искусств, обычно строго и взыскательно относившийся к произведениям современников, высоко оценил проект «за глубину замысла, оригинальность выполнения и строгую архитектурность».

На просмотре проекта были и люди, обычно не посещавшие музеев и выставок. Среди черных сюртуков и светлого шелка дамских платьев мелькали рабочие спецовки. Не менее дороги, чем похвалы Мальмберга, были Шадру неуклюжие, робкие слова благодарности рабочего (редчайший по тем временам случай!), благодарности от имени тех простых людей, на плечи которых легла основная тяжесть войны.

Но больше всего обрадовало его одобрение Горького. Разговор с Горьким был долгим и волнующим. Прекрасно понимая значение гуманистической, обращенной к народным массам идеи памятника, Горький обещал Шадру помочь найти мецената, который выделил бы средства для более широкой ее разработки; дал денег для осуществления некоторых дорогостоящих частей модели; советовал подумать о возможности пропаганды модели через кинематограф.

Счастливой скорописью набегают друг на друга строчки наскоро набросанной жене записки: «Малюточка! Дела наши очень хороши, — пишет Шадр. — Горький дал пока двести, так как не получил по случаю праздника тех денег. Забегал домой на одну минутку, хотел поделиться с тобой хорошими впечатлениями. Горький находит памятник гениальным, вел со мной очень продолжительный разговор на взятую тему и хочет поехать к Челнокову с предложением дать мне возможность шире

разработать идею и поддерживать меня материально, так как видит в моих работах совершенно исключительное проявление...

Сейчас уйду опять к нему. В два с половиной часа позавтракаем у него и поедem к Бахрушину, а оттуда к какой-то даме, где собирается товарищеская вечеринка... Вернусь, наверное, поздно, сходи к матери, что ли, чтобы не скучать. Говорил Горькому о фотографии с надписью для тебя, улыбнулся и говорит: «Можно».

7. ПАМЯТНИКИ — РЕСПУБЛИКЕ

Каждое утро начиналось с газет — Шадр жадно следил за всем, что происходит в мире. Каждое утро начиналось с размышлений о «Памятнике мировому страданию», о роли художника в жизни общества. От искусства Шадр требует гражданственности, близости к жизни. Он горяч и непримирим — ему непонятно, как можно в трудные и страшные годы войны уходить от злободневных проблем жизни, писать вневременные пейзажи и натюрморты.

«Все сводится к тому, чтобы написать пейзаж. Пейзаж с глубоким чувством, с большим настроением. На переднем плане — мельницу, сбоку — обрыв, а назади — оранжевую полосу горизонта, деревья прутиками — вот мы и квиты, вот и готовы. Куда девались художники? Как они проходят мимо жизни, не замечая дурного и хорошего? Почему они не читают, не интересуются нашей историей, которая так богата картинами?»

Среди потока газетных сообщений два — почти одновременных — привлекают к себе внимание Шадра: 3 марта 1916 года умер Суриков; 3 апреля Роден принес в дар Франции все свои работы.

Роден... Шадр помнил его бескомпромиссным, взыскательным к себе и другим. Роден не представлял даже, что в искусстве можно гнаться за дешевым, минутным успехом или за деньгами. Таким же бескорыстным и самоотверженным казался Шадру и Суриков. Великий живописец, написавший за свою долгую жизнь всего семь картин, каждая из которых зато была не только вкладом в искусство, но самим искусством, учил требовательности к художническому труду.

Имена Родена и Сурикова, даты 3 марта и 3 апреля Шадр выписывает на отдельном листе, под цитатой из Ярошенко: «Благодарю Федотова за то, что он научил меня своими картинами близко подходить к жизни и понимать смысл ее». Они как бы дают ему толчок для размышлений о долге художника. Через несколько месяцев они лягут в основу статьи, в которой Шадр впервые попытается сформулировать свои теоретические взгляды на искусство.

Эту статью «Умиряющее искусство»^[14] Шадр пишет по-еле Февральской революции, в июле 1917 года. В ней он защищает гражданственное понимание искусства, необходимость глубокого изучения жизни, социальных проблем. Ему кажется, что художники невнимательны к действительности, что они не прислушиваются к голосу времени.

В стране происходят огромные исторические события — война, революция. «Что же художники? Выставили ли они на сей день хоть один красивый плакат на витрине, красивую картину? Иллюстрировали они хоть один красивый, захватывающий эпизод? Ведь поймите, столько красоты, когда люди сбрасывали кандалы, когда перед взорами заключенных раскрывались темницы и падали ворота крепости. Сколько картин и никакого отклика!»

Взволнованно, страстно, порывисто обвиняет Шадр художников в забвении великих традиций.

«...Рафаэль, Рубенс, Карло Дольчи, Гвидо Рени, Веласкес, Микеланджело... Это были гиганты идеи, великие мастера кисти, богатыри духа, которые воплотили в своих произведениях историю своего века и были подлинными сыновьями своей родины.

Падем ниц и перед другими великими мастерами, как Репин, Серов, Васнецов... Они создали многое, так много трудились. Но их единицы. А выставок — море, полотен — целые горы, художников — несть им числа».

Размышляя о причинах душевной вялости и аморфности художников, Шадр приходит к обвинению общественного строя: государство не заинтересовано в развитии искусства — оно не обеспечивает художников, они вынуждены ради заработка братья за любые заказы, и эта погоня за деньгами постепенно возвращает большинство из них.

«Когда художник мечтает о пяти рублях в день для своего существования, это как нельзя лучше показывает, что современный строй накладывает свой отпечаток на современное искусство».

В октябре 1917 года тяжело заболевает Татьяна Владимировна. Целые недели проводит Шадр около ее постели. Он рыщет по городу на случайном грузовике, отыскивая незакрытую аптеку: больной после операции нужен лед.

А в городе идут ожесточенные бои. В Петрограде уже действует новое, Советское правительство во главе с Владимиром Ильичем Лениным. Бои в Москве завершаются победой рабочих. Мечта скульптора о новом, справедливом строе, которую он носил в душе с юности, начинает осуществляться. Новая власть раскрывает грандиозные перспективы перед художниками.

Шадр страстно встречает план «монументальной пропаганды» — подписанный В. И. Лениным декрет «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции», опубликованный в «Известиях вцик» 14 апреля 1918 года. Он перечитывает декрет десятки раз, выучивает его чуть

ли не наизусть. Сбывается то, что еще несколько месяцев назад казалось недостижимой мечтой: революционному государству нужны памятники, воспитывающие гражданские чувства. Государство заказывает художникам памятники Марксу и Радищеву, Гарибальди и Шевченко, Герцену, Лассалю, Новикову, Добролюбову, Чернышевскому.

На декрет откликаются десятки скульпторов. Появляются первые мемориальные доски, рельефы, памятники. На Гоголевском бульваре — цементный рельеф И. Ефимова, обедающие рабочие с надписью: «Кто не работает, тот не ест». В Путинковском переулке — доска с изображением рабочего, вращающего колесо; на ней написано: «Вся наша надежда покоится на тех людях, которые сами себя кормят». На фронте Малого театра рельефный портрет Кропоткина работы И. Рахманова и слова: «Обществу, где труд будет свободен, нечего бояться тунеядцев».

Из мастерской С. Меркурова на Цветной бульвар перекочевывают две большие гранитные скульптуры «Мысль» и «Достоевский». На Миусах Г. Алешин устанавливает памятник Халтуруину; в простой рабочей рубашке, скрестив руки, нахмутив брови, смотрит он вдаль. На Трубной площади водружен элегический украинский крестьянин — это «Шевченко» Волнухина.

Памятники различны и по выбору героев и по творческим направлениям авторов. У каждого свои защитники, свои противники. Луначарский дает высокую оценку работам Меркурова; ему возражают, указывают на их холодную статичность, расчетливую умозрительность. Многим нравится понятность, доступность скульптуры Алешина; другие упрекают его за чрезмерное увлечение внешностью, «похожестью», за недостаточное внимание к психологической жизни Халтуруина; третьи утверждают, что Халтурин чересчур мрачен, безрадостен: «Засученные рукава и выражение лица наводят ужас на окружающих», — пишет К. Малевич. Особенно яростные споры бушуют вокруг «Дантона» Н. Андреева. Что это? Нарочитое, утрированное смещение форм или продуманная система? Хаотическое нагромождение камней или геометрическая и логическая четкость мысли? Сочетание почти квадратной головы Дантона с резко очерченными губами, с квадратным подбородком, головы, чем-то похожей на архаическую маску, с рублеными плоскостями кубов, служащих ей постаментом, привлекает внимание своей энергией и необычностью.

Шадр почти не замечает житейской неустроенности тех лет: квартирной тесноты, сломанных для растопки печей заборов, опрокинутых афишных тумб, многочасовых очередей за скудными продуктами

пайками. Он живет идеей возрождения монументального искусства. Принимает участие в «уличных кафедрах» — взбухающих на улицах творческих митингах, вслушивается в дебаты и дискуссии об искусстве. Стоявший до этого времени в стороне от художественных групп и объединений, он ощущает себя в неудержимом потоке времени.

Наибольшее противодействие вызывают у него произведения Меркурова. «Силуэт столба, тумбы. Каменный человек в пеленках с забинтованными ногами издали похож на египетскую мумию, вынутую из саркофага и поставленную на попу», — пишет он о «Мысли».

Шадр заново перерабатывает проект «Памятника мировому страданию». Он хочет уйти от лейтмотива всепоглощающей скорби, придать памятнику героический характер, показать, что многовековые человеческие жертвы были не напрасны, привели к революции. Абстрактную хвалу жизни последнего зала он решает заменить аллегорическим воплощением народной победы. «Памятник мировому страданию» станет «Памятником борцам пролетарской революции», а может быть, и «Памятником человечеству».

Поиски Шадра находят горячую поддержку критики.

«Грандиозный замысел, облеченный в грандиозные формы, — пишет В. Фриче. — Если принять во внимание, что художник намерен переработать свой первоначальный эскиз в духе нашего времени, как апофеоз человечества, шедшего через мир ужасов и крови, эксплуатации и насилия, поднимая все новые восстания к пирамиде равенства, братства и свободы, то надо признать, что именно в таком монументальном памятнике, проникнутом таким духом, искусство коммунистического общества нашло бы свое истинное выражение».

1 мая 1918 года — большой праздник для Шадра. Он читает в Политехническом музее лекцию «О новых памятниках революционной России». Рассказывает о «Памятнике борцам пролетарской революции», демонстрирует эскизы. Буря аплодисментов свидетельствует о его успехе. Шадра называют «творцом новой красоты», его замыслы — «авангардом нового искусства».

Шадру не было суждено претворить этот проект в жизнь^[15] — он требовал дорогостоящих материалов, огромных денег, которыми не располагала молодая республика. С тем большей горечью прочтет он примерно через год размышления искусствоведа А. Сидорова о необходимости «сооружения, которое должно было бы стать для нашего времени приблизительно тем, чем был готический собор для средневековья: художественным выражением всех чаяний и устремлений

эпохи... Одно время казалось, что явление такого порядка уже есть налицо. Хотелось бы вспомнить здесь проект «Памятника мировому страданию» молодого, вышедшего из народа скульптора Иванова-Шадра».

Первое время скульптор еще надеется, что позднее проект удастся осуществить. Он бережет эскизы, заметки, выступает с их демонстрацией. Едет в Шадринск, чтобы познакомить земляков с художественной жизнью Советской России и своим замыслом.

Какая это была трудная и изнурительная дорога! Недели на перегруженных народом вокзальных биваках; постоянные тревожные слухи о наступлении белых.

«Малюточка! Ты и представить не можешь, в какой* обстановке пишется это письмо, — пишет Иван Дмитриевич жене. — Мы уже пятый день живем в Екатеринбурге. Первую ночь спали на станции железной дороги. В нашем распоряжении был целый вагон первого класса со всеми удобствами. Следующую ночь спали на вокзале без всяких удобств, так как наш вагон был уведен со станции. На третью ночь у меня было двухместное купе в служебном вагоне и, наконец, в день четвертый я перебрался в город и ночевал у моих старых знакомых. Причина, заставившая кочевать с места на место, очень проста: в 90 верстах от Екатеринбурга идут бои, потому все поезда стоят. Станция вокзала и все примыкающие к ней пути перегружены народом — беженцами, цыганами, военнопленными и случайными пассажирами, застигнутыми в пути. Вагоны превратились в жилые дома. В дверях, на протянутых веревках, сушится белье; около вагонов, на земле, разложены костры, па них готовят пищу...

Человеческая беда, собранная в горсть грязного вокзала, надрывает ему сердце: «Вокзал внутри, в особенности зал III класса, — это сплошной клубок человеческих тел, одетых в грязное тряпье, переплетенных и перепутанных в одну кучу. Лежат, спят, сидят, стоят. Буфетные полки, прилавки, под прилавками, столы, стулья, лестницы, подоконники, проходы в дверях и, конечно, весь пол, как поле сражения, завален этими живыми разнообразными существами. Подумай только, некоторые живут здесь по сорок-пятьдесят суток!»

С великим трудом добирается скульптор в Шадринск. Но и там жизнь не легче. Отец болеет, слабнет, почти не может заниматься плотницким делом, прирабатывает стекольщиком. Весь дом, как в детстве Ивана Дмитриевича, держится на матери, высохшей, постаревшей, но, как всегда, энергичной. Сидят на картошке, да и то не вдоволь; единственная корова, худая, мосластая, доится плохо, молока на семью не хватает.

Дом, кажется, еще глубже врос в землю. А в комнатах все по-прежнему: большая русская печь, полати, разноцветное лоскутное одеяло; в детстве его почему-то, возможно за пестроту, называли «бухарским». Только — около двери — вырезанные из газеты портреты.

Дмитрий Евграфович откровенно гордится сыном, вновь и вновь перечитывает объявление в газете «Крестьянин и рабочий»: «... Предполагается лекция на тему о новых памятниках революционной России и «Памятнике мировому страданию». Лекцию прочтет автор проекта, лауреат Парижской Академии художник И. Д. Иванов (Шадр)».

После лекции отец и сын долго, чуть не до утра, разговаривают. Что говорил сыну старый мечтатель, о чем расспрашивал художника — неизвестно. Но в первом же письме, которое получил от него впоследствии Шадр, после многочисленных обязательных поклонов и пожеланий, после рассказа о новостях, уже после подписи, корявым старческим почерком сделана приписка: «Пиши, дорогой Ваня, почаще, не оставляй своего тятьку в тяжелую минуту, ты ведь у меня одно утешение».

Пора ехать в Москву. Но неделя, которую скульптор предполагал пробыть в Шадринске, оборачивается месяцами: восстание чехословацкого корпуса отрезает Урал от Москвы. Иван Дмитриевич снимает маленькую студию и начинает работать.

Он лепит рельефный портрет Маркса. В гипсовом овале — пытлиное, сосредоточенное, несколько скорбное лицо, осененное седыми волосами. Тяжелые складки на лбу, сжатый рот, внимательный взгляд. Лоб высокий, строгий, весь иссеченный морщинами.

Придирчиво всматривается Шадр в фотографию, служащую ему оригиналом. Ему не хочется передавать ее бездумной, нивелирующей лицо четкости. Ему важнее другое: сосредоточить внимание зрителя на духовной сущности Маркса. На его мудрости, сопряженной с огромной и требовательной человечностью.

Таким он представляет его себе. Таким и лепит. Не боится показать его старость, усталость — усиливает тяжелые морщины возле губ, заставляет набрякнуть веки и подглазные мешки. Нервной, экспрессивной лепкой выделяет шишковатый лоб, энергичные надбровья.

Работая над портретом Маркса, он думает о России, о русской революции. Поэтому, может быть, Маркс чуть похож на мудрого русского мужика, прожившего долгую, трудную жизнь. Может быть, в его лице есть излишнее беспокойство, какая-то неясная тревога. И все-таки, сравнивая рельеф с фотографией, Шадр должен испытывать удовлетворение: ему удалось преодолеть бездушную точность фотообъектива; пластическая

форма метафорична, психологически насыщена. Его Маркс по-настоящему значителен, как должен быть значителен учитель жизни.

Убедившись, что из Шадринска уехать в Москву невозможно, Шадр с Политпросветом пятой армии едет в Сибирь, в Омск. Там он получает должность заведующего областными материалами ИЗО при отделе народного образования, но работе этой почти не уделяет внимания. В Омске начинает осуществляться план «монументальной пропаганды», и Шадр получает первые заказы на исполнение «памятников Российской социалистической революции».

Он лепит горельефы убитых 15 января 1919 года немецких революционеров Розы Люксембург и Карла Либкнехта. «Прежде всего изучал биографии, искал в них то, что хоть как-то перекликалось с моей. Это давало ощущение близости. Потом изучал фотографии».

С Либкнехтом сближала его ненависть к империалистической войне, готовность противопоставить себя военным законам. Это он, выступая в прусском ландтаге, разоблачил связь кайзера Вильгельма с фирмой Круппа. Это он в 1914 году, один из четырехсот членов рейхстага, голосовал против военных кредитов. Это он поднял над Берлином красное знамя.

Из двух горельефов Шадру больше удастся Карл Либкнехт. Уверенная, четкая лепка передает энергичный поворот головы, гордую осанку. Либкнехт очень красив на горельефе, — Шадр никогда не бывает равнодушен к своим героям и, пожалуй, даже гордится возможностью выразить в творчестве свою любовь и ненависть. Он не только изображает, но и утверждает своих героев — их собранность и мужество, ясность мысли, высоту нравственного идеала.

В рабочем блокноте запись:

«Что такое художник? Это одаренный чуткой организацией человек, которому природа-мать ласково положила щедрую руку свою на плечо, открыла свою душу, позволила заглянуть в тайны своих бездонных глаз, как другу.

А что такое скульптор? В отличие от других чудесных видов искусств — архитектуры, живописи, скульптор является тем, кто оживляет камни. Рука и мысль скульптора создают бронзовые легенды, поют славу героям. Они же способны на веки вечные пригвоздить врага к позорному столбу истории человечества».

Образы бронзовой легенды, руки, оживляющей камни, будут неоднократно появляться в лексиконе Шадра и в последующие годы, станут для него привычными. Сейчас они пришли к нему впервые. Пришли как утверждение двух очень важных для него тезисов.

Первый: убеждение Шадра, что искусство должно не просто воссоздавать жизнь, но активно вмешиваться в нее; утверждать или отрицать что-то, быть проводником идей художника. И «Памятник мировому страданию», и горельефы, сделанные Шадром в первые годы революции, свидетельствуют о том, что эти слова не остались для него только словами, что они нашли воплощение в творчестве.

Второй: чрезвычайно уважительное, более того, восторженное отношение к своей профессии. В годы, когда единственным материалом для работы был гипс, невыразительный и недолговечный, когда статуи рассыпались через несколько лет, Шадр пишет о скульптуре как об искусстве, которое «в наибольшей дружбе с бессмертием».

В октябре 1919 года Отделом изобразительных искусств Наркомпроса был объявлен конкурс на проект памятника Парижской коммуне. Шадр узнает о нем из «Известий». Памятник, который «должен увековечить героическую борьбу парижского пролетариата и его вождей за коммунистический строй», будет поставлен в Москве, предположительно на Трубной или Самотечной, а может быть, и на Красной площади.

Шадр создает эскиз своеобразного усеченного обелиска, сложенного из каменных, плотно пригнанных одна к другой плит. Обелиска, напоминающего прославленную Стену коммунаров, виденную им в Париже.

К нему прислоняется герой, удерживающийся на ногах лишь последним усилием.

И все же — падающий, он никогда не упадет! Карандаш останавливает мгновенье. Расстрелянный — бессмертен!

Проект точен по пропорциям, лаконичен и выразителен. Но Шадр неудовлетворен. Памятник носит слишком мемориальный характер.

Во втором варианте он стремится связать воедино Парижскую коммуну и Октябрьскую революцию. На постаменте — двое. Коммунар в рабочем фартуке, с лежащей у ног киркой, резко откидывается назад, закрывая лицо от пуль. Его знамя подхватывает русский, и оно, краем задевая плечо коммунара, победное, как крылья Ники, развевается над постаментом.

При чтении «Коммунистического манифеста» Шадра останавливает символический образ бродящего по Европе призрака коммунизма. В набросках объяснительной записки к проекту он пишет: «От него не спрячешься, он многолик, он всюду. Здесь он — на баррикадах восстания. Знаменосец сражен пулей. Но знамя революции не убить! Оно, как эстафета, снова подхвачено мозолистыми руками, взметнулось еще выше и

снова всюду, как бельмо на глазу врага».

Романтическая взволнованность проекта памятника Парижской коммуне привлекла внимание Сибревкома. В 1920 году Шадр получает от него заказ на большую статую Маркса для Омска.

Большая трехметровая скульптура чуть не упирается в потолок его мастерской. Работать трудно, стоит суровая зима, а мастерская не топится уже четыре года. Достать несколько поленьев — событие. Вода замерзает в ведрах, застывающая за ночь глина звенит, как стекло. Сбивая ледяные корки с глины, с окоченевших рук, Шадр лепит.

Это его первая работа такого размера. Какая-то ошибка в расчете каркаса — и уже почти законченная фигура лопается, падает и разбивается вдребезги. Перед скульптором — груда осколков.

Стиснув зубы, Шадр начинает работу снова. Выверяет расчеты, наращивает на каркас глину.

Его горести и тревоги разделяет Петр Котов, молодой художник, один из тех, кому Шадр в военной Москве рассказывал о проекте «Памятника мировому страданию». Случайно встретив скульптора в Омске, Котов становится постоянным посетителем его мастерской. Он только что приехал из Астрахани; там он принимал живое участие в создании местного художественного музея и профсоюзной художественной студии.

Отношения, начавшиеся как отношения учителя и ученика, переходят в дружбу. Шадр с интересом слушает рассказы Котова о его детстве в семье иконописца, о том, как отец разбудил в нем мечту стать художником.

Наконец, скульптура закончена. Наступает торжественный день открытия — статуя Маркса установлена перед Партийным домом. Шадр счастлив. Впервые его произведение открыто для широкого обозрения, «живет» в городе.

Почти сразу же принимается он за работу над памятником Карлу Либкнехту. Полуобернувшись, как бы внезапно остановленный в быстром движении, резко вздернув голову, властным жестом зовет Либкнехт за собой народ. Он возбужден, подчеркнуто горяч — мускулы щек, углы рта напряжены.

Бушующая страсть Либкнехта, его порыв, его умение увлекать за собой больше всего удались Шадру в эскизе. Они как бы вобрали в себя душевное волнение скульптора, нервный бег его пальцев. В остальном работа эта, несмотря на экспрессивность движения, патетичность жестов, сделанных, кажется, в едином порывистом дыхании, более продуманная и неторопливая, чем статуя Маркса, стала для Шадра творческой студией.

Он осваивает целенаправленность жеста, не повисающего в воздухе,

но как бы раздвигающего пространственное поле композиции. Глядя на фигуру Либкнехта, нельзя сомневаться: за ним следует толпа народа. Уже в эскизе памятника возникает определенность, сюжетная реальность действия.

Придает острую выразительность силуэту: его будет легко «прочитать» на любом расстоянии.

Эстетически осмысливает современную одежду. Лепит распахнутое пальто так, что оно становится фоном фигуры и подчеркивает движения оратора. Костюм и пальто двадцатого века становятся эмоционально насыщенными, даже в какой-то степени романтическими.

Гипсовый эскиз окончен. Прорабатывать и уточнять его Шадр решает в Москве — в том случае, если будет надежда сделать памятник.

Сообщение с Москвой восстановлено. Живое подтверждение этому — приезд в Омск Татьяны Владимировны.

В Москву они возвращаются вместе. Все их вещи — гипсовые барельефы и проекты двух памятников: Карлу Либкнехту и Парижской коммуне. Шадр мечтает показать их Луначарскому.

8. МИЛЛИОННЫМИ ТИРАЖАМИ

Оба проекта были одобрены в Москве — и Луначарским, и Моссоветом, и экспертной комиссией. Особенно тепло был встречен проект памятника Парижской коммуне. Но сроки конкурса уже упущены.

В поисках серьезной и значительной темы для станковой скульптуры Шадр обращается к предложению Гознака. Предстоит обмен денег, и Гознак поручает художникам создание новой эмблематики для советских ассигнаций: на них сбудут помещены изображения рабочих, крестьян, красноармейцев.

Обычно для Гознака работали графики, и поэтому предложение Шадра создать серию круглых скульптур, которые послужат образцами для гравюр, сперва показалось странным. Но скульптор сумел убедить в своей правоте: фигуры, доказывал он, можно будет сфотографировать с разных сторон, при разном освещении, в разных ракурсах. Наиболее удачный поворот и появится потом на предназначенных для дензнаков гравюрах.

Шадр получает заказ и с увлечением отдается работе. Добивается разрешения посещать заводы, ездить в воинские части. Он изучает их «от поваров до комсостава», от подмастерьев до директоров. Присматривается, делает рабочие наброски, то здесь, то там отмечая своеобразный жест руки, поворот головы, складки щек.

Перед ним проходят десятки, сотни рабочих и красноармейцев. Шадр ищет лица, которые как бы собрали в себе черты характера, свойственные эпохе.

Долгое, внимательное наблюдение, «отсеивание» всего лишнего, частного отнимает месяцы. Работа с натурщиком — лишь последний, заключительный этап. Она вносит в лепку точность, конкретность.

Глубокие складки изъели лицо рабочего-молотобойца, корабельными канатами протянулись под кожей мускулы. У него запавшие глаза, выступающие кости. Это портрет. Ему нужно придать жизнь, порыв, движение.

Шадр делает глубокие вмятины под глазами и скулами. Акцентирует морщины на лбу, резко поднимает подбородок, придает нижней челюсти тяжесть и одновременно остроту. На лице рабочего появляются тени, перемежающиеся с бликами света. Оно ожило, зажило.

Проработка торса. Одно плечо направлено влево, другое вправо, голова смотрит прямо. Создается впечатление, что рабочий остановлен в

момент быстрого, еще неоконченного поворота. Резкое движение и упорный, неподвижный взгляд. Несокрушимая воля. Энергия. Сила.

Последние штрихи. Руки и молот. Тяжелые кисти, опирающиеся на тяжелый молот.

Шадр «обрывает» плечи, кисти рук у него не связаны с торсом, они идут к молоту снизу, прямо из подставки. Ему не нужны ни предплечья, ни локти — они будут только отвлекать внимание. Главное — лицо, руки, молот. Лицо — характер, руки — сила, молот — эмблема. «Я хочу создать символ международного пролетариата», — говорит скульптор. Зато «Красноармеец» — типично русский парень, деревенский. Он еще не успел отвыкнуть от крестьянской работы, хотя мозоли от сохи и сменились мозолями от винтовки. Он долго и тяжело воевал, чтобы вернуться к своей — на этот раз своей! — земле. Глаза его широко раскрыты, рот приоткрыт. В чем-то непокорный, он в то же время простодушен и доверчив.

Рабочий и красноармеец. Два человека, две судьбы. Разные и единые, связанные в тугой узел временем.

В этих скульптурах очень ясно проступает отношение Шадра к своим героям. Он любит ими, сочувствует им, гордится ими.

Работа над «Рабочим» и «Красноармейцем» идет к концу. Впервые Шадр, теперь главный художник Гознака, имеет возможность пользоваться помощью форматоров. Они заливают глиняную модель гипсом, снимают с нее форму, пролачивают, делают отлив. В холстинных рубахах, длинных белых фартуках возятся у станков. Сам Шадр лишь «доводит» отлитые скульптуры: прорабатывает швы, уточняет лепку лица.

Он торопится на Урал, в Шадринский уезд. Там он будет лепить крестьян — пусть на деньгах появятся портреты его земляков!

Железные дороги только восстанавливались, и Шадр с женой едут долгим, трудным путем. Сперва в Шадринск, а оттуда в уезд, в деревню Прыговую.

По раскисшей проселочной дороге медленно продвигается деревенская, тяжело груженная гипсом и глиной телега. «Аль в Прыговой глины не найдешь? Из города-то везти...» — нараспев, по-уральски, ворчит возница. В ответ па смех скульптора начинает пугать: «Решат, что хлебом гружены, — убьют!» — и, поминутно останавливая лошадь, молится у придорожных кустов, уверяя, что под ними похоронены жертвы дорожных разбоев: «Оно, конечно, человек ноне скотину не жалеет, а уж своего брата, того, как зверя, кокнет».

Мрачные предсказания возницы не сбылись. На рассвете благополучно добрались до старинного дома, построенного из толстых, чуть ли не в

аршин в диаметре, бревен, где жили дальние родственники Ивановых.

Крутая певучая лестница, белые, выскобленные полы, утопающие в цветущей герани окна. Узкие скамьи вдоль стен, покрытые узорчатым тканьем. Домотканые цветастые половики. Гора подушек в ярких ситцевых наволочках. Издавна устоявшийся быт зажиточного крестьянского дома.

Редким гостям отвели «чистую» горницу, открывавшуюся только в особых случаях. День прошел в воспоминаньях, обмене новостями. Вечером Шадр повел жену на деревенское гулянье, слушать, как девки неестественно высокими голосами не пели — выкрикивали частушки, он с детства любил их звонкое озорство. На следующий день решил приступить к работе, пошел по деревне искать типаж.

Сначала думалось — просто. Шадр залюбовался сидевшим на завалинке стариком, похожим, по его определению, на Ивана Грозного из «Псковитянки». Все в деревне звали его дедом Павлом. Говорили, что в свои 115 лет он еще молодых за пояс заткнет. Зимой, мол, парясь в бане, выскакивает на снег, а повалявшись в снеговой перине, идет побаловаться чайком за ведерный самоварчик.

«Подсел к старику, — вспоминает Шадр, — долго и пространно рассказывал ему о цели своего приезда в деревню и, наконец, спросил его, будет ли он для меня позировать.

Дед не шелохнулся. Предположив, что он глухой, я заглянул ему в опущенные глаза и, повысив голос, стал убеждать его. Дед неожиданно встал, выпрямился, длинные седые брови космами затряслись, он высоко взмахнул над моей головой палкой:

— Окаянный, что ты меня улещаешь? Я на карточку-то отродясь не снимался, а ты с меня куклу стряпать хочь, гадина этакая!»

Потерпев первую неудачу, Шадр заметил другого мужика, «типа стрельца с картины Сурикова», лучшего севача округи. («Лукошко его вмещает два пуда зерна; подвесив его через плечо на шею, он рыскает по полю, как собака добычу ищет, и разбрасывает зерно одновременно той и другой рукой».) Но и его уговорить не удалось — не помогала даже бумага, подписанная «самим» М. И. Калининым. «Я не пойду, я не маленький, не чеши язык зря, не пойду, и шабаш», — упорно твердил он.

Наконец с помощью родственников уговорили Перфилия Петровича Калганова. Познакомился с ним Шадр у себя в доме. Перфилий Петрович зашел к приезжему послушать о столичных новостях. Вошел в отведенную Ивану Дмитриевичу горницу, повернулся в угол, где иконы висели рядом с вырезанными из газеты портретами Маркса и Свердлова, и размахисто перекрестился на портреты, недовольно ворча: «Раньше Пантелеймон

Целитель слепых зрячими делал, а теперь и святые-то все близорукие какие-то». Шадр, сдерживая смех, предложил ему папиросу. Старик протянул руку, и у скульптора от восторга замерло сердце: «Не рука — лопата и грабли».

Не менее выразительно было и лицо: «в глубоких, рельефно крупных морщинах, как в свежевспаханной меже, кожа лица цвета столетнего голенища».

Перфилия Петровича уговаривали долго, «миром». Особенно сопротивлялись его жена и дочь: всю ночь «выли», умоляя «отобрать все животы и лучше расстрелять старика, чем срамить».

С Калганова Шадр лепил «Крестьянина». Перфилий Петрович сидел торжественно, не шелохнувшись. Потом, по привыкнув, стал засыпать во время сеансов, приходилось часто прерывать работу, чтобы будить его. Шадр пробовал развлекать старика, рассказывая смешные истории, по и это не помогало.

Шадру нравился Перфилий Петрович. Немножко «себе на уме», но никогда не поставит себя впереди других, не станет пользоваться результатами чужого труда; твердо помнит: все за одного, один за всех. Правда, есть в нем и затаенная хитринка и завещанная дедами мужицкая расчетливость, но не это главное. Главным для скульптора было то, что определяло национальный характер и что он стремился передать в лепке. Честность и трудолюбие, мужество и душевная чистота, оптимизм и вера в будущее, нравственная выносливость и светлое отношение к жизни. И доброта — в глазах, в уголках губ. Шадр не позволил внешней грубоватости облика ввести себя в заблуждение.

Со вторым натурщиком было легче. Молодые мужики не боялись «греха». Шадр выбрал Киприана Кирилловича Авдеева.

Смекалистый, хитрый мужик, Авдеев, узнав, что Шадр приехал из Москвы с мандатом, подписанным Калининным, решил, что делает Советской власти большое одолжение, и больше всего боялся продешевить. Он потребовал, чтобы его с семейством и сыновьями избавили от продналогов и натуральных повинностей. Если же ему и сыновьям его вздумается торговать — то опять, чтобы безданно и беспошлинно. Да и о младшей дочери надо позаботиться — пусть ее возьмут в Москву, в покормыши за счет государства.

И еще одно условие поставил Киприап: чтобы на будущие деньги с его изображением не плевали. Ведь па царский портрет никто не смел плюнуть!

К своим требованиям он относился с полной серьезностью. Давно

была закопчена работа, давно Шадр уехал в Москву, а он все навещался в Шадринск к Ивановым, узнать, не выхлопотал ли ему скульптор обещанных благ. «Киприан спрашивает про тебя, обижается. Ванятка, говорит, обещал похлопотать», — писала Шадру мать два года спустя.

Киприана Шадр лепил стоящим, он должен был изображать сеятеля; лепил не только голову, но погрудное изображение. Работать было трудно. Могучему Киприану ничего не стоило целый день ходить по полю с лукошком, но невыносимо было стоять неподвижно в заданной позе. Стояла отчаянная жара. Гремя ведрами, Шадр бегал за водой к почти пересохшей речке — смачивал глину. Вокруг толпой собирались любопытные, лужали семечки, судачили, насмешничали. Киприан обижался на ехидные замечания односельчан, но в глубине души гордился, что скульптор выбрал его.

Вот как он рассказывал об этой необычайной работе:

«У других или лицо неподходяще, или руки не такие, а у меня тютелька в тютельку. Дело было перед самым покосом. Жара несусветная. Я стою голый среди ограды на особой подставке. Рука па отлете затекает, а пошевелить ею нельзя. Пот градом, а он, Иванов, значит, вокруг меня танцует, и оттуда зайдет, и отсюда подойдет. А то заставит меня насыпать в лукошко песку и ходить — язвы его! — вдоль ограды: рассеивать, значит. Парод, бывало, соберется, глазеет. Пострадай, кричит, Киприан. А я молчу, знаю, что им завидно».

Доходило до курьезов. Однажды во время сеанса Киприана позвали мыться (в Прыговой были маленькие крестьянские бани, топившиеся по-черному). Шадр огорчился, что его волосы потеряют форму, и Авдеев, чтобы не размочить чуб, мылся, высунув голову из окна.

Шадр работал над «Сеятелем» до глубокой осени. Начались заморозки, глина стала пристывать, а интерес крестьян не угасал. По-прежнему они каждый день собирались у доморощенной «студии», наслаждаясь мыслью, что двое из них будут изображены на деньгах вместо царей («сарей» произносили в Шадринском уезде). Наезжал из Шадринска старый знакомый, земляк, В. П. Бирюков, историк. Когда-то они познакомились в Археологическом институте, где учились в одни годы, и несказанно удивились, узнав, что оба из Шадринского уезда. Бирюков мечтал написать историю родного края, собирал для нее материалы. Приезжая в Прыговую, он подолгу беседовал с «денежными мужиками» (так прозвали в деревне Калганова и Авдеева), расспрашивал Шадра о ходе работы, записывал его объяснения. В 1924 году он рассказал о своих наблюдениях в сборнике «Шадринское научное хранилище» в статье

«Портреты шадринских крестьян на государственных знаках СССР», первой большой статье о Шадре. Особенно тщательно анализировал он «Сеятеля». Писал: «С одной стороны — это глубоко реалистическая фигура, с другой же — вовсе не простой сеятель, а целый символ всего сеющего крестьянства, священнодействующего при этом важном акте своей работы, бодро и уверенно шагающего по пашне, с полным сознанием, что им, сеятелем, жив род людской».

Бирюков был прав. Стремлением показать мужественную красоту не сомневающегося в себе и в своем завтра человека продиктован художественный язык «Сеятеля». Шадр внимательно прислушивался к кипящим в Москве спорам о форме. Одни требовали академической точности воспроизведения человеческого тела — холодного, четкого, бесстрастного. Другие, напротив, считали, что новое время невозможно без новых изобразительных средств: «Форма человеческого тела не может отныне служить художникам формой; форма должна быть изобретена заново». И то и другое казалось Шадру ненужными крайностями. В теоретический спор он вступать не отваживался, но для себя метод работы решил.

Не существует и не может существовать отвлеченного художественного языка, выражающего дух эпохи, считал он. Поэтому прежде всего надо найти соответствующую эпохе тему. Важную, значительную. Обратиться к ее коренным явлениям, к ее героям. Такими героями были для него в Омске Маркс и Карл Либкнехт. Такими героями стали крестьянин и сеятель.

Цель искусства — воздействуя на чувства зрителей, передать воплощенную в образе идею. Обилие подробностей дробит внимание, создает расплывчатость впечатления. Шадр вводит в скульптуру только те детали, которые кажутся ему необходимыми для построения образа, позволяя себе художественно интерпретировать их. Очень точный по ритмике и направлению движения жест сеющего крестьянина оказывается неточным в самой своей основе: уральские крестьяне, даже далеко не лучшие севачи, каким был Авдеев, сеяли двумя руками, вешая лукошко на шею. Но воспроизвести эту позу — значит лишить фигуру легкости, радости; опущенная голова, клонящаяся под весом зерна шея — все будет свидетельствовать о тяжести крестьянской работы. Шадр отказывается от фактографии. Вольные, широкие взмахи руки сеятеля передают главное: красоту и ритмичность труда, его жизнеутверждающую торжественность.

В эти дни Шадр увлекается чтением русских былин, пробует сам

писать стихи былинным размером, пересыпает письма такими выражениями, как «гой еси ты добрый молодец», «исполать тебе, красна девица». Одним из его любимых героев становится Микула Селянинович.

Именно на Микулу Селяниновича и похож сеятель. Не кабальным — вольным трудом связан он с землей, матерью всего живого и сущего. Взмахи его руки — апофеоз свободы и силы. Да и весь его образ построен по тому же принципу, по которому строили образы богатырей народные сказители. Шадр усиливает каждую мышцу сеятеля, преувеличивает ее, насыщает напряжением. Он не стремится показать сложность характера Киприана, раскрыть его психологию, создать портрет-биографию. Авдеев для него — типаж, на основании черт которого он воплощает свои понятия о красоте и силе.

«Самое важное для художника — отразить духовную сущность эпохи», — говорит Шадр. Эту задачу он и решает в работах для Гознака. Это и придает «Рабочему», «Красноармейцу», «Крестьянину» и «Сеятелю» подлинную монументальность. Рассматривая эти вещи на фотографиях, их можно представлять в любых масштабах. Их художественная завершенность не пострадает ни от какого увеличения. Их можно высечь из целой скалы. Может быть, это и будет лучшим воплощением образов, рожденных трудной и самоотверженной, полной революционного горения эпохой?

Скульптуры привезены на Гознак, сфотографированы. А. П. Троицкий и П. С. Ксидиас делают гравюры для дензнаков. Гипс «Сеятеля» стоит в читальном зале Центрального дома крестьянина в Москве. Деревенские ходоки, попавшие в Москву для «проведения в жизнь культурной смычки пролетариата с крестьянством», почтительно осматривают его. Журнал «Всемирная иллюстрация» публикует репродукции «Крестьянина», «Красноармейца» и «Рабочего». Возле «Крестьянина» стоит сам скульптор, смотрит на свою работу, улыбается. Видно, его застали врасплох — он в простой, свободно висящей рубахе, с взъерошенными волосами. Под репродукциями подпись: «Молодой скульптор И. Д. Шадр по темам и пафосу приближается к передвижникам тех славных годов, когда передвижники были поистине русскими крестьянскими поэтами».

Потом, с напечатанием денег, приходит слава. Работы Шадра знают по всей стране, знают даже те, кто не умеет читать, кто не имеет представления о том, что такое скульптура. В конце 1923 года выпускаются последние двадцатипятипятитысячные купюры с изображением «Красноармейца» и «Крестьянина». В следующем, 1924-м, — пятирублевые с «Сеятелем» и «Рабочим». Потом облигации Первого,

Второго, Третьего крестьянского займов. Марки, опять деньги, опять марки — ежегодно до 1931–1932 годов. Портреты шадринских крестьян публикуются повсюду, даже на обложке дешевых папирос «Смычка».

Шадр радуется своей известности и, может быть, еще больше тому, что к ней приобщены его земляки, крестьяне Шадринского уезда. Из дому пишут, что гордости крестьян Прыговой нет предела.

Из родного дома пришла и еще одна, исполненная скульптором в этом же, 1922 году, работа: портрет матери.

Шадр долго не выставлял этой скульптуры, и о ее существовании знали только самые близкие ему люди. Он делал ее для себя. И в то же время в портрете Марии Егоровны — завершение темы, начатой в «Крестьянине» и «Сеятеле»: исследования русского национального характера.

В этом портрете как бы запечатлена вся жизнь Марии Егоровны. Ее умение «держат в своих мозолистых, натруженных руках весь дом». Ее всегдашняя усталость и одновременно постоянная готовность собрать все силы на непосильную борьбу с бедностью, «только бы детей поднять на ноги!». Ее самоотверженная забота о близких. За много лет собраны Шадром ее письма — корявые, без точек и запятых, с многочисленными ошибками. Она никогда не писала о себе; отец, братья, сестры болели, им нужно было справлять новую одежду. Она не болела и ни в чем не нуждалась.

Шадр ничего не приукрашивает — под его руками возникает некрасивое, морщинистое лицо старой женщины. Резко выступающий вперед подбородок, грубые скулы, тесно облегающая старческие жидкие волосы косынка.

Зато тем ярче выступает в этом портрете красота внутренняя, душевная.

Это не только утомленное, но и энергичное лицо. Суровое и честное. Спокойное какой-то мудрой раздумчивостью и озаренное жизненной отвагой, которая помогла ей вырастить двенадцать детей.

До последней черточки, до чуть уловимого движения бровей похожа Мария Егоровна на этом портрете. И вместе с тем в ее облике собрано все то, что характерно для всех крестьянских русских матерей: сознание ответственности перед жизнью, самоотверженная воля, душевное благородство. Шадр создал не просто портрет — образ одной из тех матерей, усилиями которых держалась и развивалась русская жизнь.

9. ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА

В начале 1923 года архитектор А. В. Щусев, знавший Шадра еще по совместной работе по проектированию Братского кладбища во Всехсвятском, приглашает Ивана Дмитриевича принять участие в оформлении Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки.

Эта выставка и послужила началом дружбы Шадра и Щусева, длившейся до последних дней скульптора. Щусев стал почти неизменным участником всех домашних торжеств Шадра. Шадр, проходя мимо мастерской Щусева, один ли, с женой, никогда не мог удержаться, чтобы не «заглянуть на часок к Алексею Викторовичу».

Их сближало одинаковое понимание задач советской архитектуры и монументального искусства. Оба, влюбленные в русский национальный стиль зодчества, верили, что он должен быть сохранен и в XX веке, причем не в порядке стилизации («Чтобы это не выглядело оперой, «Хованщиной» какой-то», — говорил Щусев), но в органическом слиянии традиций с современностью.

Оба были убеждены, что архитектура и монументальная скульптура должны быть неразрывны с пейзажем и что в этом опять-таки надо опираться на народные традиции. «Наши северные церкви, особенно деревянные, с их главами и бочками, как хорошо они выглядят на зелени елок и березок, как они вяжутся своими силуэтами с нашим северным лесом. Вот в этом-то соединении природы с творчеством человека и есть настоящее искусство!» — восклицал Щусев. «Памятник должен как бы вырастать из местности, здание должно быть частью целого пейзажа», — подтверждал Шадр. «Русские мужики это понимали. Значит, это нужно понимать и нам, художникам».

В дни, когда подготавливалась Первая сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, Щусев был одним из самых известных и самых занятых архитекторов Москвы. Он был профессором Вхутемаса, председателем Московского архитектурного общества, вместе с И. В. Жолтовским работал над проектом перепланировки Москвы. В тесной, старой Москве, с Хитровым рынком и Сухаревской толкучкой, с узкой горловиной Тверской, где с трудом проезжали извозчики и дребезжащие звонками трамваи, он мечтал о городе-парке, прорезанном радиусами аллей, с утопающими в садах окраинами.

Строительство выставки и было частью задуманного плана озеленения Москвы. Спешно расчищали огромный пустынь около Москвы-реки, засаживали аллеи молодыми липами, разбивали в центре зеленый партер с цветочными клумбами, возводили деревянные павильоны^[16].

По художественному оформлению выставки вместе с Шадром работали С. Коненков, В. Мухина, И. Ефимов, А. Экстер, М. Страховская.

Коненков оформлял вход в главный павильон — вырезал деревянные кариатиды. Страховская делала фигуру «Крестьянин со снопом»; она должна была стать парной к фигуре рабочего, заказанной Шадром. Ефимов делал двух декоративных быков. Низко нагнув могучие головы с тяжелыми рогами, налившись крутыми, играющими под кожей мускулами, они, казалось, были готовы кинуться на зрителя. И в то же время были удивительно обобщены, лаконичны по форме.

«Не пойму, что он лучше чувствует — материал или животных», — говорил о нем Шадр. Стоило Ефимову обвести тонкой изогнутой проволокой абрис лани — и она уже дышала, жила.

Ефимов всегда приходил на выставку в приподнятом настроении, много смеялся, шумно и весело рассказывал о своих петрушках — он увлекался этими потешными народными куклами. Мухина, напротив, работала молча, вела себя спокойно и деловито. В ее биографии и взглядах на искусство было много точек соприкосновения с Шадром. Как и он, она училась у Бурделя.

В годы войны Мухина работала сестрой милосердия и, вернувшись к скульптуре, создала в 1916 году трагическую «Пиету» — мать с убитым сыном на коленях. В дни «монументальной пропаганды» сделала полуфигуру просветителя Н. И. Новикова; аллегорическую «Революцию» — женщину с фригийским колпаком и в античном одеянии, вооруженную молотом; композицию «Освобожденный труд» — рабочего и крестьянина, идущих под одним знаменем.

Пути Шадра и Мухиной долгое время шли рядом, скрещиваясь лишь на выставках и конкурсах. Они неизменно относились друг к другу с уважением, в тридцатых годах оно перешло в дружбу. Но первые встречи на выставке им почти ничего не дали. Правда, и виделись они не так уж часто и подолгу — Мухина там работала лишь декоратором: оформляла вместе с А. Экстер павильон «Известий».

Шадр исполнял трехметровую статую рабочего-металлиста, которая должна была стоять неподалеку от главного павильона. Вдохновляющим примером для этой работы служили ему произведения Константена Эмиля Менье, бельгийского скульптора, которым Шадр увлекался в Париже.

Менье навсегда остался одним из любимых его скульпторов. В докладах, в обращении к молодежи, в беседах для кино и радио Шадр неоднократно кратко резюмировал историю скульптуры. И каждый раз, называя в целом не более двенадцати-пятнадцати имен, после Микеланджело и Рюда упоминал Родена, Бурделя и Менье.

В тезисах одной из бесед он так определяет манеру его творчества: «Строгость силуэта — обобщенность — торжественность. Жанровая скульптура становится героической».

Такого же результата хочет добиться и Шадр. Даже композиция «Металлиста» близка у него к композиции «Молотобойца» Менье. Шадр лепит его кряжистым, мускулистым, с поднятой головой, в непринужденной позе. Тщательно проработанным анатомически, но без мелких деталей. С молотом в руке — молот был для скульптора и реальностью и символом. Очень сильным и очень спокойным. Он хочет, чтобы рабочие узнавали в «Металлисте» «своего». И в то же время чтобы в скульптуре была монументальность, дающая ощущение уверенности героя в себе, в своем завтра, в будущем своего государства.

Шадр вылепил «Металлиста» за необыкновенно короткий срок — за две недели. Лето в тот год было сырым и дождливым, но он не замечал ни холода, ни налетающих комаров. «Погрузи его по колено в воду, — шутили окружающие, — не заметит. Лишь бы руки были свободны».

С таким же самозабвением переводил он «Металлиста» в гипс. Знал, что «скоро от него лишь черепки останутся», и все же работал с полной самоотдачей. Шадр не умел и не хотел делать разницы между произведениями, которым была суждена лишь недолгая жизнь, и теми, которым предстоял отлив в бронзу или перевод в камень. Каждой работе он отдавался полностью, не щадя ни труда, ни сил.

Участие Шадра в оформлении выставки не ограничилось «Металлистом». Он принимает участие в конкурсе на скульптурную группу для центрального фонтана. Один за другим создает он три проекта. Первый из них называется «Гений человечества», в нем Шадр стремится показать человека как будущего властелина мира.

«Его руки — механика, — записывает для себя скульптор. — Плечи — авиация. Мозг — молния». Он управляет колесницей прогресса, которая непременно будет изобретена.

Второй проект назывался «Пробуждение России». Третий — «Штурм земли», ему скульптор отдал больше всего времени. В нем сохранена масштабность общей идеи, но на смену абстрактному замыслу приходит реальный. «Штурм земли» — повесть о прошедшем и будущем

крестьянского труда. Это близкая скульптору тема. Это продолжение его рассказа о шадринских крестьянах, которые приходили с пахоты с пересохшими губами, с серыми от усталости лицами. Крестьянах, для которых «коммуния» — это прежде всего победа над землей.

Материл? Шадр мечтает о граните, но в 1923 году «гранит» звучит примерно так же, как «утопия». Скрепя сердце, он уточняет: «цемент на железном каркасе, имитированный под гранит».

Он проектирует одиннадцатиметровый монумент. Постамент будет выглядеть как огромная глыба земли. В него скульптор врубит горельеф «Борьба с землей».

Истощенные, обессиленные крестьяне надрываются над сохами на своих жалких участках. Грубые, растоптанные ботинки, дедовские лапти. Согнутые спины, хватающие воздух рты, измученные, искаженные страданием лица.

В крайнем, но бесполезном напряжении резко выступают мускулы. Крестьяне не просто пахут — они бьются, сражаются с землей не на жизнь, а на смерть.

Все очень точно, реально, правдоподобно. Некоторые лица, изображенные скульптором, имеют даже портретное сходство. Например, юноша со свесившейся на лоб прядью волос — это один из чернорабочих выставки И. Попов. Но внимание Шадра обращено не на похожесть лиц и фигур, не на конкретность воспроизведения орудий труда и одежды, а на напряжение крестьян, на их усталость, бессилие. Он подчеркивает выпирающие мышцы, торчащие кости, гиперболизирует отчаянную динамику их движений.

В углу горельефа — трагическая маска. Она как бы символизирует мучительную безысходность крестьянской работы: «Рабский труд, — пишет Шадр в пояснительной записке, — сковал человека, он убил в нем всякую свободную мысль. Он придавил его к земле».

Антитезой «Борьбы с землей» должно было стать навершие постамента — «Штурм земли». Над крутым обрывом холма ликующе взмывал огромный трактор. Тракторист осаживал его, как всадник разгоряченного коня.

В библиотеке Шадра хранится брошюра с описанием, снимками, схемой трактора. Большие колеса, сильно выпирающий, словно вздыбленный, капот. Именно эту модель и лепит скульптор: «Пусть трактор-гигант врежется крестьянину в память, пусть весть о тракторе пройдет по всей широкой Руси, пусть заговорят о нем далекие окраины Олонецкой и Вятской губерний, и пусть выставка будет путеводителем этой

идеи!» — пишет он.

Один из друзей скульптора вспоминает: «Делая «Штурм земли», Шадр был весь в пафосе этой борьбы; он только и говорил о том, как трактор вместе с человеком вспашет целину, как будет изображена бесконечная борьба человека с жизнью».

Об этом же свидетельствует и Т. В. Шадр-Иванова: «Весь, с головой, ушел в работу, был постоянно взволнован, даже во время обеда прерывал разговор и что-то записывал, и лишь потом заговаривал снова».

Общительный, любящий дружескую беседу и споры, Шадр во время напряженной работы старался не встречаться с приятелями. Единственные, кому он никогда не отказывал во времени, были молодые художники. Шадр делился с ними всем, что знал, водил их в музеи, к городским скульптурам, учил не только лепить, но прежде всего видеть.

Вот что рассказывает об этом скульптор А. В. Грубе, познакомившийся с ним как раз в это время:

«Я приехал в Москву и с большим трепетом искал встречи с мастером.

Его мастерская была на Никольской, в помещении магазина. Я постучал в стекло. Открылась дверь, и я впервые увидел Ивана Дмитриевича. Он меня не знал, но встретил так радушно, как будто давно знакомого человека. Пригласил к себе в мастерскую, и я пробыл у него, наверное, час. В мастерской вода стояла сантиметров на двадцать, были настланы доски, и мы ходили, как по плоту. Но он этого не замечал, он показывал и рассказывал. Рассказывал мне все о своих материалах, а потом говорит: «Знаете что, молодой человек? Мы с вами сейчас пойдем». И мы пошли к памятнику Минину и Пожарскому, где он стоял раньше. Тогда там была булыжная мостовая. Он говорит: «Вот где университет, вот где мы будем учиться!» Мы садились на булыжник, смотрели на эту композицию на фоне неба. Мы поднимались, чтобы смотреть, как она проектируется на фоне Кремля. Мы ходили со всех сторон. Ушли мы только вечером. Иван Дмитриевич потратил на меня весь день. И то, что он говорил, было для меня настоящим университетом.

Он говорил о том, как повернута шея, как поставлены ноги, о композиции, но больше всего о народной художественной правде и романтике. О том, что современники, увидев Минина и Пожарского, пожалуй, не узнали бы их, а народ воспринимает этот памятник. Почему? Потому что в нем есть художественная правда преувеличения, выявления идеи, приподнятости романтики».

Коненков представил на конкурс сказочного трехглавого дракона, с которым сражались рабочий, крестьянин и красноармеец. Н. Андреев —

«Женщину в снопах». Шадр — все три свои проекта. «Штурм земли» получила первую премию, он говорил о насущной для страны проблеме, о новом в сельском хозяйстве. Вторую и третью премии присудили «Гению человечества» и «Пробуждению России». Наивность прямолинейной символики искупала искренняя вера в творческие возможности человека.

Радость переплелась с огорчением: на осуществление «Штурма земли» уже не было ни денег, ни времени. Удалось лишь отлить в гипсе «Борьбу с землей»^[17].

Смешанное чувство горя и радости окрасило для Шадра всю выставку. Он неустанно жалел о том, что его работе «не удалось заговорить с крестьянами». «Борьба с землей», лишенная завершения, казалась ему бессмысленной. Показанная в отдельной горельефной доске, она создавала впечатление безнадежности, отчаяния.

И все же его поздравляли с удачей. Художники отмечали и мастерство его лепки, и умение остро наблюдать жизненные явления, и своеобразие компоновки. Строгая, непримиримо требовательная А. С. Голубкина, мастерство которой Шадр знал и ценил издавна, сказала даже: «Вот у кого надо учиться!» И у горельефа, и у «Металлиста», и у экспонированных в павильоне гознаковских скульптур всегда толпился народ.

Однажды к Шадру приехали американские художники и сотрудники московского отделения АРА. Его приглашали переселиться в Соединенные Штаты. «Хотя бы на несколько лет, пока у вас не наладится быт». Шадр, не задумываясь, отказался: он не мыслил себя вне России. «Вы вернетесь богатым человеком!» — уговаривали его. «Мне не нужно богатство», — отвечал скульптор. «Вы нуждаетесь в необходимом. Чем мы можем помочь вам?» — «Мне ничего не надо. А если хотите помочь, пошлите отцу посылку. В Шадринск».

Каждое утро в простой рабочей блузе Шадр шел на работу. Или к себе в мастерскую — он проводил сейчас там больше времени, чем когда был молодым, начинающим скульптором, или на городские площади, к классическим монументам, они были его «практикумом». Он решил принять участие в конкурсе на памятник А. Н. Островскому — задача была нелегкой: когда Шадр начал работу над проектом памятника Островскому, конкурс уже шел к концу. До заключительного тура оставалось меньше месяца. Первоначально в нем принимали участие Н. Андреев, А. Голубкина, И. Ефимов; потом первенство занял Андреев. Несмотря на то, что Шадр победил его в состязании на выставке, он не мог не понимать, какой серьезный перед ним соперник. Андреев превосходно чувствовал русскую литературу — его памятник Гоголю был в Москве настоящим

событием. Им же были сделаны памятники Герцену и Огареву для университетского сада.

Проект Андреева — Островский, глубоко сидящий в массивном, тяжелом кресле, — был почти утвержден, он только дорабатывал его. Но Шадр видел слабые стороны проекта: силуэт писателя был нечеток, он врезался в кресло как горельеф, — и надеялся на свой талант. «Здесь не годятся ни интимность, ни замоскворецкий колорит», — говорил он, — В противоположность Андрееву, изобразившему Островского в теплом, подбитом мехом халате, Шадр лепит его безукоризненно одетым.

Давыдов рассказывал Шадру, что Островский почти никогда не смотрел спектакли из зрительного зала, предпочитал сидеть за сценой и слушать голоса актеров. Интонации говорили ему больше, чем движения. Таким и изображает его Шадр: в кресле, в левой руке — карманная записная книжка, правая поднесена к уху.

Предварительная работа закончена. Вылеплен макет в одну шестую натуральной величины. Но на этот раз Шадру изменяют и удача и в какой-то степени художественный вкус. Непонятно, для какого места предназначает он монумент. Противник интимности в скульптуре, он увековечивает драматурга в интимный момент напряженного внимания наедине с самим собой. Без актеров, без сцены неясно: во что вслушивается Островский? Почему он не смотрит?

Андреев несколько видоизменил первоначальный проект: сделал силуэт Островского более четким, ясным; заменил тяжелое кресло легким, в стиле рококо, проработал каждую деталь великолепной, не бросающейся в глаза техникой. И хотя в этом монументе не было того трепета, что был у Гоголя, его проект оказался значительно более удачным, чем у Шадра.

К чести Шадра, надо сказать, что он сделал из своего поражения должные выводы. Отныне он всегда будет думать о связи монумента с окружающим пространством и никогда не позволит себе такой торопливости, с какой работал над этим проектом.

10. ОБРАЗ ВОЖДЯ

Уже несколько лет берег Шадр мечту: создать портрет В. И. Ленина.

На выставке он подолгу стоял возле «Уголка Ильича», где рядом с первыми номерами «Искры» под стеклом лежали фотографии вождя. Приглядывался к высокому лбу, к зоркости глаз, затаенной усмешке. Надеялся на встречу с ним и боялся этой встречи, пока не будет готов к ней как художник.

Т. В. Шадр-Иванова рассказывает: «Эту задачу он бережно и осторожно вынашивал в глубине своего сердца и до поры никому не говорил, потому что понимал всю ее грандиозность. Мне кажется, что это была та особая, скрытая от всех творческая работа, когда художник как бы взвешивает и собирает все свои внутренние духовные силы и решает сам для себя: сможет или не сможет поднять и решить эту задачу».

Мечте но суждено было исполниться. 22 января 1924 года Шадр узнает о смерти В. И. Ленина.

В пожелтевших, ставших хрупкими от времени бумагах скульптора много записей о тех скорбных и незабываемых днях.

«Во вторник, 22 января 1924 года, экстренный выпуск газет, как набат, потряс и оглушил Советскую страну: товарищ Ленин скончался!

Утро, когда во всем Союзе Социалистических Республик на мгновение остановился пульс. Люди на улицах стояли молча, без шапок, с ощущением горечи и бездонной пустоты в душе.

Трещала и дымилась земля, скованная чудовищным морозом. Осыпая иней с проволок, гудели и ныли, как от нестерпимой боли, телеграфные столбы, словно чуя железными нервами смысл передаваемой вестки. Мощные гудки заводов и фабрик, будто сжатые спазмами, жалобно причитали и скулили, как щенки без матери».

На другом листе:

«Умер!

И вся страна с отчаянием не спрашивала, почуяла — кто!»

Исписанные твердым, красивым почерком набегают строки:

«При жизни Ленина мне не удалось встретиться с ним.

Я увидел Ленина впервые в Колонном зале Дома союзов — в гробу!»

Шадру было поручено вылепить посмертный портрет Ленине. Он очень волновался: угнетало «сознание необычайной профессиональной ответственности перед пролетариатом всего мира, перед историей, перед

казавшейся неизбежностью исчезновения навсегда физического внешнего облика, перед опасностью искажения формы в слепке, который послужит предметом для анализа при изучении Ленинианы в будущем».

Шадр еще не знал, что решено набальзамировать тело, что на Красную площадь уже завезена взрывчатка (в ту зиму земля не поддавалась ни лопате, ни лому), что Алексей Викторович Щусев работает над проектом временного пока мавзолея.

«Лепить!

В то время, когда о сохранении тела еще не было известно!

Лепить!..

Перед историей, когда моя работа явится, быть может, единственным документом для изучения портрета Ленина.

Лепить!.. Вез уверенности в случае неудачи опереться на помощь другого».

Ему было понятно, что работать придется в особо трудных условиях. Под трагическую музыку оркестра, среди толпы народа. Тысячи людей пройдут мимо него — и каждый придирчиво взглянет, обеспокоенно, ревниво сравнивая слепок с лежащим в гробу. В газетах объявлено, что с телом Ленина могут проститься все желающие. Дом союзов «похож на осажденную крепость». Театральная площадь не в состоянии вместить «полчища людей, эту живую реку, вышедшую из берегов». Часами ждут они на морозе, согреваясь лишь у костров.

«Пламя от бесчисленных костров расстилает дым по снегу. Красные языки огня как будто дразнят Театральную площадь, издевкой ложатся багровые блики на лица терпеливых людей. Над Домом союзов опущены красные с черной каймой флаги».

Уже в руках служебный пропуск. Сейчас этот пропуск приблизит скульптора к Ленину, «вплотную — лицом к лицу».

«Колонный зал! Сверкающие хрустальные люстры, затянутые черным крепом, похожи на прозрачные мешки, в которых собраны слезы. В центре зала, под сенью склоненных знамен, на высоком постаменте — красный гроб».

Растерянный, взволнованный, Шадр старается собрать всю свою энергию, всю волю. Он должен полностью владеть собой как мастер: не рассеиваться, не отвлекаться, не волноваться. Огромная задача для нервов и выдержки!

Бесшумно сменяется почетный караул.

«Остановили внимание!

Слева — Феликс Дзержинский!

Стоит неподвижно и прямо. Сухая, угловатая фигура аскета.
Чрезмерно утомленное лицо — на длинной шее.
Сосредоточенный взгляд.
Нос — клюв сокола.
Холоден, как меч, поставленный на острие.
Справа — Старый и Малый.
Древний старик с седой бородой — ветеран Парижской коммуны.
Рядом пионер!
Расстегнут ворот.
В экстазе запрокинута голова.
Глаза — горящие угли.
Полуоткрытый детский рот.
Винтовка в руке, вдвое выше его роста.
Напротив меня, через гроб, венок с красной лентой и надписью на ней:
«Прощай, друг!», присланный с Капри.
Скорбная,
Несгибаемая,
с веками, опухшими от невыплаканных слез, со взглядом невидящих
глаз, устремленных «к нему», бессменный друг, на карауле
— товарищ Крупская!»

Все это вспоминалось потом. В первые минуты, войдя в зал, Шадр показался себе одиноким, неумелым, беспомощным. Мимо него пронесли станок для лепки, ведро с водой, податливую влажную глину — он как оцепенел, не посмотрел, не прикоснулся. Только глядел вокруг, только видел бесчисленные бледные лица. Слушал тяжелую поступь тысяч ног и подавляемые глухие рыдания. Вдруг пронзительный крик разрезал тишину: — Ленин! Ленин! Вставай! Я за тебя лягу! — И крик этот помог Шадру почувствовать себя слитым с народом величием безбрежного горя. Понять то самое важное, что объединяло и Ленина, и текущую массу людей, и его самого. Начать работать.

Внимательно, самозабвенно (минутами? часами?) вглядывался в лицо Ленина, в его голову. Стремился уловить строение черепа, рисунок собранных на переносье, как бы хранящих следы напряженной мысли бровей.

Отмечал про себя: «Необычайно, геометрически, почти вертикально поставленный лоб. В форме трапеции. Сильно выступающий рельеф височных костей, равняющихся почти с высотой ушей, заключенных в круг черепной коробки, с сильно скошенным затылком создает впечатление архитектурной законченности» (блестящее знание головы Ленина легло в

основу дальнейших интерпретаций его образа Шадром). «Сомкнутые щели добродушно-лукавых, прищуренных глаз, пронизывающих насквозь. Даже через опущенные веки. Правильной формы нос. Коротко подстриженные, местами не закрывающие губы, торчащие отдельными кустиками в разные стороны, рыжевато-насмешливые усы. Четко подрубленная, массивная нижняя губа. Сильно развитые, необычайно подвижные жевательные мышцы улыбочатых щек и подбородок с устремленной вперед, — вонзающейся, типично ленинской, бородкой шилом».

Шадр лепит голову в натуральную величину, не давая места фантазии, под строгим самоконтролем. «Обласканная руками глина» послушно подчиняется его воле.

Легкость в работе так и не пришла: нельзя ошибиться, нельзя ничего упустить, надо быть предельно зорким и к толпе и к Ленину, и в то же время всеми силами сберечь, не расплескать то состояние творческого подъема, которое делает глаз острым, а руку точной.

Легкость не пришла — пришла раскованность. Шадр создает не слепок с мертвого лица, не посмертную маску, механически отражающую черты заданного лица. Известно, как он был недоволен маской, сделанной с Ленина С. Меркуровым: «Маска, снятая механически, несмотря на всю свою точность, лжет. Она отражает предсмертную агонию, но не подлинное лицо человека», Шадр лепит портрет. Голову как бы заснувшего, голову, еще сохранившую силу жизни, с энергичным профилем, с ясным и широким лбом мыслителя.

Не эскиз, а эстетически законченный, содержательный и одухотворенный образ.

Сколько времени работал Шадр над портретом? Сам он записал: «сорок шесть часов».

Впоследствии Шадр рассказывал, что за эти часы так много пережил и перечувствовал как художник и как гражданин, как едва ли переживал и передумывал до сих пор за всю жизнь.

«Нет Ленина — есть Ленин!» — записал он в своей рабочей тетради, впервые доверяя бумаге мечту о создании «первого в мире грандиозного памятника Ленину».

Сама жизнь подсказывала эту идею — о памятнике Ленину. Над увековечиванием образа вождя работали не только профессиональные художники, в комиссию ЦИКа стекались сотни проектов самоучек, предлагавших свое решение монумента. Неумелые, порой — с точки зрения профессионала — курьезные, они были исполнены трогательной

любви к «нашему Ильичу».

В тетрадях, блокнотах Шадра теснятся записи, интерпретации одной и той же мысли:

«Умер Ленин, но дело его живет.

Могила Ленина — колыбель свободы всего человечества.

Ленин — солнце грядущего.

Ленин — знамя будущего. Под этим знаменем человечество победит мир гнета и нищеты.

Идея Ленина, Советская власть, закреплённая в Союзе Социалистических Республик, победит во всем мире».

Взволнованные, повторяющиеся записи не случайны. Они первые разработки идеи будущего памятника. Шадр считал главным в работе идею, осмысленную и сконцентрированную в образе, которая потом будет служить опорой в творческих поисках.

Он лепит барельефный портрет — напряжённое лицо, энергичный профиль. Ленин произносит речь на митинге. Это первая, ещё на ощупь, попытка отыскать монументально-обобщённое решение образа. За ней небольшая фигурка «Ленин — вождь». Трибун. Оратор. Ведущий.

И барельеф и фигурка одобрены специальной комиссией, следящей за качеством изображения Ленина (во главе её стоит Л. Б. Красин), и утверждены для массового распространения. Вместе с ними рекомендованы барельеф Андреева, бюст Меркурова и миниатюра П. Таежного, товарища Шадра по Екатеринбургской художественно-промышленной школе.

И хотя многое в этой фигурке было недоработано, недоосмыслено (нечеток силуэт, нет пластического ощущения собранности, сконцентрированности мысли), но в ней была суть образа — его значительность, взволнованная волевая целеустремлённость. Она могла послужить исходной точкой для задуманного монумента.

Большая работа, монумент... Мечта. Где, когда суждено ей исполниться?

Что ж, бывает и так, что мечты художников исполняются быстро. Заказ пришел от старого друга — Гознака. Рабочие решили поставить памятник Ленину в небольшом скверике перед фабрикой.

Вопроса — соглашаться или не соглашаться — не было. Но, пожалуй, лишь согласившись, Шадр осознал, какие перед ним стоят трудности. Он ещё ни разу не делал таких памятников, ему придется иметь дело и с архитектурным решением монумента и с отливом. Придется много учиться, шлифовать знания.

Каждый день, садясь за работу над эскизом, Шадр оказывался перед сложными проблемами. Как слить воедино силуэт памятника и постамента? Как придать пьедесталу естественность и выразительность? Как организовать окружающее монумент пространство?

Ответы на эти вопросы приходилось искать в классике. В памяти всплывали архитектурно-скульптурные ансамбли Петрограда: «Суворов» Козловского на Марсовом поле, он как бы принимал военные парады. «Медный всадник» Фальконе, осадивший коня на Сенатской площади. «Скала, как хорошо отполированный снаряд, влепилась и выросла в землю... Одухотворенное, энергичное лицо, всевидящий взгляд».

Вспоминал парижские скульптуры, в первую очередь «Нея» Рюда: «Порывистое движение вперед, к прорыву через стену врагов во что бы то ни стало... Сквозь сукно военного мундира чувствуется, как левая рука, держащая ножны, инстинктивно подтолкнула правую, извлекающую из ножен саблю и сделавшую энергичное движение над головой».

Вновь и вновь шел на Красную площадь, рассматривал свой любимый памятник Минину и Пожарскому. Глядя на него, часами раздумывал, как сделать «памятник, выглядящий со всех сторон и высот одинаково сильно, цельно и выразительно», как органически включить в композицию малейшую деталь, подчинив ее единству решения замысла. Главное — понять, в чем должен быть центр композиции, ее решающая точка. Скрупулезно, боясь упустить найденное, описывал сам себе памятник: «Обойти со всех сторон, проследить повороты голов, движение плеч, смычку рук. Композиционный круг сомкнут. В центре круга точка, как от иглы циркуля, руки, встретившиеся на рукоятке меча. Рука Минина крепко сжала меч — рука убеждает. Рука Пожарского колеблется, она прикасается к мечу, но не сжалась в кулак. Пожарский размышляет — подсказан потрясающий момент; верится, как в следующее мгновение, когда рука возьмется за меч, переключенная энергия заставит Пожарского встать, поднять меч, и тогда рука зовущего достигнет цели и уступит место руке побеждающей».

Монумент невозможен без точного, ясного жеста — делает вывод Шадр. Жест оживит его, придаст жизненность, не даст застыть. Композиция должна определяться не только идейным замыслом, но и сюжетом памятника: скульптор должен остановить момент бытия, передать мгновение и в то же время заставить это мгновение стать вечностью. И вечность эта в характерной содержательности сюжетного движения, в концентрации в нем того, что было не только присуще человеку, но и особенно важно в его жизни. Как призыв в жесте Минина. Как меч в руке

Пожарского.

«...Точка, как от иглы циркуля, руки, встретившиеся на рукоятке меча», — казалось бы, частность, но за ней целый мир раздумий о профессиональном мастерстве скульптора. Он — как оратор на площади перед народом — должен точно знать, что хочет сказать, должен уметь убедить, увлечь. «Мы проговорили с ним несколько часов, — вспоминал А. В. Грубе. — Он говорил о задачах искусства, о том, как человек через искусство должен общаться с народом, как должен нести передовые идеи, какие профессиональные качества нужны для того, чтобы завоевать это право говорить».

Обращаясь к непосредственному сбору материала для памятника Ленину, Шадр пересматривает ленты кинохроники, внимательно вглядываясь не столько в черты лица, сколько в движения, жесты, жестикуляцию. Это изучение помогает ему выбрать из сотен фотографий одну, на которую он отныне будет ориентироваться. Фотографию 1919 года — Ленин выступает на Красной площади в день Всеобуча.

Высоко поднятая, чуть откинута голова. Левая, опущенная вдоль тела рука комкает кепку. Правая, тоже полуопущенная, властно указывает вперед и вниз, как бы припечатывая только что произнесенную фразу. Ладонь сжата, наполовину сведена в кулак. Позднее у нас установился определенный тип монумента Ленину, где Ленин изображен неизменно с высоко поднятой, протянутой, как бы зовущей вдаль рукой. Этот жест стал бытовать и в скульптурах, и в живописных полотнах, и в графических листах. В 1967 году впервые были экспонированы хранящиеся в Музее В. И. Ленина прижизненные зарисовки вождя, сделанные различными авторами, и все могли убедиться, что наиболее характерным был именно тот жест, который воссоздал Шадр.

Объяснить это случайным совпадением нельзя. Трудно поверить и в легенду об интуиции, озарении художника. Мне кажется, разгадку надо искать именно в методе работы Шадра. В том, что он, работая по фотографии, в то же время доверял ей меньше, чем кинохронике. Последняя давала ему возможность наблюдать за походкой, за привычными позами, соотносить речи и сопровождающие их движения, давала возможность видеть человека и вождя в динамике действий. Фотография же представляла навеки застывшие черты. «Что схожесть! — говорил Шадр. — Вот возьми фото. Что ни фото с одного и того же человека, все разное лицо, и зависит это от характера, от поворота, от того выражения, которое сейчас на этом лице». Кино позволяло сравнивать, отыскивая самое характерное, обобщать увиденное. Все — или, во всяком случае,

многое — зависело здесь от художника, от энергии его мысли, силы наблюдательности. При просмотре фотографий от него не зависело ничего — выбирая среди них, он как бы гадал с завязанными глазами: какая наиболее точна и выразительна.

Придя к фотографиям от кинолент, Шадр искал ту, которая соответствовала сложившемуся у него образу. образу не придуманному, но увиденному в промелькнувших перед ним кадрах жизни. Он не позволил себе ничего придумать, присочинить. Он только конкретизировал и обобщил наблюденное.

При создании памятника Шадр ставил перед собой «шесть основных вопросов:

1. Идея.
2. Место.
3. Масштаб.
4. Форма.
5. Свет.
6. Силуэт».

Силуэт, записанный последним номером, по количеству художественных проблем и размышлений оказался номером первым. Шадр уже давно задумывался над зрительским отношением к памятникам. Мысленным взором пробегал все, какие ему пришлось увидеть, старался вспомнить, какие реплики проходящих ему довелось около них услышать. Пожалуй, чаще всего встречалась неопределенная безликая реакция: «Ничего». Не «хорошо», не «плохо», а именно ординарное «ничего». В чем дело? Только ли в равнодушии? Но почему же ему не приходилось наблюдать такого равнодушия в музеях, на выставках?

Значит, есть «внутренняя неудовлетворенность». Следовательно, надо найти ее причину. А попробуй найди ее, если проходят не оборачиваясь даже мимо самых прекрасных, самых законченных и скульптурно и архитектурно памятников. Даже мимо «Суворова» Козловского. А ведь как хорош, особенно если смотреть ранним утром и чуть справа! Ранним утром... справа... справа... А может быть, именно в этом кроется зрительская неудовлетворенность? Скульптор почти всегда рассчитывает на одинаковое освещение монумента, на определенное направление, с которого на него смотрят, на должное расстояние.

А если зритель окажется рядом с памятником, совсем у подножья? Или выйдет сзади, из-за спины? Или промчится мимо него в автомобиле? Сотни возможностей увидеть его с разных точек — всех не предусмотреть. Самые непредвиденные, казалось бы, нереальные: с крыши, с летящего

самолета. Памятник не может иметь показной стороны, «не должен представлять собою вывеску с указательным пальцем — смотри отсюда!».

Где обычно работает скульптор? В мастерской. В более или менее удобной, более или менее просторной, но всегда под крышей, с одним источником света (какая уж здесь разница, с боковым или верхним!); видит статую на невысоком постаменте, во много раз меньшем, чем тот, для которого она исполняется, то есть никогда не чувствует себя зрителем, закидывающим голову, чтобы рассмотреть фигуру.

Значит, надо лепить не в помещении, а под открытым небом, на той высоте, на которой скульптура замыслена, при любой погоде, при любом освещении. Создавать ее в тех условиях, в которых она будет жить и действовать. Не случайно же большинство созданных в «теплицах» памятников после их выноса на площади, залитые воздухом, озаренные ежечасно меняющимся светом, требуют корректив и доделок. Дело не в неумении мастера вылепить фигуру, а в неумении вылепить ее в должных условиях.

Рассуждая так, Шадр решает вынести свою работу над памятником Ленину прямо «на улицу» — вернее, на Шаболовскую площадь. В середине площади для него отгораживают небольшой участок, четыре тридцатиметровых столба поддерживают легкий навес, защищающий глину от дождя. Центральный столб, на который фигура опирается основной тяжестью, глубоко вкопан в землю и залит бетоном.

Потом этот «костяк» одевают лесами — статуя вместе с постаментом должна подняться над землей на двадцать пять метров — на такой высоте Шадр и будет работать; все детали формы он хочет проверить в условиях, соответствующих естественным.

С начала весны и до первых заморозков, с раннего утра до темноты Шадр почти не слезает с лесов. На высоте пятиэтажного дома, в любую погоду, под палящим солнцем и под грозами. Кажется, он даже радуется ветрам и бурям — легче согласовать силуэт статуи с любым состоянием природы. На упреки и уговоры жены: «В дождь и грозы разумные люди сидят под крышей» — отвечает: «Я другое дело. Я скульптор, гроза мне не враг, а помощник». «Все это время я его дома почти не видела», — вспоминает Татьяна Владимировна.

Самоотверженной, исступленной работой побеждает Шадр капризы всполохов и переливов света. Побеждает тени — теперь они уже «не ломают форму ни в какое время суток».

Самым страшным противником оказался для него не свет, а присущее монументам свойство казаться на расстоянии шире и приземистее, чем они

есть на самом деле. Шадр ночами вновь и вновь проверял расчеты. «В воображении были вызваны из тьмы веков все лучшие теории пластических пропорций».

Наконец первый эскиз статуи готов. Тонны глины легли на каркас — он выдержал испытание в крепости. Теперь решающий момент, проверка пропорций. Практическая проверка — теоретически они кажутся Шадру непогрешимыми.

Леса сброшены. Шадр уходит в глубь площади и впервые видит статую целиком, с большого расстояния. И...

«Ошеломлен!

Расстояние и высота совершенно изменили объем, изменили пропорции. Передо мною карлик ростом в десять метров!

Отчаяние! Некому помочь.

Захватив голову руками, я беспомощно опустился на колени».

Что делать? Ведь не может же он удлинить руку на несколько сот метров, чтобы можно было лепить оттуда, откуда он смотрит?

Выходом оказался телефонный шнур. Шестисотметровый. Пропыленный, покрытый глиной, чуть ли не падая с ног от усталости, Шадр просматривает скульптуру со всех возможных точек зрения, по телефону отдавая указания своим помощникам и корректируя их работу. Уходя на смежные улицы, поднимаясь на окрестные балконы, даже влезая на крыши домов и, наконец, на башню радиостанции, он заново прорисовывает силуэт в воздухе, намечает новые, подсказанные далью, анатомические пропорции.

«Руки — телефон!

Контроль со всех сторон! Команда с расстояния!

Новые точки пропорций — условные формы: полы пиджака, палец!»

И так много дней.

«Статуя одевается... Как одеть статую? Антично? Импрессионистично? Упрощенная реальная форма...» Суворов у Козловского в римской тоге. Халат роденовского Бальзака тоже условен...

Нет, памятник рассчитан на широкие народные массы. Поэтому нужна простота, ясность. Шадр останавливается на «упрощенной реальной форме». Надо избежать ненужных деталей, обобщить линии, сообщать складкам скупой ритм. Никаких лишних вмятин, никаких деталей.

Леса сняты. Казалось бы, все хорошо. Члены правительства, представители общественных организаций, художники, писатели, музейные работники приглашены на общественный просмотр. Памятник одобрен, получил высокие отзывы. И вдруг еще одно испытание мужеству

скульптора!

Увлеченный монументальной работой, Шадр забыл о том, что статуя должна стоять в небольшом скверике перед фабрикой Гознака, — ей было тесно даже на просторной Шаболовской площади. Но успех общественного просмотра уже сделал свое дело. Присутствовавшие на нем представители Грузии предложили установить памятник на завершавшейся тогда постройке ЗАГЭСа, Земо-Авчальской гидроэлектростанции, расположенной возле Мцхеты.

Лучшего нельзя было и придумать. На фоне синеющих вершин гор, в прозрачном кавказском Воздухе, над быстрым течением сливающихся Куры и Арагвы памятник найдет должное место. К тому же Земо-Авчальская гидроэлектростанция тесно связана с идеей памятника, она один из первенцев ленинского плана электрификации. Гидроэлектростанция, у которой он будет стоять, сдерживая необузданную силу горных рек, даст электроэнергию Грузии. Шадр с радостью принимает предложение.

Поездка в Грузию для определения точного места расположения памятника запомнилась Шадру как дни счастливых поисков, света и радости.

Он слушал неумолкающий шум рек, смотрел на засаженные виноградниками поля, на красную черепицу крыш, на вздымающиеся над ними купола Свети-Цховели — зубчатые стены с башнями и бойницами из серого дикого камня. По крутой торной дороге, вымощенной огромными плитами красноватого песчаника (по ним скользили зеленые ящерицы, а в щелях буйно росла трава и полыхали пунцовые маки) взбегал к Джвари, храму Мцъри, первому купольному храму Грузии, — на этом же месте во времена язычества стоял храм Афродиты. Вслед за Лермонтовым любовался голубоватым туманом, скользящим по долинам, Казбеком, «увитым белою каймой». Бродил по окрестностям и отовсюду прикидывал: где место, на котором должна стоять статуя? Так, чтобы она органически вписалась в пейзаж. Так, чтобы она стала композиционным центром всей округи.

Нашел. Место памятника — у слияния рек, там, где плотина, соединяя островок с берегами, создает перед собой водопад, а сзади — озеро.

Для разрешения архитектурного оформления постамента Шадр приглашает московского архитектора Сергея Егоровича Чернышова (чертежи по проекту Чернышова делал архитектор В. Эйсер). Чернышов рассказывал: «Я задумал пьедестал в виде трибуны. По моей мысли, он должен был строиться из крупных, цельных блоков. Внизу пьедестал

оканчивался широкими ступенями. Ленин как бы взошел по ним и остановился, протянув руку утверждающим жестом. Ступенчатый характер пьедестала, по-моему, соответствовал окружающему горному пейзажу. Так по крайней мере нам казалось тогда. Надо было многое учесть, ведь, помимо гор, надо было как-то связать памятник с «деловым» зданием — электростанцией, около которой он сооружался. Мы считали, что пьедестал должен быть простым и строгим, без всяких «карнизиков», «барельефчиков». В тех условиях важен был силуэт, а не мелкие детали».

В процессе работы кое-что изменилось: в частности, не удалось достать таких крупных камней, о которых думал Чернышов, и пьедестал соорудили из более мелких. И все-таки хорошо угаданный по масштабу, простой, геометрических форм постамент стал неотрывен от самой скульптуры: подчеркнул ее скромность, величие и жизненность.

После возвращения из Грузии Шадр продолжал уточнять и выверять детали фигуры, стремясь сконцентрировать в ней такую мощную энергию, чтобы она «читалась» и убеждала и с гор и с долины. Он тщательно продумывал все подробности трактовки формы — статуя замышлялась для городской площади, все ли в ней будет созвучно краю гор и облаков?

Наибольшему изменению подвергся мотив движения фигуры. Скульптор придал больший размах правой руке и твердо поставил фигуру на землю. (В первом варианте Ленин был в движении, он шел, и левая его нога лишь носком касалась земли.) Благодаря этому создается впечатление устойчивости фигуры, ее монументальной весомости. Ленин становится как бы хозяином окружающего пространства.

Этому же впечатлению способствует и усиление значительности энергично направленного жеста. Значительного и в то же время привычного. Подчеркивающего величие ленинского дела, не создавая впечатления надуманности, патетики. «Жест вулкана, вздыбившего рычагом революции одну шестую часть земного шара, — жест Ленина. И жест привычки в быту, жест Ильича», — так формулировал свою задачу скульптор.

Чтобы добиться этого, он делает движение руки и пальца целенаправленным, не только включает в общую композицию, но дает большую смысловую нагрузку. Ленин указывает прямо на плотину, на бешеное течение покоренных рек, на стихию, подчиненную задуманному человеком плану электрификации.

Последний этап работы — отделка лица. Зарисовки, эскизы, варианты вновь сменяют друг друга. Во внешних особенностях облика Ленина Шадр стремится выявить богатство его внутренней жизни, его духовную

активность, одушевленность мыслью.

Волю и непреклонность. Человечность и обаятельность.

Единство композиционного мотива, глубины психологического замысла и точности пластического исполнения приводят к успеху: в монументе нашли свое воплощение и пафос ленинской мысли, и огневая сила его ораторского умения, и его нравственная одухотворенность. Не просто человек, не только революционер — вождь. Портретный, реалистический монумент становится произведением романтическим, социальным и философским.

Формовка статуи в гипсе производилась зимой, при кострах. Должно быть, они напоминали Шадрю те костры, при свете которых он в январе 1924 года шел в Колонный зал делать посмертный портрет Ильича. Весной 1927 года отформованная в гипсе фигура была отправлена для отлива на ленинградский завод «Красный выборжец». И уже оттуда летом она поехала в свое последнее, главное путешествие — на Кавказ. За ней ехал Шадр.

Он подъезжал к Мцхете по Военно-Грузинской дороге, той, что видела когда-то его и Дербышева оборванными мальчишками, упрямо догоняющими свое счастье. Сердце сжималось от волнения: вот сейчас, сейчас подъедет он к памятнику, в котором уже ничего нельзя ни изменить, ни поправить.

Но этого и не надо было. Казалось, монумент сам вырос из острых каменных ступеней, выступающих из рычащего потока. Дополняясь грандиозным пейзажем, он казался особенно могучим на силуэте горной цепи. Шадр остался доволен своей работой. «Как орел!» — воскликнул он, глядя на памятник.

Открытие монумента было, приурочено к пуску электростанции — 26 июля 1927 года. «Успехи отдельных советских республик есть вместе с тем успехи всего Советского Союза, — сказал приехавший во Мцхету М. И. Калинин. — Задачей Советского Союза является строительство социализма. Открываемая сегодня станция есть реальное выражение этого строительства... Из года в год мы будем продолжать сооружение новых фабрик, заводов и электростанций. Мы строим социализм, и свидетельством этого строительства будет установленный здесь памятник».

Всех присутствующих облетели неизвестно кем сочиненные, несколько неуклюжие, но волнующие строки. Шадр записал их в блокнот:

*Ленин пришел на ЗАГЭС,
Ленин на камни взошел,*

*Чтоб не умолк поток,
Чтоб не угас ЗАГЭС.*

Они воспринимались как одно целое — монумент и гигантская плотина. Редчайший в истории не только отечественной, но и мировой скульптуры случай — памятник, задуманный для города, не потерялся, не поблек среди необъятных просторов горных долин. Через несколько лет после открытия ЗАГЭСа Горький отметит: «...Впервые человек в пиджаке, отлитый из бронзы, действительно монументален и заставляет забыть о классической традиции скульптуры. Художник очень удачно воспроизвел знакомый властный жест руки Ильича, которым он, Ленин, указывает на бешеную силу течения Куры». Это свидетельство ценно вдвойне: оно исходит и от большого художника и от человека, лично знавшего Ленина.

11. «ПРОПОРЦИИ ДУХА»

В 1926 году (закончив глиняную модель памятника для ЗАГЭСа) Шадр больше чем на полгода едет с женой за границу: через Германию в Италию и Францию. Воспоминания жены скульптора и частично сохранившиеся его письма в Россию позволяют судить и о художественных симпатиях и человеческих качествах мастера.

Первое сильное впечатление ждало в Дрездене. Шадр впервые видит подлинник знакомой еще с детства по репродукциям и рассказам А. Я. Панфилова «Сикстинской мадонны» Рафаэля. Татьяна Владимировна рассказывает: «Всегда такой разговорчивый и оживленный, Иван Дмитриевич притих и долго стоял в безмолвии. Потом говорил, что чем дольше смотрел, тем дальше уходило все лишнее. Побледнело и исчезло и празднично-яркое одеяние папы, и сверкающая земная красота св. Варвары, и остались только неизъяснимая женственная грация и прозрачная печаль юной матери, оттененная недетски мужественной силой взора сидящего у нее на руках младенца. В течение целого дня не покидало Ивана Дмитриевича ощущение какой-то душевной очищенности и ясного просветления».

Еще поразил Шадра «Динарий кесаря» Тициана. «Не помню уж всего того, что рассказывал мне об этой картине Иван Дмитриевич. Помню, что он особенно обращал мое внимание на силу психологической характеристики этих двух таких разных людей. И кроме того восхищался изумительно сочными, горящими красками и показал мне, как сияние красок, которыми написан Христос, затмевает собой краски фарисея».

На третьем месте по глубине впечатления оказался для Шадра Рубенс. Свобода, с которой он изображал самые сложные положения человеческих тел, напоминала ему о Микеланджело. Он покорял неизбывным жизнелюбием, могучей смелостью, силой рисунка и страстностью темперамента.

Всю дорогу до итальянской границы Шадр говорил о «бурном движении» полотен Рубенса, «сердечной ясности» Рафаэля, «глубине проникновения в душу» Тициана. О том, как жизненно, реально все изображенное этими художниками. И в то же время о широте обобщения этой реальности, о значительности их героев, об умении показать в отдельных людях чувства и страсти, присущие всему человеческому роду.

Впервые в его речи появляется выражение «пропорции духа».

Художнику, говорит он, нужно уметь находить людей, пропорции духа которых позволяют говорить не только об их личных, но и о общечеловеческих свойствах. Об этических, нравственных или социальных проблемах.

Шадр старается увидеть все, что возможно. Поселившись в Венеции, «восхитительном, единственном в мире городе по своему уюту, гостеприимству и совершенно своеобразной красоте», он объезжает все окрестные острова. В Неаполе, не удовлетворяясь роскошью центральных кварталов и набережной, обходит маленькие грязные переулки, где прямо под открытым небом готовят еду на чадящих жаровнях. В Риме наблюдает за процессией чернорубашечников, разъяренных покушением на Муссолини.

И в то же время Шадр снова и снова посещал музеи, он хотел знать и жизнь и искусство. Целые сутки провел в Сикстинской капелле — Микеланджело по-прежнему оставался для него непревзойденным образцом.

*О, я хочу безумно жить,
Все сущее увековечить,
Безличное очеловечить,
Несбывшееся воплотить!*^[18] —

пишет он брату жены С. В. Гурьеву. «...Я переживаю минуты досады, близкой к тревоге, от того, что вижу. От того, чего не видел прежде, от того, чего не сделал».

Каждую вещь в музеях Шадр рассматривает как впервые, задавая себе вопрос: что может она дать ему в работе? И в работе над монументом и во всех последующих? Подолгу обдумывает и построение скульптурных групп, и отдельные складки, морщинки на скульптурных портретах. В термах при виде Венеры Киренейской загорается: «Вот если бы так сделать русскую девушку нашего времени!»

Как бы подводя итоги мыслям, сообщает в Россию: «Подбираю хороший материал из классиков и современных произведений, которого, думаю, для меня вполне хватит, чтобы усовершенствовать взятую мной линию в искусстве, какую я нахожу вполне правильной».

Шадр умеет радоваться жизни — и в работе и в отдыхе, дни путешествия кажутся ему праздником. Он наслаждается и венецианскими гондолами, и гротами Сорренто, и лазурной прозрачностью

средиземноморских вод. Каприйская фотография запечатлела его облик: в легком костюме, загорелый, счастливый, присев на решетку балкона, Шадр ласково и внимательно вглядывается в голубую даль моря.

Он показывает жене места своей юности, то по-детски обижается на нее за то, что, когда проезжали Пизу, она предпочла сон осмотру падающей башни, то добродушно подшучивает над ней. «Купили ей платье, — пишет он теще, — ей кажется таким, какие одни старухи носят; купили другое, оказалось таким, какие только одни дети носят; купили по ее выбору самые модные туфли, были малы, а за ночь выросли, как лыжи».

Но руки тянулись к работе, тосковали о ней. Приехав в Каррару, Шадр уже не смотрит на произведения искусства, а только на мрамор. «Не мог оторвать глаз от великолепных пластов розовато-белого мрамора», — пишет Татьяна Владимировна. Да, Италия не деревня Прыговая, глину с собой везти не нужно. В материалах недостатка не будет. Но что лепить?

Этот вопрос всегда доставлял Шадру много раздумий. «Что лепить?» — всегда ассоциировалось у него с вопросом «зачем?». Кому интересен, нужен его замысел? Есть ли в нем содержательность, значимость?

Одновременно с Шадром в Риме, на вилле Медичи, жили и работали лауреаты Парижской академии искусств. Шадр, жадный на общение, узнал, что среди них есть скульптор, и пошел смотреть его работу. Скульптор лепил козочку. Белая, пушистая, привязанная тут же на веревке, веселая и доверчивая, она была прелестна. Профессиональное мастерство скульптора было неоспоримо. И все-таки Шадр ушел из виллы Медичи с ощущением ненужности работы, которая показалась ему просто ученическим упражнением. «И я лепил в Екатеринбурге журавля, — говорил он, — но я тогда учился. А он лауреат, от него, наверное, ждут чего-то большего, серьезного».

Трудно, напряженно ищет Шадр тему. О композиционной скульптуре в путешествии нечего и думать: работа должна быть небольшой, транспортабельной. Лучше всего бюст или голову. Но чью? Италию он не чувствует — что бы ни увидел, тотчас вспоминается Россия. Описывая Гурьеву Капри, Шадр сравнивает остров с богатырским седлом: «как будто великан Святогор погрузил своего коня в воду». Следовательно, портретируемый должен быть русским человеком и — это уже непременно для Шадра — взволновать его своей духовной сущностью.

Шадр обращается с просьбой позировать к Горькому. При встрече он просит «пятнадцать сеансов по два часа каждый». Это минимум того, что он требовал от природы. «Надо сделать слепок с головы и попутно изучить характерные черты». Горький ссылается на плохое самочувствие, на

занятость. Расстаются, так ни о чем и не договорившись. Горький обещает подумать и сообщить о своем решении.

Два с половиной месяца живет Шадр на Капри, но никакого ответа не приходит. Потом расстается с Италией. «Проехали... через Геную с ее знаменитым кладбищем, ее морем и мощным флотом, по берегам Итальянской Ривьеры, перевалили в пределы великой Франции, и вот, наконец, Париж!»

Во Франции ждет Шадра желанная работа — он лепит голову Леонида Борисовича Красина.

Два месяца за ним ежедневно приезжает автомобиль, который везет скульптора в Монморанси, в небольшую виллу, обнесенную тонкой садовой решеткой, от которой ручьями разбегаются ведущие в фабричные поселки Парижа проселочные дороги.

Ежедневно Шадра встречает высокий, сухощавый, седой человек. «Сосредоточенные усталые глаза, вихор седых волос, торчащих на голове, как раскрытая пятерня руки, пергаментно бескровное лицо, как бы отлитое из желтого воска, тонкие губы, точно обрисованные фиолетовым карандашом». Красин давно и тяжело болен.

Но дом его по-прежнему гостеприимен. За столом всегда гости, разговор идет сразу на четырех языках: русском, французском, немецком и английском. Специально для Шадра готовят карасей в сметане. Хозяин подолгу разговаривает с ним в кабинете.

Общих тем много. Прежде всего — о памятнике Ленину. О достойном увековечении его памяти — осуществлении его идей. «Для этого хотелось бы прожить еще хотя бы двадцать лет, — говорит Красин. — Не знаю, удастся ли».

Знал: не удастся, но говорить о болезни не хотел. «Жизнь любил безмерно, но смерти не боялся... и всегда высказывал желание быть сожженным. И в этом случае мысль его каждый раз возвращалась к Ильичу, к его будущему мавзолею... Он говорил, что прах всех погребенных у кремлевской стены должен быть сожжен и пепел старой ленинской гвардии в урнах должен окружать усопшего вождя».

Такого и лепит его Шадр — нервно-порывистого, утомленного болезнью, но непокоренного духом, решительного и твердого.

Физическая слабость и всепобеждающая сила мысли, нервная утонченность и постоянная готовность к действиям; мешки под глазами, свидетельствующие о крайней усталости, и зоркая, пронзительная острота взгляда. Сотканный из внешних противоречий и контрастов, портрет этот полон внутренней собранности, единства замысла, глубины понимания

психологии. В его лепке возникает не только внешний облик Красина, но и «пропорции его духа».

Скульптор то и дело обращается мыслью к уже созданным им портретам революционеров. К взволнованно-романтическому Либкнехту, мудрому Марксу и особенно часто к портрету Ногина.

Он работал над ним сравнительно недавно, два года назад, в 1924-м. Сперва снял посмертную маску, потом вылепил бюст. Да, он был очень непохож на голову Красина. В задумчивом молчании Ногина особую выразительность приобретал его взгляд — внимательный, сосредоточенный; лицо его было спокойно, сдержанно, благожелательно. Лицо Красина, наоборот, все в движении: брови приподняты, рот напряжен, глаза ре просто всматриваются, впиваются во что-то, вызывающее повышенную эмоциональность и нервность.

В облике Ногина все законченно, благообразно: овал лица, ровная линия носа, красивая, пышная шевелюра. Мягкая обобщенная лепка выявляет цельность душевного его состояния.

Голова Красина решена резко, почти гротескно. Подчеркнута каждая морщинка, каждая складка кожи. Порывистой, нервно-темпераментной становится и лепка: свет — тень, свет — тень!

Разные, разные! Сложна внутренняя жизнь человека, многоцветны ее нюансы. Да и внешние обстоятельства жизни почти всегда непохожи.

И все же где-то в глубине, за внешней несхожестью должна выступать общность духа — в нем выражение времени, в нем причина интереса Шадра к этим двум таким различным людям. Умная зоркость и способность к взлету мыслей; убежденность в своей правоте; решительность. И еще одно неперемное для всех портретов скульптора: доброта, рожденная чутким вниманием к жизни.

Те черты, над которыми не властны ни годы, ни болезни. Поэтому Шадр не скрывает недугов Красина. Он делает два варианта его портрета: один — бронзовый, установленный на гранитном кубе; второй — мраморный, высеченный из цельной глыбы. Пожилой, смертельно больной человек силой своей воли как бы вырывается из куска камня.

Смертельно больной... Но ведь человеческая жизнь всегда в исходе своем трагична: каждого подстерегают болезни, ждет смерть. Оптимизм не в том, чтобы молчать о неизбежном. Шадр верит: вдохновляет не улыбка, вдохновляет вера автора в своего героя, мужество изображенного, важность и серьезность идеи, которой он служит, пропорция его духа... Вот Рембрандт — один из самых трагичных художников мира, а его картины заставляют любить жизнь, верить в нее. О жизни надо говорить правдиво,

во всей ее сложности, изображать ее такой, какова она есть.

Раздумья увековечены в скульптуре. Работа окончена. Красин уезжает в Лондон. Пора возвращаться в Россию.

12. «БУЛЫЖНИК — ОРУЖИЕ ПРОЛЕТАРИАТА»

Вскоре после возвращения из заграничной поездки Шадр вступает в Общество русских скульпторов, ОРС, организовавшееся в 1926 году^[19].

Это общество объединяло самых разнородных по творческим поискам и устремлениям художников. В него входило 36 человек. Верные академической манере: первый председатель общества В. Н. Домогацкий и Г. И. Кепинов; их произведения (в 1927–1928 годах Кепинов работал над портретом Софьи Перовской, а Домогацкий — над портретом Вересаева) были всегда тщательно отделаны, окончены во всех деталях. В. Д. Королев, бывший одним из самых рьяных кубистов начала двадцатых годов: непривычность художественного языка созданного им памятника Бакунину — пирамиды геометрических, громоздящихся друг на друга объемов, увенчанных не то развевающимся стягом, не то языком пламени, — так испугала публику, что памятник даже не был открыт; отойдя от кубизма, Королев работал лаконично, обобщенно, стремясь в портретах и монументах не столько к воссозданию точного облика человека, сколько к воспроизведению духа эпохи. В. И. Мухина, даже в небольших вещах тяготевавшая к монументальным формам и символическим обобщениям. С. Д. Лебедева, считавшая главным в скульптуре психологическую точность и выразительность лиц; она почти всегда работала с натуры, с натуры лепила даже портрет Дзержинского, хотя пронести скульптурный станок и глину в его рабочий кабинет было чрезвычайно сложно. Пришедший к строгому реализму Н. А. Андреев — он продолжал свою Лениниану — и его брат Вячеслав Андреев. Изысканно-утонченный, создающий своеобразно-стилизированные портреты и композиции на мифологические темы С. Д. Эрзя (Нефедов); в Париже, где только что прошумела его выставка, его называли «русским Роденом». И. А. Ефимов, беззаветно влюбленный в творчество русских народных мастеров — богородских резчиков, каслинских литейщиков и даже пряничников: «Вот у кого надо учиться!» Д. Ф. Цаплин, уверенный, что скульпторам нужно равняться только на Египет. Склонные к крупным монументально-декоративным формам М. Д. Рындзюнская и Б. Ю. Сандомирская, старающиеся перенести в свои произведения принципы архаической скульптуры. Работающий не только в скульптуре, но и в керамике, фарфоре, фаянсе, убежденный защитник

значительности прикладного мастерства И. Г. Фрих-Хар.

Председателем ОРСа ко времени вступления в него Шадра стал И. М. Чайков — в те дни он работал над сложной скульптурно-инженерной конструкцией «Башня Октября»: железные кольца поддерживали фигуру с серпом и молотом. Заместителем его — анималист В. А. Ватагин, пленявший Шадра удивительным сочетанием точности резца и дружелюбия к своим героям — животным.

Орсовцев, по их словам, объединяло не только желание сплотить «всех скульпторов, занимающихся скульптурой как искусством, ставящих перед собой серьезные художественные задачи, выделив из той массы скульпторов-халтурщиков, которые начали вырастать при оживившемся спросе государства на монументальную пропаганду», но и «обращение к социальной тематике не столько в бытовом, сколько в символическом ее значении; искание путей к реалистической форме, уходящей, однако, от натурализма в сторону монументального обобщения».

Они стремились доказать зрителю, привыкшему относиться к скульптуре как к искусству украшения площадей или залов, ее самостоятельное художественное значение, познакомить его со всем богатством и многообразием ее пластических оттенков. На организованных ОРСом выставках не экспонировалось ни живописи, ни графики — внимание зрителей ничем не должно было отвлекаться от скульптуры. Первую из этих выставок Шадр пропустил — был во Франции. Вторая открылась 10 апреля 1927 года, Шадр выставил на ней портреты Красина и Марии Егоровны.

Из орсовцев Шадр ближе всего сошелся с Фрих-Харом, одним из организаторов общества. Маленький, страстный, легко увлекающийся и всегда чем-нибудь увлеченный, Фрих-Хар одновременно писал статьи в защиту бытового искусства, создавал многофигурную деревянную композицию. «Смерть товарища» — в немом молчании застыли живые над свежей могилой; делал веселые, разноцветные, чем-то похожие на лубки керамические фигурки, вазы, чашки. Если они разбивались, относился к этому легко, беззлобно: «И хорошо, что бьются. Они что бабочки. Учиться надо на скульптуре. Скульптура — искусство вечности».

Забегая в мастерскую Шадра, придирчиво осматривал все его работы. Замечания свои высказывал резко, не стесняясь; случалось, они обижали Шадра, но ненадолго. Он ценил прямоту и искренность своего нового друга.

«Шадр был обидчив, но отходчив, — рассказывал Фрих-Хар. — Помню, я резко отозвался о его надгробии Фриче. Мне казалось, что это

символизм весьма невысокого порядка. На следующий день мы столкнулись на пороге Третьяковки. И Иван Дмитриевич сделал вид, что не видит меня. Отвернулся. А назавтра сам позвонил: «Извини за глупость. Обида взыграла». Но я и дальше не кривил душой, хотя, быть может, мои оценки и не всегда правильны были. Вспыхнет, отвернется, перемолчит. На дружбу это не влияло. Он не был мелочен».

Орсовцы собирались в мастерской у Рындзюнской на улице Воровского. Эта мастерская была одновременно и квартирой: к большой рабочей комнате примыкала маленькая жилая. Собирались вечерами. Рындзюнская готовила чай, покупала традиционные сушки — орсовцы называли Марину Давидовну «няней». Иногда наезжали из Ленинграда В. В. Эллонен и А. Т. Матвеев.

Спорили о выставках. Советовались, где достать глыбу мрамора или кусок выдержанного дерева. Шутили. Шадр смешил всех, имитируя присутствующих или юмористически утрированно изображая, с какой стороны и в каком положении надо смотреть ту или иную скульптуру. Иногда декламировал стихи или пел.

Потом опять возвращались к профессиональным проблемам, и собрания затягивались до глубокой ночи. Почти все собирались принять участие в большой выставке, посвященной десятилетию Октябрьской революции.

Шадр готовился к этой выставке с особым рвением. Его произведения давно не экспонировались — с 1923-го, года Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, до 1927-го, до Второй выставки ОРСа. Правда, созданный им портрет Ленина был представлен на международной выставке в Венеции, но сам он на этой выставке не был да и о факте своего участия узнал задним числом.

Шадр рассказывал потом, что тема работы была ему ясна давно — ему хотелось показать восставшего человека, но конкретный сюжет долго оставался нечетким, расплывчатым. Сперва мелькала мысль об аллегорическом изображении революции: рабочий с обрывком цепи, приподымаясь, зорко вглядывается в даль. Но с этой идеей он вскоре расстался: взгляд, устремленный в неведомое пространство, казался манерным, цепь — условной. Шадр ничего не имел против символического изображения, но не хотел повторять того, что уже было в скульптуре: разорванная цепь воскрешала целую плеяду романтических образов.

Это почти единственный случай в его практике, когда он долго не мог найти сюжетную ситуацию. Обычно фантазия быстро подсказывала «ход», и дальнейшая работа шла с карандашом в руках — исправления,

дополнения, улучшения.

Когда он впервые подумал о восставшем? Скорее всего в 1925 году: его идея была связана с первой русской революцией, которой тогда исполнялось двадцать лет. Но первый набросок он сделал лишь перед отъездом в Италию — в 1926-м.

Решить его помогли личные воспоминания — демонстрации 1905 года на Кафедральной площади в Екатеринбурге, боевые дружины. Эти дни всегда вспоминались ему как воплощение борьбы и надежды.

Шадр решил изобразить одного из реальных героев тех событий, екатеринбургского рабочего-мастерового, таким, какими он привык их видеть: в грубой одежде, растоптанных, почти расплзшихся башмаках, сбившемся набок фартуке, — рабочего, принимающего участие в восстании.

Вернувшись из-за границы, он приступает к реализации замысла. Уточняет и доосмысливает его психологически, потом берется за лепку.

Думая о Екатеринбурге, Шадр воскрешает в памяти конкретные факты, но понимает их теперь шире и глубже, чем раньше. Прожитые годы дают ему возможность почувствовать историческую дистанцию. Теперь для него 1905 год — «исход пружины, развернувшейся в 17-м; начало движения стремительной силы революции». Таким он и сделает своего рабочего — полным стремительной силы, разворачивающимся, как пружина: резко, чуть ли не винтом повернет его торс, придаст сложное круговое движение рукам и ногам. Необычность поворота подчеркнет усилие, которое требуется, чтобы выворотить из мостовой булыжник.

Да, булыжник, обыкновенный камень, самое пролетарское, ничего не стоящее оружие. Так и будет называться скульптура: «Булыжник — оружие пролетариата».

Идея композиции — борьба пролетариата за свои права, ненависть и яростная непримиримость.

Рабочий горит огнем битвы, и это увеличивает его силы. Напрячь мускулы, гипертрофировать мышцы, до предела упереть ноги в подиум! Тогда фигура приобретет нервную, динамичную выразительность. Зритель должен посторониться перед рабочим, мысленно уберечься от летящего камня.

Для того чтобы ничто не отвлекало от реального ощущения схватки, Шадр решает изменить обычной «нейтральной» подставке под фигуру — круглому или прямоугольному пьедесталу. Он сливает постамент с действием, вводит его в сюжет. Неровный, угловатый камень-булыжник, который полетит сейчас вперед, — часть этого постамента. Из него, как из

бульжной мостовой, выворачивает рабочий свое оружие. Среда, окружающая его в минуту порыва, будет как бы вдвинута вместе с ним в экспозиционный зал.

Осталось решить еще один вопрос, очень важный для Шадр: о наружности рабочего. Каким он будет: изможденным, задавленным непосильным трудом, искажившим его черты, или молодым, красивым? Ведь он герой — разве можно примириться с мыслью сделать героя неуклюжим, некрасивым?

Архитектор К. Н. Афанасьев рассказывает: «Я был однажды на выставке скульптуры с Иваном Дмитриевичем. Осмотрели выставку, вышли, и я спросил его: «Как, Иван Дмитриевич?»

«Знаешь, хорошо! Умеют лепить! Научились очень хорошо этому мастерству и умеют лепить!»

Пауза. Потом он говорит: «Но ты заметил, лепят-то все уродов, характерных каких-то людей. Портреты с них делать не так трудно. Пожалуй, сейчас проблема прекрасного, красивого посложней. Надо бы искать красивых людей».

Иван Дмитриевич искал идеал красивого человека, умел видеть красивых людей. Он не то чтобы идеализировал человека, но умел найти в нем красивое, достойное, приятное».

Шадр решил делать героя «Бульжника» красивым. Подчеркнуть в ожесточенном лице хорошее: сознание правоты своего дела, чувство собственного достоинства, волю, энергию, целеустремленность.

Лепя мастерового с бульжником, он радовался красоте пропорций человеческого тела, его лаконизму и целесообразности. Делал его решительным, экспрессивным, с резкими контрастами световых бликов, стремясь вылепить со всех сторон одинаково выразительно. Слева особенно ясно видно, как трудно выломать камень; справа — как неодолимо начавшееся движение мастерового; спереди — траектория будущего полета оружия. Сотни раз обходил Шадр скульптуру, убеждаясь во всесторонней точности обработки силуэта, в том, что каждое движение вносит новый нюанс в понимание физического напряжения и душевного состояния рабочего.

Еще один психологический оттенок: рабочий не сгибается, положение его спины ровно, сейчас он распрямится! Шадр создавал характер, который обещал победу. Его скульптура не только рассказывала о 1905 годе, но как бы подводила итог всем трем русским революциям.

Непосредственность воспоминаний скульптора, искренность его волнения сделали его лепку сочной, композицию активной. Вырванный из

жизни человек с горячей кровью, конкретно связанный с местом и временем действия, становился символом борющегося пролетариата. Шадр не заставлял зрителя абстрагироваться — символический смысл фигура приобретала благодаря тому, что он сумел выбрать кульминационный по нарастанию чувства момент истории, развернуть композицию не только в пространстве, но и во времени. Заставая рабочего распрямляющимся, зритель знал, что было за минуту до этого, что последует дальше.

Детальная, психологически завершенная разработка лица, анатомическая точность фигуры. Таким мог быть действительно существующий или существовавший человек. И в то же время этот человек характерен для тысяч и миллионов. Он несет в себе все типические черты, которые были свойственны сражающимся рабочим 1905 и 1917 годов.

Окончание работы над ним совпадает с попыткой Шадра подвести итоги прожитого. Большой тетрадный лист расчерчен, как графическая схема. Города — Шадринск, Петербург, Париж, Рим и Моенва — поставлены как вехи. Около каждого названия — две-три беглые заметки, отрывочные воспоминания. Под словом «Петербург» выписаны слова преподавателей школы Общества поощрения художеств, подтрунивавших над увлечением Шадра символизмом. Под словом «Рим» — записи о вилле Боргезе и восходах сеянца.

Рядом с этими набросками резюме: что было основным для того или иного периода. Париж — стилизация; Рим — учеба в библиотеке; Москва — увлечение историей и «Памятник мировому страданию». Через весь лист — наискосок — крупными буквами: «Петербург — революция — точный маршрут от романтизма к реализму», и, как указатель, стрела, стремящаяся ввысь. Шадр считает развитие своего творчества «правильным по направлению». В заключение он обозначает три работы, которые кажутся ему лучшими среди всех его произведений. Это «Штурм земли», памятник Ленину на ЗАГЭСе и «Бульжник — оружие пролетариата».

Еще одна запись, на другом листе, но, судя по бумаге и чернилам, сделанная в то же время: «Реализм. От фактов к мыслям. От действительности к философии».

Подлинно реалистическими Шадр считает те произведения, которые, основываясь на конкретных фактах, возводят их к широким социальным и философским обобщениям. К этому он и стремится в своих скульптурах.

В январе 1928 года «Бульжник — оружие пролетариата» экспонируется на всероссийской «Выставке художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции». Это большая,

представительная выставка: 136 художников, 230 произведений. Скрестив могучие руки, упершись в землю ногами-колоннами, олицетворением несокрушимого телесного и духовного здоровья стоит «Крестьянка» В. Мухиной; «скульптурным воплощением черноземной силы» называют ее критики. Держит наготове остронаточенную косу коренастый, уверенный в себе «Косец» Б. Сандомирской; занес над головой кирку «Горнорабочий» М. Страховской.

Портреты. Внимательно, непреклонно лицо Дзержинского в изображении С. Лебедевой: большой покаты́й лоб, напряженный очерк бровей, твердая линия рта; кажется, он всматривается в самого себя. В противоположность ему «Войков» Л. Шервуда душевно открыт, прямодушен, романтичен. В классической манере исполнил бюст Свердлова В. Домогацкий: ясные, чистые линии, точный овал лица, чуть заметная усталость глаз.

Много произведений на историко-революционную тему. А. Матвеев выставил торжественную трехфигурную композицию «Октябрь» — классическая обнаженность солдата, рабочего и крестьянина, ритмическая размеренность их жестов («декламационность», — с похвалой говорил Шадр) выражала величие революции. Символическую вещь экспонировал и В. Элонен — «Февральскую революцию» — восставший народ душит двуглавого орла. Молодые художницы Т. Смотровая и О. Сомова выступили с «Революционеркой» и «Красной партизанкой».

Первую премию получила Мухина; две вторых — Матвеев и Лебедева; четыре третьих — Шадр, Шервуд, Сомова и Смотровая.

Некоторые из премированных работ Шадр находил хорошими: особенно нравилось ему пластическое мастерство Лебедевой. Говорил: «Все в Дзержинском, все подробности лица — к одному: показать волю, непреклонность». Восхищало его и умение Матвеева выявить скрытую конструкцию человеческого тела, хотя в целом холодноватая условность «Октября» была ему чужда.

Другие премии казались ему необоснованными. «Революционерку» Т. Смотровой Шадр считал противоречивой: «Движение резкое, а лицо застыло. Да и одежда какая-то странная, вроде туники». Не удовлетворяла и «Красная партизанка» О. Сомовой: «Уж очень трогательная».

Сам он был несколько обижен: его работа получила более ста восторженных отзывов посетителей, такой зрительской оценкой больше никто не мог похвастаться, — но обидой делился лишь с женой. «Наружно Иван Дмитриевич был всегда очень спокоен, — рассказывает она, — но это спокойствие было кажущимся, внутри он, конечно, очень переживал.

Особенно отношение критики...»

А критика принимала «Бульжник — оружие пролетариата» туго, недоброжелательно. Одни сравнивали его с «подставкой для лампы», другие обвиняли в «фальши и искусственности».

Сухо и двойственно отозвался о «Бульжнике — оружию пролетариата» и А. В. Луначарский, статьи которого Шадр ждал с надеждой и нетерпением. «...Большая, тщательная работа. Она сделана с хорошим знанием анатомии. Фигура поставлена смело и безошибочно. В произведении есть несомненное настроение. Однако в скульптуре Шадра есть что-то от некоторой салонности, от той изящной, тщательной отделки, которой гордились французские скульпторы прошлого поколения, сейчас уже и во Франции играющие роль последних могикан или во всяком случае людей, повторяющих зады. Разумеется, когда в эту изошренную форму зрелой буржуазной скульптуры, немножко отразившей на себе потребность элегантно вещи для элегантно обстановки... — когда во все это вливается новое содержание, то дело еще вовсе не так плохо. А Шадр именно это и сделал. Я вполне допускаю, что четкость формы, ее правдивость и вместе с тем сдержанная эффектность статуи произведут на нашего широкого зрителя очень благоприятное впечатление».

Теперь, с высоты прожитых лет, становится ясно, почему «Бульжник — оружие пролетариата» не получил должного признания при рождении. Эстетическая мысль тех дней была на крутом перевале. Ни беспредметное искусство, ни кубисты, ни футуристы не были приняты народом и осознали это: даже новолетовцы заявили о необходимости «амнистировать Рембрандта». С другой стороны, назревала опасность того, что на какое-то время часть искусства станет документальной и натуралистической, а часть — салонной.

Шла ожесточенная дискуссия о реализме, как о стиле, соответствующем социальному и эстетическому содержанию эпохи. Дебатировался вопрос о тождестве реализма и достоверности. Дебатировались формально-стилевые признаки, отделяющие реализм от описательства, от зеркально-точного отражения действительности. На несколько лет основной в эстетике стала проблема о методе подхода к изучению искусства и выяснения самого понятия реализма.

Отсутствие ясных критериев в оценке произведений и вело к тому, что пришлось испытать Шадру.

Критическим нападениям подвергся не только «Бульжник — оружие пролетариата», но и портреты Красина и Марии Егоровны и созданный несколько позднее «Сезонник». Шадра упрекали в «тщательности

ремесленной отделки» и «муляжности», в «дурном вкусе», в том, что он становится «молодым подобием зрелого Манизера, образца сегодняшнего академического эпигонства... искуснейшего изготовителя лакированного ваяния».

Шадр тяжело и болезненно переживал все эти обвинения. Доходило до того, что, видя у своих скульптур зрителей, он не решался подойти к ним, а посылал вперед шурина С. В. Гурьева: «Пойди, Сережа, подслушай, о чем они говорят, не ругают ли...» Лишь убедившись, что ему не придется услышать ничего особенно неприятного, входил он в выставочный зал.

...Через тринадцать лет после первой своей экспозиции, в 1941 году, «Булыжник — оружие пролетариата» был выставлен в Третьяковской галерее среди лучших произведений советского искусства. Там его впервые увидел М. В. Нестеров, знавший от Шадра, каким критическим обвинениям была подвергнута эта скульптура, испытавший на себе, какую боль могут приносить незаслуженные обиды. Через несколько дней он послал письмо Шадру:

«...Недавно я был в Третьяковской галерее, видал там поразившую меня по силе таланта, страсти, мастерства, так, как, бывало, умел делать это Ф. И. Шаляпин, скульптуру, мною раньше не виденную. Рабочий, молодой рабочий в порыве захватившей его борьбы за дорогое ему дело, дело революции, подбирает с мостовой камни, чтобы ими проломить череп ненавистному врагу.

В этой великолепной скульптуре, так тесно связавшей талантом мастера красоту духа с вечной красотой формы, — все то, чем жили великие мастера, чем дышали Микеланджело, Донателло, а у нас «старички» и иногда еще один, неизвестно зачем покинувший Родину...^[20]

Стою зачарованный, обхожу кругом — великолепно! Спрашиваю: чья? Говорят: Иван Митрич...

С восхищением смотрю и снова возвращаюсь, чтобы любоваться моим другом, моим дорогим, истинным художником.

Мысленно целую его, чтобы он поскорей поправился и дал «такое», чтобы все любящие его возликовали, а завистливо-ненавидящие обкусали себе ногти...

Спасибо, дорогой Иван Митрич, за ту радость, какую вы мне дали...»

Это письмо было написано за несколько дней до смерти Шадра, и скульптору не суждено было прочитать Добрых и справедливых слов мастера, которого он высоко ценил, слов, которые вошли в историю осмысления нашего искусства.

13, ПАМЯТЬ СЕРДЦА

«Что делать художнику, когда его ругают?» — спросил однажды Шадр Фрих-Хара. «Работать, работать!»

Вскоре после окончания «Булыжника — оружия пролетариата» он приступает к работам, связанным с памятью Дмитрия Евграфовича, который умер три года назад, когда скульптор был в Италии.

«Мы жили тоща в Риме, — вспоминала Татьяна Владимировна. — Однажды ночью Иван Дмитриевич разбудил меня: «Я видел плохой сон. Будто сломался крест, что отец подарил. Должно быть, отец умер». Действительно, через несколько дней консульство переслало Шадру письмо из дому, от брата, извещавшее о смерти отца.

Весть эта тяжело ударила в сердце — Иван Дмитриевич любил отца больше всех родных. Берег его последнее письмо: «Дорогие дети, дорогой Ваня! Мы вас ждем в гости, чтобы вы посетили нас в последний раз, пока мы с матерью живы. Страшно я о вас тоскую, должно быть, перед смертью». Собирался ехать и не успел.

Горе усугублялось другой недавней потерей — меньше чем за год до смерти Дмитрия Евграфовича, в июне 1925 года, умер Владимир Николаевич Давыдов, добрый друг, почти второй отец. Шадр хоронил его, бросил горсть земли в его могилу. А о смерти Дмитрия Евграфовича и узнал-то не сразу.

Шадр решает делать портрет отца — не просто голову или бюст, такой портрет, в который можно будет вложить все, что он чувствует.

С огромным трудом найдена глыба мрамора: Шадр, всегда готовый работать в любом материале, на этот раз непреклонен. Только мрамор!

Почти нет фотографий, да и те, что есть, какие-то случайные. Ну что ж, он высечет его по памяти. Не того ослабевшего, обессиленного старика, каким Дмитрий Евграфович был в последние годы, когда жаловался, что «кровь не греет — вот и одежда не согревает», а такого, каким он знал его в детстве и юности.

*О память сердца! Ты сильнее
Рассудка памяти печальной.*

«Не только сильнее, — говорил Шадр, — важнее, необходимее. Без нее

все слепо, глухо, мертво. Разве что протоколы писать...»

В памяти сердца хранились дорогие воспоминания. Отец приходит с работы, и ватага ребятишек сломя голову кидается ему навстречу. Вот он читает книгу поздно вечером, растянувшись на своем верстаке. Или учит Ивана рисовать орнаменты. Или рассказывает ему о северных лесах и донских степях. Или просто сидит задумавшись, не успев снять еще рабочего фартука.

Скульптор приступает к работе.

На случайно подвернувшемся камне сидит пожилой, усталый человек, проживший долгую и нелегкую жизнь. Тяжело висят натруженные, ни разу в жизни, видно, не знавшие легкой работы руки — подпухшие суставы, веревками натянувшиеся под кожей жилы. Старый фартук, дешевая рубашка, неуклюжие, разношенные, разбитые ботинки.

Да, все так. Так и ходил Дмитрий Евграфович, бедняком, чуть не нищим. И все же выделялся среди всех — и красотой, и легкостью движений, уверенностью походки, жестов. «Не знаю, понял ли бы он слово «артистичный», а ведь самое подходящее к нему слово».

Часами, днями воюет резец с мрамором. Зато как легко и свободно движение плеч, как непринужденны поднятые к бороде пальцы, как благородна постановка головы!

Грубость аксессуаров уходит на второй план, главным становятся глаза, скульптура как бы заставляет смотреть ей в лицо. В глазах мысль, беспокойное движение.

В процессе работы Шадр понял, что ему мало рассказать о Дмитрие Евграфовиче просто как о родном человеке, — он ищет в нем черты, характерные для всего русского народа. Подчеркивает исконную добросовестность, трудолюбие, мягкую раздумчивость, поэтичность, доброту. Рождаются обобщения. В скульптуре сказано все об отце — и больше, чем только об отце. Сказано о том, что Шадр любил, ценил, уважал в людях.

Человечность! Как художнику передать ее? Должно быть, прежде всего самому надо чувствовать, волноваться, страдать, Шадр обращается к кумиру своей юности Врубелю: «Как «техника» есть только способность видеть, — выписывает он слова великого художника, — так «творчество» — глубоко чувствовать, а так почувствовать — не значит погрузиться в прелестную меланхолию или взвиться на крыльях пафоса... а значит — забыть, что ты художник, и обрадоваться тому, что ты прежде всего человек...»

Выписка. И личное признание: «Человеческое и художническое

единство. Человеческое преобладает. Так было со «Строителем».

«Строителем» будет называться скульптура. Или, может быть, «Сезонником». Она переросла рамки портрета. Стала не памятником — памятью.

Памятником станет «Труженик», другое скульптурное изображение Дмитрия Евграфовича. Почти классическое надгробие — лежащая мертвая фигура. Шадр приступает к ней, еще не окончив «Строителя». Он установит «Труженика» в крематории.

Второй раз в жизни обращается Шадр к мемориальной скульптуре. Впервые он исполнял заказ Уншлихта, которого знал по Гознаку. У Уншлихта утонул сын, и он хотел поставить ему нестандартный памятник.

Шадр долго искал тогда решение. Сперва хотел воссоздать трагическую историю сюжетно: из светло-зеленой полированной плиты, по цвету напоминающей морские волны, вырастает голова юноши и поднятые вверх руки. Потом, под влиянием разговора с матерью погибшего, круто изменил замысел: сделал не плиту, а мраморную урну, изображавшую полуприкрывшую лицо рукой глубоко задумавшуюся женщину. Куб урны предназначался для праха умершего; женщина символизировала его мать. «Мать всегда думает о своем сыне, он всегда в ее мыслях», — говорил Шадр.

Строгая чистота полного горя лица, прикрывшие рот пальцы руки, тяжесть нависшего над женщиной каменного массива (скульптор вкомпоновал лицо в цельный мраморный блок) — все говорило о безысходности страдания. «Скорбь» назвал эту урну Шадр.

В «Труженике» он рассказывал о своем горе. Личном. Может быть, поэтому ему было трудно абстрагироваться, искать символы. Он лепит надгробие абсолютно реалистично, сохраняя в лице заснувшего полное портретное сходство с Дмитрием Евграфовичем. После долгого трудового дня обессиленно лежит на верстаке смертельно усталый старик, сморенный сном. Смерть для него — сон, возможность отдыха, покоя. Его лицо изборозжено морщинами, но благородно: на нем отпечаток честна прожитой, полной труда жизни.

Труд! Теперь он становится для Шадра мерилom человеческого достоинства, оценкой пройденного жизненного пути. Он начинал думать об этом еще тогда, когда лепил «Крестьянина» и «Сеятеля»; теперь он окончательно убежден: именно труд рождает возможность «обрадоваться тому, что ты человек», — и эти раздумья свои вкладывает в «Строителя» и «Труженика».

Лепить «Труженика» было нелегко — впервые Шадр сталкивался с

проблемой показа лежащей фигуры, еще только перешедшей границу жизни и смерти. Не помогал и натурщик — он мог изобразить отдыхающего или спящего человека, но не умершего. Шадр присматривался к тому, как лежат уставшие люди, как лежат больные. В первом случае — налитая тяжесть отдавшихся покою мускулов, во втором — их слабость, бессилие. Каковы же они не у мертвеца, уже давно застывшего, но у того, который только-только погрузился в вечный сон? И можно ли в такой мышечной расслабленности показать, характер живого человека? Не станет ли его работа чем-то вроде механически снятой посмертной маски?

Как и в том случае, когда он лепил в Колонном зале посмертный портрет В. И. Ленина, Шадр решает не подчеркивать признаков смерти. Его «Труженик» очень утомлен, изможден, и все-таки он скорее заснул, чем умер. «В человеке главное — жизнь, — говорил Шадр, — не смерть».

Работа над «Тружеником» шла куда труднее, чем над «Строителем», да и избранный скульптором материал — бетон — оказался неудачным: серогрязная крупнозернистая поверхность его скрадывала пластические оттенки, нивелировала их, однообразила.

Мраморный «Строитель», установленный в зеленом скверике около Красных ворот, радовал сердца. Что ж! «Труженик» предназначен не для того, чтобы радоваться...

Шадр везет устанавливать его в московский крематорий и возвращается оттуда потрясенный: «Директор крематория похвалялся, что за три года существования крематория сожгли 38 тысяч человек. Для него это не люди, а перевыполнение плана. В результате крематорий совершенно лишен души: урны, какие-то купленные в комиссионных магазинах вазочки, и все это втиснуто в стены, как в аптечные шкафы. Теряется представление о человеке, опошляется память о нем. Конечно, в смысле гигиены крематорий лучше кладбища, но надо же уважать память людей!»

На очередном собрании ОРСа он с жаром говорит о необходимости создания в крематории мемориальных ансамблей, в которых отдельные кирпичи-урны будут объединены общей скульптурно-архитектурной идеей: «Я еще не знаю точно, но, может быть, что-либо вроде Стены коммунаров? Так, чтобы на лицевой стороне сделать композицию или горельеф, а обратную оставить кладбищенской? Урны, из которых сложена стена, с надписями? Тогда крематорий будет жить как единый архитектурно-строительный ансамбль».

А может быть, фигура на фоне неба? Тоже единственная на весь парк

— общий памятник, а под ним, в подземном помещении, как в братской могиле, урны? Или обелиск, сложенный из урн?

Проектов много, но сводятся они к одному: кладбище должно быть местом не «захоронения», не забвения, а живой людской памяти. Ближе всего Шадру то, что он называет «кладбищем людей» — «кладбище с сенью деревьев над дорогими останками, которое создает лирическое впечатление», каждое надгробие, каждая урна на котором — произведение искусства, воссозданный образ того, кому они посвящены. И пусть они будут как можно более разнообразны!

В разгар этих размышлений врывается весть о смерти Маяковского. Знаком с ним Шадр не был, но стихи его читал охотно и с интересом; ценил «Войну и мир» — по настроению она перекликалась с «Памятником мировому страданию». Во время работы над образом В. И. Ленина десятки раз перелистывал страницы Маяковского. Образ самого поэта ассоциировался у него с горящим факелом: «Так ярко горел, так страшно сгорел. И молодой, такой молодой: я в его годы лишь начинал серьезную работу».

«Пламя революции» называет Шадр работу, посвященную Маяковскому: полыхающие языки огня, в рисунке которых читается-угадывается человеческая фигура. Сразу вслед за ней он создает проект урны для праха поэта: вечное пламя. Из массивного красного куба — Шадр накладывает краску на гипс — рвутся вверх золоченые языки пламени.

Эту символическую работу он показывает Н. А. Касаткину, убежденному реалисту, одному из последних передвижников. Что-то он скажет?

Касаткин держит его несколько дней в душевном напряжении: он почти никогда не высказывается по первому впечатлению: «Не могу сразу охватить, что наблюдаю глазами, по прошествии вижу яснее».

Наконец от него приходит письмо:

«Драгоценный художник Иван Дмитриевич!

Я хочу сказать несколько слов по поводу той работы, которую вы показали... Очень интересно то, как художественная работа связана с автором. Вы изобразили свое духовное «я» — прошибли красный куб и вылетели в необъятное пространство достижений художника. Как видите, работа произвела на меня чудесное впечатление...

Единственное замечание — о материале куба: не тяжел ли? Если бы красное стекло, а то плотный гипс...» Шадру стекло кажется легковесным — куб не должен быть прозрачным. И все же он чувствует в словах Касаткина правду: гипс не подходит для куба. При встрече художники

приходят к решению: если удастся осуществить урну не только в проекте, куб будет из отполированного красного порфира.

Шадр и Касаткина связывал интерес к русскому рабочему классу — Касаткин посвятил ему свое творчество еще задолго до революции. Шадр с юности знал его «Шахтерку», русоволосую, улыбающуюся, с ссутулившимися от тяжелой работы плечами, и большое полотно «Углекопы. Смена» — отработавшие ночь шахтеры встречаются с партией, идущей на дневные выработки. В начале двадцатых годов, лепя «Рабочего» и «Металлиста», оценил многообразие и психологическую насыщенность его персонажей. Потом познакомился с Николаем Алексеевичем, встречались время от времени, иногда навещали друг друга. В 1929 году Шадр принимал участие в вернисаже персональной выставки Касаткина. Но никогда они не общались так тесно и много, как в этот, 1930 год.

Разговоры об искусстве шли обычно в мастерской Шадра: он лепил портрет старого художника.

Шестнадцать сеансов. Шестнадцать двух-, а то и трехчасовых бесед о путях творчества. Лицо семидесятилетнего Касаткина оживлялось, взгляд становился пронзительным, испытующим. В один из таких моментов и запечатлел его Шадр — передал нервный подъем сил, беспокойство духа. На губах — змеящаяся насмешливая улыбка, глаза ироничные и грустные.

Касаткин был превосходным натурщиком: художник, он не заботился о внешней элегантности, «благородстве» облика. Шадр вылепил его в острой, почти гиперболизированной выразительности: каждая складка лица доведена до того предела реального, за которым начинается утрирование. Касаткин похож на старого сатира.

И все же за этой подчеркнуто-саркастической маской нетрудно разглядеть подлинный облик художника: умение увидеть мир и людей по своему; цельность характера, рожденную чутким вниманием к жизни доброту.

Портрет Касаткина закончен в гипсе, переведен в бронзу. Он оказывается последним портретом художника — 17 декабря этого же года Касаткин умер.

Шадр присутствовал и на гражданской панихиде художника в Третьяковской галерее и на кремации. Прах Касаткина, согласно его завещанию, был ссыпан в общую урну. Вернувшись из крематория, Шадр нашел десятки раз правленную машинопись о том, каким должно быть «кладбище людей», и приписал на ней: «Хрупкость жизни! Что ей противопоставить? Лишь вечность памяти!»

14. «СКУЛЬПТУРА ДОЛЖНА НЕ ЭКСПОНИРОВАТЬСЯ — ЖИТЬ!»

С 1928 года стоял в мастерской Шадр эскиз памятника Степану Разину^[21]. Выпрямившись во весь рост, чуть откинувшись назад, приблизив к глазам руку, пристально всматривается Разин в даль.

Сначала Шадр предназначил его для Москвы, собирал материалы для образа. Нашел описание его внешности в записках голландца Стрюйса, пережившего захват Астрахани Разиным: «Вид Разина — величественный, осанка — благородная, выражение лица — гордое... Росту он высокого, лицо — рябоватое. Он обладал способностью внушать страх и вместе — любовь. Что бы ни приказал он — все исполнялось беспрекословно и безропотно». Сделал рисунок: широкие плечи, энергичный профиль, казацкая шапка со свисающим шлыком.

Но в процессе работы Разин все больше и больше «уходил» от городского памятника. Шадр не хотел конкретизировать характер мятежного казака, ему было важнее показать в нем бунтарскую силу русского народа, обобщенный образ народного вождя, предтечи будущих революционных сражений. И день ото дня становилось яснее: его не вместит никакая площадь. Для его осмотра нужен очень большой отход, и проектироваться он должен на фоне природы — не домов. Да и жест его — во что может всматриваться Разин, стоя среди города?

«Почему мы ставим памятники только в городах? — спрашивает Шадр. — Почему не украшаем ими степи, горы, берега рек? Монументы лучше всего другого расскажут и о характере местности и о ее истории, станут частью пространства. Скульптура должна не экспонироваться — жить».

Разин мог бы жить на Жигулевских горах, там, где звучал призыв волжской вольницы «сарынь на кичку», где «рулевой на корме» мечтал «воевод, бояр московских в три погибели согнуть», — рисунок эскиза исписан цитатами из поэмы Каменского. А в Москве он не нужен — «каждый памятник делается для своего места». Шадр отказывается от продолжения работы над ним.

С тем большей радостью включается он в конкурс на проект памятника бойцам ОКДВА в Даурии, объявленный в 1931 году Центральным Советом Осоавиахима и Всероссийским кооперативным

союзом художников. Задача конкурса — создать ансамбль, который напоминал бы о вооруженном столкновении Красной Армии с китайскими милитаристами и стал бы на КВЖД «символом мощи Советского Союза, его всемирно-исторической роли борца за единство трудящихся, за их освобождение от ига империализма». Памятник этот предназначался для братской могилы в Даурии, расположенной среди необозримого степного пространства.

Столкновение на КВЖД Шадр решает показать как трагедию китайского народа, посланного в бой милитаристами. В его проекте две фигуры: победитель-красноармеец, протягивающий руку раненому китайцу, китаец, доверчиво, как к защите, тянущийся к нему. Другой рукой красноармеец сжимает винтовку, лицо его, полное гнева и ненависти, обращено к границе, к тем, кто был истинным виновником кровавого столкновения.

«Я хотел показать, что народ не повинен в битве, — говорил Шадр, — что сражаются и умирают не те, кто затевают войны».

Увлеченный психологической проблемой взаимоотношений победителя и побежденного, Шадр тщательно прорабатывает их лица, продумывает позы. Красноармеец не только пожимает руку тому, кто только что стрелял в него; он помогает ему подняться с колен, обрести человеческое достоинство, берет его под свою защиту. Китаец смотрит на него не как на врага — как на спасителя.

Выразительность душевного движения, мгновенье, остановленное в лепке! Этим в совершенстве владел Роден. Во время работы над проектом мысль Шадра настойчиво обращается к глубине и убедительности душевных переживаний «Граждан Кале». Лицо каждого из них — целый мир, сложный, волнующий. Для того чтобы можно было рассмотреть лицо каждого из них, Роден поставил их на низкую плиту: они стоят почти на земле. Так же низко ставит Шадр и свою скульптуру.

Только потом понял Шадр, какой это было ошибкой. «Граждане Кале» делались Роденом для городской площади — к ним можно было подойти вплотную, рассмотреть их неторопливо, внимательно. Памятник бойцам ОКДВА предполагали установить на месте братских могил, почти на границе. Подойдут к нему лишь немногие, в основном его будут видеть из окон поездов, с маленькой железнодорожной станции, где составы останавливаются на две-три минуты. Издали зритель не увидит подробностей, воспримет лишь общий контур. Скульптуру надо было решать не в станковом, а в монументальном плане.

Работая над монументом Ленину, Шадр ездил во Мцхету, искал место

для памятника, координировал его с пейзажем. Проект памятника бойцам ОКДВА он делает в московской мастерской, очень плохо представляя местность, для которой он предназначен. В таких же условиях работают и остальные соискатели: Г. Алексеев, В. Андреев, Н. Крандиевская, М. Листопад, М. Манисер, А. Матвеев.

Когда выставили проекты, Шадр решил, что победителем будет Матвеев. Его работа выделялась и своеобразием замысла, и гармонической уравновешенностью всех частей. Около устремленного стрелой вверх обелиска стояли на отдельных небольших постаментах ротфронтовцы и красноармеец; рядом шло строительство — трое рабочих несли на плечах тяжелую балку. Каждый из образов был реалистичен и символичен одновременно, и все они соединялись осью обелиска.

Матвеев учел и то, что упустил Шадр, — силуэты его фигур были лаконичны, объемы ясны и обобщенны. Композиция воспринималась сразу, с единого взгляда, на любом расстоянии. Своеобразие скульптурного решения сочеталось в проекте с архитектурной простотой — критики сравнивали проект с торжественной выразительностью клятвы.

Но при всех достоинствах проект Матвеева не отвечал теме задания: он не был мемориален. Комиссия признала лучшим проект не Матвеева, а Шадра. «Самым искренним и горячим художественным откликом на дальневосточную трагедию» назвал его критик А. Бакушинский, анализирувавший работу комиссии. Он писал: проект Шадра «очень конкретен по сюжету. Красноармеец подает руку поверженному бывшему врагу, представителю трудового Китая, и энергично поворачивается в сторону подлинного врага — классового;...проект Шадра увлекает цельностью и силой образов, напряженностью и порывом движения, идеологией, близкой к тому, что нам нужно от такого памятника. Он свеж и остр по замыслу...».

Окрыленный успехом, Шадр готовился к поездке на Дальний Восток — он изучит место, где будет стоять памятник, доработает проект, учтя все ошибки эскиза.

Мечтам этим не суждено было осуществиться. Вторично — после истории с «Булыжником — оружием пролетариата» — Шадру приходится встретиться с резко недоброжелательными нападками части критики. На этот раз ему предъявлены обвинения вульгарно-социологического порядка. Шадр «протаскивает самый подлинный великодержавный шовинизм, — читает он в журнале «За пролетарское искусство». — У ног благороднонадменного красноармейца лежит китаец, жалкое существо, потерявшее человеческий облик... Герой-спаситель, всячески афишируя свой героизм

театрально-фальшивой позой, свысока и не глядя подает руку поверженному китайцу».

В «Бюллетене бригады художников» его проект называют «штампом квасной героики», «прямой попыткой реакционной подмены революционных памятников старыми шовинистическими мемориальными монументами с их казенно-героической лакировкой образов».

«Это я-то великодержавный шовинист? — с горечью говорит Шадр. — Я, сын мужика, ни разу в детстве не евший досыта? Я, связавший все свое творчество с революцией?»

На собственном житейском и творческом опыте приходится Шадру ощутить результаты борьбы художественно-критических групп: подмену критической мысли вкусовщиной, зашательскую несправедливость оценок.

Он чувствует, что многочисленные художественные группировки изживают себя. «Опять все разбрелись по углам, как перед революцией, и открыли перестрелку. А ведь и работы и хлеба на всех хватит!»

Вопрос об установке памятника бойцам Даурии заглох — конкурс оказался проведенным впустую.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о ликвидации разобщенности творческих кадров деятелей литературы и искусства и их объединении Шадр встречает с искренней радостью. Жирной красной линией обводит он цитату в журнале: «Рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПИМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Эта обстановка создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средства культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»^[22].

Создается единый Союз художников. Шадр увлеченно разрабатывает план работы монументального сектора.

Прежде всего, решает он, надо точно учесть, что сделано за пятнадцать лет: где установлены памятники, кому, когда построены, из какого материала, в каком состоянии находятся?

Выяснить: какие погибли или уничтожены временем? Есть у авторов их эскизы, макеты, описания?

Узнать: кто из скульпторов над чем работает? По заказу или нет? Если по заказу, то где должен быть установлен монумент? Какими материалами

и средствами кто располагает?

Это первая часть его плана — подведение итогов. Вторая — наметки на будущее. Что нужно для успешного развития монументальной скульптуры? Создание постоянной комиссии по оценке монументального творчества, комиссии из лучших скульпторов и критиков союза. Изучение классического русского и заграничного опыта — очень тщательное, с подборкой и систематизацией всех собранных материалов. Через несколько десятилетий из них создастся нечто вроде библиотеки, рабочей библиотеки скульпторов. Творческие командировки на места, где должны быть установлены памятники. Не всегда художник может поехать на свои средства, а не зная окружающего пейзажа, хорошего монумента не сделаешь.

Мастерские — большой вопрос. У него самого мастерская на далекой окраине, за Москвой-рекой. Ехать туда долго, трудно. Однажды, торопясь к последнему трамваю, почти бегом одолевая обледеневшие ступени моста, Шадр поскользнулся и скатился на набережную. Повредил позвоночные отростки и долго лежал, привязанный ремнями к специальной больничной койке. А у других и еще труднее — совсем негде работать. И все-таки мастерские — вопрос недалекого будущего. Но одна мастерская общая. То для одного скульптора, то для другого, попеременно, для тех, кто делает особенно большие и ответственные вещи. И Шадр пишет: «Создание в Москве одной мастерской для выполнения особо важных и крупных заказов, устроенной по последнему слову техники с вращающимися площадками, лебедками, краном, рельсовым способом передвижения, экраном и телефонами».

И еще одно здание необходимо — выставочное; высокое, просторное. Там делать экспозиции, хранить коллекцию советской скульптуры — Третьяковка становится тесна. И снова перо бежит по бумаге: «Возбудить ходатайство об использовании здания Манежа для устройства в нем постоянного салона для выставок и хранения оригиналов выдающихся произведений советской скульптуры».

Последнее, о чем было подумано в этот туманный и холодный день 14 октября, — это пропаганда монументальной скульптуры и обучение мастерству. Шадр мечтает о специализированном журнале «Монументальная скульптура», о проведении диспутов на выставках и в прессе, о популяризации скульптуры путем кино и радиовещания. Шадр думает о тех, кто придет на смену: нужны кафедры монументальной скульптуры при художественных вузах, учебник, совместно написанный лучшими скульпторами и учеными: пусть поделятся опытом, расскажут о

материалах, о принципах работы, о ее технике. Чтобы преобразить облик страны, создать художественное лицо ее, нужны сотни знающих, высококвалифицированных художников и скульпторов-монументалистов.

Когда начинают разрабатывать планы постройки метрополитена, Шадр создает целую программу художественного оформления станций метро и площадей над станциями.

Он предлагает связать оформление всех станций единой идеей: «Подземная Москва пусть расскажет о прошлом России, познакомит с теми событиями из освободительной борьбы русского народа, которые способствовали революции». Под Болотной площадью, связанной в памяти истории с именем Пугачева, Шадр проектирует архитектурно-скульптурную композицию, изображающую казнь Пугачева; под Калужской заставой, где гнали в ссылку политических заключенных — колодников, разбивающих кандалы; под тем местом, где находился Хитров рынок, — человека, поддерживающего небесный свод: Хитров рынок связан для Шадра с горьковским «На дне», со словами «Человек — это звучит гордо!».

Идея гордости за человека должна была стать ведущей в «надземных» памятниках Москвы — памятниках знаменитым летчикам, героям гражданской войны, участникам похода «Челюскина». Шадр тяготеет к грандиозным художественным ансамблям, героическому эпосу: в Москве, считает он, нужно воздвигнуть Пантеон со статуями борцов революции; ансамбль музея революции, в который войдут лучшие из памятников, созданные в первые годы монументальной пропаганды; монумент, посвященный покорителям стратосферы.

Что он может предложить сам? Сделать памятник Парижской коммуне по своему старому проекту для ансамбля Музея революции, скульптурную композицию «Штурм земли» — ее хорошо бы установить перед зданием Наркомзема. Проект 1923 года не сохранился — Шадр делает его вторично, с небольшими изменениями. Вместе со Щусевым пешком искаживает всю Москву — они восхищаются работой старых мастеров «кирпичного дела», особняками Бове и Жиллярди, мечтают о светлом и чистом новом городе, с высокими зданиями, опоясанными густыми садами, с просторными площадями, украшенными памятниками.

«Мы не привыкли еще мыслить скульптуру в масштабах больших городских комплексов, — пишет Шадр. — Мы умеем решать памятники на отдельных Площадах, но скульптурное оформление всего города, крупные скульптурные композиции на его архитектурных узловых линиях для нас, художников, еще задача предстоящего будущего».

От этого положения его мысль логически возвращается к мечте о памятниках среди природы. О монументе Разину в Жигулях. («Конечно, Разина еще надо на Лобном месте. Но это пусть кто другой делает — и рук и сердец немало».) О высеченном в скалах Гурзуфа памятнике Пушкину.

Идеи захлестывали, обгоняли друг друга. Не будучи в состоянии осуществить в материале и сотую долю, Шадр доверял их бумаге. «Летающий монумент! Например, самолет «Максим Горький». Почему этот самолет должен отличаться только одной вывеской?» Разве нельзя украсить его рельефным силуэтом писателя, придать форме самолета схожесть с летящим буревестником?

Памятник Амундсену. «Человеческой воле, которая побеждает вечную мерзлоту». Шадр проектирует его в стали, стекле, льде. Он должен стоять на Северном полюсе. Вокруг него будут виться летающие ангары для самолетов, в его постаменте будет помещение для корабельных доков.

Лед, стекло и хрусталь мечтал использовать Шадр в памятнике Амундсену. В сочетании разнородных по цвету, прозрачности, отражению света, весомости материалов ищет он новые источники красоты. Из нержавеющей стали, хрусталя, чугуна, ляпис-лазури, белого мрамора проектирует он памятник Валерию Чкалову. Каждый из этих материалов выразителен по-своему. Именно эта «необщность» и позволит усилить эмоциональное звучание монумента, считает скульптор, нужно только уметь использовать их характерность.

Искристая сине-белая вершина земного шара, собранная из массивных кусков ляпис-лазури, стянутая черной чугунной лентой — полярной параллелью, прорастает белыми мраморными торосами. На этом своеобразном постаменте — стальная фигура летчика, который поднимает над головой символ завоевания полюса — хрустальный меч. «Могучими руками... он с силой вырвал из мерзлой коры огромный хрустальный меч. Разорвал лезвием бурно-распластанную в воздухе черную чугунную тогу полярной тайны и — как ледяной обелиск — поднял хрустальный меч высоко над всем миром».

Близок по использованию материалов и проект памятника челюскинцам: полярный круг из черного полированного гранита или лабрадора; айсберги из стекла или хрусталя; медведь белого мрамора; знамя из порфира; и на ступенчатых стальных лестницах — стальные самолеты.

Полеты Чкалова, легендарная эпопея челюскинцев... Чуть ли не каждое утро газеты приносили такие новости, что у страстного, порывистого Шадра руки сами тянулись к карандашу — набросать эскиз

проекта, вариант, заметки к нему. И почти в каждой из этих заметок, как бы бегло они ни были сделаны, он указывает на желательность использования новых материалов.

Возвращаясь к плану, составленному для монументального сектора СХ, Шадр вписывает в него еще два пункта: «Изучение природных богатств СССР в целях использования разнообразных материалов для скульптуры» и «Создание лабораторий для изучения свойств скульптурных материалов — в том числе не разработанных ранее».

На этой основе начинается его дружба с Верой Игнатьевной Мухиной — ее тоже волновали эти проблемы: «новые решения требуют новых материалов и — обратно — новые материалы требуют новых решений». Часами могли говорить они о легкости и ковкости нержавеющей стали, прозрачности и декоративности стекла, своеобразии и прочности пластмассы, классической красоте черной базальтовой лавы. Потом разговор переходил на возможности полихромной скульптуры — оба скульптора были уверены, что однотонность уводит от реалистического восприятия многоцветия мира. «Мы все еще сидим на однообразном, условном цвете нашей скульптуры, — говорила Мухина. — Лицо, волосы, одежда — все подается в одном материальном и цветовом решении. Правильно ли это?.. Разноцветная греческая скульптура была радостна...»

Вспоминали сделанные из слоновой кости, мрамора и листового золота статуи Зевса в Олимпии и Афины в Парфеноне, раскрашенную скульптуру этрусков, яркую керамику итальянского ренессанса. Но самым важным для Шадра был пример русской деревянной скульптуры, которую он видел в северных уральских церквах, — она говорила ему о национальной основе цветности в скульптуре. Думая о ней, он позолотил «Освобожденный Восток» и впоследствии позолотит статуарную группу «Год 1919».

Шадр знакомится с крупнейшим знатоком пермской деревянной скульптуры Н. Н. Серебренниковым, собиравшим в те годы коллекцию деревянной скульптуры для Пермской художественной галереи, переписывается с ним, с интересом следит за его экспедициями в Чердынь, Лысьву, Усолье, Большую Кочу. В 1928 году Серебренников присылает Шадру первое издание своей книги «Пермская деревянная скульптура», и Шадр страшно гордится, что обладает этой уникальной книгой. В благодарность за нее он посылает галерее гипсовый отлив одного из своих произведений. — «Красноармейца».

Его упрекают в том, что у него слишком много планов, проектов, увлечений. «Человеческая жизнь коротка для того, чтобы все их

выполнить», — говорят ему. Шадр отвечает: «Пусть я выполню лишь часть — это неважно. Мысль должна брать более широко, чем руки. Мечты помогают мне как бы представить искусство завтрашнего дня. А как можно работать, не имея такой перспективы?»

Замыслы его не равноценны, не одинаково продуманы и стройны. Например, проект памятника Колумбу для международного конкурса при всей оригинальности своей общей идеи — идеи маяка, который будет стоять на берегу океана как символ пытливости и энергии человеческого разума, перегружен. Шадр предусматривает в нем и музей-усыпальницу, сделанную из благородных материалов; и световые феерии, напоминающие «южное солнце или сияние Севера»; и сад радости, «созданный искусной рукой садовника, умеющего в соперничестве с природой превращать бесплодные пустыни в благоухающий сад»; и сад страданий, напоминающий о бедах, которые предстоит пройти человечеству, чтобы достигнуть радости; и искусственные озера, превращающие мемориальный ансамбль в огромный парк.

Все эти дворцы, музеи, сады, озера не имеют органической связи. Сотни запроектированных статуй и горельефов противоречат друг другу. Многие детали сада страданий — «ворота вечности», «озеро слез», играющий с песком ребенок, женщина, непокорно глядящая в лицо смерти, — механически перенесены из проекта «Памятника мировому страданию» и окончательно затемняют идею памятника-маяка.

Шадру не удалось подчинить детали целому, добиться их художественного единства — и он расстался с мыслью участвовать в конкурсе. Оставлен и проект памятника Амундсену — скульптор не сумел решить, как можно соединить сталь и лед. Оба проекта сохранились лишь в описаниях и карандашных набросках.

В чем причина его неудач? В поспешности, торопливости? Неумении подчинить фантазию рассудку? В его личных качествах, биографии, культуре? Можно построить десятки предположений, и в каждом из них будет крупинка истины, и в то же время каждое из них будет неверно, потому что неудачу художника определяет множество частных исток, истоки которых лежат и в нем самом и в атмосфере эпохи. Не стоит забывать и о том, что от задуманного до сделанного огромный путь — путь размышлений, сопоставлений, кропотливой работы и осмысления уже созданного. Возможно, если бы Шадру пришлось исполнять монумент Колумбу, он сам отшел бы от него все лишнее, превращающее его в паноптикум. Шадр-художник имел чувство меры. Шадр-литератор этого чувства был зачастую лишен — в его рукописях-проектах все

гиперболизировано, цветисто.

Интереснее другое: и удачные и неудачные проекты Шадра связаны между собой единством его творческой мысли. Любой памятник он хочет сделать центром большого, эстетически организованного пространства. В каждом памятнике стремится прославить величие человеческих дел, мужество и душевную красоту человека.

Человек! В сущности, в каждом своем произведении Шадр рассказывает о человеке: о его жизни, судьбе, разуме, воле, доброте.

Поэтому так легко и естественно монументальная скульптура сочетается в его творчестве с мемориальной. «Никогда не считал, что лирические элегические темы стоят в каком-то противоречии с социальной тематикой. Наоборот, я убежден, что каждого художника волнуют и эти интимные психологические темы и часто волнуют не менее глубоко, чем сюжеты эпохального размаха».

Мемориальная скульптура давала Шадру возможность задуматься над богатством людских чувств, многообразием отношения к жизни. Умение сочувствовать чужой беде, сострадать чужому горю помогало ему найти и передать тончайшие оттенки человеческих переживаний.

Вскоре Шадр получает заказ на надгробие, которому было суждено стать одним из лучших произведений советской мемориальной скульптуры, надгробие Аллилуевой.

На этот раз он не стеснен ни в материале, ни в средствах: заказ субсидирует ЦИК. Шадру привозят фотографии погибшей — мягкий овал лица, задумчивая сдержанность поз и движений. Шадр на несколько недель запирается в мастерской — рисует, лепит, ищет решения памятника.

«С первого взгляда меня поразил лиризм ее лица, — рассказывал он. — Хотелось не просто поставить памятник, но сделать его поэтическим. Задушевым».

Уже не первый год его работу как бы сопровождают стихи Пушкина. Работая над «Бульжником — оружием пролетариата», он твердил: «Есть упоение в бою»; делая эскиз Степана Разина, напевал: «Во городе то было во Астрахани, появился детина, незнакомый молодец»; заканчивая «Труженика», читал жене: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...» И теперь поэтическим камертоном для него становятся пушкинские строки: «Мне грустно и легко. Печаль моя светла. Печаль моя полна тобою».

Материал для надгробия был выбран сразу. Поэтический камертон благородства просветленной печали требовал белого мрамора: он подчеркнет чистоту форм и ясность линий памятника, даст возможность

рассказать о красоте и смерти в их античном понимании. Зато на поиски композиции ушли месяцы: для небольшого надгробия Шадр сделал огромное количество набросков.

Женская голова, венчающая высокий каменный блок; женская фигура, низко опустившая голову, обнявшая колени руками; высокая ваза, похожая на греческую амфору, с женским профилем над ней; каменная глыба с высеченной на ней сорванной и увядшей ветвью; срезанная наискось многогранная колонна с рельефом лица на месте среза. Рисунки сменяются эскизами — в глине, в гипсе. Опять срезанная колонна, опять ваза, опять профили. В конце концов Шадр останавливается на высокой герме, увенчанной женской головой с чистыми линиями лица и тугим узлом волос.

Голова чуть наклонена — пусть в ней будет какая-то печальная отрешенность. У подножия гермы — поникшая срезанная роза.

Классическая простота форм и линий передает ощущение лирической печали. Холодная фактура мрамора как бы прогревается, создает вокруг себя эмоциональную атмосферу. «Печаль моя светла...» Горе должно быть светлым.

«Это чувство — ощущение света в горе — хорошо умели передавать греки, — говорил Шадр. — Поэтому я и остановился на герме. Сперва хотел вазу — уж очень красивая форма, но совершенно нерусская. У нас ее ставить нельзя, сразу романтические баллады вспоминаются. А у гермы спокойные линии...»

Надгробие сделано, но памятник не закончен: Шадр приступает к архитектурно-садовой планировке. Идеал кладбища для него — сад. Природа должна быть включена в надгробный ансамбль.

Прямоугольная площадка перед гермой покроется зеленым ковром газона. Вокруг нее вырастут березы и плакучие ивы. Над скамейкой — трельяж вьющихся роз. Неподалеку от гермы квадрат бассейна с неподвижной прозрачной водой. Все это создаст впечатление тишины и душевной задумчивости.

Шадр сам наблюдает за установкой памятника на Новодевичьем кладбище. Возвращается удовлетворенный. В надгробии есть величие скорби — воплощение живых человеческих чувств. Но нет безысходности отчаяния — его грусть поэтична. Она не гнетет человека, она напоминает о достоинстве и нравственной красоте умершей.

Впервые ему удается полностью выразить в мемориальной кладбищенской скульптуре свои раздумья о жизни и смерти.

15. «ТЕМА, КОТОРУЮ НЕ ИСЧЕРПАЕШЬ...»

Шли годы, появлялись новые замыслы, рождались новые произведения, но в течение всех этих лет Шадр вновь и вновь обращался к образу Ленина. «Тема, которую не исчерпаешь; образ, в котором заложены неизмеримые возможности: идея, которую, кажется, никогда не воплотить достаточно глубоко».

На протяжении многих лет в его мастерской стояли и менялись десятки глиняных эскизов — он относился к ним с огромной ответственностью: и половина того, что было начато, не переступило порог мастерской. По многу раз Шадр передумывал и переделывал каждый замысел. Трудно даже приблизительно сказать, сколько погибло эскизов, разработок проектов, карандашных рисунков, схем — Шадр не берег своих бумаг, не жалея, мял модели, был самым строгим, самым нелюбезным судьей своих работ.

Взыскательно вглядывался и в произведения современников. Больше всего нравились ему работы Н. Андреева. Правда, их точная, немного холодноватая рациональность была противоположна его взволнованному, романтическому ощущению бытия и образа вождя, но Шадр не мог устоять перед психологическим мастерством Андреева, перед его превосходным знанием облика Ленина (Андреев имел возможность зарисовывать Ленина в деловой обстановке с натуры), перед выверенностью деталей, композиционной собранностью и строгостью мысли.

Каждый раз, берясь за создание образа Ленина, Шадр стремился раскрыть в нем какие-то новые — и непременно принципиально важные! — черты характера. Он не хотел и не мог удовлетвориться удачей во Мцхете — ему хотелось раскрыть образ вождя широко, всесторонне, в разных его проявлениях и аспектах.

«За тринадцать лет после смерти Ленина, — писал Шадр в 1937 году, — я сделал шестнадцать скульптурных его изображений. В этих шестнадцати работах я старался каждый раз по-новому дать образ».

Это не всегда получалось. Гипсовая скульптура, сделанная в 1927 году для Музея революции, почти повторяет памятник на ЗАГЭСе: в ней изменены лишь те детали, которые были невозможны в сравнительно небольшой станковой статуе. Мраморный «В. И. Ленин в Мавзолее»,

созданный в 1931 году, несмотря на большую обобщенность форм и изменение поворота головы, близок к посмертному портрету, над которым скульптор работал в Колонном зале. Близнецами смотрятся и памятники, спроектированные в 1932 году для Горького, Мытищ и Сахалина.

В глубине души Шадр сам понимал причину своих пе-удач-повторов. Размышлял: «Ведь сколько раз Андреев лепил Ленина! И каждый раз превосходно! А образ — один: «Ленин — вождь» вобрал в себя все».

В таком же положении был и сам Шадр — попытка создать шестнадцать различных трактовок образа была невыполнима. «Потолком», шедевром его трактовки образа Ленина был памятник на ЗАГЭСе — он отдал ему все силы ума и души. Некоторые другие его монументы были великолепно выполнены профессионально, но повторений ведущей идеи загэсовского монумента он избежать не мог — в уже существующий образ романтического, вдохновенного преобразователя мира привносил лишь дополняющие его частности.

Семь городских монументов, не считая ЗАГЭСа. Как внести в них разнообразие? Пространные схемы, подробнейшие разработки, десятки рисунков, моделей. Иногда Шадр придавал неожиданные повороты фигуре, усиливал экспрессию движений. Но и это не всегда приводило к желанному результату — статуя для Днепропетровска, с резким выбросом руки, напряженной расстановкой ног, перекосом всего тела, кажется внешне эффектной, нарочито беспокойной.

Постоянный учет места, на котором станет памятник, тоже не был залогом успеха. Сколько бы ни размышлял скульптор о разноликости «хребта чудесного днепропетровского бульвара, соединяющего вокзал с Днепром», и «старых развалин казанского кремля с казематами бывшей царской тюрьмы в его каменных степях, с острой башней Сююмбеки и фаталистическим серпом полумесяца», большого количества вариантов вертикального памятника оп предложить не мог.

Страницы поисков. Долгие месяцы творческих исканий. Годы одержимости мечтой. Почти до конца жизни, в промежутке между другими работами, Шадр возвращается к воссозданию образа Ленина.

Успех ждал его в тех работах, которые и по сюжету и по замыслу были далеки от монумента. Удивительной точностью моделировки, гармонией пластики исполнена выполненная им в 1934 году 2¹/₂-метровая статуя Ленина. Долгим, сложным путем шел он к ее созданию.

За несколько лет перед этим, размышляя о возможностях скульптора в увековечении памяти Ленина, Шадр говорил о двух основных видах памятников. Первый — это монумент, который воссоздает Ленина-вождя,

«олицетворение и синтез ленинизма». Второй — более интимный и камерный: «Ленин — «Ильич», таящий в себе все тончайшие, характерные для него нюансы быта и привычек», с формами черепа, отмеченными чертами величавой мудрости, превосходящими по красоте своей прославленные формы головы Сократа».

От этого второго положения и отталкивается Шадр, изучая и воссоздавая Ленина-человека. Первые попытки — два эскиза сидящей фигуры. В руках свертки бумаг, на коленях — листы с записями. Но смотрит он не на них, а куда-то в сторону, вдаль.

В эти дни в бумагах Шадра неоднократно встречаются пометки о том, как должен был выглядеть Ленин в Разливе. Хотел ли он приурочить сидящую фигуру к этому периоду жизни Ленина? Или это случайное совпадение?

Судить об этом трудно — скульптор никому не рассказывал о замысле эскизов, да и их оставил незаконченными. Он начал собирать портретный материал о Ленине, более подробный, чем во время работы над памятником для ЗАГЭСа.

«Как ни странно, — пишет он, — но самый верный портрет Ленина дала царская охранка. Все обозначено: цвет волос, глаз, рисунок рта».

Еще выписка: «Ленин — нормального среднего роста — 167 с половиной сантиметров. Голова — двадцать четыре. По классическим канонам — идеальное соотношение».

Шадр приступает к расчетам. Размер задуманной статуи чуть меньше чем в две натуры. Она будет стоять в зале заседаний Верховного Совета. В закругленной нише, в спокойствии вертикальных пилястров стен. Место поможет определить и ее композицию.

Статуя должна быть сдержанна в движениях, проста и непринужденна в позе; она должна быть естественной и одновременно торжественной. К ней можно будет подойти очень близко, это диктует точность воспроизведения черт лица, анатомическую выверенность соотношений тела. Особое внимание рукам и ногам, у них должна быть и самостоятельная нагрузка и композиционная связь со всем торсом. В них, как и во всем, должен проступать характер.

Интерьер; точность воспроизведения облика; выявление характера, «пропорций духа»; определенность действия при неприменном спокойствии позы — каким узлом связать все это? Шадр останавливается на мысли «представить гениального вождя революции на съезде. Он углубленно, сосредоточенно, по-ленински, слушает. Он как бы смотрит в будущее... Ленин строг, вдумчив».

Шадр ставит в мастерской киноэкран, достает документальную ленту «Ленин в жизни». Она прыгает у него как испорченная пластинка: часами на одном и том же кадре — Шадр ловит и изучает нужные детали.

Кажется, Ленин только что остановился — в фигуре еще трепещет ритм движения. Рука согнута в локте, пальцы привычным жестом мнут край жилета. Чуть заметный наклон вперед, острый прищур как бы присматривающихся к чему-то глаз. Как живой делегат вступает Ленин в зал заседаний.

На этот раз Шадр работает в мраморе. В нем нужно подчеркивать грани объемов, его мерцание скрадывает их. Зато лишь немногие материалы могут передать теплоту живого человеческого тела так, как мрамор. Он позволяет насытить тело блеском солнечного света.

Шадр удовлетворен — он взял стоявший перед ним рубеж. Создан полноценный, насыщенный энергией мысли образ, ничем не повторяющий загэсовский.

16. ХУДОЖНИК И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

Шадр любил проходить мимо растущих домов, рассматривать только что намеченные каркасы, заглядывать в пролеты будущих окон. Ощущение радости от строящегося здания шло еще с детских лет, когда он восторженно следил за работой Дмитрия Евграфовича. Позднее, в Риме, вглядываясь в стройность палаццо и вилл, украшенных скульптурами, он понял, как много может сделать для строительства художник и какое счастье для художника принять участие в создании города.

Много лет Шадр вспоминал Выставку 1923 года — там, на берегу Москвы-реки, была предпринята первая в советском строительстве попытка достигнуть слияния архитектурных и скульптурных образов. Строительство конца двадцатых годов не приносило ему радости — его страстной, впечатлительной натуре была чужда рациональность конструктивизма: «примитивно упрощенным» называл он построенное в 1927 году здание «Известий»; «нелепо стилизованным» — построенный в 1928 году клуб имени И. В. Русакова.

Его неприятие конструктивизма было так глубоко, что он не хотел замечать его положительных черт, даже стремления архитекторов-конструктивистов использовать новые строительные материалы. «Какая разница, из чего строить, если все равно не видеть красоты? Если все равно лучший барельеф — голая стенка?»

«Живыми скелетами» называл Шадр конструктивистские здания: «скелетами без тела, мускулов, живой пульсирующей крови».

Его интерес к градостроительству заново просыпается в начале тридцатых годов, когда скульпторов начинают привлекать к оформлению зданий.

Шадру кажутся прекрасными и стук лебедек, и лязг подъемных кранов, и переплетения железных остовов («как кружево»), и облака пыли вокруг них («они пронизаны, пропитаны светом»). Его волнуют и строительство Библиотеки имени Ленина, и канала имени Москвы, и ансамбля Сельскохозяйственной выставки. Он выписывает журнал «Строительство Москвы», печатает в нем статьи, радуется: «В атмосфере асфальта и едкого цемента строится вздыбленная красная столица — Москва».

Диспуты и дискуссии, начатые художниками и архитекторами вокруг Дворца Советов, продолжают на протяжении почти всех тридцатых годов: с созданием Союза художников они, раньше ограничивавшиеся замкнутостью камерных кругов, получают всесоюзную арену. Решается проблема синтеза архитектуры и скульптуры, соотношения изобразительных искусств в градостроительстве. В 1934 году проходит первое совместное творческое совещание архитекторов, скульпторов и живописцев. В 1935-м — большая дискуссия, посвященная проблемам синтеза искусств. В 1937 году открывается первый съезд архитекторов, в котором принимают участие и скульпторы.

Шадр принимает участие в этих диспутах, проводит беседы о синтезе изобразительных искусств с молодыми скульпторами Москвы, выступает на съезде архитекторов.

Он говорит: «Многие тысячелетия архитектура дарила человечеству величайшие памятники зодчества, полные неувядаемой красоты. Строгой и четкой мерой своих пропорций, размахом и смелостью своих устремлений архитектура питала скульптуру и живопись, а сама насыщалась от них живым языком изобразительности, предметной содержательностью, глубоким и тонким пластическим и цветовым мышлением, — в органическом единстве синтетического образа. Гегемония хотя бы одного из этих родственных искусств всегда ослабляла всестороннюю полновесность произведения... Наша действительность ставит перед нами задачи создания монументальных полноценных образов, наполненных новым социалистическим содержанием. Но без совместной и органической работы архитекторов, скульпторов и живописцев... нельзя создать синтетические произведения, отвечающие духу нашей эпохи».

Взволнованно, ревниво следит Шадр за строительством: многое кажется ему неверным, противоречивым. Тревожит архитектурная перегрузка зданий, чрезмерное количество украшений — он говорит об этом и в статьях и на собраниях архитекторов и скульпторов.

Достаточно проглядеть тезисы докладов Шадра, стенограммы его выступлений, чтобы убедиться, каким горячим чувством они согреты. Его пером движет неумная страсть; без оглядки, с какой-то неудержимой щедростью он рассыпает эпитеты, метафоры, многоточия. Все в его записях романтизировано, приподнято. Он зачастую не учитывает реальных возможностей, выдвигает фантастические планы, не считается с сидящей перед ним аудиторией. Скульпторы Б. Д. Королев и А. Т. Матвеев, на одном из совещаний упрекавшие Шадра в «фельетонном стиле» доклада, в «подмене делового слова литературным полетом

фантастического характера», были в известной степени правы: действительно, выступить перед профессиональными скульпторами с рассказом о своеобразии египетских пирамид и средневековой готики было несколько наивно. И все же большая часть ораторских неудач Шадр шла, представляется мне, не от непродуманности, а от полемического пыла.

Боясь, что не сумеет достаточно ясно изложить свою мысль, не сможет убедить инакомыслящих, Шадр повторяется, заставляет других выслушивать давно им известное, как говорится, «ломится в открытую дверь», но это всегда одна и та же, издавна определенная дверь. С упорством Катона, изо дня в день повторяющего, что «Карфаген должен быть разрушен», Шадр в каждом выступлении возвращается к своим излюбленным тезисам: образцы синтеза изобразительных искусств надо искать в классической Греции и в эпохе Возрождения; в каждой статье сражается против двух ненавистных врагов: конструктивизма и украшательства.

Одаренный органическим чувством прекрасного, Шадр не мог примириться с недооценкой эстетического фактора в жизни. И это же чувство подсказывало необходимость строгой меры: он был уверен, что чрезмерная, преувеличенная пышность украшений вызывает такую же эстетическую глухоту, как и холодная расчетливость утилитаризма.

Внимательно вчитываясь во взволнованную беглость его записей, можно понять, что в классических образцах греческого искусства, на которые он все время ссылался в качестве эталона, его привлекала не только их «полнокровность», но и соразмерность. Продуманная точность всех частей храмов или стадионов, внутренняя гармония, позволяющая сочетать архитектурный замысел и скульптурное оформление в единое целое. Это же умение видеть здание в законченной целостности и, отведя каждому из искусств должную роль, слить их в торжествующем аккорде он ценил во дворцах итальянского Возрождения, в «Сикстинской капелле» Микеланджело.

Когда речь шла об искусстве, для него не существовало дружеских связей. В 1934 году он критикует в журнале «Строительство Москвы» А. В. Щусева: последний этап его работы над строительством Казанского вокзала. Архитектурный замысел и декоративная отделка вокзала беспокоят скульптора отсутствием пропорциональности: «Огромный темперамент архитектурных объемов, буйный размах орнаментальной скульптуры в жарких объятиях душат живопись и рисунок плафонов. Живописи тесно... блестящие композиции Лансере размельчены. Для них не учтена высотность, чрезмерной яркостью, перегрузкой красных тонов

они назойливо вылезают из рам орнамента, выпадают, вместо того чтобы помпезно углубиться и создать перспективу потолка, как это прекрасно умели делать великие мастера Возрождения».

Особенно ненавистна Шадрю попытка использовать скульптуру как пластический декор, низвести ее с уровня самостоятельного искусства на роль подсобной орнаментации. Многоэтажные дома, обрамленные скульптурными, наскоро сделанными фризами, напоминают ему «гуцульские рубашки с вышивками». Вызывают внутреннее противодействие и однотипные фигуры на Библиотеке имени Ленина: «Не скульптура — шахматы, поэтому и стоят в таком порядке!»

«Нельзя преуменьшать значения скульптуры в градостроительстве, — настаивает он в беседе с молодыми скульпторами. — Скульптура — неотъемлемая часть строительного образа».

Здесь он опять находит союзницу в Мухиной. Она только что потерпела неудачу, работая над рельефом для Дворца охраны материнства и младенчества. Плоскостной рельеф, установленный рядом с многоцветной живописной фреской, казался бледным, сухим и вялым. «Скульптура выглядит как младшая сестра живописи, — сердилась Мухина. — Нет! Не иллюстрировать чужую мысль призвана скульптура, работая с архитектурой, а найти ей возможно более яркие и убедительные формы, выраженные своими специфическими художественными средствами».

На рабочем столе Шадря появляются фотографии собора святого Петра в Риме, ансамбля площади Капитолия, флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре, египетского храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахари; упрощенный чертеж этого храма встречается и среди его эскизных зарисовок: портики колоннад, плоскости крыш, как бы повторяющие очертания далеких скалистых обрывов, аллея сфинксов. Запись: «Как решен переход от пустыни к храму? Скульптурой! Кроме того: сфинксы разрешили проблему мудрости, величия, вдунули в архитектурную форму идею, мысль. Скульптура плюс архитектура рождает образ».

Для Шадря скульптура «соединяет архитектуру с пространством», «врезает ее в пейзаж». Как кони на фронте Большого театра или на Триумфальной арке 1812 года. Она делает здание законченным, броским, запоминающимся, завершает его силуэт. «Силуэт — это походка; это поза, манера держаться, по которой даже в сумерках узнают человека. Такой же психологический силуэт должно иметь и архитектурное здание со скульптурой. Скульптура венчает его, потому что в большинстве случаев архитектор идет от плана к образу, а скульптор всегда от образа к силуэту, а уже потом к плану».

Для совещания скульпторов Шадр готовит тезисы доклада «Монументальная и декоративная скульптура и вопросы синтеза». В сущности, это даже не доклад, а раздумья над историей ваяния и зодчества, над созданием различных стилей, — «кристаллизаций вкусов каждой эпохи», о том, чем новое, социалистическое искусство должно отличаться от искусства прошлых веков и современного буржуазного.

Прежде всего, говорит Шадр, это неумолимая взыскательность в отборе изобразительных средств: только высокое мастерство может определить художественный облик страны и времени.

Свершения века дают неисчерпаемый материал для творческой фантазии художника. «Жизнь обогнала сказку... Образы, созданные жизнью, заждались художников.

Поется: «Мы наш, мы новый мир построим», — и это факт, а не бахвальство.

Наше: авиа в стратосфере.

Наше: радио.

Наш: заговоривший «великий немой».

И наш: отважный человек, «разогнувший усталую спину»...

Все это новые, огромные темы, ждущие литературного, пластического, архитектурного и живописного осуществления».

Жизнь подсказывает десятки важных, нужных, волнующих тем; жизнь дает скульпторам в руки новые материалы. На этой основе художники должны создать большой стиль — «стройно увязанную систему, отвечающую запросам социалистического реализма». Напоминая об искусстве египетском, ассирийском, греческом, сумевшем сделать неповторимым облик своих стран, Шадр мечтает о «новом строительном образе для Страны Советов».

Каким бы он хотел его видеть?

Прежде всего зиждящимся на национальной основе. Шадр все чаще вспоминает о мечте своей молодости — заменить традиционный для художников лист аканта характерным для русской природы листом ландыша, «близким русскому духу». Все чаще заговаривает о традициях народного искусства — резьбе и росписи по дереву, бас-манном тиснении, прихотливом поливе керамических изразцов.

Во-вторых, монументальным: «монументальное искусство является могучим средством пропаганды», — пишет он. Требуя широты образного мышления, ясности и точности идей, оно дает возможность говорить с самыми большими зрительскими массами, заставляет народ непосредственно общаться с искусством. Он сам был свидетелем

волнующихся и спорящих толп, собирающихся в 1918–1920 годах вокруг первых, недолговечных еще памятников республики.

И наконец, в-третьих, свободным от какого бы то ни было заимствования, подражательства. Не только свободным — далеким от него! У старых мастеров надо учиться, но не механически заимствовать их находки. Анализируя построенный И. В. Жолтовским дом на Моховой улице, Шадр находит в нем сходство с Палладио («Я думаю, что сам Палладио, не краснея, подписал бы под ним свое имя!»), но это сходство звучит для него не одобрением, а упреком. Не современный дом, а старинное палаццо! Мало того что «в нем нет силуэта, в силу отведенного ему тесного участка он разрешен не пространственно, а как горельеф», в нем нет главного: «стиля нашей эпохи»!

Для создания «стиля эпохи» нужна совместная работа десятков, сотен художников. Нужен специальный институт, где бы скрещивалась творческая мысль, решались самые актуальные художественные и градостроительные проблемы, намечались планы будущих строителей. «Мы стоим перед неотложной необходимостью создания Академии пространственных наук», — формулирует Шадр.

Мечта о создании Академии пространственных наук как бы завершает собой тот план развития монументального искусства, который он проектировал вскоре после объединения художественных групп в союз. Теперь Шадр думает уже не только о заботах скульптуры — он думает о судьбах и перспективах всего советского искусства.

17. ИСКУССТВО — ОТ СЛОВА «ИСКУС»

Все знавшие Шадр вспоминают о его романтичности и искренности, духовном изяществе, доброте и дружелюбии.

Внешне он был несколько похож на Шаляпина — об этом писал Нестеров, об этом говорил скульптор Н. Н. Златовратский. По свидетельству искусствоведа В. М. Лобанова, сходство Шадра с Шаляпиным было замечено еще в дореволюционной Москве, сразу же по приезде скульптора из Италии. С певцом Шадром роднил и удивительный артистизм поведения, его умение создать вокруг себя приподнятую, поэтическую атмосферу.

Шадр был гостеприимен, и если у него не было большой работы, которая отнимала у него вечера и зачастую и часть ночей, то в его доме часто собирались гости. Художники, архитекторы, артисты, музыканты. У него бывали архитекторы Щусев, Жолтовский, Иофан и Афанасьев, скульпторы Фрих-Хар, Рахманов и Грубе, приятель еще омских лет живописец Котов, музыканты Голованов, Нежданова, Дулова. Звучали рояль, пение, стихи. Душой этих вечеров бывал сам Шадр: он декламировал, иногда пел, особенно любил рассказывать. Охотно говорил о детстве и юности, умело перемежая трагические и комические ситуации. О себе он всегда старался рассказать посмешнее, и случалось, гости хохотали до слез, слушая о его петербургских злоключениях на Охте..

Крепкая дружба связывала Шадром с Михаилом Васильевичем Нестеровым. Они познакомились в начале 1934 года, а в июне этого же года Нестеров начал писать портрет Шадра. «Когда ко мне вошел Шадр, — говорил он, — все в нем меня восхитило: и молодечество, и даровитость, и полет. Тут со мной что-то случилось. Я почувствовал, что не могу не написать его».

Позировать Шадр согласился охотно — он считал честью для себя быть изображенным Нестеровым, который был одним из его любимых художников.

Портрет Нестеров написал необычайно быстро, меньше чем за месяц. Четыре карандашных эскизных наброска — и полотно. Одним из первых увидел портрет И. Э. Грабарь, сразу заявивший о своем восхищении. В этом портрете было то редкое соединение, которое казалось ему особенно

ценным и важным в искусстве: соединение красоты и правды.

Правильные черты лица («Красавец, статуя», — говорил Грабарь о Шадре), решительный подбородок, высокий лоб, крепкая шея — все говорит об упорстве скульптора, о его почти маниакальной требовательности к себе. Озабоченная строгость лица и суровая хмурь бровей кажутся особенно живыми и тревожными по контрасту с обломком античного торса, служащего фоном для фигуры. Обломок этот смотрится единым целым с портретом — он как бы дает выход творческому волнению скульптора.

Шадр у Нестерова — прежде всего художник. Это чувствуется и в остром прищуре его глаз; и во взгляде, очень пристальном и одновременно немного отрешенном; и в его нервных, невольно ощупывающих воздух, чутких, как у слепых, пальцах. Должно быть, Нестеров наблюдал Шадра за работой, потому что, хотя его портрет писался в пустующей летом мастерской Александра Корина, старый живописец неоднократно бывал в мастерской скульптора. Стуча палкой, взбирался по крутым лестницам на пятый этаж, смотрел его произведения. В ответ зазывал его к себе, ставил перед ним еще неоконченные полотна, внимательно вслушивался в его советы, замечания. Через день-другой звонил по телефону: «Глазок-то у вас точный, Иван Дмитриевич. Помните, о чем мы говорили? Поправил...»

«Шадр — лучший из советских скульпторов», — говорил Нестеров в год работы над портретом. А через пять лет, работая над портретом Мухиной, внимательно присмотревшись к ее скульптурам, уточнил: «Мухина и Шадр лучшие и, быть может, единственные у нас настоящие ваятели». И добавил: «Шадр талантливее и теплее, Мухина — умнее и мастеровитей».

В 1935 году у Нестерова была небольшая выставка в Московском музее изобразительных искусств. Он представил на ней всего шестнадцать картин — и в это число вошел портрет Шадра. «Портрет удался, — писал он. — Живой, свежий, реальный, как ни один предыдущий». Шадр — в ответ — хотел вылепить его бюст, но Нестеров отказался позировать. «А ну как я выйду у вас похож на черта, как Касаткин?» — пошутил он.

Известен еще один живописный портрет Шадра, его исполнил в 1936 году Петр Иванович Котов. Его портрет Шадра и по несколько аффектированной композиции и по живописным качествам значительно уступает нестеровскому. Но по замыслу и трактовке он близок к нему. Так же, как и у Нестерова, Шадр изображен в рабочей одежде, в мастерской. Так же он весь поглощен своими размышлениями. Так же нервно, взволнованно сжимает в руке стеку.

Оба художника — и Котов, много лет знавший его, и Нестеров, понимавший его интуицией большого мастера и проницательного психолога, разгадали и показали в Шадре главное: его тревожную озабоченность своим делом, его всепоглощающую страсть к работе. Показали Шадра-художника, труженика, и поэтому их портреты более верно свидетельствуют об его облике, чем многочисленные, зачастую случайные фотографии, на которых он изображен в артистически небрежных позах, с гордо откинутой головой в отутюженных, с иголки костюмах. Конечно, Шадр мог быть и бывал и таким — он был далек от аскетизма и отрешенности от мира, но главным в его жизни было служение искусству.

«Это был поэт, это был человек вдохновенный, и жизнь его не мыслилась без искусства, — говорил скульптор А. В. Грубе. — Искусство было для него дыханием. Вот почему все его произведения приподняты, насыщены искренним чувством, не ремесленным умением, а чувством настоящего поэта, художника — творца, который горит желанием сказать что-то важное».

«Самой характерной особенностью Шадра, — подтверждает искусствовед Нейман, — было очень глубокое, вдумчивое отношение к вопросам искусства. Иван Дмитриевич был в высшей степени честным и целеустремленным человеком».

После окончания работы над памятником в ЗАГЭСе Гознак предоставил Шадру мастерскую на Лужнецкой набережной, в одном из своих помещений. Она была очень светлая (часть окон даже приходилось завешивать — иначе свет бликовал), просторная, но все-таки неудобная. Летом в ней было душно и жарко, зимой — холодно, Шадру приходилось работать в валенках и ватнике. Добираться до нее было сложно и долго, и — самое неудобное — она была расположена на пятом этаже. Каждый раз, когда требовалось поднять или спустить скульптуру, возникало множество забот и осложнений.

Но Шадр любил свою мастерскую. Это был для него особый мир — со своими порядками и обычаями. Туда к нему приходили художники, и он поил их чаем из огромного закопченного чайника; студенты, которым он килограммами покупал колбасу; там ждали его рабочие, формовщики; там лежали рисунки, стояли начатые скульптуры. И этого было достаточно, чтобы каждый день превращался для него в праздник — он был переполнен радостью творчества.

Шадр всегда боялся недоплатить рабочим, обсчитать их. Случалось, натурщики за одну работу получали от него деньги дважды; иногда он

замечал их хитрости: «Опять ты меня надуваешь!», но, услышав в ответ: «Как же, Иван Дмитриевич, быть у ручья да не напиться», смеялся и платил. Чтобы всегда иметь в мастерской под рукой деньги, он придумал забавную «копилку»: вкладывал их в эскизы маленьких глиняных фигурок, которые можно было сломать при надобности.

Он мог забыть о дне рождения Нестерова или Качалова, но помнил все памятные дни своих рабочих и всегда припасал для них подарки. «Им это важнее, — говорил он жене. — У них денег мало. Нельзя ждать, когда тебя о чем-то попросят; самому надо дать, если видишь, что человек нуждается». И другой раз: «Не жди, когда попросят. Спешу делать добро!»

Добро это делалось по возможности втайне, под секретом: Шадр не хотел, чтобы кто-то знал об этом. Однажды под Новый год, груженный тортом, вином, гусем, фруктами, он поехал за Калужскую заставу, где жил Лаврентьич, самый старый из его рабочих. Там встретил его знакомый по Гознаку: «Иван Дмитриевич, какими судьбами в этой глуши?» «Я так смутился, — говорил потом Шадр, — как будто он застал меня на месте преступления, путал, путал, ничего внятного ему не смог рассказать».

В мастерской у Шадра были и четвероногие друзья: кошка и собака. Кошку он принес из дому, она заболела, и Шадр решил выхаживать ее в мастерской. О смерти ее он рассказывал со слезами на глазах, а на стене мастерской сделал запись: «Умер кот такого-то числа».

Собака была рыжая приبلудная дворняжка по кличке Курнос. Она очень привязалась к скульптору, ждала его у проходной будки, провожала до трамвая. Незадолго до смерти Шадра она куда-то исчезла: говорили, что она внезапно стала кусаться и кто-то ее отравил. Шадр очень жалел и часто вспоминал своего друга.

Работая, Шадр буквально забывал о сне и еде, не умел и не хотел считать ни сил, ни труда, ни времени. Пока не получится — вот единственный срок, который он ставил перед собой. «Ты пойми, — объяснял он жене. — Когда скульптура будет окончена и поставлена, никто не будет спрашивать, сколько времени она делалась. Важно будет одно: как она сделана».

Иногда работа шла споро, и Шадр возвращался домой радостный: «Много сделал! Все как по маслу шло!» В другой день говорил хмуро: «Вот ведь весь день работал, а ничуть не продвинул дело. Ничего не получается...» В такие дни он уставал больше обычного.

«Искусство — это от слова «искус», — записал Шадр в своей рабочей тетради.

Отдыхом от повседневного труда служил театр, чаще всего

Художественный и Большой. Были спектакли, которые Шадр мог без конца смотреть: «Царь Федор» и «На всякого мудреца довольно простоты» в Художественном; «Хованщина», «Борис Годунов», «Князь Игорь» в Большом. Все в них, особенно в операх, было знакомо — Шадр пел друзьям басовые партии от первой до последней ноты, но удовольствие, которое он получал от постановок, не уменьшалось.

В мастерской отдыхал за книгами. Там были собраны у него альбомы, журналы по искусству, монографии; некоторые из них хранят пометки и записи на полях, некоторые испачканы глиной — он брался за них, не вымыв рук после лепки. Особенно часто листал он исследования Н. Серебrenникова о пермской деревянной и В. Маркова о негритянской скульптуре, альбом гравюр Рембрандта и сборники материалов по археологическим раскопкам Причерноморья.

На другой полке хранились книги о тех местах, которые скульптору хотелось увидеть. Репродукции индийских и армянских миниатюр, расписной керамики и архитектурных ансамблей Узбекистана. Изысканность среднеазиатского и суровое величие армянского искусства пленяли Шадра. Много лет мечтал он о поездке в Самарканд и Ереван, о том, чтобы посмотреть Шах-и-Зинду и мечеть Биби-ханум, Гехард и Рипсимэ.

Не удавалось. На лето всегда приходилась самая напряженная работа: стояли длинные дни, и можно было лепить при естественном освещении. Стремясь полностью использовать свет и короткое московское тепло, Шадр работал с утра до поздней ночи, и к осени, когда начинались дожди, бывал так измотан, что о далеких путешествиях и не заговаривал. Ехали просто отдыхать: на Оку («любимые мои левитановские пейзажи»), в Кисловодск или на Черное море. Или в милый сердцу Шадринск. «Там ждали река, хвойный бор, березы. Шадр любил собирать грибы, подолгу сидеть в тишине с удочкой, разводить костры. Но проходил месяц-другой, и его уже нельзя было удержать вдали от Москвы — он рвался в мастерскую. Думать. Искать. Лепить.

18. ДНИ РАДОСТИ, ЗАБОТ И ПЕЧАЛИ

Павильон для Парижской выставки проектировал архитектор Б. М. Иофан. Он же продумал тему венчающей здание композиции, определил количество фигур, наметил их устремленность вперед. Казалось, скульпторам оставалось немного: найти ритм движения, позу рабочего и колхозницы, придать им портретную конкретность.

Казалось, оставалось немного... Услышав однажды такую примерно фразу, Шадр вышел из себя: «Осталось — все! Показать, куда, зачем, как они движутся. Одеть их в плоть. Вдохнуть в них жизнь. И все это на привязи у уже готового павильона. Да это труднее, чем целиком самому создавать образ!»

Другой раз, вспоминая о жестких условиях конкурса, он сравнивал себя с прикованным к скале Прометеем. Но отказаться от участия в конкурсе не хотел и не мог — тема была для него близка и дорога, отвечала его мыслям и стремлениям. Кроме него, в конкурсе принимали участие Мухина, Манизер и В. Андреев.

Двухфигурная композиция, связанная общей идеей.

Павильон-постамент. Как согласовать архитектуру павильона и скульптуру?

Шадр отваживается на очень сложное композиционное движение, требующее и математического расчета веса скульптуры и чрезвычайной выверенности каркаса. Рабочий твердо стоит на ногах, а женщина почти парит в воздухе. Но преодоление композиционных трудностей отнюдь не самоцель для скульптора. Он прибегает к этому сложному решению лишь потому, что оно помогает выявить основную идею — необоримость порыва, делающую этот порыв почти полетом.

Стремительность — вот что Лановится главным в композиции. Экспрессию протянутых вперед рук и поворота голов, размашистость шага, гипертрофированную проработку мускулов и ключиц, нарушение анатомической строгости соотношения рук и торсов — все подчиняет Шадр выявлению динамического, несущегося ритма скульптуры. Кажется, вот-вот она сорвется с постамента...

Стремительная сила и чувство победы — «самое характерное для пролетариата и крестьянства, окрыленных революцией». «Наша эпоха, — говорил скульптор, — эпоха небывалых разворотов, эпоха современной техники, эпоха — и это прежде всего — человеческого героизма. Поэтому

наша скульптура должна явиться образом глубокого психологизма, образом класса».

Эмблемы труда — молот и поднятый кверху серп — Шадр включает в более сложную символику — символику неудержимого стремления вперед.

Сложная и в то же время простая символика. Сложная — по необычности замысла и напряженности скульптурного решения, простая — по понятности, доступности, реалистичности символа. Герои композиции (а они именно герои!) — это обычные люди, увиденные скульптором на улице, в трамвае — в сутолоке обычной жизни. У них, пожалуй, лишь более выявлены волевые черты характера, более обобщены черты лиц.

«Я не считаю, что это идеализация, — говорил Шадр. — Это глубинная правда». «Если это идеализация, — присоединялась к нему Мухина, — то я иду по тому же пути. В романтической скульптуре не может быть обыденности. Идеализация не противоречит действительности, она просто квинтэссенция всего прекрасного, что есть в жизни и к чему стремится человек».

Неторопливо, но упорно крепла дружба двух этих скульпторов. С каждым годом все более внимательно Шадр и Мухина присматривались, прислушивались друг к другу. Случалось, обменивались советами. «Иван Дмитриевич охотно слушал разумные замечания и воспринимал их, — рассказывала Мухина. — В нем не было никакого зазнайства».

Но сейчас все разговоры велись на «нейтральной почве»: работая над одной и той же вещью, они не заглядывали в мастерские, боялись подменить свое впечатление, свое толкование образа чужим. Зато у Шадра в эти дни часто бывал Иофан, восхищавшийся масштабностью мышления и монументальным чутьем скульптора: «Он обладал огромным пониманием монументального большого искусства, которое может выдержать и солнце, и громадное пространство, и большую высоту, и перспективу, — такие мастера редки, у них свой, особый ряд в скульптуре», — говорил архитектор.

Иофану были близки мысли Шадра о силуэте скульптуры, о значительности жеста. Подтверждал: «Жест для скульптора — то же, что пропорция для архитектора: они сразу дают характер образу».

Радостно и упоенно работал Шадр над «Рабочим и колхозницей». Видел: вещь хороша — и пластически и образно. Почти не сомневался в победе.

Наконец настал день конкурса. Проекты Манизера и В. Андреева отпали: работа Манизера была холодна, академична, Андреева — суха и

натуралистична. Спорили, в сущности, лишь два проекта: Шадра и Мухиной.

Мухина представила двух гигантов, мужчину и женщину, уверенно и спокойно идущих вперед. Руки их подняты вверх и соединены: они несут серп и молот. Монолитность проекта подчеркивалась симметрией фигур; твердость их поступи — ритмом колеблющихся драпировок; полукольцо развевающегося шарфа рождало всполохи тени и света.

Стремительности порыва Шадра Мухина противопоставила уверенность непрерывного поступательного движения. Обе работы были на редкость удачны. Кому отдаст предпочтение комиссия?

Трудный вопрос решил сам собой, когда проекты были установлены на постаменты, имитирующие будущий парижский павильон. Композиция Мухиной логически завершала постройку: вертикальные фигуры продолжали нарастание архитектурных масс, давая им энергичную и в то же время торжественную завершенность; скульптор сумела органически связать их с решением архитектора. Произведение Шадра, напротив, противоречило облику здания: фигуры «срывались» с него, летели в пространство.

Какие-то минуты Шадр не хотел поверить своей неудаче. «Значит, надо сделать другой павильон!» — воскликнул он. Его поддержал Щусев, говоривший, что скульптура получилась значительнее павильона. Но смысла в коренной переделке всего ансамбля не было: скульптура Мухиной тоже была превосходна. Предпочтение в конкурсе было отдано ей.

За успехом Веры Игнатьевны Шадр следил без зависти, с живым дружеским интересом. Узнавал о ходе ее работы, достал испанские марки с изображением ее группы. С необычайным вниманием осматривал установленную, наконец, в Москве скульптуру, жалея лишь, что это не тот экземпляр, который экспонировался в Париже^[23]. Вместе с архитектором Афанасьевым он смотрел ее больше шести часов и вконец утомил своего спутника, заставляя его то садиться на мостовую, то отходить чуть ли не на три километра. «Уж если посмотреть скульптуру, то со всех точек зрения!»

Иофан говорил, что долго не мог простить себе, как, бывая в мастерской Шадра, увлеченный романтической экспрессией его композиции, проглядел, насколько она противоречит архитектурному проекту. Через год, в 1937 году, он снова пригласил Шадра принять участие в конкурсе на оформление советского павильона на международной выставке. Выставка должна была проходить в Нью-Йорке, проектировали павильон Иофан и И. Алабян.

Для нью-йоркской выставки Шадр сделал проекты двух фигур: юноши

со знаменем и звездой и девушки с факелом. Особенно любовно работал он над «Девушкой с факелом», стремился в ее фигуре, стройной, легкой, поэтичной, передать ощущение юности, свежести восприятия жизни. Счастливая, высоко подняв факел над головой, быстрым шагом, почти бегом, направлялась она вперед.

Но и теперь ему не повезло: в Нью-Йорк послали скульптуру В. Андреева^[24].

Середина тридцатых годов — трудное время для Шадр. Почти все его замыслы оставались на бумаге, лишь немногие из проектов претворялись в жизнь. Сделанная им фигура В. И. Ленина была убрана из зала заседаний Верховного Совета СССР и увезена в Горки. На ее место поставили скульптуру Меркурова, более парадную и театрально-репрезентативную, но, безусловно, менее значительную художественно. Узнав, что его статую решено заменить более торжественной («Меня упрекают в том, что Ленин чересчур озабочен, что костюм у него не отутюжен и воротник поднят!»), Шадр пытался сделать новую, конкурировать с Меркуровым, но не смог.

Но самым тяжелым ударом была для него история со скульптурой «Год 19-й», которая должна была экспонироваться на Всесоюзной художественной выставке «Индустрия социализма».

Назначенный приказом наркома тяжелой промышленности С. Орджоникидзе членом Президиума Комитета по ее организации, Шадр принимал участие в ее подготовке еще с 1935 года. Вместе с Мухиной, Котовым, Эллоненом, Штеренбергом, Перельманом и другими художниками путешествовал по Волге, осматривал сормовские и сталинградские заводы.

Что он сам будет представлять на выставку, Шадр долго не знал. Его решение определила внезапная смерть Орджоникидзе: Шадр решил увековечить его память.

Как? Делать фигуру, застывшую в торжественном величии, ему не хотелось. Бюст — тем более. Шадр мечтал рассказать в этой скульптуре о своем понимании революции как героизма и одновременно высокой человечности. Он пересмотрел десятки книг, брошюр, статей. Наконец в его бумагах появилась выписка:

«Во время боев в Безоркино, в старой крепости собрались представители ингушского народа. Тов. Орджоникидзе обратился к ним с горячей речью: «...Нужно объявить священную войну восстановителям царизма, объединить все горские народы, всех трудящихся!» Ингушский народ поклялся бороться с Деникиным до конца и слово свое сдержал, но сила была на стороне белых. Владикавказ пришлось оставить.

Владикавказская группа коммунистов во главе с т. Орджоникидзе решила направиться в глубь гор... Была зима, в горах дули жестокие ветры, морозы доходили до двадцати градусов. Двигаться по обледенелым тропинкам было тяжело и опасно...»

С каждым днем, с каждым часом продвигаться было все труднее. Многие погибли в пути. Один из погибших оставил ребенка. Ослабевший, измученный, тот был не в состоянии передвигаться, и его несли на руках. Шадр записывает: «Попеременно с другими нес г. Орджоникидзе на руках ребенка. Бетал Калмыков отрезал подол своей шубы, завернул в нее ребенка, завязал башлыком...»

Этот эпизод произвел огромное впечатление на Шадра. Именно таким был в его представлении вождь революции: бойцом и героем, рыцарем и добрым человеком.

Начав лепить двухфигурную композицию, Шадр решает ее сперва в общем эскизе: мужчина, закрывая своим плечом обессилевшего ребенка, борется с ветром. Затем приступает к психологической и пластической разработке.

Десятки портретов Орджоникидзе покрывают рабочий стол скульптора. Фотографии, репродукции, газетные и журнальные снимки. В профиль, анфас, три четверти. Лицо и фигура Орджоникидзе изучены им до мелочей. Но портретное сходство никогда не было главным для Шадра — он романтизирует облик Орджоникидзе, подчеркивает его героизм и благородство.

«Командир Серго — волевая устремленность.

Боец Серго — напряженная большевистская чуткость.

Человек Серго — защищает грудью ребенка, несмотря на смертельную личную опасность.

Он несет его с бережливостью, с какой носят в руках до краев наполненную чашу».

Шадр «останавливает» Орджоникидзе в один из самых сложных моментов ледового перехода — на краю каменной пропасти. Налетевший порыв ветра, развевая крылья мохнатой кавказской бурки, делает фигуру Серго схожей с огромным орлом.

Вся фигура Серго — воплощение энергии и доброты. Они и в мимике лица и в жесте, которым он прижимает к себе малыша. Тот, трогательный в своей беспомощности, почувствовав себя в надежных руках, заснул. Рот его чуть приоткрыт в ровном, спокойном дыхании.

Сколько хлопот было с натурой для этого мальчика! Шадр никак не мог найти детское лицо, которое удовлетворяло бы его. И вдруг однажды на

улице увидел маленького чистильщика ботинок. Подсел к нему, угостил конфетами, спросил, где живут родители. В тот же день договорился с ними, и вечером малыш уже играл у него в мастерской. Играл и на другой день — Шадр накупил игрушек и, не прикасаясь к глине, забавлял и кормил ребенка, хотел увидеть и запомнить живую характерность его черт. И лишь вечером, когда тот заснул, приступил к лепке.

Последняя, завершающая часть работы — постамент. Шадр делает его неровным, угловатым. Пусть постамент еще раз напомним зрителю о крутизне скал, об условиях, в которых шли участники горного похода.

Фигура отлита в гипсе, имитирована под светлую бронзу. Шадр отвозит ее в выставочный зал. Установка отнимает у него целый день — скульптура не проходит в двери, и Шадру приходится разбирать ее на части и затем, уже в зале, собирать снова. Ему помогают студенты; особенно бережно, внимательно, вдумчиво прислушивается к словам Шадра, присматривается к его движениям начинающий скульптор Владимир Цигаль.

Слишком большая скульптура? Нет, в мечтах Шадр еще многократно увеличивает ее. Он надеется со временем превратить ее в пятнадцатидвадцатиметровый монумент, отлить его из нержавеющей стали и поставить в Кавказских горах на месте легендарного перехода. Он знает: то, что сейчас в закрытом зале кажется несколько вызывающим: патетичность жестикуляции, слишком эффектный поворот фигуры, — будет легко и красиво смотреться издали, на открытом воздухе. Он делал эту скульптуру не для музея: выставочный зал — лишь первый шаг ее жизни. Возможно, если установка скульптуры в горах будет удачной, он вернется к старой идее — сделать для Жигулей Степана Разина...

Ночь перед выставкой прошла в радужных мечтах. А утром раздался телефонный звонок. Взволнованный голос сказал Шадру, что скульптуру решено убрать из экспозиции.

Первое чувство — тревожное недоумение. Затем пришло беспокойство за судьбу композиции. Где она? Аккуратно ли вынесли? Не пострадала ли?

Оказалось худшее: при выносе скульптуру разбили.

Поехали смотреть осколки. Из огромной группы более или менее целыми остались лишь головы; остальное — пыль, мелкие обломки...

Шадр отвез головы к себе в мастерскую, там они и стояли до конца его жизни.

19. ТВОРЧЕСТВО — ОСМЫСЛЕНИЕ БЫТИЯ

Говоря об искусстве, о культуре ваятеля, о постижении и создании красоты, Шадр умел найти необычные, нестандартные слова, заразить других своим вдохновением и преклонением перед прекрасным. Вокруг него всегда собиралась молодежь, жадно слушающая его рассказы о том, «как обласкать глину руками», «как оживить мертвый камень». «Об азбучных истинах элементарного языка пластической формы он говорил как о музыке», — вспоминал Рахманов.

И. Э. Грабарь уговаривал Шадра читать лекции студентам-художникам. От постоянного курса Шадр отказался, но несколько занятий провел, и те, кому довелось побывать на них, не забыли свои впечатления и через десятилетия.

«Собственно, это даже нельзя было назвать лекциями, — говорил В. Е. Цигаль. — Это были уроки красоты. Однажды в классе у нас, молодых скульпторов, была поставлена модель. Обычная, привычная для всех модель обнаженной натурщицы, уже казавшаяся надоевшей и скучной. Но присутствовавший на этом уроке Шадр сделал из него творческий праздник. Он не только работал вместе с нами, уча виртуозному владению инструментом, но делился с нами своими замыслами, своими идеями. «Вы не просто представьте себе человека, — говорил он, — но представьте его возвышенно. Вспомните, как из листьев поднимается цветок, взгляните, как красиво голова вырастает из грудной клетки».

Но красоты детали мало, скульптуру надо обязательно продумывать в целом — на этом Шадр настаивал особенно упорно. Он любил приводить пример с памятником Дюма-сыну в Париже: «Он сидит в кресле, внизу — маска трагедии, вокруг музы. Музы обвивают, опоясывают пьедестал, летят рядом с ним. Если зритель начинает осмотр с фаса памятника — все хорошо: он видит сидящего Дюма, маску, за ней голову летящей музы и т. д. Но беда, если он пойдет сзади: прижатая к торсу музы маска, над которой нависает кресло драматурга, покажется ему раздавленной, изуродованной головой. Помните! Памятники смотрят со всех сторон!»

Шадр щедро делился с молодыми художниками своими знаниями, своим опытом. Не участвуя сам в конкурсе на проект памятника героям-стратонавтам, он все же ищет наиболее интересное композиционное

решение, чтобы дать совет обратившейся к нему за помощью З. Ракитиной. И совет этот оказывается настолько «неслучайным», продуманным, глубоким, что Ракитина получает за проект первую премию.

«Удивительна была его деликатность, — вспоминал скульптор Д. Шварц. — У меня не ладилась работа для «Индустрии социализма». Выставкой собрался у меня в мастерской, проконстатировал неудачу и ушел. А Иван Дмитриевич остался. И долго говорил со мной, старался нащупать причину неполадки, направить. Действительно, после разговора с ним у меня дело пошло, скульптура получилась. А Иван Дмитриевич так никому и не сказал, что он помог мне».

Но дружелюбие не мешало Шадру быть требовательным. Он не терпел поверхностного, легкомысленного отношения к работе. «Нужно семь раз сдохнуть, прежде чем что-нибудь сделаешь!» — восклицал он.

Скульптор Рахманов показал ему портрет своей дочери, вещь, которую он считал совершенно законченной. Рассмотрев ее, высказав несколько одобрительных замечаний, Шадр сказал: «Продолжайте!» А в ответ на недоумение Рахманова рассмеялся и сказал: «Поликлет утверждал, что скульптуру надо выполнить до последнего предела, до ногтей. А ведь самое трудное тогда и начинается, когда дойдешь до «ногтей».

Ему было чуждо любование мастерством, показное бравирование талантом. Искусство было для него средством не только отразить жизнь, но — прежде всего — осмыслить, понять ее. Для него был только один источник искусства — сама жизнь.

«Нет худшего симптома в работах начинающих художников, как излишек виртуозности, так как это служит признаком довольства самим собой, своей работой, того, что он не старается совершенствоваться в том, что уже знает.

Работы молодых художников должны приближаться к природе в полной простоте сердца и идти с ней, верные и упорные, сосредоточиваясь на одной мысли: проникнуть в ее значение, помнить ее уроки, ничего не отвергая, ничем не пренебрегая, ничего не выбирая...

Надо много трудиться, наблюдать окружающую жизнь, запоминать, лепить, рисовать».

Только изучение жизни, считал Шадр, может вдохнуть в скульптуры страсть; в противном случае, даже при самом точном рациональном и логическом расчете, при самом безукоризненном знании художественной техники, произведения будут мертвыми, застывшими. А может ли статически холодное, немое произведение волновать людские сердца?

Этот вопрос встает перед ним с новой силой при получении заказа на

фигуру красноармейца для Театра Красной Армии.

Театр проектировали архитекторы Алабян, с которым Шадр подружился во время подготовки к нью-йоркскому конкурсу, и Симбирцев. Гигантская, пятнадцатиметровая статуя должна была венчать здание. Поэтому перед скульптором была двойная трудность: не только создать пластически законченный образ, но так сочетать его со зданием, чтобы фигура как бы выростала из него.

Шадр долго колебался, браться за эту работу или нет, долго не мог решить даже в самом черновом варианте, как сделать скульптуру, одинаково выразительную со всех сторон пятигранного здания, со всех ведущих к нему улиц: «Зрителей не удастся тянуть поодиночке за уши и показывать им пальцем: смотри отсюда, где он виден весь!..» Как создать «единый строительный образ», основанный на «сочетании скульптуры, архитектуры и инженерии»?

«В чем трудности строительного образа?

Перед нами огромное здание театра. Его архитектурное решение изящно, ажурно, оно требует и скульптуры пышной, многоплановой, многосторонней, которая, как букет цветов на многочисленных стеблях колонн, как факел в многочисленных поднятых руках, должна венчать вершину архитектурного ансамбля.

Театр воздвигнут в центре большой площади.

Он с пяти сторон площади открыт однотипными фасадами.

Скульптура в центре архитектуры — его ось!

Вокруг этой оси будут вращаться зрители в направлениях, от авторов не зависящих.

Ось — статуя Красноармейца, символ всей Советской страны, стоящей на страже своих завоеваний...

Силуэт статуи обязан быть лаконичным, насыщенным декоративными формами и готовым встретить зрителя с любой стороны».

Наконец силуэт, движение, жест найдены. Красноармеец идет вперед, ветер поднимает полу его шинели. Уверенная легкость шага подчеркнута и поворотом головы и свободно согнутой в локте рукой. Другая рука крепко, надежно сжимает винтовку.

Фигура вылеплена. Только теперь Шадр звонит Алабяну и Симбирцеву, дает согласие. «Когда можно приехать посмотреть рисунок? — спрашивает Симбирцев. — Недели через две не слишком быстро?» — «Приезжайте сейчас. Будем смотреть эскиз».

Архитекторы одобрили проект. Был выбран и материал — нержавеющей сталь, материал трудный, капризный. При статической

форме, говорит Шадр, скульптура из нержавеющей стали смотрится как «манекен, обитый кровельным железом»; зато, если насытить фигуру движением, «если использовать солнечную светотень, то богатство ковanej стали достигнет эффекта драгоценного граненого самоцвета, сверкающего и излучающегося при любом повороте».

Неожиданно проект вызывает возражения со стороны военных специалистов: они указывают на неточности одежды и амуниции красноармейца, упрекают скульптора в чрезмерной, как им кажется, отвлеченности, обобщенности.

Шадр переживает эти обвинения нервно, болезненно. «Я не имел в виду делать манекен оловянного солдатика, увеличенного до высоты пятнадцати метров, — с лихорадочной резкостью заявляет он. — Хотя жанровый тип большой куклы любезен сердцу обывателя и не противоречит стилю военного портного, где все по мерке и согласно уставу, для меня он неприемлем».

Страстно, взволнованно отстаивает Шадр свое понимание искусства. Приводит примеры, ссылается на классические случаи в истории скульптуры:

«...В гениальном монументе «Медного всадника» в поисках стиля и выразительности силуэта, лаконичности величавого пафоса Фальконе изобразил Петра без штанов и в римской тоге.

Норвежский портретист Цорн на замечание Саввы Мамонтова: почему на его фраке он не написал ни одной пуговицы? — ответил: «Сударь, я художник, а не портной».

А разве может соперничать лучший фотоснимок с красивейшей деревенской женщины с красочным буйным вихрем малявинских баб?

Это равносильно тому, что взять лучшего из лучших, храбрейшего из храбрейших, стойкого духом Красного Бойца, механически отформовать и отлить его из гипса в позе образцового часового на боевом посту, одетого по форме устава, со всеми мельчайшими аксессуарами военного снаряжения, а потом увеличить его до пятнадцати метров.

Что же из этого выйдет?

Жалкий муляж! Отвратительнейший натурализм, с каким беспощадно борется советское искусство, искусство социалистического реализма.

Скульптура — язык мускулов, язык линий, язык формы, объемов, язык силуэта».

И все-таки Шадру не хочется отказываться от работы над «Красноармейцем». Он уже начат, ему уже отдано много сил и времени. Шадр решается принять некоторые поправки военных специалистов —

меняет положение винтовки в руке, более четко пролепливает складки одежды.

Военные специалисты, в свою очередь, стремятся договориться со скульптором, соглашаются на некоторую обобщенность статуи, на отсутствие деталей амуниции.

Шадр лепит «Красноармейца» подчеркнуто героично, мужественным, готовым в любой час встретиться с врагом. И в то же время это простой русский парень, один из тысяч, из миллионов.

Опять работа с утра до ночи, опять пыльное, душное лето в Москве. Вслед уехавшей на дачу жене летит письмо:

«Живу я так. Ложусь спать в 4–5 утра ежедневно, встаю в 9. Жарища стоит 37 градусов. Три дня совершенно не выходил из мастерской и не переодевался: как вставал, так на босую ногу и ходил все три дня. Запарился в работе, и ей не видно конца... Хорошо еще, что тебя нет дома, а то ты не позволила бы так париться, и совсем бы не вышло ничего...»

Работа над «Красноармейцем», трудности, через которые проходил эскиз, помогли Шадру глубже и всестороннее осмыслить свое отношение к искусству, создать для себя то, что он называл «теорией относительности в искусстве».

В многочисленных записях, в высказываниях, лекциях, формулирует он свое отношение к творчеству, которое должно быть не копированием, но познанием жизни. Защищает художника от «обязанностей портного», от обывательских представлений о том, что в искусстве «все должно быть как в жизни».

Шадр убежден: «как в жизни» противоречит самой жизни. Если человек пришивает к своему костюму пуговицу — это просто момент его ежедневного бытия. Но если скульптор лепит эту пуговицу с той же тщательностью и полнотой самоотдачи, как лицо, то он впадает в натурализм: поддавшись поверхностному изображению действительности, он упускает ее сущность, значительность. Задача художника — отделить главное от второстепенного, выявить главное. Суть человека или действия.

Доказательства? Ну хотя бы музеи восковых фигур — все точно до иллюзорности, и все мертво. Кому придет в голову назвать такую восковую персону произведением искусства?

Если с живого человека снять точный — вплоть до последней складочки на коже — гипсовый слепок, он тоже будет мертв, «даже если ему проткнуть зрачки». А мраморная Венера, безрукая, смотрится не только как живая, но и как цельная фигура — ее согревает красота. Красота целого и совершенство немногих, но творчески продуманных деталей.

Значит, детали должны быть подчинены целому и в какой-то степени обобщены. В скульптурном портрете мало только внешнего сходства с Иваном Ивановичем или Петром Петровичем. Нужны — и это прежде всего — общечеловеческие чувства и мысли.

Так рождается под пером Шадра статья: «Вам — молодежи!» Скульптор призывает молодых художников «не забывать о цельности природы и в то же время о бесконечном совершенстве деталей. Только стараясь обобщить их, художник совершенствуется, тогда как отыскивая только подробности, он делается ремесленником, а добиваясь исключительно общего эффекта, фокусником».

Возможно, такое изображение (так же как и фотографически точное) и способно «ласкать глаз», но разве цель искусства в этом? Задача художника — заставлять людей думать, «потрясать их нравственно, убеждать в своей правде». Другими словами, искусство должно «волновать своим внутренним содержанием».

И здесь уж не приходится бояться каких-то отклонений от анатомии, каких-то допусков. Пусть «относительно неверно, зато относительно красиво, выразительно, внушительно».

«В некоторых великих произведениях искусства так стоит вопрос, что если не было бы неправильности, то не было бы чарующего или потрясающего впечатления от изображаемого.

Доказательства этому мы можем найти на всех этапах истории искусств. Возьмем для примера картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Скептики вопят: «Иван Грозный неверен анатомически! Если его выпрямить, то он окажется великаном!»

Но попробуйте «анатомически верно» изобразить его. Маленького, тщедушного, отодвинутого на второй план — и деспота нет. Нет Грозного, нет убийства, нет потрясающей картины».

Ломал законы пластической анатомии и Микеланджело, «воин в скульптуре».

Противоречие? Нет, правда искусства не противоречит правде жизни; она только выявляет ее, усиливает. Обнажает сущность предмета или явления. Так, как он сам стремился к этому в «Сеятеле» или «Бульжнике — оружию пролетариата». Стремился не зафиксировать увиденное, но осмыслить действительность и управляющие ею законы.

В соответствии с «теорией относительности в искусстве» Шадр приступает к созданию еще одной скульптуры, посвященной В. И. Ленину.

Оценивая мысленно свою Лениниану, он отмечает три произведения: посмертный портрет, вылепленный в Колонном зале; монумент для

ЗАГЭСа; статую для зала заседаний Верховного Совета.

Теперь Шадр завершит свою Лениниану еще одним аккордом — скорбным и торжественным. Сколько лет уже не дает ему покоя эта тема!

Прошлой зимой в Белоруссии Шадр поделился ею с А. Н. Грубе. Мастерская Грубе была за городом, и Шадр долго шел по сугробам. Он просидел у Грубе всю ночь — и почти всю ночь рассказывал о том, как видел Ленина в гробу и что пережил тогда.

Шадр решает изобразить Ленина усопшим, на смертном одре. «Ленин умер, но дело его живет», — назовет он композицию.

Он хочет передать горестное величие ленинской смерти. И пусть в нем «относительно» что-то будет неверно. Вместо современного пиджака — обнаженное, могучее еще тело, вместо венков — складки знамен. Надо увеличить и рост — Шадр лепит Ленина лежащим гигантом.

Гроб? Нет, монументальная гробница. Тяжелые складки покрывала, спускающегося почти до земли, придадут композиции ритм похоронной кантаты.

Тетради рабочих записей опять открыты на стихах — они всегда помогают Шадру в творческих поисках. Они утверждают основную идею композиции — бессмертие ленинского дела: «Он жив. В идее жив. Не умер. Не умрет».

Стены мастерской задрапированы красными полотнищами, в углах стоят знамена. Они и создают обстановку и служат натурой: Шадр вводит красные стяги в композицию. Все старые работы сдвинуты, убраны; неподалеку от начатой скульптуры висит лишь горельеф Карла Маркса, сделанный еще в начале революции. Ничто не отвлекает мысли скульптора. «Я хочу, — цитирует Шадр Белинского, — «созерцать идею не рассудком, не чувством и не какой-нибудь одной способностью своей души, но всей полнотой и цельностью своего нравственного бытия».

Пока работа сделана из гипса, но Шадр мечтает перевести ее в полированный красный порфир, в крайнем случае в теплый гранит. Он уже рассказывает всем проходящим в мастерскую, как отблески света будут играть на полированной плоскости знамен, потухать в скользящем вниз покрывале.

Скульптура была отвезена в Музей революции, установлена в большом зале, закрытом для публики. Художники осматривали ее по пригласительным билетам. Раза два в зал пробились студенты художественных вузов. «Мы привыкли без билетов в театр прорываться, прорвались и в Музей революции», — рассказывал Шадру Цигаль. Сам Шадр на эти просмотры не ходил.

Он уже понял: скульптуру экспонировать не будут: слишком необычно, неожиданно был изображен Ленин. И когда пришло известие о том, что композиция помещена в запасники музея, сумел справиться со сдавившей сердце горечью, принял его внешне спокойно.

Решил заняться заказом, о котором давно просил Владимир Иванович Немирович-Данченко: сделать надгробие его умершей жене. Показать в этом надгробии бессмертие и непреходящую значимость человеческих чувств.

Работая шесть лет назад над памятником Аллилуевой, Шадр твердил пушкинское: «Печаль моя светла». Теперь ему казалось понятнее и ближе четверостишие В. А. Жуковского:

*О милых спутниках, которые сей свет
Своим присутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет!
Но с благодарностью: были!*

Как наполнить могильную плиту теплом, как внести в нее хотя бы элемент утешения?

Шадр рисует плиту с женским профилем, потом вазу с цветами — она будет так красива на гранитном кубе, потом классическую стелу.

По фотографиям тщательно изучает лицо умершей: профиль, поворот, три четверти.

Среди многочисленных снимков, изображавших Немирович-Данченко пожилой, больной женщиной, он находит один, которому уже много лет. На нем Екатерина Николаевна еще совсем молода, лицо ее мягко и поэтично, она обаятельна и добра.

И в то же время на этой фотографии она артистка! Поза ее изысканна, жест руки плавен и закончен.

Такой и решает ее лепить Шадр: молодой, красивой, доброй. С безукоризненной четкостью и выразительностью передает он тончайшие характерные линии лба, крыльев носа. Пусть это лицо будет очень ясным и очень чистым — красота духовная для Шадра еще важнее красоты физической. Только воспоминание о ней может сменить трагизм потери светлой грустью, полной раздумий о дорогом человеке.

Шадр долго колебался в выборе материала. Сперва думал о светлом мраморе — он дает мягкость, нежность. Потом решил построить памятник на контрастах: это даст возможность показать материальность,

конкретность образа. Контрастными будут фактура мрамора (тонкая полировка для лица, шершавая поверхность для одежды) и его цвет. Для лица и тела Шадр использует белый, мелкозернистый, для одежды — сероватый, крупнозернистый, для мраморной стелы — черный.

Цвет помогает ему и в решении композиции. Светлая тень уходит в черный мрак; сама стела становится символом смерти.

Полуфигура Немирович-Данченко дана Шадром в медленном, плавном движении. Кажется, она приостановилась лишь на мгновение, чтобы последний раз обернуться, посмотреть назад, на жизнь, которую она покидает. Медленно поворачивает она голову. В глазах грусть, губы полуоткрыты, поднятая рука предостерегает: за ней нельзя следовать, она должна уйти одна!

Театральность? Идеализация? Шадр не боится подобных упреков. «Искусство скульптора должно быть также богато эмоциями, как искусство актера на сцене», — отвечает он. В мемориальной скульптуре о Ё идет от постижения живых человеческих чувств. «В отличие от скульпторов, исходящих от чистой формы, где совершенное искусство может, однако, оставить холодным, не затронуть широкого зрителя, я всегда исхожу от эмоции, от чувства».

Свет и тьма... «Человек должен уметь и радоваться и скорбеть, — восклицает Шадр. — Страдать глубоко, по-человечески богато. Только через глубину скорби он сохранит память об умершем и поднимется над отчаянием».

Последнее — архитектурное решение площадки для памятника, — Шадр не доверяет его никому. На небольшом участке надо создать настроение тишины и сосредоточенности.

Низкие блоки тесаного камня отделяют прямоугольную площадку от остального кладбища. Такая же тесаная, широкая ступенька открывает вход к памятнику.

Зеркально отполированная поверхность черной мраморной плиты принимает в себя все переливы света; хвоя лиственниц, окружающих ее, плавает в ее глубине ажурными отражениями. Этот мерцающий ажур делает еще более таинственным и неизведанным тот мрак, куда вступает уходящая из жизни женщина. Рождается не только скульптурный, но и пространственно-ритмический образ печали и покоя.

В 1939 году памятник установлен на Новодевичьем кладбище. Работа оказывается такой удачной, что художники ездят смотреть ее, как ездили бы на выставку. Один из молодых скульпторов восторженно восклицает: «Иван Дмитриевич, вы Фидий!» Неумеренность похвалы выводит Шадра

из себя: «Вы не знаете ни меня, ни Фидия, а вернее, всего искусства!» Зато до конца жизни хранит он письмо от Владимира Ивановича Немировича-Данченко:

«Дорогой Иван Дмитриевич!

Я о Вашей работе для могилы Екатерины Николаевны.

Трудно выразить то благодарное чувство, какое я испытываю, глядя на этот чудесный памятник. Он как бы родствен тому глубокому и скорбному, что я постоянно ношу в своем сознании и о чем не говорю никогда, потому что боюсь профанации или непонимания, которое может оскорбить мое чувство.

А вот Ваш памятник близок мне. Точно он приобрел от Вашего искусства право врываться в мои переживания. И облегчать их!

Мне кажется, что это самое высокое одобрение, какое может сказать художнику ближайший к Екатерине Николаевне человек.

Но я не только благодарен Вам, я еще и рад за Вас, рад за то, что Вам удалось создать такое блестящее произведение искусства, в котором благородная глубина содержания так слилась с великолепной выдумкой и огромным мастерством.

Обнимаю Вас

Вл. Немирович-Данченко».

Множество одобрительных и восторженных отзывов услышал Шадр о памятнике Е. Н. Немирович-Данченко, но не было среди них ни одного, который был бы ему так дорог, как это письмо.

20. БУРЕВЕСТНИК РЕВОЛЮЦИИ

Многие произведения Шадра, сделанные им, казалось, в едином порыве, на самом деле были результатом долгих размышлений. Годами копились мысли, и, когда скульптор приступал к практической работе, все основное в композиции было уже решено и продумано.

Так было с «Булыжником — оружием пролетариата». Так было с изображением Горького.

Впервые желание вылепить его портрет мелькнуло у Шадра в те дни, когда Горький горячо заинтересовался проектом «Памятника мировому страданию». Но желанием этим Шадр поделился лишь с женой — попросить знаменитого писателя позировать он, начинающий скульптор, не решился.

Попросил он об этом через десять лет, в Италии, и был глубоко огорчен и даже обижен отказом Горького. Во всяком случае, после возвращения Горького в Советский Союз Шадр не искал встречи с ним; не пытался увидаться даже тогда, когда Горький высоко оценил памятник на ЗАГЭСе.

Однажды, когда Шадр отдыхал в Звенигороде, за ним пришла машина из Москвы. «Вам хотят заказать портрет». — «Кто?» — «Поедемте, в Москве узнаете». Шадр отказался ехать. Впоследствии он узнал, что машину присылал Горький, и подосадовал, что не поехал. Горький предложения не повторил. Вскоре он умер.

«Все равно я сделаю его портрет, — говорил Шадр жене. — Ведь я его видел, и не однажды. Будет труднее лепить — пусть будет труднее».

Толчком к работе послужил объявленный в 1939 году конкурс на памятник Горькому. Вернее, три конкурса, потому что речь шла о трех разных памятниках: один, изображающий писателя в зрелые годы, должен был предназначаться для Москвы; второй, воссоздающий молодого Горького, предполагалось установить на его родине, в городе Горьком; третий — в Ленинграде. В конкурсах принимали участие Мухина, Манизер, Меркуров, Королев, Блинова, Грубе, Николадзе, Матвеев, Домогацкий. Шадр решил представить проекты и для Москвы и для города Горького.

Он заново перечитывает некоторые книги Горького, с особым вниманием останавливаясь на «Городе желтого дьявола», «Человеке», «Матери», «Климе Самгине». В его бумагах появляются выписки из речи

Павла Власова на суде, описания 1905 и 1917 годов из «Клима Самгина».

Шадр не жалеет теперь о неудаче в Италии. «Пожалуй, даже хорошо, что мне не пришлось лепить в то время Горького», — говорит он. Теперь он вложит в работу зрелое понимание образа писателя — и молодого революционера-романтика и старого мудреца, прожившего долгую, сложную, прекрасную жизнь.

Легким, порывистым, неукротимым лепит Шадр молодого Горького. Рвется вперед худощавая фигура в свободной, ниспадающей мягкими складками рубаше. В лихом развороте плеч, стремительности энергии — гордый вызов: «Буря! Скоро грянет буря!»

Решимость. Уверенность в себе. Непримируемость. Ненависть к старому миру. Готовность к сражению. Какое из этих чувств нашло более яркое выражение в проекте? Пожалуй, ни одно в отдельности. Все чувства приведены в такое душевное равновесие, которое одно и может породить гордую статью и неукротимое стремление к борьбе и победе.

«Пусть сильнее грянет буря!» — нет преграды силе мятежного волгара.

Непокорный и внутренне свободный, гордый и смелый, он как бы вбирает в себя характер волжской вольницы. Недаром Шадр так заботился о точном определении места, где должен быть установлен монумент. Он хотел его видеть на высоком откосе, при слиянии Волги и Оки, откуда открывается вид на заволжские и заокские просторы, на крепостные стены, на старое Сормово.

«Замысел автора:

Использовать исключительное по своей естественной красоте место.

С высокого берега открываются далекие горизонты Заволжья, старой нижегородской ярмарки, пристани рек и вокзал.

Памятник, как маяк, должен быть виден с далеких путей — с плывущих плотов, с барж, с пароходов, с железнодорожного вокзала, из старого города.

Памятник должен органически срастись с природой, чтобы его нельзя было передвинуть на другое место.

Памятник с гигантской фигурой должен главенствовать над просторами».

На другом листе расчеты: «Высота берега — 60 метров; скалы-постаменты — 17 метров; фигуры — 20 метров». Главное в расчетах — высота берега; все остальное продиктовано «естественными, органическими условиями».

Большой размер фигуры обуславливается необходимостью. При всем

портретном сходстве она, взнесенная на огромную высоту откоса, будет ассоциироваться с образом революционера вообще. «Памятник не только человеку, но и идее, которой этот человек служил», — почти дословно воспроизводит Шадр мысль, обдуманную им во время работы над монументом Ленину. Мысль старого, теперь покойного, друга, Н. А. Касаткина.

Проект закончен. Шадр сразу же принимается за другой. Нет, не для Москвы еще, опять для Горького. Его не оставляет мысль: может быть, правильнее воссоздать на памятнике не юношу, а уже известного, хоть и молодого еще писателя?

Он лепит высокую фигуру с гордо откинутой головой, в длинном, наглухо застегнутом пальто, в сапогах. В этой интерпретации Горький не только старше, но и суровей, сдержанней.

Тот — откровенен, этот — более замкнут; тот — романтичнее, этот — серьезнее; тот — воплощение чувства, этот — воли.

Какой из них лучше? Какой глубже раскрывает образ писателя, социальный и нравственный смысл его произведений?

Сам Шадр этого не знает. Ему кажется, что оба эскиза можно бы сделать еще лучше, серьезнее. «Он никогда не мог удовлетвориться своими произведениями, — рассказывает Котов. — Он стремился к совершенству».

«Я еще не доработал, не додумал, — говорит Шадр. — Надо искать, лепить. Можно сделать сотню вариантов, а истину найти в сто первом. Как уж тут считать время...»

Он так увлечен образом Горького, что, отрываясь от работы над проектом, «для отдыха и для лучшего понимания» лепит его голову.

В ней он показывает характерность лица писателя. Глубокие вмятины носа и надбровий, резкость мускулов лица и шеи, сосредоточенную напряженность лба, взметенную копну волос. Податливая глина принимает волнение скульптора: Горький исполнен страсти, порыва в будущее. Его голова далека от иллюзорного, натуралистического правдоподобия — Шадр умышленно акцентирует, гиперболизирует элементы пластической формы, только в этом случае возможно «передать эмоциональный взлет, вдохновение!».

«Есть правда внутренняя и внешняя, — объясняет Шадр. — В первой — суть характера, во второй — счет морщинам. Я леплю лишь те морщины, что рождают характер. Меня интересует жизнь человека, а не степень изношенности его кожи».

Правда искусства становится у Шадра концентрацией, обобщением правды жизни.

«Буревестник» называет Шадр вылепленную им голову Горького.

Чуть закончив ее, принимается за другую. Теперь он лепит голову Горького в последние годы жизни. Такой же нервной, темпераментной лепкой. Острым треугольником повисшие усы, острый нос, острые, выпирающие вперед брови. Острота взгляда и чувства становится главным в ней. И лишь глубоко за ними, спрятанные во внешней хмурости, просвечивают доброта и сердечность.

Весь колючий, борец, совесть революции — именно таким представляет его себе Шадр.

Казалось бы, образ писателя продуман до мелочей, до деталей. И тем не менее, приступая к разработке проекта памятника для Москвы, Шадр опять как бы начинает заново.

Опять стоп завален десятками фотографий. Шадр ищет характерный для Горького мотив-движения.

Крымская фотография — Горький на прогулке. Замедленная походка, рука, тяжело опирающаяся на палку, другая — в кармане пиджака. Тяжелая, немного грузная фигура старого, большого человека.

Другая фотография, тоже крымская, — Горький около дачи. То же положение рук, та же манера всем телом опираться на палку.

Горький с начинающими писателями: корпус его чуть-чуть наклонен вперед, правое плечо выдвинуто.

Эти фотографии и легли в основу силуэта писателя: одна рука в кармане, другая — на палке, медленная, осторожная походка, легкий наклон вперед, выступающее правое плечо. Горький как бы идет по жизни, идет неторопливо, размышляя о том, что видит. Болезненное в фигуре снято; старческое оставлено.

«В проекте памятника, — пишет Шадр, — я представляю Горького таким, каким мы знали его в последние годы. Спокойная и ясная, с предельной простотой вылепленная фигура великого мудреца. Он слегка опирается на трость, как будто шел и остановился на мгновение, вопрошающе и с радостной уверенностью смотрит вдаль, в будущее. Зрелые годы гения, прожившего огромную жизнь, отдавшего все свои силы, весь свой талант народу, людям, которых только он умел так любить. В этом старце угадываешь внутренний огонь, способность зажечь сердца миллионов. Великое братство мыслей и чувств в этом человеке, но нет в нем ни усталости, ни равнодушия.

Голова Горького, сжатые губы, вылепленные скулы, глубокие морщины.

Лицо много страдавшего и сумевшего подняться над страданиями

человека.

Лицо мыслителя и борца».

Шадр не подтягивает мускулы старческого лица, не омолаживает Горького. Смысл его проекта в контрасте могучей силы духа и слабости тела, в победе духа над слабостью и болезнью. Он не скрадывает прожитых писателем лет, но показывает, что эти годы прожиты не даром. Внимательно, пристально всматривается его Горький в то, что расстилается перед глазами, в новую Москву, сравнивает ее со старой, оценивает. Крепок упор вертикально поставленной палки — уверенно, твердо стоит писатель на своей земле.

Пьедестал? Утес. Массивный кусок скалы. С него будет смотреть писатель на город.

Наступает день конкурса. Шадр экспонирует на нем не один проект, но весь свой труд: три проекта и две скульптурные головы Горького.

В выставке проектов участвуют семнадцать скульпторов. Шадр впервые видит их работы. Некоторые из них активно чужды ему. Это работы Блиновой, вылепившей Горького франтовато-нарядным, позирующим в почти театральной позе; Антропова, подчеркнувшего физическое богатство писателя.

Это не соперники. Более внимательно присматривается он к проекту для города Горького Королева. Тот предлагает поставить монумент не на откосе, а в кремле, спустив от него ступени к волжским волнам. Это может оказаться очень красиво, величественно.

Нравился Шадру и проект Матвеева — «очень точный по пластическим отношениям».

Но самой сильной соперницей опять оказалась Мухина. Созданный ею проект даже по общему замыслу был похож на проект Шадра — в свободной, гордой позе стоял на высоком постаменте молодой Горький. Вольная мысль и бунтарский дух бушевали в нем. Шадр не мог не оценить ни точности психологического рисунка, ни великолепной лепки головы. «Удивительно удачный портрет!» — говорил он, анализируя выставку.

Его фигура молодого Горького непосредственной, мягче, взволнованней. У Мухиной он более собран, подтянут, строг. У него подчеркнута воля Горького. У нее — ум, интеллект. У него Горький запечатлен в момент начинающегося движения — он сжимает только читанную книгу, он возбужден, возмущен ею; он как бы подводит итоги — что надо изменить и перестроить в этом мире, решает, как это сделать. У Мухиной — он уже все обдумал, решил; у нее он стоит в ожидании большого и важного дела.

И критика и жюри конкурса признают большие достоинства обоих проектов. Которому будет отдано предпочтение? «Самые серьезные работы на выставке, — пишет в «Известиях» искусствовед Н. Машковцев, — это работы скульпторов Мухиной и Шадра. Оба скульптора прекрасно учли конкретные задания памятника. Они максимально использовали все материалы, все портреты Горького, вероятно, личные впечатления, рассказы близких. Это образ верный прежде всего. Это настоящий Горький».

В этом же номере газеты фотография эскиза памятника для Москвы. «Судьба опять улыбается мне», — говорит Шадр и, усмехаясь, прибавляет: «Вот и критика меня признала!»

Жюри конкурса выносит соломоново решение: для Горького принять проект Мухиной, для Москвы — Шадра. Проект памятника для Ленинграда не утвержден: нравившийся Шадрю эскиз Матвеева признан комиссией камерным, недостаточно монументальным.

Шадрю высказано пожелание: изменить постамент памятника.

С огромной энергией берется он за это. Он счастлив — сбывается давняя мечта водрузить большой, идейно и пластически значительный монумент в Москве. Вместе с архитектором Бартцем он проектирует высокий трехгранный постамент на Манежной площади. Гранит постамента будет созвучен бронзе фигуры. Поставленный в зелени сквера, дающего начало улице имени Горького, он приобретает как бы символическое значение.

А что, если вместо обычной решетки окружить памятник гигантским венком из цветов и плодов, перевитым лентами всех союзных социалистических республик?

Но эта идея, казавшаяся привлекательной и оригинальной в теории, не выдерживает испытания макетом. Венки, уложенный вокруг памятника, отрезает фигуру Горького от пространства площади и улиц. Шадр и Барцц решают окружить постамент пологим ступенчатым амфитеатром — на нем можно будет посидеть, посмотреть, подумать... ^[25]

Пера творческого «безвременья» Шадр кончилась. Кроме памятника Горькому, его еще ждет работа над памятником Пушкину для Ленинграда. Подписан договор и на пятнадцатиметровую фигуру «Красноармейца» — модель одобрена художественной комиссией: Симбирцевым, Алабяном, Мухиной, Грабарем, А. Герасимовым, Маниз ером.

Его снимают для кино. Ему строят новую мастерскую в центре города, возле Никитских ворот. Там уже не надо будет поднимать грузы на пятый этаж — мастерская делается для скульптора, да и от дома недалеко. Шадр

живет теперь в Брюсовском переулке, в пяти минутах ходьбы от консерватории.

Шадр признан лучшими скульпторами Европы. Вернувшийся из Парижа Я. З. Суриц, бывший советским послом во Франции, рассказывал, что Майоль приезжал к нему специально, чтобы посмотреть принадлежавший Сурицу бронзовый отлив портрета Марии Егоровны Ивановой. Долго молча смотрел, молча ушел, а через пять минут вернулся: «Пришел сказать, Шадр — это у вас явление-!»

Одно беспокоит его — тяжкие, упорные боли в желудке. Вот уже целый год. Рентгеновский снимок ничего не показывает, врачи ссылаются на нервы и предлагают лечить внушением. Шадр старается заглушить и боль и мысли о ней работой.

Он делает памятник — надгробие В. Л. Дурову. Родные Дурова давно просили его об этом, но Шадр не начинал работы, так как не мог найти подходящего камня. Наконец на одном из московских кладбищ, которые ему посоветовали объехать, нашел именно такую глыбу серого гранита, какую искал. Когда-то ее завезли на кладбище и не использовавши, бросили.

Дуров — клоун, чьи скоморошьи выступления зачастую бывали политическими актами. Паяц, от шуток которого трепетала правящая Россия. Шадр представляет его себе гневным и гордым, суровым и мужественным, полным презрения к окружающей обстановке и неподкупным.

Почти в рост вырубает он фигуру артиста в глыбе гранита. Надменно поднятая голова и гордая осанка контрастируют с цирковым костюмом — широкой, отделанной бахромой рубахой, гофрированным воротником. На плече у Дурова — маленькая, сморщенная, уродливая обезьянка.

Надгробие Дурову очень непохоже на другие мемориальные скульптуры Шадра. В тех — и в грустной нежности Аллилуевой, и в элегической артистичности Немировича-Данченко, и в раздумчивой сосредоточенности матери юного Уншлихта, и в смертном покое «Труженика» — царило примирение с печалью, чуть умиротворенное сознание последнего часа. Эти памятники, разные по замыслу, по композиции и единые по своему душевному строю, рассказывали об умерших.

В памятнике Дурову нет ничего, что говорило бы о смерти. Весь он живой, горячий, страстный. В образе Дурова та же бушующая непримиримость ко злу, что и в образе молодого Горького. Такого человека нельзя представить мертвым.

«Искусство не умирает, — говорит Шадр. — Творчество — это вечная жизнь. Даже на кладбище».

Шадру хочется как-то отделить это надгробие от остальных могил, обособить его. Он проектирует поставить его в глубине аллеи черных и голубых елей. Эпическая мощь северных деревьев, суровая строгость гранита, вечный огонь искусства...

Работа идет быстро — гипсовый эскиз в несколько месяцев почти целиком переведен в гранит. Шадр торопится — давно уже не ждало его так много интересных договоров. На ближайшие полгода главной работой для него станет проект памятника А. С. Пушкину.

21. «ВЗОЙДЕТ ОНА, ЗАРЯ ПЛЕНИТЕЛЬНОГО СЧАСТЬЯ...»

Пушкин! Сперва он вошел в жизнь Шадра трепетом нежной и грустной лирики: «На холмах Грузии лежит ночная мгла», раздольем русских песен о Стеньке Разине. Затем торжественной строгостью сонета «Поэту»: «Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум, усовершенствуя плоды любимых дум, не требуя наград за подвиг благородный», — любил декламировать скульптор.

«Ты знаешь, — говорил он жене, — стихи Пушкина выражают мои мысли гораздо лучше и точнее, чем я мог бы выразить их сам».

К последним годам жизни он знал наизусть чуть ли не все стихи поэта, многие отрывки из поэм. «Последние восемь-десять лет жизни Пушкин был неразлучным спутником Ивана Дмитриевича», — свидетельствует Татьяна Владимировна.

Сотни раз обходил Шадр памятник Опекушина, всматриваясь, оценивая, размышляя о том, как сделал бы памятник поэту сам. «Слишком спокоен, слишком элегичен. В общем-то хорошо, но я бы лепил его более взволнованным, порывистым».

Сотни раз брался он за карандаш, намечая на бумаге свои идеи. Первые его заметки и рисунки относятся к 1935 году. Шадр рисует высокую колонну, поднимающуюся над всеми окружающими зданиями, колонну — постамент для фигуры. Подпись: «Поднялся выше он главою непокорной Александрийского столпа».

Этот замысел прожил всего несколько дней — Шадр почувствовал наивность его прямолинейности.

Еще несколько листов — попытки связать фигуру поэта с ростральными колоннами ленинградской биржевой площади.

1936 год. Пушкин на высокой скале, ветер развеивает края его плаща. Подпись: «Неоформленная скала». Отдельно от рисунка выписана строчка: «Стою на утесе у края вершины».

Опять петербургские мотивы: невысокий постамент на берегу Невы; постамент этот вырастает из лежащего против Академии художеств сфинкса.

Январь 1937 года. Столетие со дня смерти Пушкина. Его торжественно отмечают и в Москве и в Ленинграде. Объявлен конкурс на создание

памятника поэту. Шадр решает принять в нем участие.

Он боится доверяться личным ощущениям, личным впечатлениям от стихов; он изучает литературоведческую и биографическую литературу о Пушкине, стремится понять смысл его эпохи.

Шадр читает Вересаева, Л. Гроссмана, Луначарского, делает выписки из книг. Только к работе над образом Ленина он готовится так же тщательно.

«Жизнь была невыносима, — записывает он, — невыносим был камер-юнкерский мундир, который его заставили носить и который, вероятно, должен был делать смешным уже немолодого поэта».

Вторая запись — пересказ статьи Луначарского: «В гибели Пушкина таится огромная социальная трагедия. Эта гибель совершенно закономерна. Ее тень давно уже лежала на всех путях Пушкина. В ней сказалась жестокая ненависть, лютое презрение, палаческое равнодушие со Стороны господствующих классов к человеку, который главным образом являлся отщепенцем, несмотря на все, к сожалению, проявленное им стремление смягчить свое отщепенство и остаться сколь-нибудь законным участником общества, «ликующего, праздно болтающего, обагряющего руки в крови».

Некрасовскую цитату Шадр подчеркивает, выделяет ее.

В чтении книг рождается уверенность: «Пушкина надо изображать не созерцателем и не одиноким мыслителем, но вдохновенным пророком своего народа, поэтом, предчувствующим великое будущее своей родины».

Теперь Шадр начинает работу над рисунком к эскизу.

Выписка из «Записок д'Аршиака» Л. Гроссмана: «Политика — вот трагический рок наших дней». Выписка из Пушкина: «Тираны мира, трепещите, а вы, мужайтесь и внемлите, восстаньте, падшие рабы!» Рисунок: пять профилей повешенных декабристов.

Тема смерти Пушкина долго не оставляет Шадра. Он пересматривает все старые свои рисунки.

Смертельно раненный поэт лежит на белой мраморной плите. Пояснение: «Бронза и белый мрамор (снег)». Это воспоминание о дне дуэли.

Раненый Пушкин, приподнявшись на локте, целится из пистолета. Напрягает последние силы. И — вторично — повторяются слова: «Тираны мира, трепещите!»

Белая плита с лежащим телом, вокруг — скульптурные группы: «Убитый поэт и венок из его произведений».

Все эти проекты отвергнуты: иллюстративны. Отвергнута и тема смерти.

Шадр решает воссоздать не умершего, не раненого — живого поэта. В расцвете сил и творческого вдохновенья.

Как это сделать? Где? — У дерева в Михайловском, селе, навсегда связанном с именем поэта?

Нет, такое решение будет лирично, даже интимно, а Шадр хочет показать поэта-пророка, поэта-бунтаря.

Погруженным в поэтическое раздумье, на широкой полукруглой скамье?

Под карандашом скульптора возникает удивительно пластическая, красивых форм скамья...

Нет! Элегия начала XIX века. И потом, не городская это скульптура — парковая.

Тогда, быть может, у «свободной стихии» Черного моря?

Этот замысел очень манил Шадра. Опять возникала возможность показать поэта на утесе, в предгрозье, в борьбе с ветром. Рисунок сопровождают надписи: «Игра волос на ветру», «Перед бурей».

И все-таки опять нет. Черное море было лишь эпизодом в жизни Пушкина. Петербург — вот город, с которым он был связан неразрывно. Да и памятник готовится для установки в Ленинграде, значит, он должен быть органически связан с ним. Шадр приходит к выводу: Пушкин должен стоять на берегу Невы.

В его заметки врываются воспоминания о собственной проведенной в Петербурге поре юности. О белесоватом мраке ночей, тяжелом течении реки. На одном из рисунков, изображающих постамент памятника, он размывает чернила, наводит тени «белых ночей». Записывает: «Поверхность Невы не зеркальная и стремительная, а кругообразно вспученная»; статуя стоит на постаменте, врезанном в подпорную стенку набережной Невы; задняя сторона постамента спускается до уровня реки».

Теперь Шадр ищет «сюжетный ход». Без сюжета, действия скульптура всегда казалась ему неживой, неодухотворенной. Показательны в этом отношении его размышления по поводу памятника Тимирязеву работы Меркурова.

«Живой Тимирязев! Энергия и динамика в его движениях. Стремительность вперед... Не по возрасту гибкая, суховатая фигура в наскоро застегнутом пиджаке, подвижные руки... желание передать людям итоги своей великой научной работы.

Переводя свой взгляд на памятник, поставленный у Никитских ворот, мы видим:

Как он изменился — за такой короткий срок?!

Превращенный в неподвижную, непроницаемую, скованную в движениях, мрачную, глухую, гранитную массу, он остолбенел!

Облаченный в докторскую мантию Оксфордского университета, в признак случайной, временной, не характерной для него одежды, со скорбно сложенными под животом руками... он служит призраком бессилия и обреченности!..

Выразительность памятника сведена к нулю»^[26].

Свои скульптуры Шадр старался наполнить действием, привести в незримое соотношение с кем-то или чем-то. Взмахивал рукой сеятель, идущий над вспаханной пашней; поднимал тяжелый камень, готовясь бросить его во врага, рабочий; уходя в небытие, оборачивалась последний раз взглянуть на близких Е. Н. Немирович-Данченко.

Так и Пушкин. Нельзя, чтобы он застыл истуканом. Его состояние должно быть объяснено, психологически оправдано. Движением. Жестом. Поворотом. Наклоном головы. Только тогда станет он живой и живущей частью городского ансамбля.

Первая мысль — показать его связь со всей русской культурой — отвергнута. Попытка изобразить поэта читающим «Слово о полку Игореве» — эскиз триумфальной арки, украшенной рельефами на тему «Слова» и связанной с памятником Пушкину двумя рядами деревьев и бассейном с зеркальной водой, — оказывается тяжеловесным, перегруженным подробностями.

Опять на бумаге возникают сфинксы. Пушкин, облокотившись на одного из них, смотрит через Неву на фальконетовский памятник Петру Первому. Преобразователь российского государства и преобразователь русской поэзии.

От этого варианта Шадр отказывается из-за чрезмерной декоративности, даже театральности. К сфинксам на берегу Невы привыкли, они вросли в пейзаж, но они ни в коей мере не свойственны ни русской истории, ни русскому искусству. И все-таки именно этот рисунок служит исходной точкой его будущих поисков. С этого момента мысль скульптора перестает блуждать из стороны в сторону, но развивается по определенной логической системе.

Поэт, глядящий на памятник, воскрешает в его памяти поэму о «Медном всаднике». Перечитывая ее, Шадр отчеркивает в книге стихи:

*Вокруг подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел*

*На лик державца полумира...
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав. —
Ужо тебе!..»*

И на том же листке, на котором нарисован сфинкс, на листке, уже чуть выцветшем за эти дни от солнца, Шадр выписывает жирным, черным карандашом: «Ужо тебе!»

Тема Пушкина найдена. Это будет противоборство поэта с самодержавием и — даже шире того — с тиранией, с деспотизмом. Восклицание безумца, вложенное в уста Пушкина, перерастает в угрозу, в предостережение всякому самовластью. Всякому бесконтрольному, ничем не ограниченному владычеству. Ужо тебе!

Теперь рисунки изображают Пушкина в движении, в момент порыва. Он поднимает руку — в перспективе чуть набросан Зимний дворец. На следующем наброске дворец сменяется Петропавловской крепостью. Памятник должен стоять на Стрелке перед Биржей.

И наконец возникает окончательный вариант. Внутреннее содержание не изменяется — меняется лишь композиция. Свою уверенность в гибели самодержавия Пушкин обращает уже не к царю, а к друзьям молодости, единомышленникам: Чаадаеву, декабристам. Он скажет им слова, полные неколебимой убежденности в грядущей свободе:

*Товарищ, верь: взойдет она,
Заря пленительного счастья.
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!*

Сконцентрированные в нескольких страницах раздумья растянулись на самом деле на месяцы. Каждый вариант, каждый рисунок — плод размышлений двух-трех недель.

Кончается год. Кончается срок работы над проектом. Надо сдавать эскиз. А Шадр еще и не прикасался к глине!

Год работы прошел, казалось, даром. И вдруг — счастливая для него весть. Ни один из представленных проектов не удовлетворил комиссию (в нее, кроме художников, входили члены Всесоюзного пушкинского

комитета). Объявлен второй тур конкурса — впереди еще двенадцать месяцев.

Шадр лепит глиняный эскиз фигуры: ветер овевает взволнованного, напряженного, как струна, поэта, откидывает полы его сюртука, играет шелком шейного платка. Голова Пушкина поднята и немного запрокинута назад; одной рукой он сжимает сверток с рукописью, другой подчеркивает легкость своего шага. «Несколько шагов вперед и вверх», — это движение уже давно было продумано Шадром.

«Я хочу изобразить пророка, — говорит скульптор. — Того, что призван «глаголом жечь сердца людей».

Два момента смущают Шадра. Первый — одежда Пушкина: в двадцатом веке мужской костюм стал строже; пышность банта, покрой сюртука и особенно его рукавов будут казаться нарочито нарядными, франтоватыми. Второй — рост поэта; как, не отходя от истинных пропорций, найти прием, заставляющий его казаться выше? Как сделать общий силуэт не лирическим, а монументальным, величественным?

Архитектор М. О. Барщ рассказывал: «Это было какое-то чудо, происходящее на глазах, когда из куска глины вдруг возник вдохновенный Пушкин. Я был восхищен. Но Иван Дмитриевич говорил: «Это не монументально. Это не монументально. Это нельзя поставить на площади».

А через несколько дней Шадр радостно сказал Барщу: «Я нашел решение. Я одену Пушкина в шинель. Огромную, тяжелую. Пусть она давит его, а он вырывается из этой шинели, как бабочка из кокона».

Широкая теплая шинель, падавшая до земли мягкими складками, частично закрывая фигуру поэта, придавала памятнику большую обобщенность, монументальность. Сосредоточивая внимание зрителя на движущихся руках и поднятом лице, она нивелировала романтичность развевающейся одежды. Удлиняя фигуру, она как бы увеличивала рост поэта, придавая его порыву величие, торжественность.

«Теперь в проекте есть чувство взлета, — удовлетворенно говорил Шадр. — Подспудное «выше Александрийского столпа». Этого я и добивался с самого начала, да давалось трудно. Одно дело — поставить колонну, размером превосходящую Александрийскую. Другое — дать почувствовать это «выше» независимо от величины монумента».

Постамент. Сперва Шадр ставит Пушкина на плоскую площадку рядом с поверженной ионической колонной, характерной для николаевской архитектуры. Потом проектирует памятник как навершие чуть наклонной ионической капители.

Мелькнула мысль покрыть грани постамента скульптурными барельефами, изобразив в них Наталью Николаевну, Дантеса, Николая I, няню Арину Родионовну. Но вскоре Шадр отказался от нее. Все это будет лишь рассеивать внимание. Пушкин должен быть один. Его жизнь, мысли и чувства должны быть воплощены в самом его образе.

За этой работой проходит еще год. Последняя декада декабря 1938-го, дни второго тура конкурса. Жюри утверждает проект Шадра.

Он приступает к работе после годичного перерыва: за этот год он делает «В. И. Ленин на смертном одре», надгробие Немирович-Данченко, принимает участие в конкурсе на памятник Горькому, начинает «Красноармейца». «Все это были работы, о которых я уже давно думал, им надо было дать выход».

За этот год Ленсовет решает изменить место, на котором будет установлен памятник. Он проектируется уже не на Биржевой стрелке, а в сквере против Русской музея.

Шадр едет в Ленинград, чтобы внимательно осмотреть новое место, продумать, нужны ли будут какие-либо изменения в проекте.

В целом он огорчен решением Ленсовета, он привык связывать проект памятника с течением Невы. И тем не менее соглашается: да, и в сквере Пушкин будет смотреться хорошо, нужно только сделать так, чтобы его было видно с Невского проспекта.

Шадр мечтает поставить памятник на пьедестал из синей ляпис-лазури. «Высоко. поднятая фигура на постаменте из ляпис-лазури: это будет чудесно звучать! Синий цвет... на таком сером фоне города».

Все решено, договорено. Работать, работать! Но работать с каждым днем становится труднее — боли в желудке усиливаются, слабость нарастает. После двух-трех часов лепки у Шадра уже нет сил; «даже не верится, что сутками мог не отходить от станка...».

Меняется Шадр и внешне: под глазами тяжелые темные мешки, у губ застывшая складка боли, кожа становится сухой и желтой. Даже мысль о строящейся мастерской перестает радовать. «Не работать мне в ней. Устал я».

Последние силы уходят на общественную работу: Шадр член объединенного правления Московского союза художников и скульпторов, член художественного совета Третьяковской галереи, член редколлегии журнала «Творчество». Он входит в состав жюри по проведению конкурсов — на проекты памятников Маяковскому, Котовскому, Чайковскому и в выставкой по отбору произведений для готовящейся в начале 1941 года выставки «Лучшие произведения советских художников». Он не отказывает

никому, кто просит посмотреть его работы, помочь советом.

Один из последних выездов Шадра — в мастерскую Дмитрия Филипповича Цаплина, скульптора трудной и сложной судьбы. Выросший в семье дровосека, он более чем до двадцати лет не имел понятия о скульптуре. Впервые увидел мемориальную — на старом турецком кладбище, будучи мобилизован в 1914 году. Приехав в 1919 году в Саратов, полгода проучился в художественной школе, а потом начал работать. «Чтобы достать хлеба, камня и дерева, делал деревянные колодки сапожникам, ходил по дворам — чинил инструменты и паял», — рассказывал он.

Первый заказ — бюст Карла Либкнехта — пришел от родной деревни Малый Мелик Балашовского уезда; оплата — пять мешков зерна. Первая выставка — в 1925 году в Саратове. Вскоре Цаплин переехал в Москву, стал членом ОРСа. Он вырезает из дерева две огромные фигуры «Волжского грузчика» и «Встающего человека», скупыми упрощенными формами подчеркивает в них силу, мощь, суровость. Работая без эскизов, без предварительных рисунков, высекает в камне хищную птицу, прикрытую, как плащом, плотно сложенными крыльями; отликает в гипсе напрягшего все мускулы, приготовившегося к прыжку льва. Его работы привлекают внимание Луначарского.

В 1927 году он уезжает за границу — изучать западное искусство, живет в Париже, Лондоне, в Испании, на Майорке. Западные критики отзываются о его выставках с энтузиазмом. В Париже его провозглашают гением, в Лондоне отмечают, что его произведения вносят новую ноту в изобразительное искусство.

Вернувшись в 1935 году в Москву, Цаплин выставляется редко, с большими трудностями. Его обвиняют в декоративизме, чрезмерной лаконичности художественного языка. Цаплин пытается отказаться от обобщенности, сменить тематику — он обращается к жанру академического портрета. Но ни психологизм, ни точность детализирования ему не свойственны; портреты получаются неудачными, маловыразительными. На целые годы запирается Цаплин в мастерской — отрешенный от всего, растрепанный, с полотенцем на шее вместо шарфа, с колючим взглядом, работает с утра до поздней ночи.

Шадр едет к нему с поручением от Комитета по делам искусств — проанализировать произведения скульптора. «Скульптор Д. Ф. Цаплин, — пишет Шадр, — художник, безусловно, талантливый. Обилие работ в мастерской показывает большую напористость в работе. Он энтузиаст в своем деле. Большой знаток технологии материала и его обработки. Очень

сильно вкусовое его ощущение — он умеет выявить максимум содержания данного материала: камня, дерева... Большое мастерство. Его звери, горельефные решения, рисунки по камню — очень выразительны. В этом он, пожалуй, законченный мастер».

Указав на недостаточность «специальных знаний у Цаплина (хотя бы элементарного понимания архитектурной перспективы)», Шадр переходит к анализу его портретов. Каждая строка его записей говорит о том глубоком волнении и заботе, с которыми Шадр относился к судьбам советских художников и советского искусства. «По возвращении в СССР Цаплин столкнулся с задачей советского портрета. Он и раньше делал портреты, и очень неплохие. К числу лучших можно причислить портрет его отца. Но советский портрет требует большей документальности, героических образов. Но так как в руках Цаплина, как и почти у всех скульпторов, оказались только фотографии (а живые участники нашей героической летописи и большие люди нашей страны для наблюдений художника недоступны), Цаплин поневоле оказался в роли копировщика случайных фотографий, к тому же, как правило, ретушированных, которые не дают ему возможности показать теплоту и чувство, свойственные его темпераменту. Его «официальные» портреты без души и мало похожи. Диапазон его творческих возможностей гораздо шире...»

Как, чем помочь Цаплину? Базируясь на характерном для него «исключительном ощущении материала», Шадр думает привлечь Цаплина к художественному оформлению городов, связать его с архитекторами. Но выполнить это намерение ему уже не удастся. Силы убывают, и через Неделю-другую он уже не в состоянии ходить к себе в мастерскую.

Теперь он работает дома, привязывая к животу грелку. Зашедший к нему искусствовед В. М. Лобанов рассказывает: «Я узнал, что его скоро должны были класть в больницу. Пришел повидаться. Иван Дмитриевич, бледный, худой, с грелкой. Увидел меня и говорит: «Пойдем, я тебе покажу, что я сейчас делаю».

Шадр работал над головой Пушкина. Стремился передать в ней цельность и глубину переживаний поэта. Главное внимание он уделял выражению лица. Это было лицо зрелого человека, сосредоточенно-задумчивое, несколько скорбное; лицо, отражающее трагические раздумья и решительность; лицо человека, уверенного в своей правоте и готового отстаивать ее.

Частично переработан и эскиз: жесту руки Пушкина придана властность, фигуре — напряженность. На губах появляется складка скорби и гнева. Теперь фигура поэта полна экспрессии, внутреннего порыва.

Пушкин весь как бы в полете, творческом, эмоциональном движении. В этом романтическом подъеме раскрывается не только его натура, но и сущность его поэзии, светлой и мятежной, ясной и драматической, печальной и радостной.

Гражданственность и поэзия сливаются в этом эскизе, становятся равноценными, равновеликими. Поэзия Пушкина — это его гражданственность, утверждает Шадр; его гражданственность — это его поэзия.

«Порывистому, искреннему, вдохновенному Пушкину душно среди торжествующего самовластья. Ему тяжело в николаевской придворной шинели, — пишет скульптор. — Она тянет его к земле. Стремясь освободиться от нее, поэт бросает в будущее крылатое пророчество: «Товарищ, верь!..»

Гнев в его лице сплетается с надеждой. Страстно и горько осуждая окружающую его действительность, он вглядывается в даль, туда, где должна блеснуть нетерпеливо ожидаемая «заря пленительного счастья».

С заинтересованным вниманием наблюдает за его работой Александр Васильевич Куприн — последние месяцы жизни Шадра были озарены дружбой с этим замечательным художником.

Шадр высоко ценил мастерство Куприна, строгую конструктивность его картин, присущее ему удивительное чувство ритма, его умение, построив картину в строгой системе цветовых зон, включить в нее живой, непосредственный, «взятый в упор» свет. «Очень точная мера творческого и жизненного начал». Он любил бахчисарайские пейзажи Куприна, особенно «Тополя»: расположенные ритмичными купами, они рвались к небу, как гейзеры, соединяя в своем стремлении вверх параллели земли, гор, небесного горизонта. «В пейзаже Куприна — душа Крыма; и его зрительное восприятие и его осмысление».

Нравилась Шадру и «бубновалетовские» натюрморты Куприна — букеты искусственных цветов, нравились объемностью, точностью форм. Куприн объяснял, что это была его школа: сорванный цветок или плод, в сущности, никогда не бывает натюрмортом, он и умирая живет. Изучать форму можно только на искусственном.

Потом пришла пора изучения цвета; Куприн компоновал заранее окрашенные и вырезанные плоскости, работал, по собственному выражению, «как маляр», «собирая цвета, распыленные импрессионизмом».

Картина должна излучать «вложенную в нее энергию», быть композиционным синтезом размышлений, виденья и умения художника. «Я

строю свою картину на законах контрапункта», — говорил он, и эта фраза была не случайной. Куприн с детства любил и знал музыку, хорошо играл на рояле и даже построил своими руками сорокадевятитрубный орган.

Любовь к музыке; стремление к художественному совершенству; готовность по многу раз перерабатывать произведение, «пока не получится»; стремление выразить в картине или скульптуре больше того, что предусмотрено сюжетом, — дать не только изображение действительности, но и раскрыть его философскую сущность — все это сближало Куприна и Шадр. Давало им темы для долгих вечерних бесед, которые помогали скульптору в борьбе с болезнью.

Дружеские вечера. Полубессонные от болей ночи. А утром — вновь к Пушкину. В проекте будущего памятника оставалось еще много нерешенного. Фигура будет поставлена на высокий постамент, надо связать ее с ним, предусмотреть все возможные точки обзора. Надо делать модель монумента.

Как компоновал ее Шадр? Это неизвестно, не осталось ни зарисовок, ни записей. Но, видимо, у него было все осмыслено, обдуманно. «Пушкин ясен мне», — сказал он жене, ложась в больницу.

22. ПОСЛЕДНИЕ ДНИ

На этот раз обследование длилось недолго: рентген показал созревшую опухоль. Диагноз был скор и безжалостен: рак желудка.

Перед новым, 1941 годом Шадр ненадолго выписали домой — подготовиться к операции. Он вел себя мужественно. Делал вид, что не знает о своей болезни, готовился к празднику, рассказывал заезжавшим друзьям забавные истории. «Вот пойду в больницу, подправлю здоровьишко — и опять за работу», — сказал он при последнем посещении мастерской собравшимся вокруг рабочим. Только однажды в разговоре прорвалось: «У нас в семье скоро будет покойник. У меня ведь рак».

Втайне от всех сделал эскиз автопортрета-надгробия. Обнаженная фигура в рост, угловатый поворот торса, легкое движение вперед. Живой, живущий, шагающий по земле навстречу ветру, солнцу. Ни мысли о смерти, ни намек на нее нет в этой стройной, стремительной маленькой фигуре.

Еще одна работа — голова жены. Скорбный наклон головы, припухшие глаза, бегущая по щеке слеза. Выражение беспомощной, растерянной печали.

В этом портрете следы поспешности, незаконченности. Эскиз автопортрета только намечен. А сколько замыслов, которые даже не удалось начать в глине!

Было желание вылепить портрет В. И. Качалова. Два года назад он договорился об этом с Василием Ивановичем. Сперва мешала болезнь артиста, потом заболел сам.

Собирался принять участие в конкурсе на памятник П. И. Чайковскому. Остались первоначальные наброски.

В неоформленных набросках и задуманный монумент «Родина». Сидящая женская фигура, держащая скрижали. На другом рисунке в ее руках кремлевская башня.

Начата работа над проектом памятника М. Ю. Лермонтову. Для Шадра Пушкин и Лермонтов — «звенья одной цепи, одной судьбы». Судьбы поэта во враждебном ему обществе.

Скульптор рисует портрет Лермонтова сперва в профиль, потом в три четверти. Профиль он калькирует с портрета 1840 года. Потом, зеркально поворачивая рисунок, повторяет контур еще раз, но уже со своими дополнениями: делает более напряженный очерк бровей, заменяет фуражку

свободно летящими прядями волос. Теперь лицо получается сосредоточенным, взгляд — углубленным в себя.

В своем понимании образа Лермонтова Шадр идет от стихов, первоначально выписанных рядом с портретом, «За то, что сохранил и веру гордую в людей...», к повести «Максим Максимыч». В портрете Лермонтова нет ни мятежности «Паруса», ни «сплава холода и огня». Это открытое русское лицо с ровным овалом, мягким крупным носом. Не байроновский герой — русский человек, озабоченный чем-то большим и важным. Человек, которому близки и волнение «желтеющей нивы» и «говор пьяных мужичков». Недаром в углу самого завершеного портрета поэта наискосок написано: «Максим Максимыч».

Найден облик — решен образ. Карандашом набросана композиция памятника. Высокий темный постамент (может быть, в форме колонны), бронзовая патинированная фигура. «У меня еще на пятьдесят лет замыслов хватит! — говорит Шадр. — Дозреть бы до простоты!»

В начале января в Третьяковской галерее открылась выставка, на которой были представлены лучшие произведения советского искусства. Там экспонировались и «Сеятель», и «Бульжник — оружие пролетариата», и эскиз памятника Горькому.

Художники уже знали о беде, постигшей Шадра. И когда он приехал на вернисаж, каждый старался пожать ему руку, ободрить, сказать какие-то теплые слова.

Операция была назначена на 14 января. В ожидании ее Шадр нервничал, не веря, видимо, в свое выздоровление. Уезжая из дому, он подошел к эскизу памятника Пушкину и провел ногтем по гипсу твердую, глубокую линию. «Это я своей жизни подвел черту», — сказал он.

Операцию Шадру делал Сергей Сергеевич Юдин, изумительный хирург, которому, по словам одного из его коллег, «удаётся большое и трудное... В его операциях все Планомерно, просто и очень ясно, к тому же сделано точно и тщательно. Если к этому прибавить свойственный С. С. радикализм, смелость и всегда присутствующее воодушевление, то станет понятно значение С. С. как хирурга».

Известны два портрета Юдина, написанные Нестеровым. На первом из них он делает анестезию, на втором — сидит за столом, рассказывает. Острый профиль, холодный блеск глаз из-под очков, лицо — конденсатор душевной энергии. Но еще выразительнее лица его руки: нервные, гибкие, с длинными, как бы прощупывающими воздух пальцами. Руки музыкальные, сильные, решительные. Руки, которые не раз сосредоточивали в себе ответственность за человеческие жизни.

Четыре часа длилась операция. Шадр все время был в сознании, под местным наркозом. И, когда Юдин сложил инструменты, нашел в себе силы поблагодарить его.

Операция была сделана блестяще. Несмотря на запущенность опухоли, Юдин сумел ее вырезать полностью. О проявленном им в этот день мастерстве писали в «Правде».

Появилась надежда на выздоровление. К Шадру потоком шли друзья-художники, ему несли приветственные телеграммы, цветы, письма, подарки. Чайков прислал ему стеку — «уверен, что вы скоро опять приступите к работе». Фрих-Хар — фарфорового голубка с веточкой сирени в клюве. «Голубок принесет мне здоровье», — обрадовался Шадр.

Ему нужны были лимоны, а в Москве их не было в продаже. Приехал Сарьян — привез лимоны из Армении.

Чуть ли не каждый день справлялся о здоровье Шадра Нестеров. Несколько раз приезжала в больницу Мухина. «Не могу без волнения вспоминать о моем последнем посещении Ивана Дмитриевича, — рассказывала она. — Сидя высоко на постели, в подушках, худой и изможденный, он пламенно говорил о том, что, когда выздоровеет, мы будем работать вместе. Создадим совместную вещь, в которой запечатлеем эпоху».

Пришло письмо из Шадринского краеведческого музея; сотрудники музея писали, что в нем экспонируется выставка, посвященная творчеству скульптора, что посетители музея подолгу задерживаются на ней, расспрашивая о Шадре.

Казалось, каждый день несет радость. Но дни эти были недолгими: в течении болезни наступил угрожающий поворот. Начался сепсис. Пенициллина в те дни еще не знали; повторная операция, которую сделали, пытаясь удалить очаг заражения, не помогла. Дни Шадра были сочтены.

«Я не боюсь умирать, — говорил он жене. — Я никому не сделал зла. Но как хочется создать еще хоть одну настоящую, достойную времени вещь. Не оставляет Чувства, что еще ничего не сделал».

Его увезли в Барвиху, возлагая последние неясные надежды на свежий весенний воздух.

«Провезите меня мимо новой мастерской, — просил Шадр. — Ведь я ее так и не видел. А работает там пускай Вера Игнатьевна».

В Барвихе Шадр попросил поставить его кровать у окна: радовался солнцу, соснам. Но второго апреля ему стало совсем плохо. Не помогали ни переливание крови, ни морфий. Принесли кислородную подушку. «Неужели конец?» — тихо спросил он.

Это были его последние слова. Третьего апреля, вечером, Шадр скончался. Тело его перевезли в Москву.

Гроб его утопал в цветах, зелени, венках, перевитых красно-черными лентами. Сотни людей пришли проститься со скульптором — художники, писатели, артисты, рабочие, студенты.

Могила его на Новодевичьем кладбище. На том же кладбище, где установлены созданные им памятники Аллилуевой, Немирович-Данченко, Дурову. Надгробная плита с профилем художника и на ней надпись: «Иван Дмитриевич Шадр».

6 августа 1958 года на доме, где жил последние годы скульптор, была установлена мемориальная доска: темно-серый полированный гранит с бронзовым барельефом художника и подписью.

Но дуга памяти человеческой различны. И среди них немало более живых, теплых и действенных, чем мемориальные доски и надгробия.

Память — это и вросший в землю домик в Шадрииске.

И постоянная экспозиция в Шадринском музее.

И изостудия имени Шадра в Шадринском педагогическом институте.

Память — это и прячущийся на Лермонтовской площади в Москве среди зелени «Сезонник»; и стоящий в современной Мцхете, на скрещении Куры и Арагвы, памятник В. И. Ленину. «Ленин» Шадра на ЗАГЭСе своим утверждающим жестом и впредь будет напоминать нам об обязанностях каждого гражданина, о прогрессе», — писала в 1944 году В. И. Мухина.

Память многолика: она и в трагической торжественности ленинградского Пискаревского кладбища, воплощающего мечту скульптора воспеть героическое достоинство смерти. И в развитии нашей скульптуры, многие страницы которой подсказаны гражданским чувством и пластическим мастерством Шадра. И в смежных областях искусства, на которые так или иначе оказало свое влияние его творчество.

В Большом театре оперы и балета Москвы поставлен хореографический спектакль на сюжеты скульптур Шадра. Это случай прямого воздействия скульптора на танец и музыку. Но бывают примеры и косвенного воздействия — их трудно уловить, невозможно предвидеть. Но они существуют. Вот что рассказывает об этом народная артистка РСФСР певица М. П. Максакова:

«Когда я познакомилась с творчеством Шадра, у меня сразу получился скачок в моем личном творчестве. Я поняла, что оперный образ можно лепить как скульптуру, что поза не только музыкальна, но и находится в движении. Позу «Девушки с факелом», например, можно держать во время музыки достаточно долго, и она все время будет в движении. Я совету

всем актерам внимательно изучить скульптуры Ивана Дмитриевича».

Произведения Шадра экспонируются в лучших музеях Советского Союза. В Государственной Третьяковской галерее, в Государственном Русском музее, в Государственном Музее революции СССР, в Музее В. И. Ленина и в других. Многие из них — хотя бы по репродукциям — известны каждому. И тем не менее каждая выставка его произведений становится событием художественной жизни страны: собранные вместе, они особенно выразительно, ярко, страстно рассказывают о художнике и пережитом им времени.

На персональной выставке Шадра, устроенной в 1962 году, больше чем через двадцать лет после его смерти, книга отзывов пестрела записями, свидетельствовавшими, что зрители воспринимают художника как своего современника.

«Шадр — это вдохновенное прославление внутренней мощи человека».

«Каким неиссякаемым мужеством и благородством веет от каждой из его скульптур!»

«Мне хочется сказать о Шадре: это настоящее. Смотришь и смотришь, и хочется без конца вбирать в себя его чудесное впечатление».

Так писали одни. Другие искали и находили в творчестве скульптора ответы на «злобу дня». «Шадр кричит всем, что нельзя равнодушно делать пролетарское искусство!» — восклицал один. Второй вспоминал о получившем широкую известность споре «физиков и лириков»: «Какой замечательный Пушкин у Шадра!

А почему?

Потому что он показан в момент поэтической настроенности души — поэт весь во власти поэзии, и как красив!

Шадр показал, как украшает человека поэзия. Достаточно взглянуть на эту скульптуру, чтобы решить спор физиков и лириков.

Без поэзии человек теряет свою красоту».

Время — самый нелюбимый судья художника. Враг одному, друг другому. Враг тому, кто подчинил свое творчество поверхностности, конъюнктуре или моде, оно хоронит их имена. Друг тому, кто стремился к постижению эпохи и жизни, правды и поэзии, трудился, не жалея сил, здоровья, лет. Таким оно приносит бессмертие. Таким другом оно стало Ивану Шадру.

В 1967 году, в пятидесятилетний юбилей Советской власти, на Красной Пресне в Москве, в сквере на площади 1905 года, было установлено повторение скульптуры «Бульжник — оружие пролетариата».

Композиция Шадра стала олицетворением поднявшихся на революционную борьбу рабочих, как бы выросла в историю нашего государства.

В этом же году на Международной выставке ЭКСПО-67 в Монреале «Булыжник — оружие пролетариата» экспонировался в Интернациональном парке скульптуры вместе с произведениями крупнейших мастеров Европы: Огюста Родена, Осипа Цадкина, Джакомо Манцу, Юозаса Микенаса.

Время решает спор между могильной плитой на кладбище и незаконченным эскизом, живущим, живым, упрямо идущим вперед человеком.

Искусство не знает смерти, говорил Шадр. Избежали смерти и его произведения. В них воплощены дух эпохи и творческое волнение скульптора, его подвижничество, стремление к красоте и правде жизни, его лучшие человеческие качества. Все то, что определяло его жизнь, что стало залогом его художнического бессмертия.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

И. Д. ШАДРА

1887, 30/1 — У шадринского плотника Д. Е. Иванова и его жены М. Е. Ивановой в селе Такташинском родился сын, названный Иваном.

1899 — Ивана отправляют в Екатеринбург, в услужение владельцам ватно-шерстяной и скорняжной фабрики Панфиловым.

1904–1907 — Иван учится в Екатеринбургской художественно-промышленной школе.

1907–1909—Петербург. Занятия в школе Общества поощрения художеств.

1910–1911 — Париж. Учеба у Родена и Бурделя.

1911–1912—Рим. Институт изящных искусств и Английская академия.

1912–1917—Москва. Скульптурное оформление театра Струйного, кинотеатра «Палас», дворца Юсупова. Работа над проектом «Памятника мировому страданию».

1918–1921 — Участие в плане монументальной пропаганды. Проект памятника Парижской коммуне. Создание памятника Марксу и проекта памятника Карлу Либкнехту. Возвращение в Москву.

1922 — Работа по заказу Гознака — серия скульптур для воспроизведения на дензнаках.

1923 — Участие в оформлении Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве.

1924 — Работа в Колонном зале над посмертным портретом В. И. Ленина.

1925–1927 — Создание памятника В. И. Ленину для ЗАГЭСа. Поездка в Италию и Францию. Создание портрета Л. Б. Красина. Работа над композицией «Бульжник — оружие пролетариата». Вступление в «Общество русских скульпторов».

1928–1930 — Работа над проектом памятника Разину. Создание «Сезонника» и «Труженика».

1931–1932 — Участие в конкурсе на проект памятника бойцам ОКДВА в Даурии. Памятники В. И. Ленину для Днепропетровска, Казани, для Ижорского завода, для Горького и Мытищ.

1933 — Работа над созданием памятника Аллилуевой. Участие в

выставке «Художники РСФСР за XV лет».

1934 — Памятник В. И. Ленину для зала заседаний Верховного Совета. Участие в творческом совещании архитекторов, скульпторов и живописцев.

1935–1937 — Создание композиции «Год 19-й». Проект скульптуры для Парижской выставки.

1937–1938 — Участие в конкурсе на оформление нью-йоркской выставки.

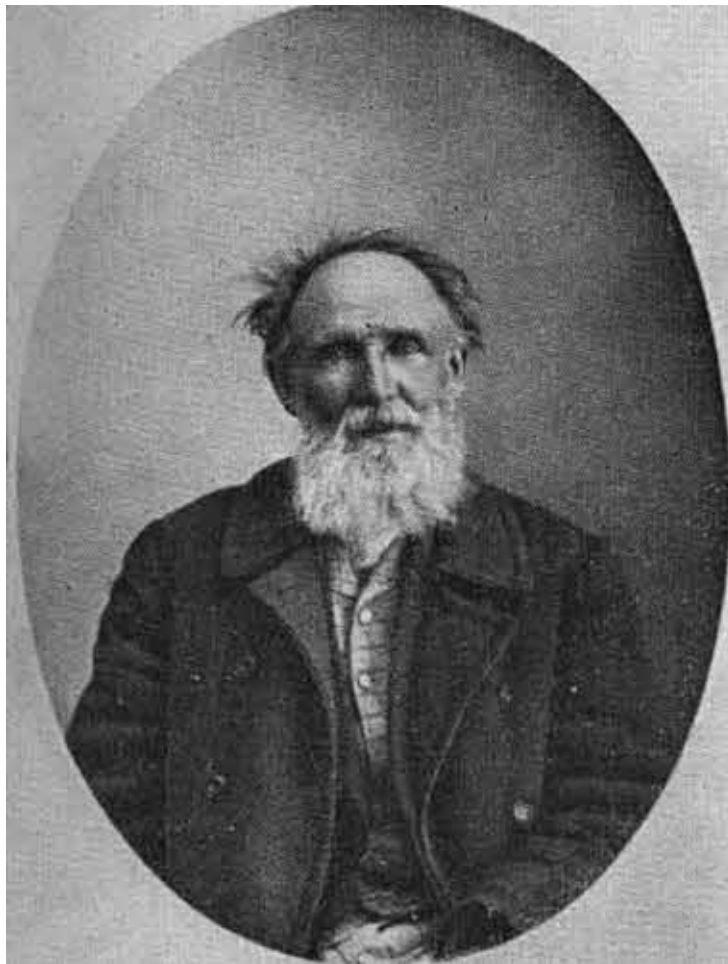
1939 — Участие в конкурсе на памятник Горькому. Создание модели «Красноармеец». Участие в конкурсе на проект памятника Пушкину. Создание композиции «Ленин на смертном одре» и надгробия Е. Н. Немирович-Данченко.

1940 — Работа над памятником Пушкину. Создание надгробия В. Л. Дурову.

1941 — Участие в выставке «Лучшие произведения советского искусства». Операция.

1941, 3/IV — Смерть.

иллюстрации



Дмитрий Евграфович Иванов.



Мария Егоровна Иванова.



И. Д. Шадр, 1920 г.



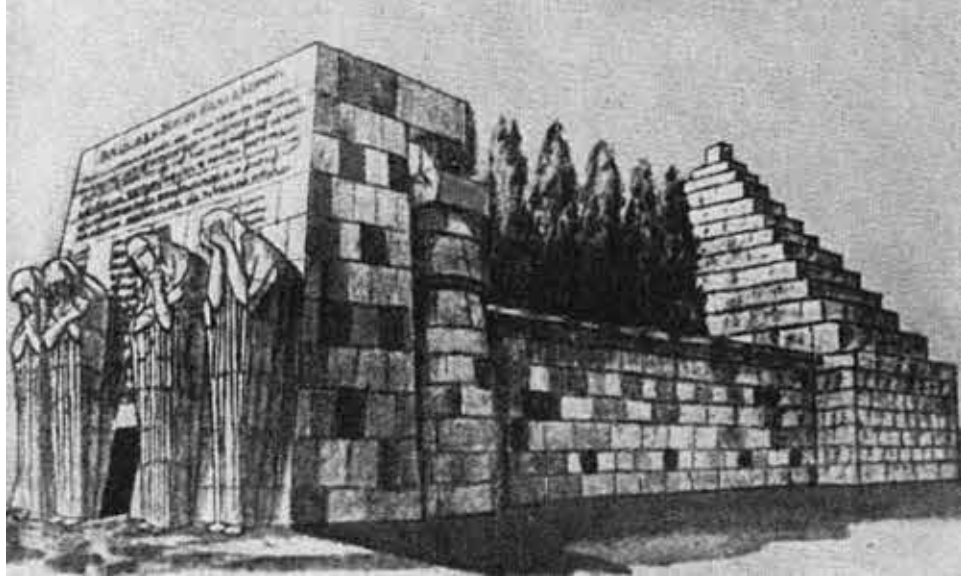
Рисунок Шадра «Пешком за славой».



Шадр и Дербышев во время путешествия по России.



Проект «Памятника мировому страданию», рисунок.



Проект «Памятника мировому страданию», эскиз, 1914–1917 гг.



Проект памятника Парижской коммуне, 1919–1920 гг.



Портрет Карла Маркса, 1920–1921 гг.



Портрет Карла Либкнехта, 1920–1921 гг.



Портрет В. М. Ногина, 1924 г.



Проект памятника Карлу Либкнехту, 1921 г.



«Сеятель», 1922 г.



«Сеятель», фрагмент.



«Красноармеец», 1922 г.



«Рабочий», 1922 г., фрагмент.



Гравюра с «Рабочего» и ее репродукции на марках.



Деньги с репродукциями «Рабочего».



Облигация с репродукцией «Сеятеля».



«Крестьянин», 1922 г., фрагмент.



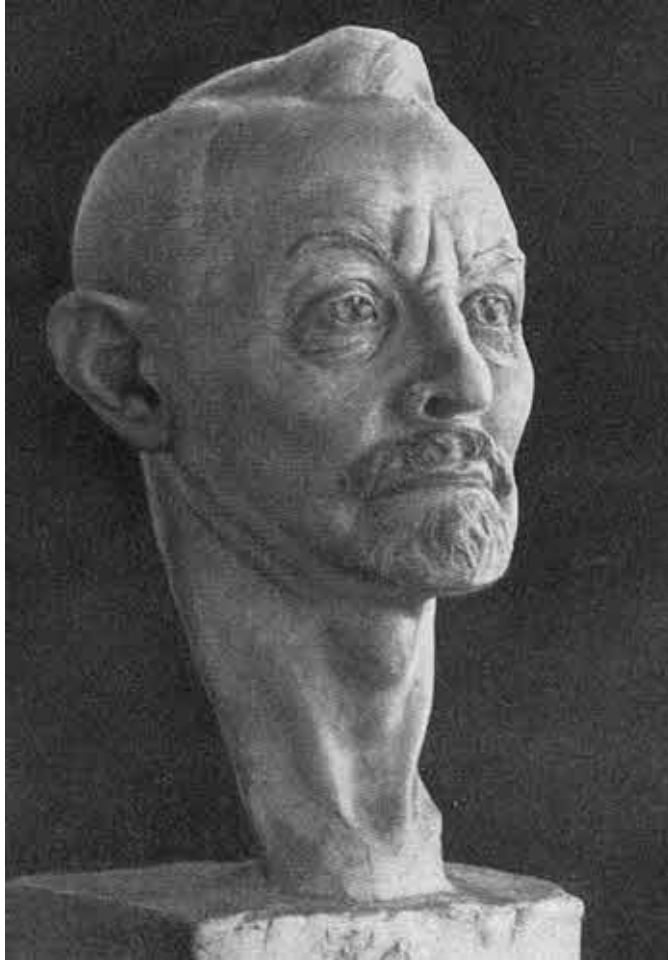
Шадр, 1926 г.



«Бульдозник — оружие пролетариата», 1927 г.



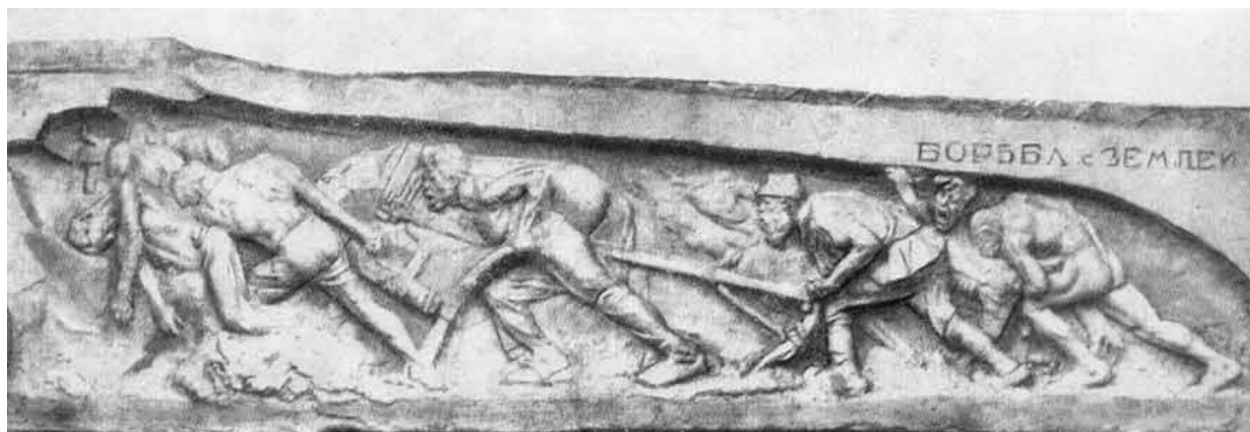
«Бульжник — оружие пролетариата», фрагмент.



Портрет Л. Б. Красина. 1926 г.



Портрет матери, 1922 г.



«Борьба с землей», барельеф, 1923 г.



«Борьба с землей», фрагмент.



Памятник В. И. Ленину, 1934 г., фрагмент.

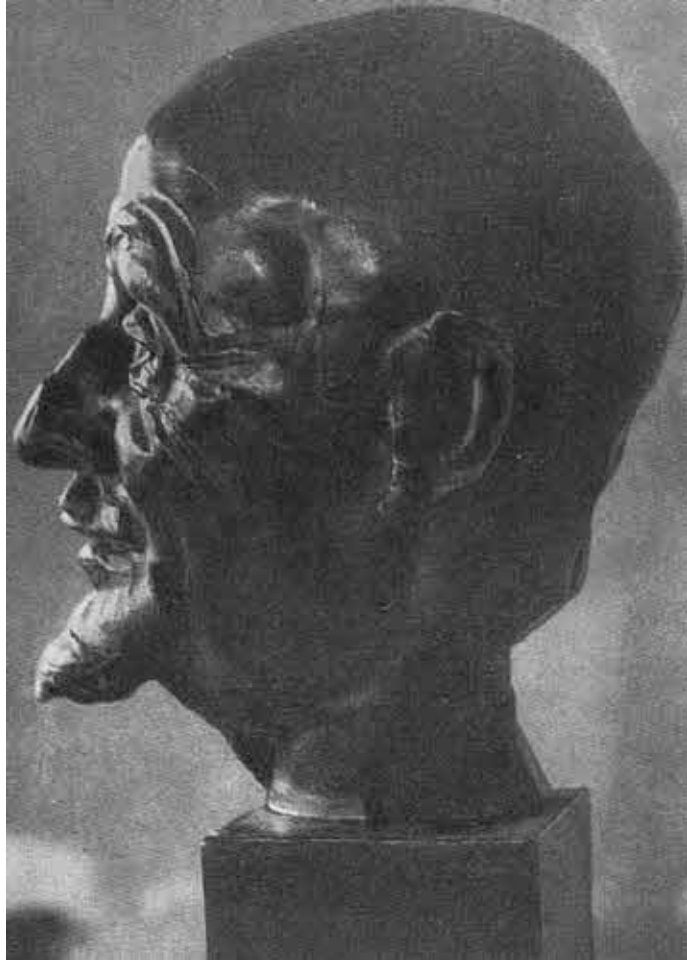


Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭСе, 1925–1927 гг.



Мухета.

ЗАГЭС с памятником В. И. Ленину.



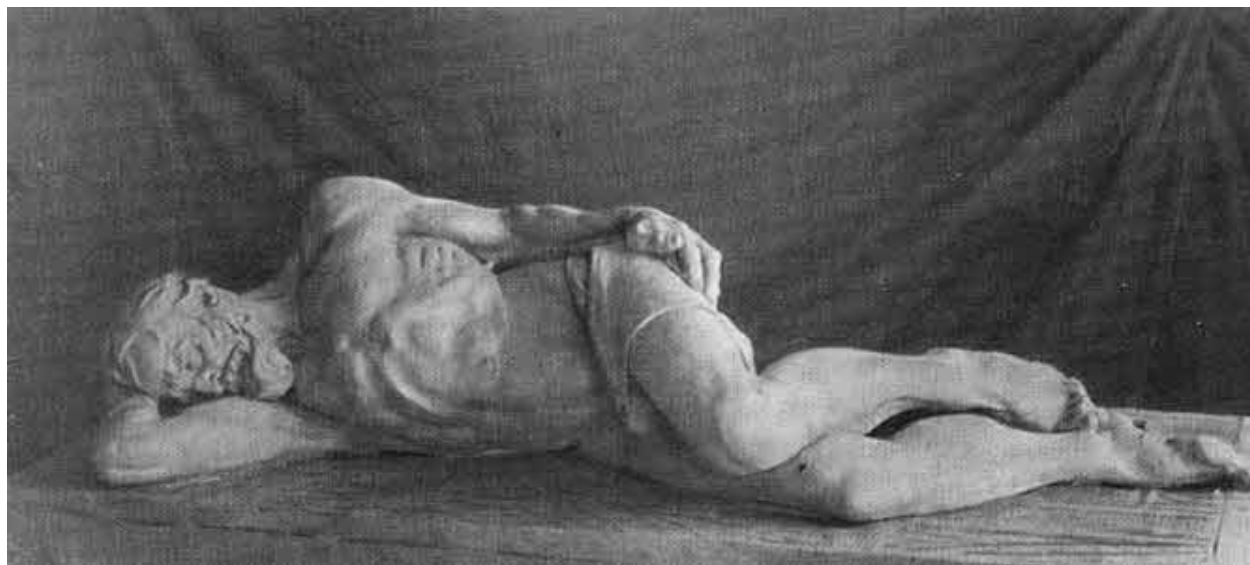
Портрет Н. А. Касаткина, 1930 г.



«Сезонник», фрагмент.



«Сезонник», 1929 г.



«Труженик», надгробие отца, 1929 г.



В мастерской Шадра.



Шадр, 1940 г.



Эскиз памятника С. Разину, 1928 г.





«Рабочий и колхозница», 1937 г., проект скульптуры для Советского павильона на Международной выставке в Париже.



Надгробие Н. С. Аллилуевой, 1933 г., фрагмент.



Надгробие Е. Н. Немирович-Данченко, 1939 г.



Надгробие В. Л. Дурова, 1940 г.



Эскиз памятника А. С. Пушкину, 1940 г.



Шадр, 1927 г.



Шадр с женой в мастерской, 1934 г.



Шадр, 1941 г.



«Год 19-й», 1936 г., фрагмент.



«Год 19-й».



«Буревестник», 1939 г.



Проект памятника А. М. Горькому для города Горького, 1939 г.



Проект памятника А. М. Горькому для Москвы.



Голова Горького, 1939 г.



Портрет жены, 1940 г.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Ю. Д. Колпинский*, Иван Дмитриевич Шадр. М., 1954.
- В. П. Шалимова*, Иван Дмитриевич Шадр. Л., 1962.
- Ю. Д. Колиинский*, И. Д. Шадр, альбом. М., 1964.
- М. Л. Нейман*, Романтика революции. «Творчество», 1967, № 4.
- Н. И. Соколова*, Монументы В. И. Ленину. «Искусство», 1957, № 7.
- С. Н. Дурьлин*, Нестеров-портретист. М. — Л., 1949.
- И. Куратова*, Живое наследие. «Искусство», 1963, № 1.
- А. А. Каменский*, О широте возможностей реализма. «Советская культура», 7/1 1956 г.
- И. М. Шмидт*, Вдохновенный романтик. «Советская культура», 15/II 1962 г.
- Ю. Новикова*, Устремленный в будущее. «Комсомольская правда», 9/III 1961 г.

INFO

Воронова Ольга Порфирьевна
ШАДР. М., «Молодая гвардия», 1969.
192 с. с. илл. («Жизнь замечательных людей. «Серия
биографий». Вып. 13(473) 73С2

Редактор *В. Познанский*
Серийная обложка *Ю. Арндта*
Худож. редактор *А. Романова*
Техн. редактор *З. Сутченко*

Сдано в набор 11/VI 1969 г. Подписано к печати 12/IX 1969 г.
А09447. Формат 84x108 ¹/₃₂. Бумага № 2.
Печ. л. 6 (усл. 10,08) + 25 вкл. Уч. — изд. л. 13,7.
Тираж 100 000 экз. Цена 77 коп. Т. П. 1968 г., № 449. Заказ
1113.

Типография издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».
Москва, А-30, Сущевская, 21.

notes

Примечания

1

Екатеринбургская художественно-промышленная школа была открыта с целью поднять уровень художественной культуры уральских кустарей, преимущественно камнерезно-гранильного и ювелирного дела.

Каменский был переведен в Екатеринбург из петербургского училища технического рисования Штиглица.

Один из преподавателей, приглашенных Каменским, Т. Э. Залькалнс, впоследствии писал: «Что касается преподавательского состава, то это были все люди прогрессивных взглядов. Как во всех школах, и тут существовала определенная программа, но проводилась она в жизнь не чиновнически, а как-то живо, разнообразно, исходя из индивидуальных склонностей ученика, как и учителя... Должен сказать, что вообще каждый из преподавателей стремился, не скупясь, внести свою долю в общее дело воспитания будущих мастеров художников».

Залькалнс Теодор Эдуардович — впоследствии один из крупнейших скульпторов Латвии, академик, народный художник СССР, утвердивший характерный для Прибалтики принцип монументального символического образа в скульптуре, исполненного в лапидарных пластических формах.

В девятисотых годах он был известен под второй фамилией Гринберг.

Цитаты из «Емельяна Пиляя», выписанные Шадром среди черновых записей автобиографических заметок.

Через несколько месяцев Дербышев тоже приехал в Петербург, но с Шадром уже не встречался. О его дальнейшей судьбе рассказывает академик А. Е. Ферсман: «Попав в Петербург, из-рядно истрепанный, в лаптях, Дербышев в поисках работы поступил в фирму братьев Фаберже, где сразу распознали в нем талантливого работника и поспешили устроить его на завод Верфеля. Здесь он проработал год, после чего был отправлен фирмой для усовершенствования за границу, в Париж.

В Париже Дербышев работал у известного художника-резчика Лалика, который был в восторге от способностей Дербышева и хотел сделать его своим преемником и зятем. Тоска по родине заставила Дербышева вернуться в Россию. Мобилизованный в 1914 году, в первый же месяц мировой войны он погиб при взятии Львова».

В Екатеринбурге рисованию, да и то подчиненному специальным художественно-промышленным целям, уделялось всего шесть часов в неделю. Овладеть там рисунком в той степени, какая требовалась для поступления в Академию художеств, было невозможно.

Школа эта была независима от какого бы то ни было министерства и с 1857 года содержалась на средства Общества поощрения художеств

О впечатлении, произведенном на него этим полотном, Шадр вспомнит почти двадцать лет спустя.

«Это были дрянные рисунки», — скажет он в тридцатых годах Нестерову.

Теперь — филиал Малого театра.

Большой Харитоньевский переулок, 25.

Шадр знал ранее Щусева по школе Общества поощрения художеств, в которой тот преподавал, но знаком с ним не был.

Опубликована в газете «Свободное слово».

Но и неосуществленный, он был дорог ему до конца жизни. «Незадолго до смерти скульптора, — рассказывал искусствовед А. Зотов, — мне пришлось говорить с ним об этом проекте. Он с увлечением описал мне замысел своей молодости».

На этом месте вырос ЦПКиО имени Горького.

Ни одна из вещей, созданных Шадром для этой выставки, до нашего времени не сохранилась.

Цитирую по тексту письма Шадра.

Почти одновременно образовалось и скульптурное объединение при АХХРе. В него входили Манизер, Меркуров, Тенета, Листопад, Манделевич, Шварц, Нерода, Мотовилов, Алешин и др. В те годы они в основном работали в жанре документального портрета; их скульптуры во многом обогатили портретную галерею советского искусства.

Нестеров подразумевает здесь Коненкова.

В некоторых посвященных Шадру работах эта скульптура названа «Пугачевым» ошибочное наименование ей присвоили на выставке 1947 года.

«О перестройке литературно-художественных организаций». Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года — В кн.: «О партийной и советской печати». Сборник документов. М., 1954, стр. 431.

Парижский экземпляр был попорчен при обратной транспортировке.

Экспонировавшиеся на этой же выставке «Футболисты» И. Чайкова, скульптурные группы Л. Муравина и М. Лысенко и барельефы Чайкова и А. Сарксяна в конкурсе не участвовали.

Шадр не успел осуществить памятник Горькому. Завершала его Мухина при помощи Н. Зеленской и З. Ивановой. Работа эта была отмечена Государственной премией, но Мухина не была удовлетворена. «Не то, — говорила она. — Не то, что задумывал Иван Дмитриевич».

Действительно, монумент подвергся существенным изменениям. В связи с тем, что его решили ставить не на Манежной площади, а перед Белорусским вокзалом, пришлось менять архитектурную площадку и постамент. Фигуру Горького поставили на высокий вытянутый параллелепипед со сложной косой конфигурацией для подножья.

Принципиальным изменениям подверглась и модель — памятник прошел через многие комиссии, внесшие свои поправки. Мухиной была заново вылеплена голова Горького. Тяжелая, стариковская поступь сменилась легким, уверенным шагом, подчеркнутой бодростью движения. Жесты стали скромнее, поворот головы из требовательного стал удовлетворенным. Изменен темперамент образа — фигура Горького «застыла», лишилась непримиримости духа, страсти.

Записи эти сделаны значительно позже первого знакомства Шадра с данным памятником — после 1938 года.