

73 C2
A66

В Домогаукши

10. 20
1. 2. 3.

СЕРИЯ МОНОГРАФИЙ

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Ю. М. Славинского

VIII

Всекохудожник

3С2
4-66

73
Д-66
73С/092
Д 66

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ

ДОМОГАЦКИЙ

СТАТЬЯ

А. В. Бакушинского

26 ИЛЛЮСТРАЦИЙ

~~65249~~

ПРОБЕЛ

03 ДЕК 2009

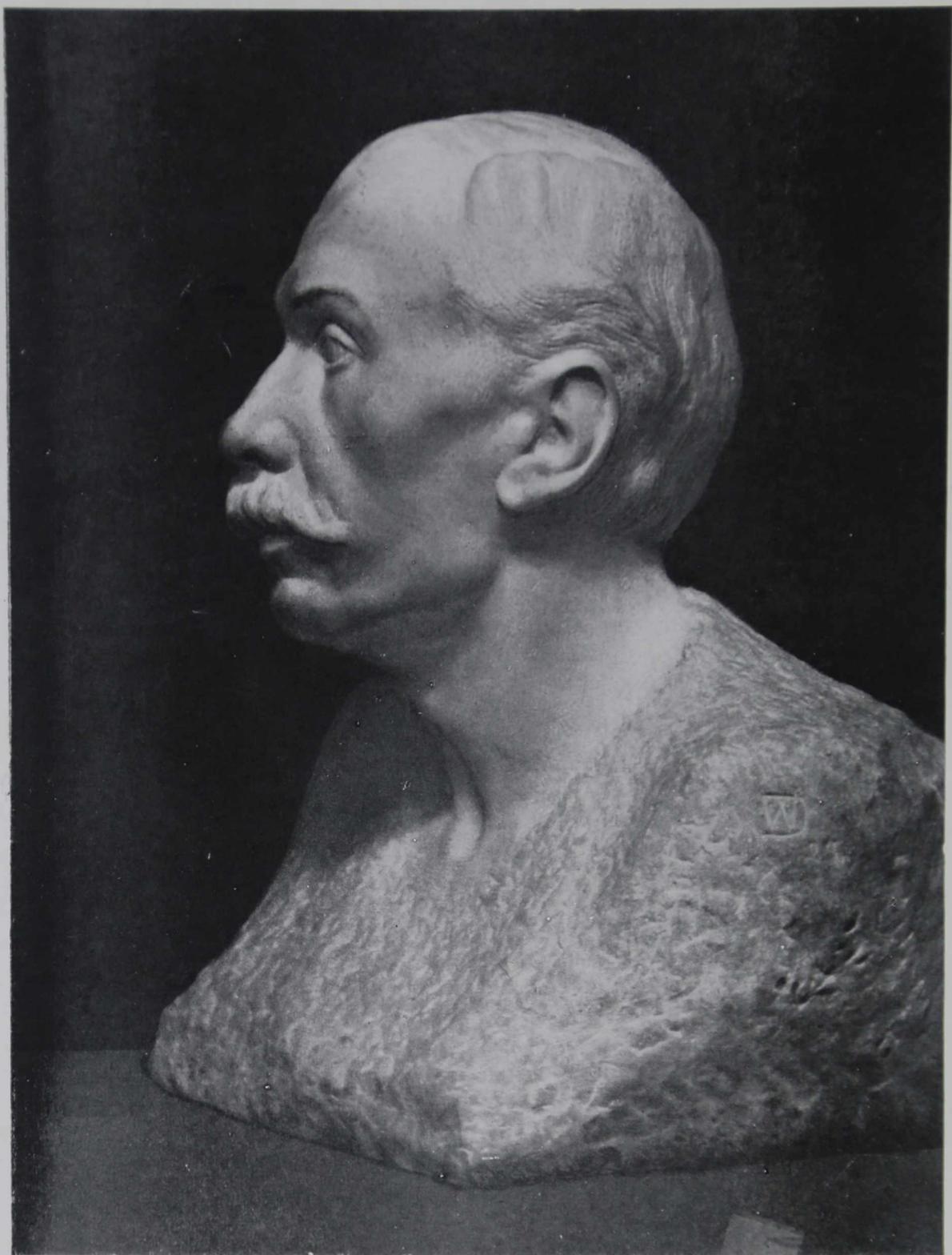
7

БИБЛИОТЕКА
Н И С
Инв. № 1213

~~БИБЛИОТЕКА
САРКОМА
В Д С.~~

Москва—1936

~~Б.
Инв. № 1313~~



Автопортрет, 1925 г. (Уральский мрамор)

I

Творческий путь скульптора В. Н. Домогацкого — путь от дилетантизма к большому и подлинному мастерству, от любительства к профессиональному искусству. Его эволюция глубоко интересна не только по линии объективных достижений — многих прекрасных произведений искусства, — но и по линии психологической. Его искания, его мучения, его творческие неудачи и радости типичны, поучительны, ведут к выводам, далеко выходящим за пределы индивидуальной биографии.

Первый предреволюционный период биографии и творчества В. Н. Домогацкого разворачивается в границах 900-х годов. Это была сложная эпоха в жизни русского искусства. Упорная борьба самых противоположных течений своим шумом и громом гулко отзывалась в выставочных залах разнообразных художественных обществ, разделяла критику самих художников, зрителей и потребителей искусства на ряд враждебных группировок, друг друга не понимавших, нередко люто ненавидевших. В Москве вся эта борьба принимала довольно провинциальный характер, особенно в области скульптуры. Москва всегда, в сущности, мыслила не пластически, а живописно. Ее старая живописная традиция богата и ясна. Ее скульптура до начала XX в. была под сильным влиянием того тона, который давался Петербургом.

Самый сильный и культурный московский скульптор второй половины XIX в. С. И. Иванов был типичным порождением перекрещивающихся, взаимно враждебных систем: академизма и передвижничества. От академизма у него остались крепкая выучка, знание формы, скульптурная «грамота», которую он довольно хорошо умел передавать своим ученикам. Классический пример такого мастерства — его «Мальчик в бане». От передвижничества — тяга к натурализму, к повествованию, к такому

раскрытию сюжета, который нередко противоречил и самой сути скульптурного образа и законам композиционных решений, свойственных скульптуре. Таков, например, его проект памятника Пушкину. Конечно, концепция С. И. Иванова не была ни синтезом, ни открытием большой ценности. Это было культурное эпигонство, не более. Со смертью С. И. Иванова развеялись в Москве последние следы системы в области скульптурного преподавания. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества наступила долгая пора рыхлого сидения на водительских скульптурных функциях С. М. Волнухина. Его появление и долгое управление судьбами московской скульптурной школы не были результатом борьбы, напряженных усилий. «Тяпка» пришел на вымороченное место и занимал его потому, что сделать это больше было некому. Грузный, ленивый, не очень грамотный, но несомненно талантливый учитель, добродушно, как деревенская наседка, собирал вокруг себя молодежь, посильно помогал ей советами, которые и им и учениками понимались, как нечто совсем не обязательное к исполнению, любил Москву и старый московский быт, таскал с собой по московским базарам молодежь есть гречневики и блины, наблюдать уличные типы.

В Волнухине выветрился без следа академизм, жесткий костяк его дисциплины, его обучения. Волнухин иногда говорил своим ученикам и о «грамотности». Но сам он не был к ней очень внимателен. Он был за «настроение», за работу «нутром». Он был за оригинальность и самостоятельность. Он был достаточно ярким выразителем того русского, интеллигентского, вялого и мало эмоционального анархизма, того художественного «либерализма», которые пришли в искусство на смену разлагавшейся николаевской академической традиции. По существу, это было провозглашение прав самостоятельности, дилетантизма, нередко буйного, но мало обоснованного отказа от традиции и ее ценностей.

Так работал прежде всего Волнухин. Такова была обстановка, в которой «Тяпка», как его ласково прозвали ученики, любившие своего талантливого, но беспорядочного учителя, трудился над своим монументальным произведением — памятником первопечатника. Одобренный эскиз можно было принять лишь как талантливый намек. Но фигура в макете не стояла. Все было приблизительно и требовало внимательного, тщательного уточнения. Это был первый выход скульптора из творчества этюдного и эскизного к задачам сознательного конструктивного характера, к большим масштабам. У Волнухина не было нужной подготовки, не было опыта и умения. Дело мало спорилось. Он волновался, но был крайне упрям. Волновались его друзья. Особенно был обеспокоен грядущим результатом С. В. Иванов, известный живописец, автор картин на



Мальчик на лошади, 1904 г.

крестьянские и исторические темы, преподаватель того же училища живописи, ваяния и зодчества.

В. Н. Домогацкий ярко описывает обстановку, в которой протекала работа «Тяпки» над статуей. С. В. Иванов «кажется не менее двух раз в неделю заходил к «Тяпке» и основательно поносил его за всякие недочеты в грамоте... Если вспомнить упрямство «Тяпки», то С. В. стоило много труда его переупрямить. «Тяпка» немного сердился, но уступал в конце концов, так как очень любил и уважал «Васильича» — единственного, кого слушался. Помню, вхожу однажды в мастерскую незадолго до окончания статуи. С. М. (Волнухин) на лестнице ковыряет перочинным ножом гипсовое плечо. Модель делалась прямо из гипса.

— Ну, что скажешь, Николаич?

— Да, ничего, «Тяпка». Ножка только коротка. Поприбавить бы следовало.

— Ну и ты туда же. Надоел мне Васильич с этой ногой. И так вершка полтора прибавил.

— А вы бы еще вершочек!

— Ну, пошел к дьяволу!

Тем не менее, выполненный Волнухиным памятник оказался одним из самых талантливых произведений эпохи.

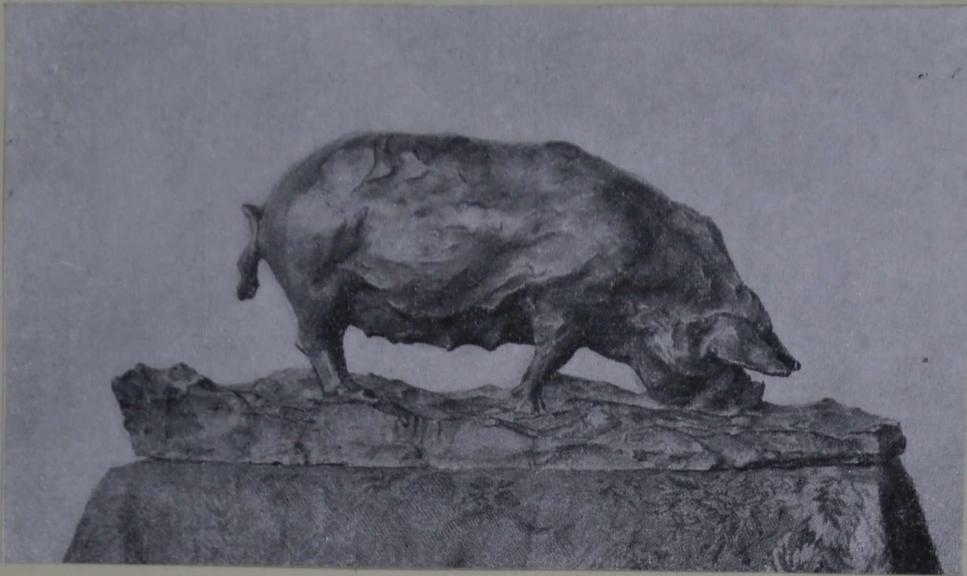
Конечно, о «школе», о группе учеников-подражателей здесь не могло быть и речи. «С. М., — пишет в другом месте художник, — не был для учеников очень авторитетен. С годами потерял его совсем. Но его очень любили за хорошую душу и хорошее отношение к искусству... С. М., помню, преследовал всякое подражание, добивался самобытности, оригинальности. Любопытно отметить, что все, в сущности говоря, были очень похожи друг на друга, и в целом вся скульптура классов была совсем не оригинальная, а какая-то обыденная, бесстильная».

Если окончательно выдохся и разложился академизм, то не удовлетворял уже и натурализм. Но замена его новой концепцией предоступалась смутно, намечалась провинциально и вслепую. Молодежи было трудно. Анархической самобытности хватало ненадолго. Творческая катастрофа, художественная гибель — типичная участь художественного «средняка» эпохи. Он погибал. Для него не было достаточного простора и в полуремесленном приложении своих сил. Декоративные потребности эпохи обходились почти без скульптуры. Полоса сумеречности затягивала постепенно художественные дали. Наступало время великой скуки в искусстве — 90-е годы.

На таком фоне зарождался в ранней молодости В. Н. Домогацкого его интерес к искусству, появлялись его первые опыты художественного творчества.

Внешняя биография его не сложна. Она протекает в общем спокойно, без крутых поворотов и неожиданных взрывов.

Родился В. Н. Домогацкий в 1876 г. в украинской помещицкой семье. Местом рождения была Одесса. В раннем детстве попал за границу вместе с матерью. Несколько лет воспитывался в одной швейцарской семье. Учение в швейцарской начальной школе сопровождалось и изучением русского языка под наблюдением матери. Ее влияние на мальчика было сильно и благотворно. В 1885 г., со смертью матери, его привозят из-за границы на Украину. Мальчик попадает в ведение опекунов. Много хорошего для мальчика было сделано первым из них — Ф. В. Григоренко. Сильным и хорошим было влияние второго опекуна, известного педагога Стронина, и последнего — Монтвида, мужа сестры, издателя детского журнала, социал-демократа, типичного русского интеллигента, как его характеризует сам художник. Пора жизни на Украине, в имении на Псле, оставила в памяти мальчика неизгладимое впечатление. Это была пре-



Свинья, 1909 г.

лесть, мягкая лирика украинской природы, яркость и красота народного быта, культурность окружающей среды.

Гимназические годы прошли сначала в Киеве и Харькове. 16 лет Домогацкий переселяется в Москву. Здесь он оканчивает среднюю школу, частную гимназию Ф. И. Креймана, не поминая ее добром. «Гимназия для меня была кошмаром, ничем не заслуженными арестантскими ротами. Она отняла у меня не только часть жизни, но и испортила память, способности». В высшей школе было легче. Избран был юридический факультет. Университет прошел как-то «незаметно».

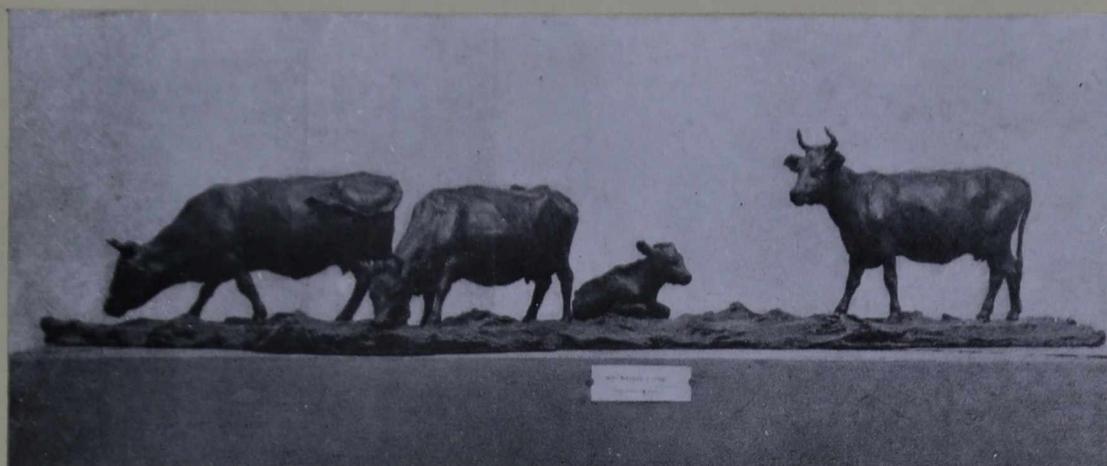
Еще в гимназическую пору юноша стал увлекаться лепкой. Это были удачные портреты учителей из воска. Выполнялись обычно на память, в небольших размерах. Приобрел популярность этими опытами. В последних классах гимназии «с трудом отыскал в Москве единственного скульптора С. М. Волнухина». У него и стал брать частные уроки. «Первое задание С. М. Волнухина — барельефная копия с гальберговского Крылова. Далее недолгая копировка с гипса и живая натура». Каковы были эти работы? «Это типичные для того времени классные этюды скульптурной мастерской, обычно сюжетом близкие к передвижническому живописному жанру. Требовались психологическая выразительность, движение, грамотность, добросовестная натуралистическая передача природы». В студенческие годы занятия пошли серьезнее в той же волнухинской мастер-

ской. Скульптор внимательно следил за развитием молодого ученика, но не мог ему дать много ни теоретически, ни практически. Работа была неуверенной и в своей основе продолжала оставаться очень дилетантской. Волнухин это видел, но помочь сам делу не умел. В поисках укрепления грамотности он предложил своему ученику поучиться рисунку. В качестве руководителя был указан С. Т. Коненков. По настоянию Волнухина начались уроки. Их было немного — всего шесть. Успехи не были блестящими. Молодой скульптор не стал рисовальщиком, да и концепция, в духе которой он работал, не предрасполагала к рисуночной точности. Это была культура эскиза, этюда, сделанного быстро, живописно. Важно было схватить остро и налету «характер», выразить «настроение». Светотень, пятно, вязкая масса глины не предрасполагали к точным поискам линии, пластической формы. Структурные задачи или не подозревались или отменялись как начало, сдерживающее мощный ток вдохновения, свободный полет творящей фантазии.

Рисуночные неудачи молодого Домогацкого вполне понятны и объяснимы не только с точки зрения его индивидуальных свойств. Это было типическое явление, вызванное общим художественным положением, всем характером новой концепции, восставшей против академизма. Если подтягивали в училище живописцев по рисунку, то к скульпторам было чрезмерное снисхождение. Это еще больше расслабляло их структурные способности. Показательно в данном отношении одно из последних высказываний самого художника. «Рисунок, — говорит он, — у них (скульпторов) не связан со скульптурой и является, так сказать, приватным занятием. Полагаю, что это великолепное пособие, но отнюдь не необходимое». Так, конечно, не могли рассуждать ни скульпторы Возрождения, ни скульпторы эпохи академизма. Только в полосе импрессионизма возникали и созревали такие воззрения.

То, что принципиально и самобытно выросло в Москве, получило полную форму с появлением здесь Паоло Трубецкого. Трубецкой и его искусство оказались тем брошенным в насыщенный раствор кристаллом, который вызвал его массовую кристаллизацию. Он принес с собой блестящее выражение того, что неясно оформлялось в русском искусстве этой эпохи как процесс, параллельный европейскому.

С Трубецким пришел и одержал победу в нашей русской художественной жизни импрессионизм. Это была культура предельной субъективной искренности в искусстве, непосредственности восприятия. Художественный образ в импрессионизме — этюд с натуры, протокол чисто зрительного мгновенного восприятия. В скульптуре импрессионизма пластическое начало подчинялось пространственному: язык объемной формы и



Коровы в стаде, 1909 г.

линии заменялся языком пятна, светотени, формирующей в пространстве скульптурную массу. Главным художественным приемом стал мягкий, широкий и сочный мазок, след пальца, скользящего по поверхности массы, эластичной, податливой под нажимом. Первоначальным материалом стала глина, переводимая в бронзу техникой «Sire perdu», позволяющей факсимильно воспроизводить модель.

Трубецкой — типичный талантливый виртуоз, дилетант — оказался для Домогацкого первым подлинным учителем, хотя под его непосредственным руководством молодой скульптор не работал.

«Появление Трубецкого и его работ было ударом по нашему передвижническому прозябанию. Про себя скажу, что я далеко не сразу пошел по его стопам. Сдерживало то, что я считал позором для себя подражать кому-либо. О направлениях и речи не было, и, кажется, никто и не называл его импрессионистом. Не мирился я и с «безграмотностью» Трубецкого, на которую так рьяно нападали Волнухин. Но как бы там ни было, для меня открылась форточка со свежим воздухом. В Трубецком прельщала меня его свежесть, незамученность, смелый мазок, аристократичность, жизненность. Особенно нравились фигурки. В бюстах смущало отсутствие психологии... На всех моих работах этого времени вы найдете более или менее сильный налет этого трубецкого импрессионизма, смешанного со старыми традициями, волнухинской школой».

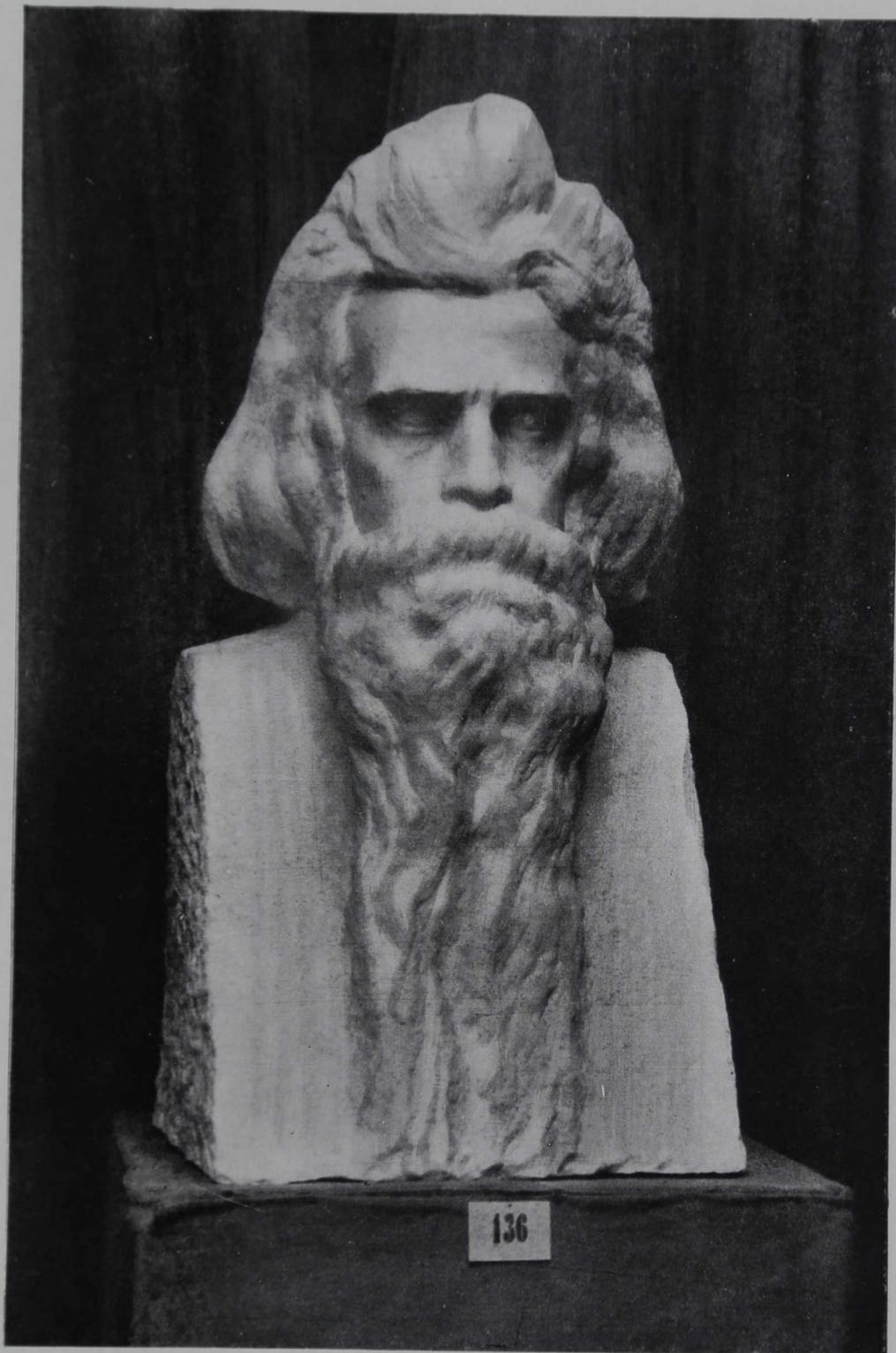
Трубецкой дал молодому скульптору новое понимание формы, повлияв на выработку культуры мазка, хотя и до этого ученик получал от своего учителя Волнухина похвалы за «красивый» мазок.

Он открыл ему путь к углубленному пониманию импрессионизма, к пониманию творчества Родэна.

Но у Трубецкого, кроме неоспоримых положительных и блестящих свойств европейского масштаба, были и крупные недостатки. Основной — мировоззренческого порядка. Импрессионизм Трубецкого был очень внешним, поверхностным, формальным. Это была та линия в импрессионизме, которая философски находила опору в эмпиризме и позитивизме. Это был тот же натурализм, но навыворот, протоколирующий не вещь, а мгновенное и, в сущности, очень статичное, остановившееся впечатление. Трубецкой в своих скульптурных этюдах, портретах не искал характера, длительной и внутренней жизни, углубленной выразительности образа. Это был сбычно великолепный натюрморт, заменявший подлинную жизнь лица и фигуры. Это было то, что Домогацкий называет «отсутствием психологии». Только один раз безмятежный протоколизм Трубецкого перешел в противоположное качество, когда он дал предельно выразительный гротесковый образ в ленинградском памятнике Александру III, да и то, наверно, нечаянно, вне сознательных усилий.

К чести Домогацкого нужно отметить то, что он не только подметил этот главный порок искусства Трубецкого, но и объявил ему решительную борьбу в своем еще не окрепшем творчестве. По этой линии он никогда не был подражателем блестящего гастролера, не воспринял и не продолжал его формалистических тенденций. С этих лет, по прямому преемству от содержательности передвижнического искусства, начинается та основная творческая линия Домогацкого, которая была доведена им без заметных отклонений донныне. И, конечно, ему с Трубецким было не по дороге в этом отношении даже в начале творческих исканий.

Однако Трубецкой привил молодому скульптору и нечто отрицательное. Прививка, конечно, обусловлена была тем, что и в самом Домогацком оказались дрожжи, способные вырастить брошенные семена. Это был салонный привкус и в содержании, и в формах многих произведений не только его, но и других художников данного периода. Он в той или иной мере, коротко или длительно отразился и в творчестве его сверстников, его сотоварищей по работе. Салонностью проникнуты многие из произведений той эпохи у Коненкова. Салонность в ряде замыслов шла по пятам за Голубкиной. Пласт салонных рисунков, статуэток и портретов довольно велик и в художественном наследии Н. А. Андреева вплоть до революции. То же наблюдается и в искусстве Запада. Это было дыхание «модерна», заразившее не только Домогацкого. Это была отравка целой эпохи. Индивидуальное сопротивление было трудно, даже невозможно.



Владимир Соловьёв, 1916 г.

В скульптуре, может быть, один только Родэн оказывал мощное сопротивление «модерну», да и то далеко не всегда.

Салонность в искусстве Домогацкого питалась более прочными и глубокими корнями, чем простое влияние и стиль эпохи. Она — отрицательный результат воздействия той общественной помещичье-буржуазной среды, в которой он родился, которая его вырастила. Салонность — это стилевой налет на образе и произведении искусства. Это иногда очень сильный, иногда почти неуловимый привкус от махрового соединения неглубокой, недорогой и очень внешней красоты с некоей гостинной парадностью, нередко пышностью в тон буржуазному укладу жизни высших слоев. Салонность сверху просачивалась и в слои средние. Там она еще больше вырождалась, обмещанивалась. Парадность заменялась уютной, ходовой сглаженностью, «приемлемостью формы и образа для массового вкуса». О салонности не могло быть и речи в эпоху расцвета не только древнего, но и позднего аристократического искусства, в эпоху достаточно полнокровной дворянской культуры. Салонность — явление более позднее. Она родилась из буржуазного перерождения дворянства и окрепла в гостиных «нуворишей».

Салонность — это тот приспособленческий стиль, который, стирая острые углы новых исканий и течений, перерабатывает их для парадной обстановки, сохраняя их некоторую остроту, он рассчитывает, в сущности, на массовый вкус. В салонности таится неизбежная завязь пошлости. Поэтому на такой дороге для подлинного художника кроются большие опасности, с которыми ему приходится бороться на каждом шагу. Домогацкий испытал не раз эти трудности, и борьба с ними не всегда приводила его к победе. Салонность манеры Трубецкого была очень привлекательна для Домогацкого в этом раннем периоде вне каких бы то ни было намеков на зарождение внутренней борьбы с нею. Это было то, что сам художник называет «аристократичностью» манеры Трубецкого.

В непосредственной близости к тому, что можно было бы считать сутью салонности, была та красота манеры, эффективность «мазка», которые были свойственны Трубецкому, а в известной степени прельщали и Домогацкого той поры. Сюда же нужно было отнести быстроту выполнения, ту внешне небрежную, но ловкую эскизную и этюдную манеру, которая должна была служить показателем талантливости «нутра», вдохновения. Художник признается, что ему стоило много труда освободиться от этого соблазна вкусного мазка, привыкнуть к длительности и серьезности работы над произведением без нарушения его свежести и силы.

Хороший, хотя и кратковременный противовес увлечению Трубецким создавало влияние С. В. Иванова на Домогацкого. Сам художник не отри-

цает этого влияния, подчеркивая в нем ряд хороших сторон: «Я преклонялся тогда перед его художественным авторитетом. Все «передвижническое» в нем скорее привлекало. Привлекал и лично он. Человек он был большой воли, может быть, большого упрямства. Так я и не разобрался в этом окончательно».

Молодой скульптор в 1904 г. прожил несколько времени у С. В. Иванова на «Яхrome». Это было время настоящего и довольно жесткого, хотя и краткого ученичества. С. В. Иванов был требователен и настойчив. Он внимательно следил за «рисунком» в скульптуре своего ученика, давал ряд очень дельных советов. Он ставил натуру в своем вкусе, заставлял копировать в скульптуре некоторые фигуры с своих картин.

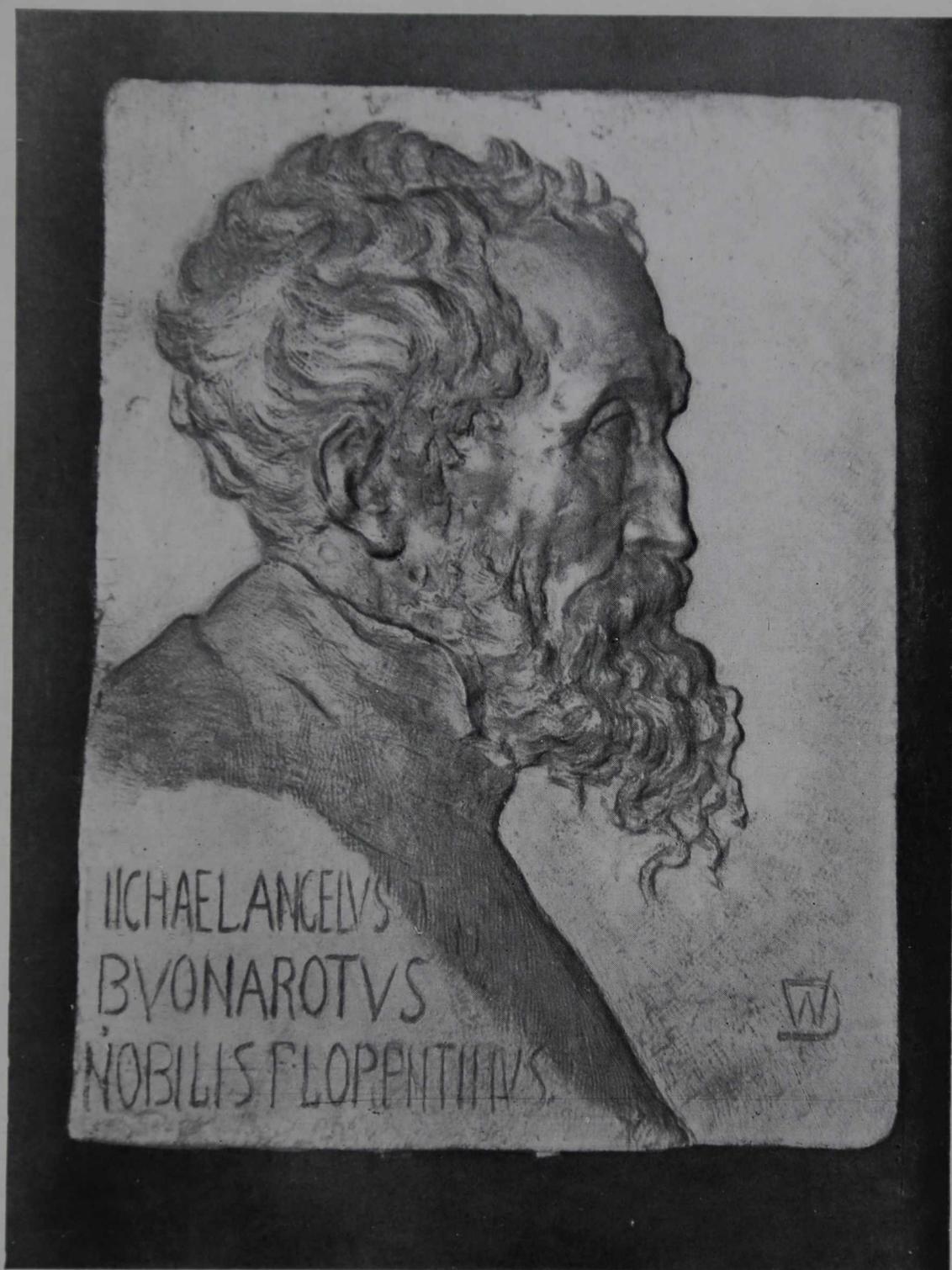
Это был передвижническо-исторический жанр, как его понимал и выражал в своих произведениях сам С. В. Иванов.

Типичными образцами ивановского влияния были первые работы молодого скульптора, появившиеся в том же 1904 г. на «Периодической выставке»: «Мальчик в шубе» и «Мальчик на лошади». Это первое публичное выступление и, в общем, довольно удачное. «Мальчик в шубе» выполнен широкой живописной манерой. Но она не помешала хорошо его поставить и почувствовать тело под сложными складками тяжелой одежды. «Мальчик на лошади» — в хорошей клодовской традиции. Особенно удачен образ брюхатой, некрасивой крестьянской лошаденки с отлично вылепленной головой. На той же выставке и в том же году появились «Куры», — результат яхромских деревенских впечатлений. И лошадь и куры намечают очень интересные возможности для Домогацкого по линии скульптурного изображения животных. Они очень живо вылеплены и удачно скомпанованы.

Этот интерес к животным усилился позднее.

«Периодическая выставка» не дала молодому автору того, что, видимо, он ожидал от нее. Слава не пришла, конечно, мгновенно. «Хотя Сергей Глаголь и погладил меня по головке в «Русских ведомостях», но я так тяжело пережил эту выставку... что два года почти не работал». Это все обусловлено было повышенными запросами к себе и искусству.

События 1905 года коснулись художника эпизодически. И здесь, однако, большую роль сыграл тот же С. В. Иванов. «Благодаря С. В. я одним глазом видел революцию 1905 года. Сильное впечатление на меня произвели похороны Баумана. Был на них с ним и Бабаниной. С ней я познакомился тоже через С. В. К вечеру, обогнав профессию, я смотрел ее на Театральной площади». Он пишет о сильнейшем своем впечатлении, когда под звуки традиционного марша появляется гроб, предшествуемый громадным, очень красивого тона красным знаменем. Профессию



Микель-Анджело, 1917 г. (Эстляндский мрамор)



Голова девочки, 1917 г. (Уральский мрамор)

бросил на Кудрине и на перестрелку не попал. С. В. до утра проработал в университете в качестве санитаря. Был я у него на следующий день, и был он в великом революционном под'еме».

Образ Маркса мощно выросал над событиями. И не случайно, что он нашел отражение тогда в искусстве. Лепит Маркса в 1905 г. Голубкина, лепит его и Домогацкий. Этот опыт его известен только по фотографии. Он выразителен, полон силы, хотя значительно русифицирован, наделен чертами русского интеллигента, романтичен. Это было увлечение сналету, эмоциональная дань сильным, но скоро проходящим увлечениям.

Дальше следует полоса с иным содержанием, иными стремлениями, с иными художественными задачами.

Художник стоял на распутье. Он уже был женат. Нужно было выбирать основную линию жизни.

Предстояла юридическая карьера, ненужная, крайне непривлекательная для молодого Домогацкого. Влекло искусство. «Была нелепая мысль, — пишет он, — соединить искусство с адвокатурой, к которой я не только не был способен, но и не любил всей душой. Итти только по искусству не решался. Уж очень я его уважал и не верил в свои силы». Большую роль в этих колебаниях играло самолюбие и честолюбие. «Я всегда бывало считал, что работать стоит, если есть серьезные шансы быть крупным художником. Перспектива стать художником, каких много, пахла для меня веревкой». Одолела простая, крепнущая любовь к искусству, вне всяких посторонних соображений и честолюбивых перспектив. Домогацкий решает бросить опостылевшую адвокатуру и ехать учиться в Париж.

Так окончились годы «ученичества». Начались годы «странствий», выражаясь старыми средневековыми терминами.

Наступал первый период самостоятельных художественных исканий.

II

Поездка в Париж 1907 г., по признанию самого скульптора, имела решающее значение в его художественной жизни. В Париже Домогацкий прожил 8 месяцев. Он только во вторую свою поездку, — в 1910 г., — прожив там три месяца, «понял все обаяние этого города...» и окончательно оценил его в третий раз... «Много хотелось сказать вам про Париж, но все это будут пустые фразы. Надо погранить его мостовые, насидеться в кафе, надышаться его свободным воздухом, упиться очарованием его художественной жизни. Как иностранец я имел еще великую привилегию брать у него все, что могла позволить мне материальная обеспеченность, не отдавая ему ни кусочка себя».

На фоне такой влюбленности в город, в его культуру и быт художник жадно впитывает впечатления от старого и современного искусства. В Париже он нашел и подлинного, большого учителя, не работая, однако, с ним в его мастерской. Это был Родэн. «Родэн имел для меня гораздо большее значение, чем кто-либо другой».

Искусство Родэна помогло молодому художнику окончательно оформить то, что возникло в волнухинско-ивановской учебе, приняло несколько большую определенность благодаря влиянию П. Трубецкого. Домогацкий искал у Родэна спасения от провинциальности и дилетантизма своего «московского прозябания».

В искусстве Родэна он почувствовал и понял подлинные скульптур-



65219
71963

Портрет М. М. Блюменталь-Тамариной, 1918 г. (Воск)

~~БИБЛИОТЕКА
ЗАВОДА
В Д. С.~~

~~БИБЛИОТЕКА
Инв. № 1313.~~

ные начала импрессионизма, оценил его структурные, трехмерные свойства. Но меньше всего привлекала в родэновском стиле живописная обработка поверхности, хорошо усвоенная раньше под воздействием манеры Трубедкого. Сродным оказалось и другое основное свойство темперамента Родэна. Этот великий мастер никогда не был формалистом и объективным «наблюдателем», в противоположность обычной «натюрмортности» Трубедкого. Домогацкому сродным в Родэне было стремление внутренней выразительности и напряженности образа, использование импрессионистических приемов как средства к раскрытию внутреннего смысла, содержания образа. Волновали и трепещущая мощная плоть родэновских произведений и нежные, едва уловимые оттенки тончайших душевных переживаний. «Им я увлекался почти исключительно как портретистом. Он давал мне в человеке то, чего так тщательно избегал Трубедкой: человеческую душу. А это всегда было моей мечтой. Кроме этого, — громадную культуру, грамотность». Рядом с Родэном, в том же направлении, но в мире звериных образов влиял Бугатти. Широкая, мягкая манера Бугатти, умение подметить и остро передать душевное движение в изображении зверя, простота и интимность решения вызывают и до сих пор великое очарование у зрителя его скульптур. Бугатти подогрел у молодого скульптора интерес к звериной скульптуре, появившейся еще ранее в Москве.

Восемь месяцев Домогацкий работает в Париже. Осенью 1907 г. он выставляет в «Осеннем салоне» несколько скульптур: «Голову девочки», «Мужской портрет» и «Голову старика», — все в гипсе. Они отражают сильное влияние Родэна, очень живы по манере, передают хорошо характер. Но форма приблизительна, импрессионистична. «Самообучение» проходит медленно и трудно. Близок к общему характеру и по манере выполнения к «Голове старика» бюст-портрет старухи той же поры. Он очень выразителен. Форма построена на подчеркнутых контрастах света и тени. Быть может, это произведение навеяно приемами лепки родэновских «Граждан Калэ».

К 1907 г. следует отнести и статуэтку «Девочки» с опущенной головой и руками. Этюд головы этой девочки экспонировался в «Осеннем салоне». Хорошо схвачена прелесть позы, жеста и выражения этого городского ребенка, мягко и любовно передана прелесть его хрупкого, худенького и слабого тела, контраст несколько большой головы, ее внимательного и грустного выражения, с тонкими ногами и сухими линиями рук.

В том же году художник работает над этюдами обнаженного тела мальчика-подростка. Композиция построена на принципе «контра-поста»,

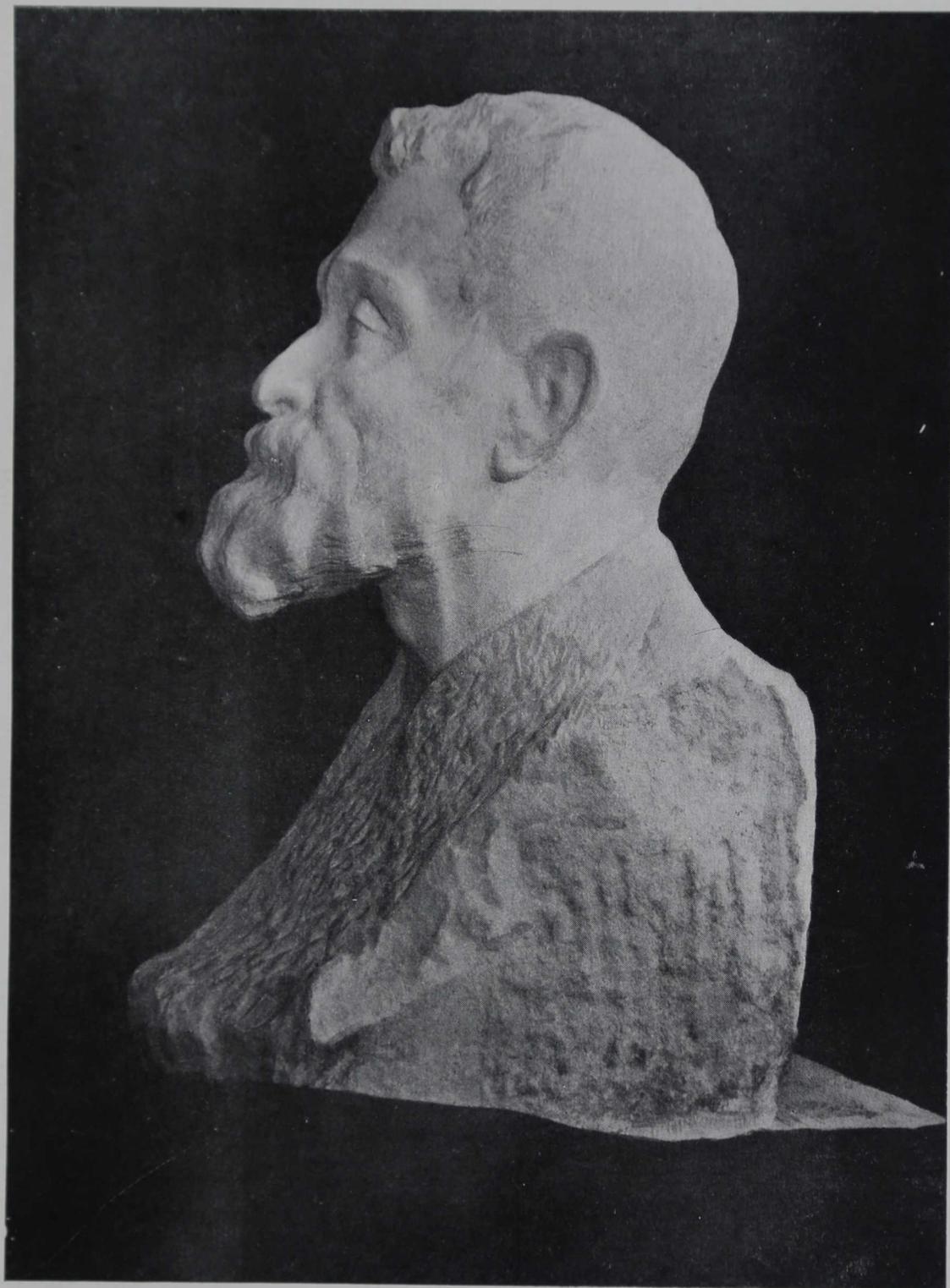


раскрывающего главное движение форм в классическом приеме античных статуй эпохи Праксителя. Есть впечатление женственной слабости и нежной округленности движений фигуры, такое характерное для лишенных мажора и силы «настроений» эпохи.

Следует внимательно остановиться на восприятии и творческом истолковании Домогацким той эпохи мотива человеческого тела, на понимании его формы, смысла, его пластического решения в искусстве. Это восприятие чуждо античности с ее полнотой идеализированного тела, далеко от Египта с присущей ему обобщенностью формы и волевым напряжением внутренней жизни. Вероятно, поэтому Домогацкому были всегда чужды классицизирующие тенденции включительно до форм «высокого» Ренессанса. Домогацкий любит худые формы, костлявое тело, утонченные, хрупкие пропорции. Ему больше сродни, пожалуй, понимание тела в поздней Готике, в раннем Возрождении. У него больше внутренней близости с формами тела у донателловских статуй, с их изрытой и бугристой поверхностью. «Плоть» уступает место духовному напряжению, но это не воля и не сознание, а эмоция. Психологизм Домогацкого густо окрашен чувством, своеобразной романтикой настроения. Это — типичный «модерн» с его характерным содержанием и такими же характерными формами. Отсюда довольно прочно и длительно намечается последующий путь художника в одной из основных граней его творчества.

Здесь он соприкасается сходными творческими стремлениями с творчеством А. С. Голубкиной, у которой тот же эмоциональный психологизм, истонченность телесной формы, напряжение настроения достигают высшей степени выразительности, превращая импрессионистический этюд в образ символично-экспрессионистического характера. Домогацкий умереннее в настроении, сдержаннее в пластической деформации, менее уверен и смел в приемах. Его лирика уютна и лишена голубкинского надрыва, трагизма.

Однако Париж оказал на Домогацкого воздействие и своими ядами. Привкус салонности, наметившийся еще в Москве, здесь еще более усиливается под влиянием Родэна, особенно в этюдах и эскизах обнаженного тела. Это череда «ню», выполненных в характере эффектного и внешне красивого французского «модерна» начала 900-х гг., в котором сочетались обычно в французском искусстве эпохи импрессионистические дерзания и официально-академическая вытощенность общей композиции, строения формы. Винить очень молодого скульптора в таком увлечении было трудно. Оно было почти всеобщим. Не избежал этого налета и Родэн в ряде подобных статуэток и групп типа «Весны», «Поцелуя». Это все то, что широкой волной хлынуло в художественную промышленность,



Портрет Льва Шестова, 1918 г.

в витрины и на полки магазинов, встречало все более растущий спрос массового потребителя, проходило путь обмещивания и опошления в произведениях художников среднего уровня и типичных «прикладников».

По возвращении из Парижа молодой скульптор вступает в общественную жизнь искусства. Он должен был определить свое отношение к художественным течениям и группировкам. Происходило это как-то само собой. Особой активности здесь Домогацкий не обнаруживал. Психологически, по своему характеру, по художественным интересам и манере работать он всегда лучше чувствовал себя в некотором обособлении, не связывая себя путами взаимных групповых обязательств. Сам он объясняет сложившееся положение так: «По поводу художественных группировок должен сказать, что для нас, скульпторов, они значения большого не имели... Мы попадали в то или другое общество довольно случайно и почти всегда были в нем на отлете. Направление наше живописцами уразумевалось довольно плохо. Даже «правое» и «левое» подчас не отличалось». Так, две чисто импрессионистические, очень «левые» по тем временам, работы Домогацкого были приняты на 36-ю передвижную выставку 1908 года. Третья в том же году экспонировалась на выставке «Московского товарищества художников». Позднее Домогацкий избирается членом МТХ. Он так характеризует и общество свое и свое положение в нем: «Как вам известно, оно играло роль некоего художественного «диспансера» и застревать в нем долго не полагалось, хотя по скульптуре это была самая доброкачественная выставка. Переключивались обычно в «Мир искусства» или в «Союз русских художников». По существу, принципиального не было ничего ни в этих обществах, ни в самом пребывании художника в их недрах. Поэтому и было так легко организационно и психологически подобное «переключивание» для художников. Это были выставочные фирмы, художественные базары для более или менее выгодной распродажи художественных произведений. Отношение художественных обществ к скульптуре продолжало оставаться традиционным, — таким, каким оно наметилось и привилось во второй половине XIX века. На выставках первую скрипку играла живопись, вторую — графика. На долю скульптуры остались задворки общественного внимания и декоративная роль в общей экспозиции. Скульптуру, в сущности, только терпели и крайне неохотно уступали ей часть стены. С начала XX века потухший интерес русского общества к скульптуре начинает вновь подогреваться. Понемногу входит в моду скульптурный импрессионистический портрет, такой же этюд обнаженного тела, зарождается вкус и к композиционным решениям. Все это становится элементами украшения домашней обстановки в обеспе-

ченных кругах передового буржуазного слоя. И картина, и графика, и скульптура приспособляются к этим вкусам. Налет «гостинный», салонный усиливается. Его отпечаток все более ложится даже на самые талантливые, интимные, как будто самые «свободные» произведения художников.

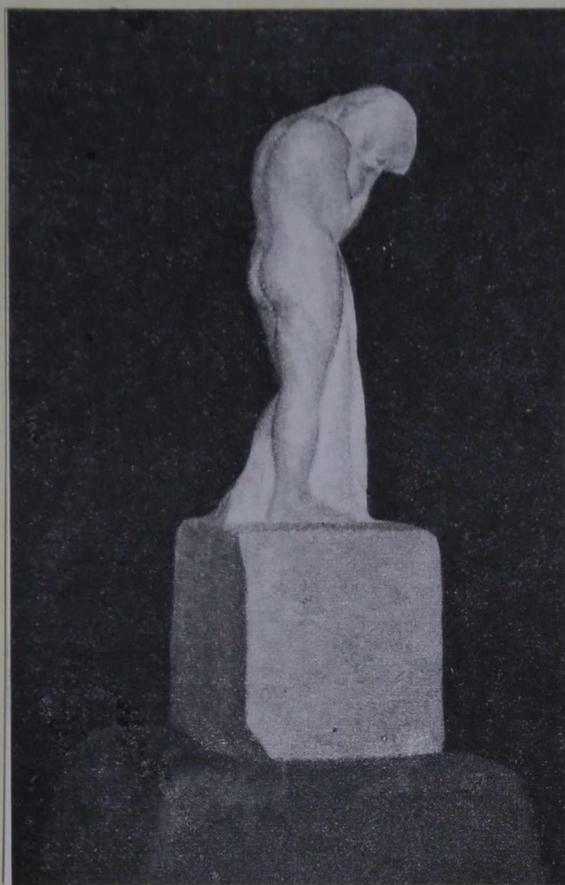
Одной из самых почетных, но уж очень запущенных, в значительной мере старомодных фирм в это время была и «Передвижная», на которой произведения Домогацкого появились с 1908 года. В 1909 г. скульптор выставляет здесь группу очень своеобразных и интересных произведений. Он выступает как художник животных. Мы помним удачу его первого опыта в этой области — «Кур» 1904 года. Парижское увлечение творчеством Бугатти через два года сказалось в превосходной серии небольших скульптур, изображающих группы домашних животных и птиц.

Эти работы отличаются неожиданным для молодого скульптора большим и зрелым мастерством. В типах животных много жизни, теплоты отношения к сюжету и образу. Отлично подмечены характеры, движения. Крепко построена форма. Строго нарисованы силуэты. Большинство композиций рассчитано на впечатление от силуэта. Группы расположены фронтально, фризом. В этих работах — отражение лирического переживания сельской обстановки, скульптурная лирика скотного двора. Манера лепки — уже сложившаяся, — широкий и мягкий мазок, организующий поверхность очень эластичной глины.

Домогацкий в этих произведениях начал раскрываться как сильный и своеобразный анималист с большими художественными возможностями. Однако, к сожалению, увлечение животными 1909 г. уже больше серьезно не возвращалось. Это был блестящий, но короткий творческий эпизод. Вероятно, молодой художник не считал «звериные» темы серьезным предметом творческого внимания. Правда, позднее частично приходится их вспомнить, когда художник начинает искать звериное в человеке.

Следующие три года Домогацкий работал замкнуто и сосредоточенно. Вещей за этот период выполнено было немного. Он продолжал искать внутренние точки опоры, стремился открыть основное русло своего творческого пути.

Это были годы острой борьбы внутренних противоречий в стиле «модерн». Эпоха первоначальных его форм, характеризующих так называемый «новый стиль конца века» с его действительным своеобразием, сменялась временем принципиальных изменений. Наступала полоса все более откровенной стилизации. Первая пора «модерна» была орнаментальной. Второй период развивался под знаком все более широких декоративных запросов. Под их воздействием на фоне роста консервативных тенденций аристократически-буржуазных слоев европейского общества все более уси-



Женская фигура, 1919 г. (Итальянский мрамор)

ливались в искусстве идеи ретроспективизма. В архитектуре возрождаются разновидности «рококо», классицизма. Появляются «нео-готика» и перепевы романского стиля. В изобразительном искусстве стилизация восходит к архаике средневековья и античности, к художественным формам Египта и народов примитивных. «Модерн» в обеих стадиях своего развития становится методом борьбы с импрессионизмом, со всем содержанием его и формами. Художественный образ приобретает большую определенность, сложность и законченность. В построении произведения искусства все более усиливается композиционное начало, в форме — ясность, полнота. Вновь большую роль начинает играть силуэт, линия, замыкающая форму, организующая массу. Фактура становится менее растрепанной. Мазок, мерцающие блики, резкие и дробные контрасты светлого — темного уступают место обобщенной поверхности с ее спокойной и широкой игрой планов, плоскостей, с разнообразием методической обработки.

Восстанавливается полузабытая культура материала, обусловленная теми же декоративно-монументальными запросами.

Импрессионизм, пользуясь мягкой, почти текучей глиной как материалом, храня предельно впечатление свежести этюда, предпочитал факсимильную отливку из гипса и бронзы. Были фанатические сторонники гипса, защищая его и в своем творческом опыте и теоретически, вплоть до статей-дифирамбов. Теперь об'является беспощадная война гипсу. Намечается крутой поворот к твердым материалам: дереву, камню. Такое движение глубоко обусловлено исторически. В нашей художественной культуре развивались синтетические стремления. Обращая взор в прошлое, можно видеть, что все эпохи, которые искали синтеза силы и предельной выразительности в произведении искусства, отличались полным единством образа, материала и формы.

Все искусство примитивное, искусство феодальных эпох, развивалось под знаком подлинной и строгой культуры материала. Образ здесь был неразрывно связан с характером и качеством материала. Впервые в истории культуры наблюдаем явное притупление чувства материала в Риме. Появляется типичная римская безвкусица перевода образа из одного материала в другой, невозможная для греческого искусства не только эпохи первого расцвета, но и эллинизма. Появляется череда римских мраморных копий с бронзовых оригиналов. Механически переносятся свойства одного материала и связанные с ним особенности формы и композиции на другой материал. Композиция, задуманная и выполненная греком в бронзе, получала у римского мастера ряд нелепых подпорок в мраморе, чтобы укрепить ее конструктивно. Вполне обоснованные в чеканной бронзе свойства формы и поверхности становились ненужными — жесткими и бедными в мраморе.

Так снижалась античная культура дружными усилиями лишенных вкуса заказчиков — богатых римских откупщиков, ростовщиков и ремесленников-копиистов, потерявших чувство стиля и материала.

В развитии европейской скульптуры первое расхождение между образом и материалом появилось в конце Ренессанса, усилилось в эпоху Барокко. Оно связано с ростом буржуазных отношений, с огрубением, притуплением и обмещаниванием общественных вкусов. И здесь, как и в Риме когда-то, богатая безвкусица выскочки-капиталиста сыграла огромную роль.

Эпоха аристократического абсолютизма породила официальное, академическое искусство. В нем еще больше нарушается связь образа и материала. Академические образ и форма становятся все более отвлеченными. Образ утеривает связь с материалом. Глина и гипс становятся



Байрон. Проект памятника, 1919 г.

самыми удобными средствами для осуществления художественного замысла. Безразличие к материалу напоминает римскую эпоху с ее ошибками, искажениями.

Излюбленными образцами академических скульпторов становятся больше всего римские копии — переписки греческих образцов. «Повреждение художественных нравов» идет, однако, и дальше. Впервые намечается разрыв между «искусством» и «ремеслом». Стали думать, что единственная достойная художника задача — лишь довести, оформить замысел в глине. Все остальное — дело ремесленника-копииста, мастера по переводу глиняной формы в материал. Так возникает и пышно расцветает не на одно столетие «гипсовый» стиль академизма. Он овладевает художественным ощущением и мыслью. Растут отвлеченность и выхолащивание образа, стилевое безразличие, формалистические устремления. Для академизма, как и для новейших течений формализма, становится все более важным не «что», а «как». Так сближаются концепционно враги, стремящиеся к взаимному уничтожению. Они порождены пустотой содержания в той культуре, которая их вызывает к жизни.

Натурализм в своем существе и формах как будто является противоположностью академизма. Однако он устанавливает сходное отношение между материалом и образом. Это потому, что в своей погоне за точностью воспроизведения, в близоруком беге за подробностями натурализм — типичное выражение «ползучего эмпиризма» — стремится также к преодолению художественного материала. Нужно сделать так «похоже» на натуру, чтобы впечатление от скульптурного материала как можно меньше мешало этому сходству. Отсюда безразличие и натурализма к художественному материалу. Всякий материал удобен постольку, поскольку он может быть преодолен на пути к «муляжному» сходству. Отсюда приемы и фокусы, приводящие ко всевозможным насилиям над художественным материалом. Расчет художника-натуралиста прост. Впечатление от произведения искусства тем сильнее, чем больше и неузнаваемее переработан материал, из которого оно выполнено, чем меньше он чувствуется в обработке, чем ближе это впечатление подведено к впечатлению от материала «нейтрального», присущего воспроизводимому предмету. Так рождается в обработке мрамора и дерева натуралистический ажур чулок, прозрачность кружева и крылышек насекомых, разнофактурная поверхность тканей.

Положение и развитие культуры материала всегда было связано с таким художественным мировоззрением, которое ясно различало правду художественную и ложь, безнадежность как точного копирования природы, так и отвлеченной ее схематизации. Тогда стремились к синтезу между пассивностью натуралистического восприятия и активностью творческого

воображения. Тогда искали равновесия между формой и содержанием. Тогда появлялось «чувство материала», ставящее естественную художественную грань между искусством и натурой, между эмпирией и синтезом, сырым «фактом» и его художественным преодолением.

В предреволюционную эпоху обращение к материалу в скульптуре наметилось на грани XX века. Этот крутой поворот обусловлен был значительными стилевыми сдвигами, появлением декоративно-монументальных стремлений в зрелом искусстве развитого европейского капитализма. Такой же процесс совершался и в русской художественной жизни. У нас это движение возглавлялось Коненковым и Голубкиной. Оно привело к решительному отказу как от старых концепций академизма и натурализма, так и от новой, из которой родилось само это движение — импрессионизм, в порядке его внутреннего отрицания.

Обращение к материалу помогло Коненкову найти свою яркую индивидуальность, Голубкиной — силу и завершенность образов. В руках Коненкова, может быть, впервые после примитива, дерево приобрело подлинную художественную жизнь и форму. Путешествие его в Грецию открыло художнику прекрасную жизнь мрамора как материала. После 1910 г. дерево и мрамор на наших выставках все более вытесняют гипс, привлекая к себе все шире общественное внимание.

В массиве этого широкого и сложного движения развивалось творчество молодого Домогацкого. В нем борются тенденции импрессионизма и «модерна», этюдный подход к натуре и композиционно-декоративные искания, приводящие иногда к прямой стилизации. Домогацкий подражает Египту, Ассирии. Но в этой стилизации он не ухватывает природы стиля: жесткой силы линии в ассирийских рельефах, линейной скупости Египта. Это, прежде всего и больше всего, — очень вольные перепевы, условный перевод на импрессионистский язык как в формах, так и в характере поверхности. Конечно, такие решения не могли удовлетворить и самого художника. Он быстро и решительно уходит от этих соблазнов эпохи, продолжая в основном свой органический путь — от импрессионизма к реалистическим задачам прежде всего в скульптурном портрете. Он все внимательнее и глубже вглядывается не только в человеческое лицо, но и в характер. В мгновении импрессионистского восприятия он стремится раскрыть длительность душевных переживаний, в их быстрой смене, в их потоке он ищет постоянного, структуры образа, художественной формулы портрета. Конечно, это еще не оформившаяся творческая линия. Это только начало не вполне уверенного ее выяснения. Но уже и теперь художник настойчиво идет к художественным задачам не от формы, а от содержания.



Голова юноши, 1921 г.

Домогацкого занимают и декоративные задачи. Они в главном связаны и теперь с тематикой, к которой в течение последующих лет наблюдаем неслабеющий интерес. Это — скульптура надгробий, полная легкой грусти и созерцательности.

На 19-й выставке Московского товарищества художников в 1912 г. Домогацкий выступал с несколькими произведениями. Появились два надгробия. Особенно удалась фигура девушки с венком. Ее острые формы, худое юное тело, прикрытое свободно спадающими широкими складками платья, подчинены плавному, спокойному движению, медлительным ритмам сдержанной печали. Волнует лирика образа, простота замысла.

Рядом с гипсами на той же выставке показаны были работы художника в материале: «Голова старика» в дереве и «Голова девочки», выполненная из норвежского мрамора.

«Голова старика» была, в сущности, первым и почти последним опытом знакомства нашего художника с материалом дерева. Она сработана

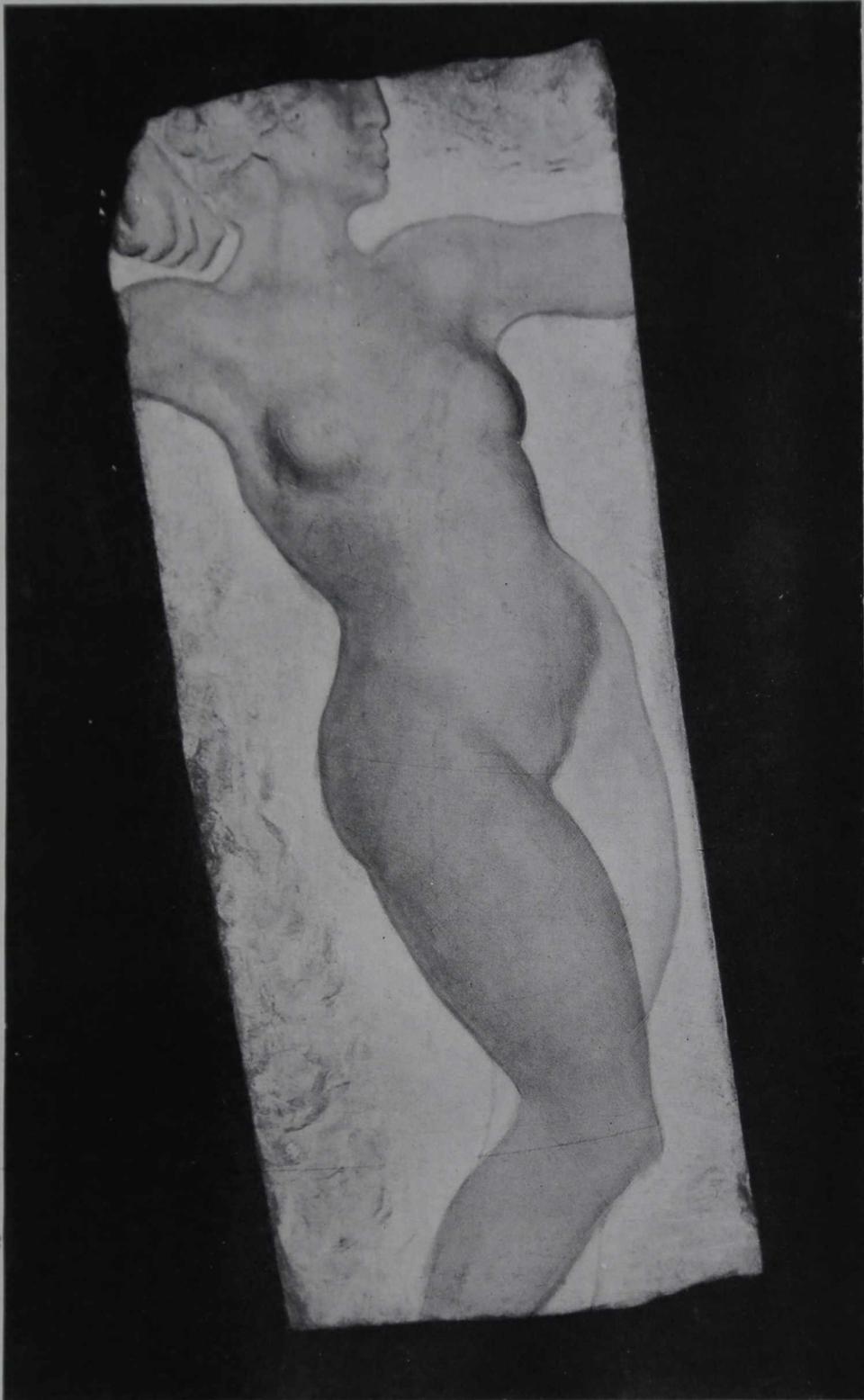
тщательно, но сухо. Дерево не привлекало Домогацкого своими пластическими качествами. Оно оказалось вне круга его творческих вкусов и требований. Его не привлекала и техника преодоления всех трудностей обработки этого материала.

С 1912 г. камень становится основным материалом, над которым все настойчивее и глубже работает художник. Еще в 1907 г. в Париже он брал уроки обработки камня у одного итальянского мраморщика. Последующая подготовка продолжалась самостоятельно. Манера становилась крепче и строже. Форма в камне отыскивалась и строилась не только в зависимости от задуманного образа, но и от его столкновения с определенным материалом. Скульптор испытывает свои силы в норвежском, уральском и итальянском мраморе. Кроме портретов, он выполняет целую статуэтку «Женскую фигуру на коленях». По характеру образа, по типичной композиции это обнаженное тело было продолжением все той же линии салонного «модерна», наметившейся у Домогацкого в первые годы. Но «модерн» с его стилевыми требованиями помог художнику преодолеть в материале камня импрессионистическую этидность, недосказанность формы. Об этом убедительно говорит сравнение гипса и мрамора той же «Женской фигуры на коленях». Богато и нежно разработанная поверхность мрамора дает жизнь и теплоту формам. Формы в их игре, просвечивающая глубина мрамора, — все это создает новое очарование, несравнимое с впечатлением от гипса.

Мировая война не вносит ничего нового в круг образов, в систему художественного мышления Домогацкого.

Работа над скульптурными задачами в материале привлекает художника не только практически, но и теоретически. Ход его собственных мыслей и вырабатываемых скульптурных приемов приводит его к положениям, сходным с теми, которые формулировались тогда А. Гильдебрандом. Поэтому книга Гильдебранда о скульптуре произвела на Домогацкого очень сильное впечатление. Она не только открыла ему много нового, но и подвела теоретический фундамент под то, что неясно ощущалось, интуитивно намечалось в практике самого художника. Гильдебранд устанавливал несколько простых и естественных законов выявления, «освобождения» формы из каменного блока, законов зрительного восприятия скульптуры.

Высшим моментом творческого напряжения и самых полных удач в основной линии художественного развития Домогацкого был 1916 год. Он участвует в этом году на четырех выставках, — и впервые на выставке «Мира искусств», — экспонируя ряд зрелых произведений, в большинстве своем выполненных в камне. Художник работает над итальянским



Амазонка, 1924 г. (Итальянский мрамор)

мрамором, испытывает материал грубого, но эффектного уральского мрамора, прозрачный алебастр, приятный в своем тоне тарусский камень. Вполне выясняется и его основная творческая линия: искусство портрета. Намечается и собственная концепция портрета. Раскрываются ее начальные этапы. Налицо два типа портретных решений. Первый портрет — этюд с натуры. Уже в эту пору художник стремится к борьбе с импрессионистическим методом быстрого закрепления такого же мало длительного впечатления. Очень помогает ему в этом процессе перевод импрессионистического этюда в материал камня: уплотняется и крепнет форма, собщаются наблюдаемые свойства внешние и внутренние. Лучшим образцом портрета такого типа является для этой поры бюст Рачинского. Второй тип — идеальный, синтетический, «воображаемый», портрет-образ. Сюда нужно отнести портретные бюсты О. Уайльда, В. Соловьева, рельеф-голову Микель-Анджело, позднее — бюст Шестова. Характерно, что художник решается в этих портретах обойтись совсем без пластической споры. Отправным материалом для него служат фотографии, там, где можно, — вместе с ними портреты художественные, живописные или графические, литературные описания, свойства людей близких. Этот тип портретов в творчестве Домогацкого — не случайность. Он обусловлен не заказом и не капризом художника, появляясь время от времени и позднее. Здесь он ищет самой полной свободы от импрессионистического плена натуры. Он стремится дать возможно более полное и глубокое истолкование не только личности, но и культурной ценности изображаемого лица. Это поиски синтеза. Но он направляется не столько по линии об'ективной сути утверждения изображаемого, сколько раскрывается как суб'ективное, лирическое истолкование ее самим художником. Сходство обоих типов — в идеализации смысла, характера портрета. В исходном положении лежит не римская, а эллинская концепция. Но она усиливается в сторону очень широкой свободы толкования, решительной, собственной, нередко весьма эмоциональной оценки. Поэтому любой портрет этого времени у Домогацкого густо окрашен его личными переживаниями, носит в себе ряд явных или едва уловимых признаков автоисповеди, автопортретирования. Отсюда, несомненно, ряд свойств в форме, в манере выполнения, сближающих один образ с другим по некоему внутреннему родству, конечно, не наблюдаемому в натуре. Ярким примером может быть характерная для Домогацкого манера выполнения глаз, их форма, — не столько пластическая, сколько графическая, — их выражение. В обоих типах портрета художник нащупывает в текущем потоке постоянное, вступая в борьбу с основами импрессионизма. Однако приемы и понимание формы как теперь, так долго и потом, остаются импрессионистическими. Домогацкий

в процессе работы сначала пользуется вязко-пластическим материалом — глиной, мастикой, допуская приблизительность формы, усиливая эффекты световые, иногда до грани деформации. Масса пластическая текуча, податлива, подчинена законам нарастания, набухания изнутри. В такой манере много неустойчивого, неопределенного. В переводе формы на камень приемы противоположны процессу лепки. Это уже иной путь ограничения извне, отъятия всего лишнего, освобождения из блока мыслимой и заложенной в нем формы. Это — неизбежные искания структурного остова формы под текучестью его раз'еденной светотенью массы. Скульптура Домогацкого теперь вполне трехмерна. Но она еще не пластична. Пластическая форма далеко не всегда на месте. Ее смещения, еще больше чем необходимо, нередко подчинены не столько законам, сколько капризам освещения, изменчивой игре светотени на поверхности. Даже самые законченные произведения этого периода отличаются неопределенностью форм и их взаимоотношений, полутонем в переходах от светлого к темному, родэновской «вуалью» как способом об'единения скульптурной поверхности с окружающей воздушно-световой средой. Скульптура Домогацкого — функция этой среды и неразрывно с нею связана. Поэтому художник так настойчиво и требовательно всегда ищет особо благоприятного освещения и самой выгодной точки зрения для восприятия.

Рядом с основной портретной линией продолжается работа над человеческой фигурой как в глине, так и в камне. Здесь нет ничего принципиально нового. Это, попрежнему, изживания все того же «модерна». Становится лишь тоньше мастерство и чувство материала.

III

Революция в первые годы не полагает ощутимого сдвига ни в содержании, ни в формах творчества Домогацкого. Его прежний путь продолжается без изменений и искривлений. Он остается в стороне от «левых» увлечений, от оголенной аналитической полосы в нашем искусстве, от алгебры выхолощенных художественных схем и крайностей «беспредметничества». Однако он пытливо вглядывается в развивающееся движение, пытается его осмыслить, оценить. Сделав это для себя внимательно и точно, он бесспорно отвергает и содержание и формы этого художественного движения. Для него искусство не может жить без образа, а скульптура — без изобразительности, в которой главным мотивом всегда было и будет человеческое тело, органическая форма.



Портрет скульптора В. Ватагина, 1924 г.

Домогацкий в своем творчестве — интимном и лирическом — замыкается, «ложится в дрейф». В стенах мастерской его волнуют все прежние задачи: те же портретные головы и бюсты, те же синтетические, «воображаемые» портреты.

Появляются в материале эстляндского мрамора рельефы головы Микель-Анджело по гипсу, выполненному раньше, и поэта Мицкевича. В 1917 г. он вырезает из уральского камня голову девочки, в 1918 г. — бюст Л. Шестова. Оба произведения были настолько зрелы по манере, так хорошо выражали определившуюся индивидуальность Домогацкого, что были приобретены в Третьяковскую галерею, одно — в то же время, а другое — позже. Это было первое серьезное общественное признание художника. Для его психологии, постоянно раз'едаемой сомнениями, неуверенностью в своих силах, в правильности избранного пути, такой акт имел колоссальное значение. Здесь начинается новый цикл, новая волна творческого длительного под'ема, эпоха подготовляемых серьезных изменений в художественных исканиях, в осуществлении творческих замыслов. Это, однако, происходит очень медленно и мало заметно; совершается, несомненно, под воздействием глубоких сдвигов в советской культуре и в ее искусстве. Это упорный и неотвратимый рост реалистических тенденций. Это монументально-декоративные запросы, пред'являемые к скульптуре.

В 1919 г. скульпторы широко и очень активно откликнулись на призыв Ленина к монументальной пропаганде. Отзвуком на этот призыв в работах Домогацкого была большая статуя Байрона, первый опыт художника в области декоративно-монументального решения образа. «Байрон» — в той же группе «воображаемых» портретов. Но он — показатель крупных сдвигов, творческих, в области понимания формы, в приемах выполнения. Художнику удалось раскрыть овеянную романтикой сдержанную силу характера, байроновскую протестующую гордость в движении головы, в повороте фигуры. Но ускользнула от творческого выявления великая глубина трагического раздвоения. Крепче, пластичнее становится форма. Скульптурное начало вступает в борьбу с импрессионистической воздушной «вуалью», с светской раздробленностью и «вязкостью» пластической массы, ее поверхности. Романтический плащ и его складки использованы как декоративный мотив. В движении складок, их пышной борьбе впервые зазвучали явные декоративные ритмы, задуманные широко и торжественно, в эпическом духе. Понимание отношений между мотивом тела и мотивом одежд здесь исходит из античной традиции. Складки одежд, их течение поняты как сложное сопровождение, подчеркивающее формы тела, их общую композицию.

Все это уже принципиально новое. Оно появляется впервые в связи с новыми задачами, выдвигаемыми революцией. В том же плане решает художник несколько позднее, в 1920 г., большой декоративный бюст философа Декарта для Дарвиновского музея в Москве.

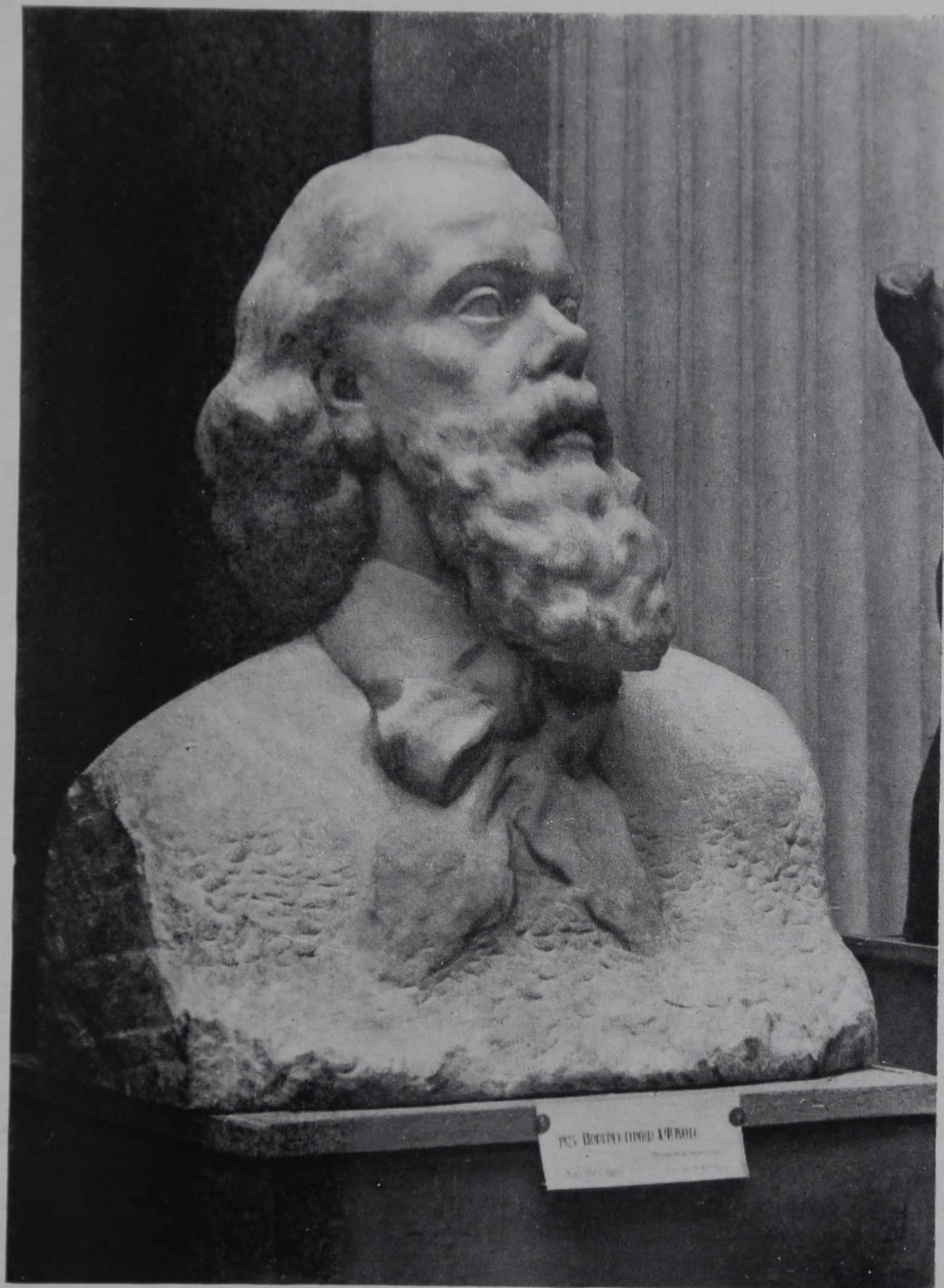
Этюды обнаженного тела, появившиеся в те же годы, также несут в себе ряд новых свойств, обусловленных творческим поворотом художника. Особенно типичен в этом отношении «женский торс» с очень тонко моделированными формами, с широко и спокойно трактованными поверхностями. Много теплоты и эмоциональной сдержанной прелести в ощущении материалов.

Заказ Всеобуча в 1920 г. дал возможность для работы над обнаженным мужским телом. Это были эскизы декоративных статуй физкультурников. Художник ищет здесь законов развернутого и напряженного движения в обнаженном теле, богатого и острого силуэта. В эскизах много свежести. В их композиции те же, что и в «Байроне», поиски ритмической устроенности.

1921 год проходит под знаком серьезных и новых портретных исканий. Он — начало нового под'ема в этом творческом направлении. Намечающая этот под'ем грань чувствуется в двух работах: «Голове юноши» и «Голове Игоря Кислякова». Углубляются психологические и формальные задачи. Растут обобщающие тенденции. Скульптура приобретает небывалую раньше структурную определенность, обоснованность. Начинается последний этап преодоления импрессионистической аморфности.

Строгий стиль портрета этого времени, его крепнущие реалистические тенденции контрастируют с своеобразной романтической фантастикой некоторых образов. Появляется череда всякой «нечисти». Возникают «Лешие», «Пан». Эта линия продолжается «Корягой» 1924 года. Генетически связана она в известной мере с старым увлечением — образом зверья. Характерно, что раньше дикие звери, как творческий мотив, мало привлекали художника. Он особенно хорошо воспринимал и передавал домашних животных. Но звериное в человеке интересовало его долго и остро. Оно толкало на поиски неких гибридных образов и вывело на путь одинокого и, в общем, очень запоздалого мифологического решения. Здесь художника занимало превращение черт человеческих в звериные и обратно превращение гротескное, несколько преувеличенное в формах и жесте. Возбуждала первобытно-чувственная стихия их сумеречных душевных переживаний.

Это был довольно неожиданный возврат к кругу старых образов «модерна», ко всему тому, что могло быть характерным в мастерских и на выставках начала 90-х гг.



Портрет проф. А. Котс, 1925 г. (Норвежский мрамор)

Этот возврат совершался на фоне стремительно развивавшихся событий революции, на фоне бурного роста советской культуры начала восстановительного периода. Он был обусловлен отчасти своеобразным отшельничеством, уходом в эстетическое уединение, в мечты о природном бытии. Он был связан, несомненно, с некоторой растерянностью перед потоком надвинувшихся мощных и небывалых перемен. То, что происходило в это время с Домогацким, далеко не было единичным явлением. Как раз в эпоху «нэпа» мы наблюдаем ряд аналогичных явлений в различных областях нашего искусства. Начинаясь в какой-то мере реконструкция «модерна» как в строе и характере образов, так и в формах. Она питалась сходными с эпохой «модерна» настроениями и потребностями. Это была явная пессимистическая струя, представлявшая собой духовную реакцию на основные поступательные тенденции эпохи.

В приемах самого художника, в художественных формах «лесная нечисть» была также не шагом вперед, а некоторым отступлением на позиции, уже изжитые как будто. Причудливая масса, раздробленная и просверленная глубокими впадинами, резкая светотень, такой же капризный и причудливый силуэт воспроизводили импрессионистические мотивы коряги, узла перепутавшихся древесных корней. Нечто подобное мы наблюдаем в скульптуре Дальнего Востока. Но там все впечатление построено на остром, графическом силуэте, на отчеканенной и собранной форме. Здесь импрессионизм подхода и приема, игра массами и пятном в явном и непримиримом противоречии с графическим началом, которое лишь одно может организовать ритмически подобный замысел.

Эта группа произведений Домогацкого в остром внутреннем противоречии не только его с портретом, но и с мотивами обнаженного тела того же периода. В этих мотивах образ становится строже, яснее, приобретает больше сходства с Возрождением и античностью. Рельеф «Амазонка» 1924 г. радует глаз упругой, гибкой линией силуэта, «Женский торс» 1925 г. — не только простотой и найденной стройностью композиции, но и крепкой, полной формой, далекой от вялых и рафинированных опытов первых лет.

1926 год можно рассматривать как пору нового большого творческого подъема В. Н. Домогацкого уже в условиях советской культуры. В центре его творческой работы вновь встает задача скульптурного портрета.

У каждого художника в его творческой биографии наступает момент столкновения между его талантом и культурой, между темпераментом и сознательно направляемой волей. Столкновение может быть жестоким. Оно приводит нередко к крушению. Это бывает в тех случаях, когда природные качества, данный талант, — все то, чем мог жить беззаботно и неорга-

низованно в годы молодости художник, начинает уходить, расточаться, оскудевать. Это обычно не случается с теми, кто умеет талант и вдохновение, темперамент и настойчивость, глубины подсознания и ясную мысль слить в единстве найденного равновесия. Этот синтез не возникает случайно. Он приобретает не даром, а очень большой и суровой работой над собой, над творческими задачами. Если такая работа удастся художнику, если он преодолевает в себе все внутренние препятствия, то наступает длительный и прочный период второго, подлинно зрелого расцвета, следующего за ним подлинно прекрасного и ценного заката—до последних сил, до глубокой старости. Для этого нужно быть не только талантливым художником, но и умным, культурным человеком.

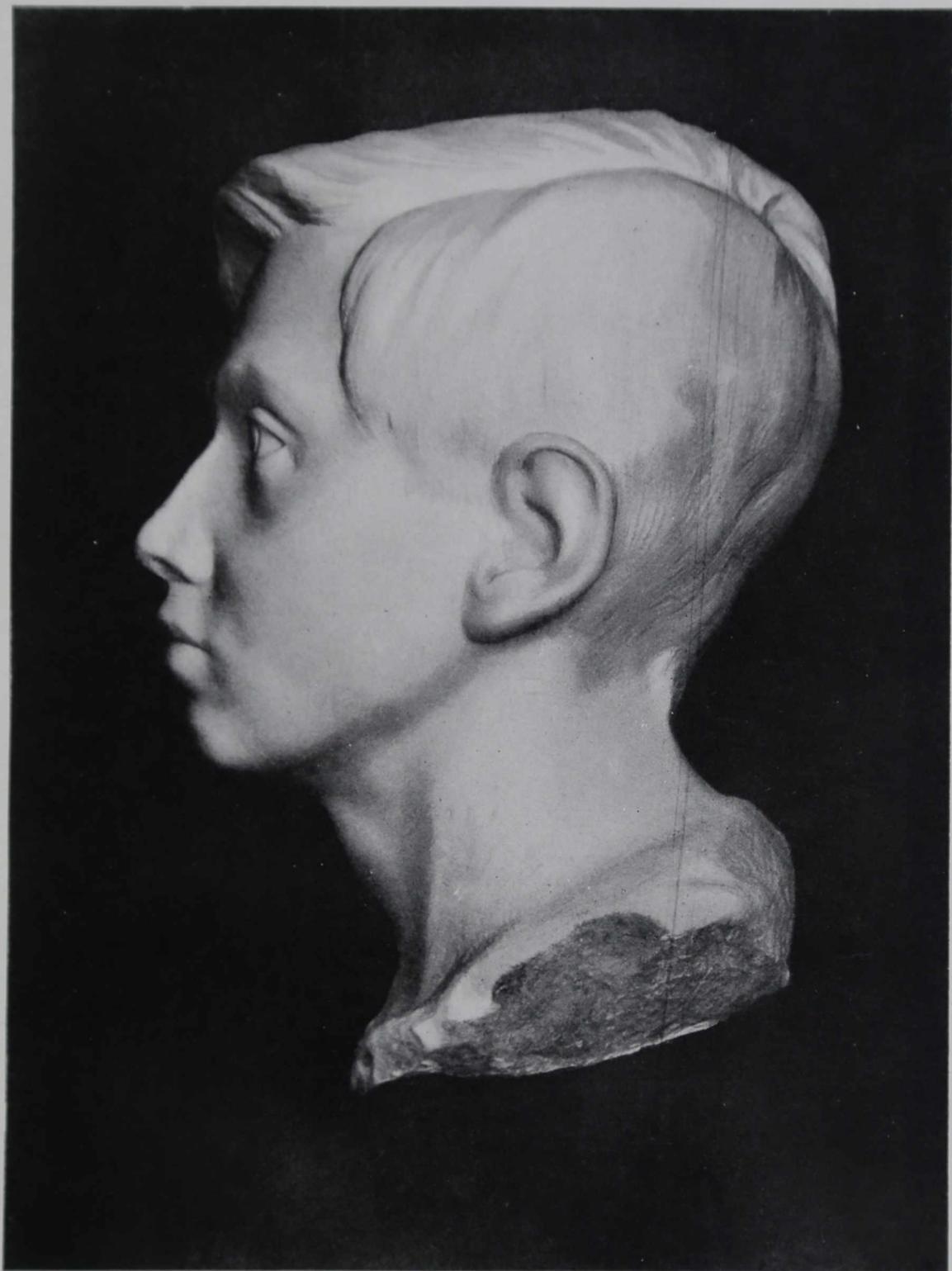
У Домогацкого наступает в эти годы такая полоса зрелого расцвета не только его таланта, но и мастерства. Он не только творит, но и много размышляет над создаваемым и по поводу его, уходя в глубь истории искусства, стремясь подняться на достаточную принципиальную высоту. Он работает не только практически у скульптурного станка, но и теоретически.

Такой процесс, такое направление работы приводят к очень положительным следствиям и в том и в другом плане. Теоретическая работа помогает в аналитической фазе реализации образа и процессу оформления, завершения художественного произведения. В теоретических изысканиях Домогацкий заинтересован прежде всего как художник. Однако в порядке оформления своих мыслей об искусстве и мастерстве скульптора он приходит к таким выводам, которые расширяются далеко за пределы автобиографического значения. Таковы высказывания о задачах и характере искусства портрета, наблюдения и заметки о материале в скульптуре. К подробному их изложению мы перейдем ниже.

Домогацкий ищет свой зрелый стиль прежде всего в автопортрете — первом опыте за всю его художественную жизнь.

Мы уже говорили раньше о том, что в прежних портретах Домогацкого много черт субъективизма, близкого к автопортретированию. Это характерно было для периода импрессионистического, очень эмоционального и субъективного восприятия. Домогацкий в начале нового периода, когда новые, объективирующие реалистические тенденции становятся ведущими в его творчестве, стремится собрать и изжить в автопортрете возможно полное все личное, субъективное, автобиографическое.

Автопортрет разработан внимательно. Художник стремится уйти от всего случайного, подметить и выразить основное. Это серьезная и глубокая исповедь. Автопортрет — результат строгой и длительной работы. «Охота к длительной работе у меня усиливается с каждым годом... Когда



Портрет сына, 1926 г. (Итальянский мрамор)

то я готов был считать это признаком бездарности. Но узнав, что Деспио вылепливает свои бюсты «дольше, чем дней в году», что годами сидят над вещью Бурделль и Майоль, поуспокоился. Только таким путем, видно, можно получить настоящую скульптурную «форму». Дарование ее сделает «художественной»... Последнее время я чуть не исключительно работал портреты... Очень люблю эту область и отношусь к ней с бесконечно большим почтением, чем мои коллеги, из которых часть даже отрицает, что это может быть делом скульптуры. Но должен признаться, что в портрете меня сильно всегда ограничивает погоня за сходством, со слишком к нему добросовестным подходом. Когда я о нем мало стараюсь, выходит не только всегда более художественно, но и более схоже. В портрете всегда хочется взять от человека все его лучшее. Согласен тысячу раз с Брюлловым, что это и есть настоящая и притом более трудная задача портрета... Отсюда у меня и стремление к идеализации и одухотворению, на которые мне не раз многие указывали... Думаю, что лучшим портретом у меня будет тот, где не в ущерб натуре мне можно будет дать больше всего себя. Портреты мои делятся резко на две категории. Первая — где мне ничего не хочется делать с натурой, а только передать, что и как видишь: Батагин, Асаханов, Блюменталь-Тамарина. Вторая — где мне досадно, что натура не вполне такая, как хотелось бы ее видеть, где хочется дать ее не так, как она есть: Соловьев, Шестов и др. Вторые работать гораздо приятнее, но я их вечно порчу и не даю себе полной воли (характер мой — главный враг мой). Выявление души человеческой — главная задача портрета. Психологизм — тот мост, который примирит широкую (интеллигентную) массу со скульптурой. Если бываю доволен своими работами, то всегда только относительно. Нравится больше всего удачно начатая работа. Форму обычно с тяжелым чувством, что не вышло, чего хотел... В дальнейшей работе на камне удастся сделать еще шаг вперед. Да в нем и легче получить желаемую мне «форму».

Таким образом, мы видим из этих очень интимных высказываний типичную для Домогацкого-человека, — характерного интеллигента, — психологию метаний, рефлексий, неуверенности, и такую же характерную для него как художника ясность и определенность творческого пути, направляемого внутренним развитием его таланта, его творческой воли и склонности.

Самые сильные работы этого периода: «Голова Володи», сына художника, и «Портрет Пушкина». В них сказались и новая манера и умение мастера длительно работать, сохраняя свежесть впечатления от мучительного и трудно выполненного произведения. Все те свойства формы, которые мы отмечаем в таких произведениях, как «Голова юноши» и

«Портрет Игоря Кислякова» 1921 года, здесь приобретают полную определенность и пластическое обоснование.

«Портрет Володи», находящийся ныне в Третьяковской галлерее, — крепко построенная станковая скульптура. Она объединила и внутреннюю выразительность и внешнюю формальную строгость. Здесь художник уже очень близок к преодолению прежней концепции. Но победа еще не одержана до конца. В обработке поверхности художник еще не расстался с импрессионистской мягкостью, с «вуалью» света и воздуха. Линия еще недостаточно четка. А отношения внутренних пластических форм попрежнему построены не на системе их разделения, а слияния.

«Портрет Пушкина» — целая эпоха в творчестве нашего художника. Ни на одном из своих «воображаемых» портретов он не работал так много и напряженно и глубоко. Изучен был не только Пушкин в исчерпывающей полноте фактов его внутренней и внешней жизни. Изучена внимательно и критически художественная иконография поэта. В основу понимания Домогацким задачи, несомненно, больше всего лег тропининский образ, близкий внутренне всему душевному складу нашего художника. Его «Пушкин» — романтик прежде всего и больше всего. В порыве вдохновения, в потоке поэтических видений, широко раскрыв глаза, плотно сжав губы в сосредоточенном усилии воли, Пушкин стремительным поворотом поднимает вверх свою голову. Пушкин, конечно, далеко не весь в этом портрете. Лишь некоторые «границы» солнца русской поэзии отразились в этом образе. Но, несомненно, это подлинный синтетический, сложный и углубленный портрет поэта, как бы ни были у зрителей велики расхождения с художником в истолковании.

Это один из крупных этапов на путях исторического воплощения поэтического образа Пушкина, обостренный и усложненный современным его пониманием. Художник, не идеализируя черт пушкинского характерного лица, даже несколько подчеркивая его кровные свойства, дает образ зрелого поэта во всей полноте и напряжении творческих сил. В 1926 г. поспеваает первый вариант в гипсе, принадлежащий ныне Третьяковской галлерее. Он удачнее и глубже по замыслу, чем мраморный «Пушкин» 1927 г. Пушкинского дома в Ленинграде. Здесь, в этом втором варианте, чувство, его мощное движение, переходит в сентиментальность, в сладковатую чувственность, особенно в характере и выражении губ. Мраморная глыба, из которой вырастает голова Пушкина, обработана с превосходным, уверенным мастерством. Однако она не вполне удовлетворяет композиционно. Не вполне найдено структурное отношение между головой и торсом. Тяжелая и слишком широкая масса камня втягивает голову, ослабляя силу внешнего движения и внутреннего порыва.



Пушкин, 1927 г.

Вокруг «Пушкина» в истолковании Домогацкого загорелись острые споры. Были налицо или полное приятие или категорическое и резкое отрицание. Не было лишь равнодушия и молчаливого невнимания. Всем была ясна значительность нового типа, нового понимания образа великого поэта. Была бесспорной чисто художественная ценность.

В том же 1927 г. художник работает над портретом Свердлова. Несмотря на ряд неоспоримых художественных достоинств, портрет нельзя назвать вполне удачным ни с точки зрения сходства, ни по характеру и выразительности.

На юбилейный толстовский год художник откликается двумя портретами — рельефом и большим бронзовым бюстом Л. Н. Толстого. К образу Толстого художник обращался и раньше. На этот раз это была серьезная задача, сходная с той, которая была поставлена в отношении к образу Пушкина. Она менее удалась, хотя в Толстом подмечена типично мужицкая стихия, мощь великой черноземной, в основе бунтарской силы. Домогацкий сумел подчеркнуть и выдержать в своем произведении масштаб большого, покоряющего образа. Еще меньше удачи нашел художник в восстановлении образа Маркса. Большой его бюст появился в 1931 г., а экспонирован на выставке «15-летия Октября». Маркс вновь оказался типичным русским интеллигентом, в сущности родным братом Толстому и Бакунину. Художник не передал в лице основоположника научного социализма, неповторимого синтеза гениального ума и великой воли к действию. Маркс Домогацкого оказался слишком мягким, прекраснородушным аморфным. Он и по форме не является крупным и последним достижением.

Иначе дело обстоит с портретами, выполненными в эти последние годы с натуры. После несколько замученного и не вполне понятого образа писателя В. В. Вересаева художник выполняет несколько удачных, первоклассных портретов. Этот удачный ряд начинается с бюста доктора Г. Соболянова, одного из самых тонких портретных этюдов. В сходной манере выполнен портрет П. Н. Миллера. Здесь еще очень ощутительны связи художника с прошлым. Завершением этого ряда бесспорно является отличная «Голова старика» 1933 г. — мрамор, находящийся ныне в Третьковской галерее. Это произведение заканчивает старую линию отношения Домогацкого к форме. В этой работе, очень сродной по своему характеру с портретом Володи 1926 г., принципиальные сдвиги приходят почти незаметно, смягчаемые невольной данью художника своим старым приемам.

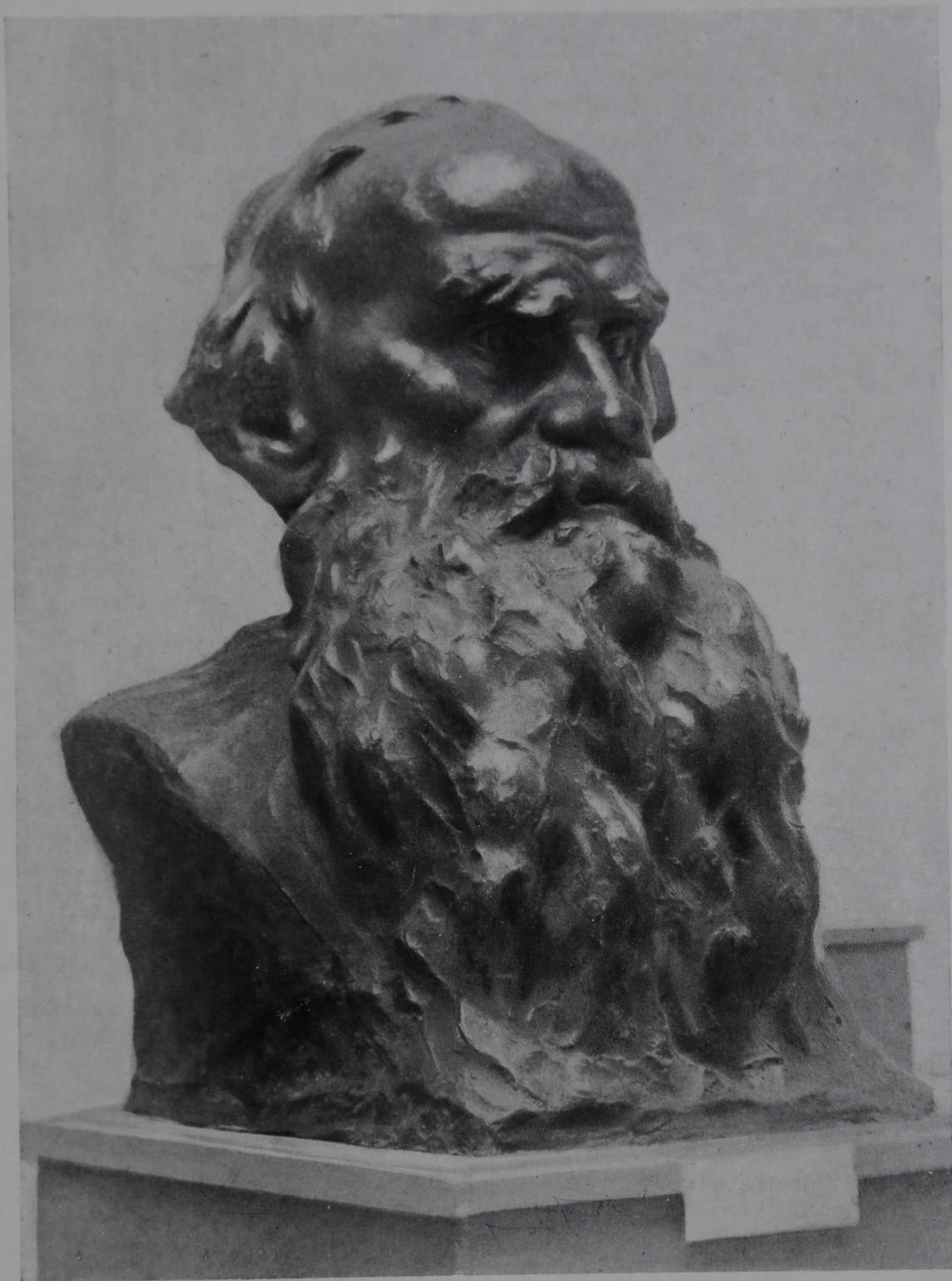
Вполне новое, подлинный скачок к новому качеству в формах приходит с появлением такой поворотной работы, как мраморный «Портрет А. Н. Туполева» (1932 г.). Это принципиально новое — в отказе от им-

прессионизма, от свойственного ему понимания характера формы и поверхности. «Вуаль», обволакивающая в прежних работах Домогацкого пластическую форму, снята. Мы уже говорили об особенностях формы в «Голове Володи», о том, что там художник не разделяет, а сливает формы. Здесь, в портрете Туполева, он приходит впервые к четкому разделению форм. Они чеканятся, круглятся, контрастируют друг с другом. Поверхность их становится как бы осязательно скульптурной, упругой. Меняется даже излюбленная Домогацким форма глаз, манера их обработки. Во всех прежних портретах Домогацкого глаза были менее всего портретными. Их изображение было подчинено некой идеальной схеме. Глазное яблоко, раньше мало выходившее из плоскости, теперь круглится, становится подлинно скульптурным, теряя свой прежний, графический характер. Оно перестает быть типическим, приобретает индивидуальность и вероятное сходство с воспроизводимым оригиналом. Продолжением той же новой линии оказывается и «Бюст Тер-Егиазаряна» 1934 года. Этот портрет сделан не с натуры. И, быть может, поэтому художник чувствовал здесь себя свободнее в обобщениях. Они пошли по пути продолжения и закрепления завоеваний, сделанных в туполевском портрете. Форма стала еще пластичнее, тверже, приближаясь к классическим образцам не только по впечатлению, но и по манере обработки поверхности. Вероятно, в этом повороте неожиданно сильно сказалось немалое влияние скульптуры конца XVIII и начала XIX вв., обостренный интерес к которой у Домогацкого начинается с 20-х гг., вскоре после революции. Однако поворот совершается в большой внутренней борьбе противоположных концепций. Не случайно после «Туполева» появляется «Голова старика». А после нее опять одолевает первая тенденция в «Тер-Егиазаряне».

Борьба этих противоречий продолжается не только в искусстве портрета, но и в других современных работах художника. Она восходит к тем же произведениям более общего порядка. В их границах напряженно разворачивается борьба направлений не только в нашей скульптуре, но и в других разновидностях искусства. Эта борьба пластического и пространственного начала, повидимому, даст конечную победу в скульптуре первому началу в связи с ростом монументальных и декоративных тенденций.

Творческая основа Домогацкого больше всего и глубже всего проявлялась в искусстве станковом, интимном. Декоративное искусство никогда сильно не увлекает его.

Лирика надгробий, которой отдана значительная дань в прошлом, находит отклик и в творчестве Домогацкого эпохи революции. Художника очень серьезно и много занимает идея советского надгробия. Он ищет



Лев Толстой, 1928 г. (Бронза)

долго и настойчиво ее простого, подлинно художественного, но материально дешевого решения. Он ищет формы урны для крематория. Появляется череда разнообразных проектов и эскизов. Они нередко очень красивы, остроумны по замыслу, элегичны по настроению. Но по духу в них нет главного — того, что делало бы их специфически советскими. В них нет силы, сосредоточенной суровости, некоего в общем не минорного, пониженного, а скорее мажорного, повышенного тона. По своим формам, обычно, это с безукоризненным вкусом выполненные перепевы классических мотивов с живописно раздрапированными такими же классическими урнами, потушенными факелами, с гирляндами и венками из роз. Значительно строже было разработано и осуществлено надгробие А. И. Южину. Хорошо по композиции решено надгробие авиодарма Петрова-Сергеева с символическим мотивом крыльев. В мотивах и макетах надгробий последнего периода художник все более занят задачами архитектурными и ансамблевыми. Этим задачам подчиняются задачи пластически-изобразительного порядка. Художник все острее чувствует в своих проектах связь памятника с природным его окружением, с пейзажем.

В 1932 г. Московский совет через трест скульптуры и облицовки дал многим нашим скульпторам замечательный заказ: выполнить ряд эскизов-проектов для фонтанов, которыми должны быть украшены площади и скверы Москвы. В этом соревновании принял участие и Домогацкий. Так появился его эскиз фонтана «Рыбаки». Он хорош композиционно. Тщательно продуман. Но воспринимается как «малая» скульптура. Особенно это нужно сказать о статуэтках рыбаков, решенных в мелких формах. Здесь декоративный стиль не переходит в монументальный. Превращение такого рода, видимо, чуждо духу и темпераменту Домогацкого.

Значительно удачнее получился опыт 1934 г. с колхозными мотивами по заказу МОИК. Но эти работы эскизы статуй не переходят грани станковой скульптуры, лишь понятой декоративно, как это и лежало в замысле самого художника, работавшего их для зала Моссовета. Отлично найдено плавное и легкое ритмическое движение женских фигур. Впечатление построено на легком и изящном силуэте, сквозном, почти графическом. Положение этих статуй на фоне зелени или голубого неба среди колхозных полей и перелесков было бы не только ново, но и органически оправдано. Дальнейшие поиски художника в направлении подобных решений могли бы дать ряд новых для него прекрасных произведений. «Колхозницы», «Девушки с граблями» и «Девушка, подающая снопы» полны бодрости и прелести свободного труда, лишеного чрезмерного физического напряжения. В этом смысле они — отличная разновидность подлинно советских мотивов. Их обобщенная реалистическая форма на пу-

тах тех же исканий, какими отличается и лучшая портретная скульптура Домогацкого.

Облик В. Н. Домогацкого был бы не полон без характеристики его общественной и исследовательской деятельности. И та и другая начинается, разворачивается и углубляется в эпоху революции. Только в это время широко раскрываются те стороны личности художника, которые были раньше в зародыше и поглощались без остатка узким профессионализмом.

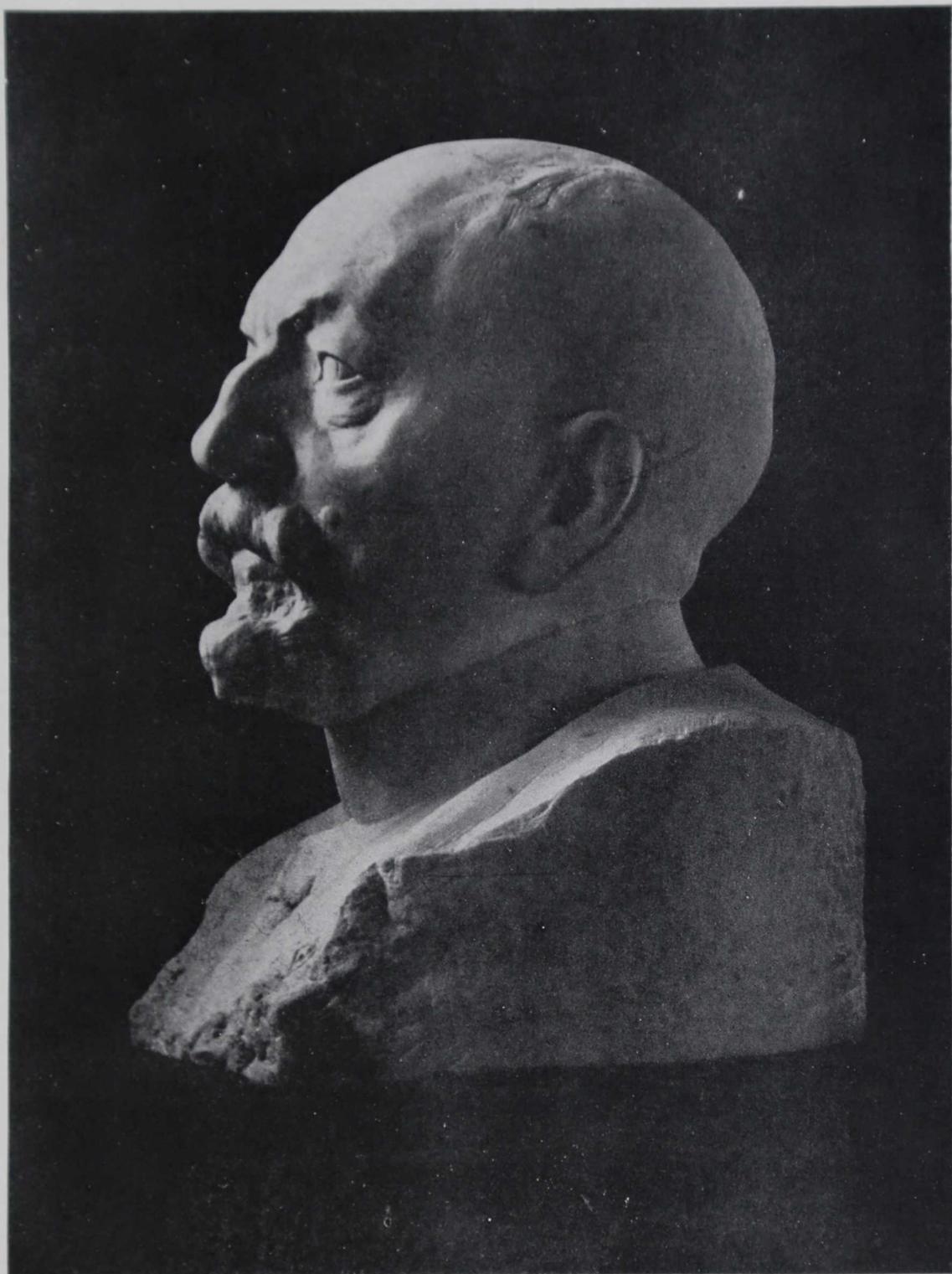
«Общественная деятельность началась у меня, — пишет художник, — с первых месяцев революции». Это был особый комитет, по инициативе которого состоялся митинг работников изобразительных искусств. Так положено было начало общественной жизни художников. Училище живописи, ваяния и зодчества превратилось в естественный центр художественной общественности. На одном из заседаний в Училище Домогацкий провел по поручению комитета резолюцию об охране памятников искусства и старины, а также об организации музейного строительства.

Художественные организации Москвы времен начала революции объединились в особый совет, где Домогацкий как представитель скульпторов был одним из товарищей председателя. Совет занялся одной из самых важных задач, — вопросами высшего художественного образования. Задумана была реорганизация Училища живописи, ваяния и зодчества в высшее учебное заведение. Домогацкий был выдвинут председателем особой комиссии, которая долго разрабатывала этот вопрос.

Тогда же образовался первый «Союз скульпторов» с Коненковым во главе. Домогацкий был избран как товарищ председателя. А по уходе Коненкова он был некоторое время и председателем «Союза».

В 1919 г. его избирают в Центральный комитет и в правление секции изобразительных искусств «Союза».

В эпоху нэпа, в 1925 г., создается вновь творческая организация — «Общество русских скульпторов» (ОРС). Домогацкий принимает деятельное участие и в идейной подготовке, и в организационных делах общества. Цели и задачи общества были очень велики: производственно-творческое объединение скульпторов, повышение качества их произведений, улучшение условий творческой работы. ОРС объединило наиболее квалифицированных наших скульпторов всех направлений. Исключений было немного. Роль общества в эпоху восстановительную была очень велика. ОРС удалось добиться общественного и государственного внимания к задачам и нуждам советской скульптуры. ОРС предприняло важное нововведение. Впервые у нас появились самостоятельные выставки скульптуры. Их успех был очень велик. Он отмечался единодушно



Портрет В. В. Вересаева, 1929 г.

и печатью и потоками посетителей. Впервые скульптура самостоятельно, а не в виде декоративного придатка, заняла выставочные залы. Участие Домогацкого в этом большом начинании было исключительно ценным. Он был главным рычагом, скрепляющим центром общества. Он же был избран и первым председателем общества, внимательно управляя всеми внутренними противоречиями, регулируя на пользу обществу и советской скульптуре неизбежную внутреннюю борьбу направлений.

В области научной деятельность В. Н. Домогацкого была связана долго и весьма положительно с двумя учреждениями: Государственной академией художественных наук и Третьяковской галереей. В Третьяковской галерее в течение двух лет он был членом ученого совета и правления, заведывал некоторое время отделом скульптуры. Можно с уверенностью сказать, что лишь с появлением здесь В. Н. Домогацкого впервые наметилось серьезное отношение к самостоятельным интересам русской скульптуры как в области приобретений, так и ее экспозиции. Скульптура перестала быть случайным декоративным, а иногда и досаждающим неудачей впечатления материалом экспозиций. Скульптура впервые получила достойное место и пространство, стала «доходить» до зрителя. Приходилось лишь жалеть, что с уходом В. Н. Домогацкого положение со скульптурой вновь значительно ухудшилось в Третьяковской галерее. Вновь скульптура стала беспризорным детищем, лишенным того внимания, какого она заслуживает — особенно в связи с задачами советской эпохи.

Теоретическая работа В. Н. Домогацкого по методу вполне полярна, противоположна его художественной творческой деятельности. Если последняя проникнута, в основном, чувством и настроением, подчиняющими себе и утепляющими интеллектуальное начало, то первая по преимуществу рациональна, подчинена началу логическому. Эти два начала уживаются в психике художника, вступают нередко в столкновения, ослабляющие и замедляющие творческий процесс. Внутренняя борьба создает нередко не только творческие разрывы и замедления, но и целые полосы художественной пассивности. Тогда усиливается работа сознания. Тогда возникают и формулируются у художника теоретические построения. Характерно то, что они получают очень четкую, нередко суховатую, почти формульную оболочку в изложении. Характерно также и то, что в своих теоретических произведениях Домогацкий находится под сильным влиянием А. Гильдебрандта не только в содержании, но и по форме высказываний. Система Гильдебрандта для нашего художника оказывается тем логическим «испанским сапогом», который помогает крепко зашнуровывать анархию чувства и вольности художественной мысли.

Публикуем дальше, в особом приложении, несколько отрывков из теоретических работ художника, очень ценных по своему содержанию, по характеру интересующих его вопросов, по методам их решения и по изложению мыслей.

Перед нами прошел путь В. Н. Домогацкого. Это путь от дилетантизма к мастерству, от робких шагов самоучки в искусстве к положению одного из крупнейших современных советских скульпторов.

Это путь без уклонов, без катастроф, но и без авантурных рекордов, без сенсаций. Вес Домогацкого художественный, его общественное признание увеличивались медленно, но неуклонно.

Внутренние противоречия в творческом темпераменте Домогацкого — не трагического, не разрушительного порядка. Они в плане естественного, органического развития, в пределах единой целостной сути. Их борьба толкает, побуждает к новым исканиям, к новым этапам творческого развития. Это, прежде всего, борьба чувства и сознания, начала эмоционального и интеллектуального. Домогацкий ныне в полной зрелости своего мастерства, глубокий знаток излюбленного материала — камня, тончайший и уверенный виртуоз в выявлении его пластических свойств, его скульптурной природы.

Творческим напряжением художник давно научился не только владеть в совершенстве, но и направлять его аналитически. Его искусство последнего периода пронизано интеллектуальным началом. Художественные решения всегда сознательны и очень взвешены. Этими свойствами психики обусловлен не только общий характер современного периода в творчестве художника, но и его стремления к теоретическим обобщениям своего художественного опыта.

Путь Домогацкого типичен. Он идет от импрессионизма по линии внутреннего его преодоления с органическим усвоением всего культурного ценного в наследии этого художественного течения. Он приводит к художественной концепции в творчестве не только Домогацкого, но и всех тех, кто идет в том же направлении, к художественной концепции, необходимой и ценной для построения нового советского искусства. Домогацкий никогда не изменял конкретности, реалистичности, своего ощущения. И в этом его большая заслуга перед нашим искусством, перед его основными тенденциями. Но, конечно, его путь не единственный. Он один из нескольких дорог, ведущих к неизбежности нового мироощущения, — к тому, что выльется в формы вырастающего искусства социалистического реализма.

А. Бакушинский

ОТРЫВКИ
ИЗ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАБОТ ХУДОЖНИКА

ИМПРЕССИОНИЗМ

В скульптурном импрессионизме мы должны строго различать два явления, обычно смешиваемых. Оба, правда, имеют один общий источник происхождения, но в дальнейших путях своих столь различны, что смешение их ведет к естественной путанице в суждении. Разна будет и оценка. Одно вполне закономерное явление,— своеобразная, достигающая своей цели конструкция формы. Другое — выпад из скульптуры в самом принципе начала разложения и при последовательном его проведении и смерти. Оба явления базируются на впечатлении; оба одинаково апеллируют к творческой самодеятельности субъекта воспринимающего. Но одно своеобразными средствами стремится только к усилению и освежению восприятия художественной формы, не противореча ее осознанию, не вступая ни в какие коллизии с третьим измерением. Другое, ставя непосредственное зрительное впечатление краеугольным камнем при создании формы, приносит ему в жертву формальную сущность скульптуры, ее объемность. Первое утверждает в сознании воспринимающего настоящую скульптурную трехмерную форму. Второе возбуждает только образ предмета, чисто зрительный, не осознанный вполне в своем объеме, близкий к живописному восприятию. Первое явление мы можем наблюдать не только в наши дни, в тесном кругу современной нам школы скульпторов-импрессионистов, но в более или менее слабой степени в искусстве всех веков и народов. Второе — достояние только наших дней, выросшее с тех же корней, которые дали бесчисленные побегии современных крайних течений. Наиболее ярким и лучшим выразителем первого — Родэн. Второго — Медардо Россо.

Не приходится долго останавливаться на школе М. Россо. Искусство его, как и большинство побегов постимпрессионизма, зачахло к сегодняш-

нему дню, не выдержав конкуренции с живописью, в скульптурную пародию которой оно фатально вырождалось. Смотри на его работы, невольно приходит мысль, с каким трудом скульптурными средствами дается слабый намек на то, что так полно и сильно выражается живописью.

Не трудно догадаться, что может быть наилучшим выразителем его формы, какой его любимый материал. Очевидно наименее материальный (из общепринятых) — белый, прозрачный воск.

Переходя к анализу законной импрессионистической конструкции формы, нельзя не указать, что в наши дни, когда на смену импрессионизму возникло и оформилось течение, называемое часто скульптурным *par excellence*, и налицо борьба против тенденций так еще недавно царствовавшего направления, приходится выслушивать упреки по его адресу в отсутствии формы, в неуместных для скульптуры живописных тенденциях и другие замечания, основанные на смешении упомянутых нами двух различных явлений или на непонимании его сущности.

Между импрессионистически трактованной формой и той, которая утверждается современной скульптурой, по существу, нет противоположения, а, наоборот, полная преемственная связь.

Цель импрессионизма, как характеризует его Б. Христансен, — «вызвать особыми средствами, особенно живое предметное впечатление». Понятно, такое определение всецело относится к любому виду натурализма. Характерен тут только методический принцип — «особые средства». Это, по его определению, «декомпозиция непрерывности», базирующаяся на чисто психологическом факте большого нервного раздражения при меньшей подготовленности, так как перемежающиеся раздражения действуют сильнее, чем протекающие равномерно. К этому необходимо добавить, что форма, данная только в своих характерных акцентах, больше возбуждает воображение и творческую самостоятельность субъекта воспринимающего, чем та же форма, вполне выраженная и воспроизведенная. Это существенный момент импрессионистической формы, *l'et raison d'aitre*. В отличие от чисто скульптурной она требует от смотрящего на нее известной настроенности, способности воссоздать в своем воображении, опираясь на ее акценты и пропуская то, что в массе материала будет все-таки существовать и не должно быть воспринято. При этом условии она остро воспринимается. Долгое рассматривание ведет к ослаблению впечатления, к видению ее физической формы, а не художественной. Когда появились у нас (в Москве) работы В. Трубецкого и репродукции с Родэна, можно было часто наблюдать полную (растерянность) беспомощность смотрящего. Пред ним была одна мазня, непонятные «бугры и впадины». Когда



Стрелок-физкультурник, 1929 г. (Бронза)

попривыкли, научились понимать эту форму, настало непомерное увлечение, в ущерб старой, привычной, которую трактовали как безжизненную, зализанную. Сопоставьте обе эти формы и ясно станет, что насколько одна выигрывает в силе впечатления, настолько другая — глубиной его.

Импрессионистическая конструкция формы сменяется в наши дни чисто скульптурной. Но в этой эволюции нет противоположения. Это — логическое продолжение, более полное и глубокое осуществление свойственной всякой художественной форме выразительности. Возможна и обратная смена. Это значит, что импрессионистический метод построения формы идет на помощь увядающей, обессиленной, полумертвой форме упадочного искусства, чтобы сильными толчками восстановить *conditio sine qua* поп всякой художественной формы, ее жизненность. Все сказанное относится только к конструкции художественной формы в узком смысле термина и, понятно, не исчерпывает импрессионизма как художественного мироозерцания.

Импрессионистическая скульптура — типичная пластика, и ее конструкция — один из видов пластической конструкции, где развитие формы до-

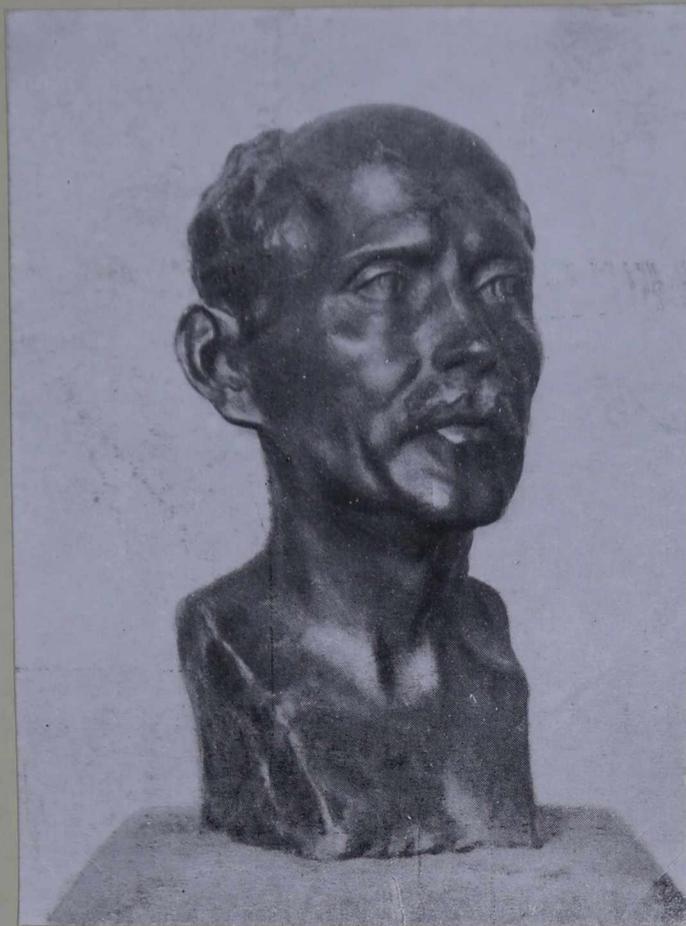
стигает наибольшей свободы. Поэтому так чуждо ей понятие монументальности, исключительно связанное с конструкцией ваяния. Bourgoia de Kalle, Renseur, Balzak, — великолепные скульптурные образы монументального духа, но переданные формой, которая рядом с гранитами Хедерена и Аменетхета окажется расхлябанной и дряблой.

Главный материал ее — материал пластики: аморфная глина, бронза. Камень в загоне, интерпретируется как глина. Признается один мрамор за его качества, столь пригодные для передачи тела. Гранит отсутствует. Камень преодолевается до последних пределов технических возможностей его использования. Но и этого мало: под вытянутой рукой мраморного Виктора Гюго красуется поддерживающий ее аршинный стык. Смотрящему предлагается вычеркнуть его в своем воображении.

Импрессионист ищет наиболее податливый материал. Он не должен быть препятствием для быстрой передачи подчас мимолетного впечатления, накидывать узду на его психику. Он работает из более жидкой глины, чем какой-нибудь исследователь Бурделля, который сильно сушит ее и больше наколачивает, чем лепит. Он большой знаток своего материала, вполне им владеет и любит его. Прочтите, что пишет А. Голубкина о глине в «Ремесле скульптора»: «Живая рабочая глина — большая красота, относиться к ней небрежно — то же, что топтать цветы». Но относительно других материалов тон сильно меняется. «Ни для мрамора, ни для других материалов отдельной науки не (требуется) нужно. Сколько вы умеете работать в глине, столько же вы умеете и в мраморе, и в дереве, и в бронзе. Достаточно посмотреть, как работают по мрамору, и вы уже можете работать. С непривычки недели 2—3 вы не всегда будете попадать молотком по инструменту, а потом привыкнете. Остальное дается практиксь». Далее идет еще более удивительное рассуждение: «Другие камни, из которых можно было бы работать, почти ничего не прибавляют к гипсу, кроме тяжести» (только-то всего!). Поэтому, вероятно, и не встречается никогда скульптуры из камня на выставках (Sic!). Песчаник еще кое-что дает, но очень мало». Обратите внимание, что о граните во всей этой цитате (как и во всей книжке) ни полслова. Характерно, что термин «передача материала» означает у нее исключительно натуралистическую передачу материала: кожи, волос и т. д.

Странно представить, что все это пишет современный нам скульптор, но привел я эти выдержки как страшно характерное для школы со всеми ее уклонами.

Возьмем Трубецкого. Тут еще большая последовательность. Если Родэн до некоторой степени и склонен примениться к мрамору, то Трубецкой просто избегает работать на нем.



Портрет д-ра Г. Соболянова, 1931 г.

О ПОРТРЕТЕ

Портрет в изобразительном искусстве — это синтез духовной сущности данного человека в художественно-интерпретированном образе оформленного средствами этого искусства.

Образ этот складывается из чувственного восприятия об'екта, наших впечатлений от многообразия его видов, отсортированных и переработанных под влиянием ряда внутренних и внешних факторов в таинственной лаборатории нашего подсознания. Это то, что я подразумеваю под «сходством» и, так понимаемое, оно и является краеугольным камнем категории

портрета. Понятно, что сходство имеет мало общего с неэмоциональной передачей отдельного жизненного момента фотообъективом и безразличием крайнего натурализма. Сходство лежит в основании не только портрета, но и в так называемом «воображаемом портрете», где мы имеем дело с недостатками иконографического материала или даже с почти полным его отсутствием. Здесь разница в образе, его образовании и характере. В первом случае — преобладание непосредственного впечатления от природы, во втором, — остальных факторов, создающих образ. Это, понятно, существенно видоизменяет характер и смысл этих двух видов (портрета). (Так, например, с исторического лица, даже при обилии документально-иконографического материала, безнадежна попытка дать портрет первого ряда. Эта задача только для современников). Чем менее переработаны непосредственные впечатления от природы или отдельные моменты документально-иконографического материала, тем натуралистичней портрет, тем более поверхностно и внешне сходство, тем менее он жизненен.

Образ, полученный от первых впечатлений, от модели, обыкновенно при более близком знакомстве с ней претерпевает сильные изменения. Первые, чисто зрительные впечатления видоизменяются и усложняются иногда весьма радикально, благодаря изменению отношения к модели. Импрессионист типа Родэна стремится фиксировать именно эти первые впечатления и на них строить главным образом характеристику, являющуюся самым существенным моментом сходства.

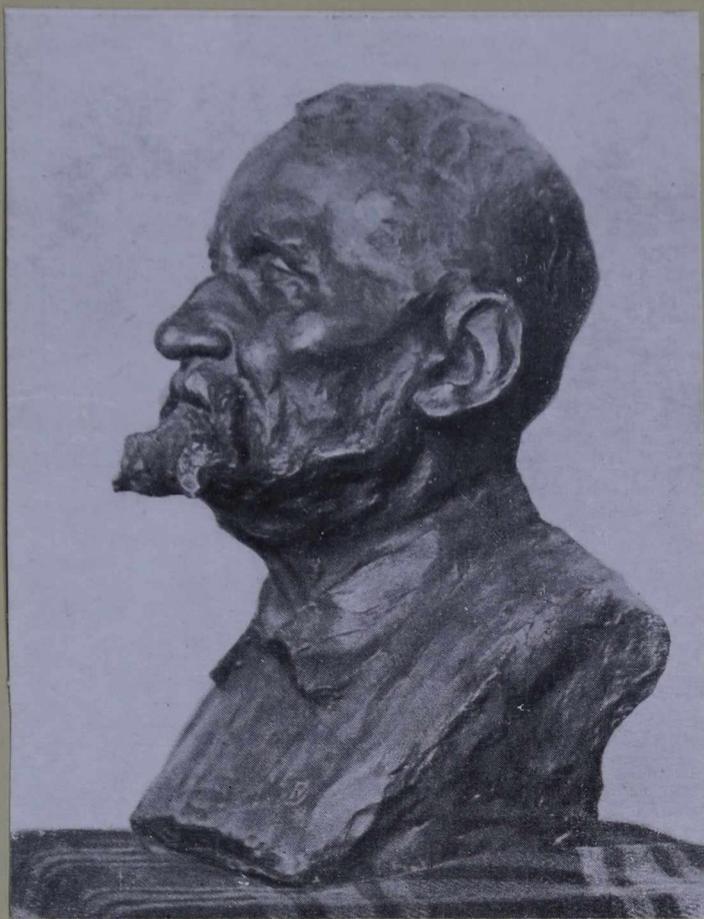
В длительной работе сохранить эту свежесть первых впечатлений невозможно; отсюда и кратковременность работы. Первое впечатление отнюдь не тождественно поверхностному впечатлению. Оно может быть и глубоко, и ярко, и в этом сила этих работ. Импрессионизм с живописными уклонами еще более строит вещь на первом, иногда весьма мимолетном впечатлении, не дает, в сущности говоря, настоящего портретного образа, так как характеристика его чисто внешняя. Мимолетность движения грозит приблизиться к удачным фото с кратковременной экспозицией. Таковы портреты Паоло Трубецкого, не говоря уже о Медардо Россо. Применимо это и к лучшим портретным наброскам (зарисовкам). Они не допускают длительного восприятия, выясняющая их поверхность, яркость заменяет глубину.

Постимпрессионистическая школа выдвинула синтетический портрет — результат очень длительного процесса работы. Хорошим примером его может служить Деспю. Несмотря на чисто импрессионистическую фактуру («декомпозиция непрерывности»¹ поверхности), скульптура его

¹ Терминология Христиансене («Философия искусства»).



Портрет А. Н. Туполева, 1932 г. (Итальянский мрамор)



Портрет П. Н. Миллера, 1933 г.

в своей формальной сущности антитетична импрессионизму. В великолепных его портретах мне также хотелось бы видеть только большую психологическую углубленность. Форма превалирует над содержанием.

Первые впечатления — не впечатления чисто зрительного восприятия, они уже в значительной степени переработаны и осложнены другими факторами воздействия на формирование образа, но в синтетическом портрете они все более превалируют. Синтезируется и образ и его формальное выражение. Египетский портрет — вершина достижения.

Из определенного портрета, как синтеза духовной сущности данного лица, вытекает та простота концепции, которую мы видим в настоящем портрете: движение чисто внутреннего порядка, поза проста и покойна. Все сосредоточено. (В упадочные периоды это вырождается в так наз.

«Прямоличный бюст»¹, в безразличный академический портрет). Характерна черта их — возможность и даже необходимость длительного их восприятия; тогда только они раскрываются вполне, тогда выясняется глубина их содержания.

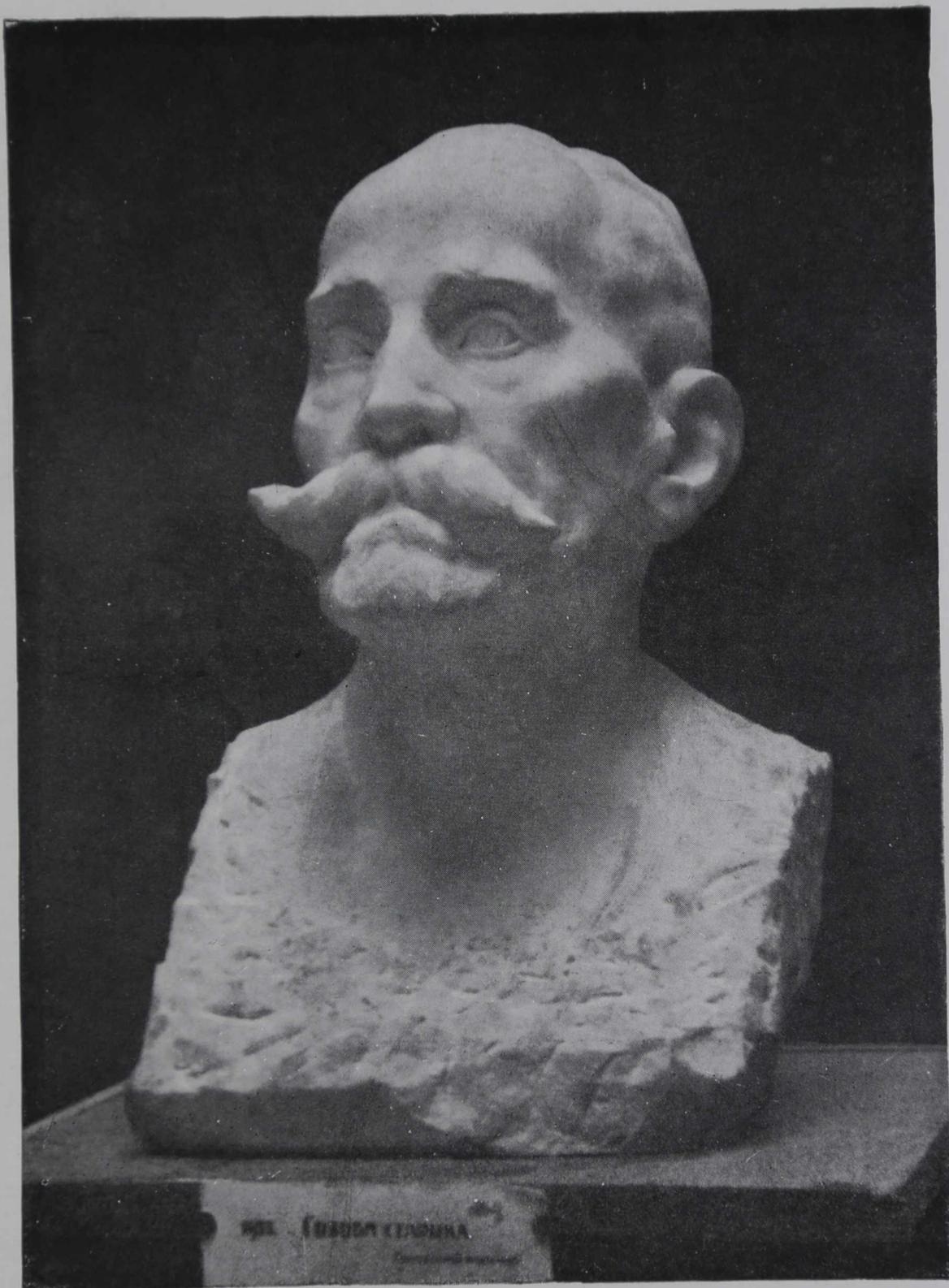
В максимальной духовной насыщенности вся суть подлинного портрета. И это она дает ту жизненную силу, которая и помогает ему переживать века. Это основная задача портрета. Формальная интерпретация образа, — средство его выражения *Conditio sine qua non* как портрета, так и всякого художественного произведения..

ПЛАСТИКА И ВАЯНИЕ

Мы должны остановиться на двух основных конструкциях в скульптуре, обычно отождествляемых с бронзой и камнем, и выяснить роль материала в них. Назовем их условно (придерживаясь старой античной терминологии) пластикой и ваянием. Пластика и ваяние — два сливающихся мира форм, две основных конструкции, исчерпывающие все наличие скульптурных памятников, имеющие свое выражение, первая — в аморфном материале (глина, бронза и др.), вторая — в неаморфных материалах естественной и искусственной первоначальной формы (камне, дереве и др.). Пластика — свободно развивающаяся форма, не стесненная ничем в своем развитии. Ваяние — форма, выросшая в строго замкнутом стереометрическом пространстве. Первая родилась и принадлежит *plein air*'у. Вторая возникла в архитектуре и в ней получает свое *raison d'être*.

Гильдебрандт дал великолепный анализ формы ваяния и пластики, описывая процесс лепки и свободной рубки из камня. К сожалению, в пылу полемики он принес в жертву излюбленному им виду каменной структуры всю пластику. «Лепка из глины, — говорит Гильдебрандт, — имеет значение для изучения природы, она помогает получить представление движения и детальное знание формы, но не способствует художественному объединению целого, как образа представления». Этим росчерком пера вычеркнутой оказалась не только вся античная бронза почти целиком, но и добрая половина всей остальной скульптуры. «Пространственное единство», выражаясь словами Гильдебрандта, понятно, дает исключительно ясное и отчетливое восприятие формы, но это только один из видов ее конструкции, конструкции ваяния, как мы назвали ее в отличие от пластической, имеющей с первой одинаковые права на существова-

¹ Старый музейный термин.



Голова старика, 1933 г. (Греческий мрамор)

ние. В конструкции ваяния форма является словно дважды организованной (под влиянием двух факторов). Свободно (изнутри) развивающаяся, она как растение, заключенное под колпак, принимает его форму, понятно, не заполняя ее сплошь, а отдельными своими моментами ясно ее определяя. «Пластическое представление остается заключенным в простое пространственное целое, обеспечивающее глазу единство впечатления и покой», — так характеризует Гильдебрандт значение этой формы. Но каково то замкнутое (геометрическое) пространство, в котором она развернулась и определила его? Это всегда стереометрическая форма. Чаще всего параллелепипед. Зная его, вы всегда определите, скомпануется ли (данная) вписанная в него скульптура с объемом внутреннего помещения, или отдельной части архитектуры. Происхождение этой скульптурной конструкции, понятно, связано с архитектурой, как указывал Гильдебрандт. Она вытекает из потребности (скомпановки), но этим не определяется (вполне) как всякая другая. Она утверждается нашим художественным сознанием, как самоценная конструктивная форма.

Какую же роль играет в ней материал? Нельзя ли и ее целиком вывести из него, как это часто делают? Ведь первоначальное пространство блока мрамора «будет ее будущим «изображенным» пространством, а известный метод (геометрический) «свободной рубки» из камня невольно, кажется, должен привести нас к ней. Но если мы вспомним, что это не единственный способ утилизации камня, что из него мы имеем скульптуры другой формы (типа близкого к пластике) и других методов работы, если мы вспомним не только большинство каменных скульптур Индии, но и мраморы Греции, нам станет ясно, что не материал влиял на создание этой конструкции, а в нем только нашло выражение наше стремление к этой форме, и в камне, при наиболее рационалистическом техническом использовании его, она нашла свое наилучшее осуществление.

Пластику мы определили как вполне развившуюся форму, не возбуждающую в нас представления о стереометрической фигуре, в которую она включена. Средством ее выражения являются аморфные материалы. Мокрая глина — ее, никогда не видимый для посторонних глаз, первообраз. Ее главный материал — бронза (при условии тождественности отливки с оригиналом). О связи пластической конструкции с материалом придется высказать те же соображения, которые относятся и к ваянию. Аморфный материал допускает и диаметрально-противоположное использование. Из глины мы можем сработать и типичную для конструкции ваяния вещь так же легко, как и пластическую, стоит только нам сознательно ограничить свободу развития формы внешним стереометрически ограниченным пространством (воображаемым) связующим звеном.

О МАТЕРИАЛЕ В СКУЛЬПТУРЕ

Художественной организацией об'ема создается форма, плоскостями и линиями силуэта отграничиваемая от окружающего пространства.

Она всегда воспринимается нами в связи с тем материалом, который ее заполняет. Форма и материал — основные (формальные) элементы скульптуры и находятся, как и прочие ее элементы, в неразрывной связи и взаимодействии, относительно и условно расчленяемые и изучаемые в порядке научного анализа.

С точки зрения построения всякая скульптурная форма является относительным приближением к двум основным конструктивным типам, которые мы условно назовем Пластикой и Ваянием. Конструктивная форма Пластики, — свободно (согласно законам развития художественной формы) развивающаяся в пространстве форма. Конструктивная форма Ваяния — развивается в замкнутом, определенном пространстве стереометрической формы, ее выражает и ею организуется. Это путь от об'емной массы к оформленному материалу, от впечатления к осознанию, от доминирования зрительного (образа) восприятия к существенной роли тактильных, от прерывной акцентированной формы к полноте формы, от динамики к статике. В пределах этих основных конструктивных форм каждая форма займет свое место в длинном ряду, где на краях его будут наиболее яркие выражения конструктивной формы Пластики, с одной стороны, с другой — Ваяния. Тезы и антитезы диалектического развития художественной формы.

Первые мы найдем в современном импрессионизме, «барокко», эллинистической скульптуре. Второе — в греческой архаике, египетской скульптуре и постимпрессионистическом периоде. Связующие звенья — в Готике. Классической Греции, «Ренессансе». Из существа этих конструктивных форм вытекает склонность к ф. Пластики — к началам живописи, а к ф. Ваяния — к архитектуре¹. Форма реализуется в материале. Им может быть всякая масса, технически годная к оформлению, рассматриваемая (в скульптуре) как комплекс свойств и качеств и вытекающих из них конструктивных возможностей, что составляет «содержание» каждого материала. «Содержание» материала является средством художественного выражения и этим определяется его активная роль в синтезе художественного об'екта.

¹ У нас обычно скульптура именуется и пластикой и ваянием. Рациональнее поставить общим понятием понятие «скульптурной» формы, включив в нее формы пластики и ваяния, не приурочивая их к материалам бронзы и камня. Плиний пластикой называет всю скульптуру из бронзы, а ваянием — скульптуру из камня.



Девушка с граблями, 1934 г.

Это «утверждение» материала — в противоположность его «преодолению»; когда он является пассивным носителем формы и «содержание» его не способствует оформлению, а в той или иной степени может противоречить осуществляемой в нем форме.

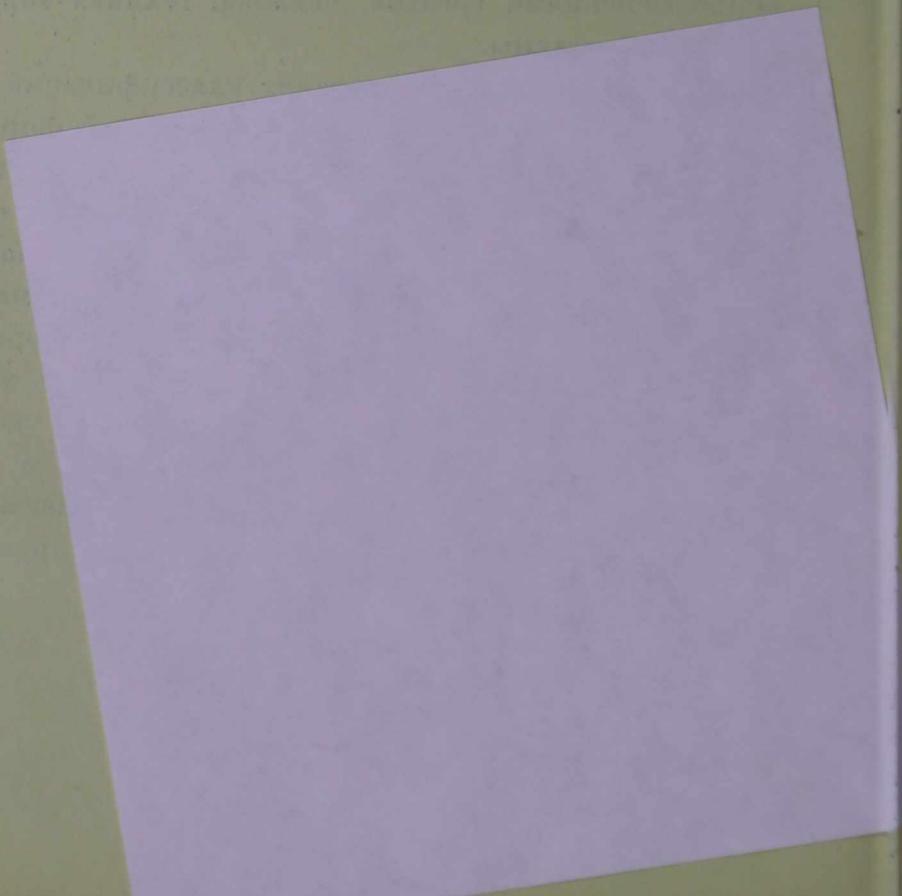
В истории скульптуры мы видим, что всегда «утверждается» (активен) тот материал, который является по своему «содержанию» наилучшим выразителем господствующей, в стиле определенного времени, формы и ею (формой) «преодолевается» (пассивен), остальные по содержанию своему ей противоположны.

В понятие «содержания» материала войдет, во-первых, наше представление о его свойствах, как физического тела: это будет его структура (представление о его плотности и весомости) и реакция на свет (светопроницаемость и цвет); во-вторых, — воздействие на нашу психику: ассоциации и эмоции, возбуждаемые материалом, влияние заложенного в нем ритма, сопротивление материала. По объему своего «содержания» природные материалы могут быть весьма различны. Оно может быть искусственно изменяемо и выявляется техникой обработки. Под техникой подразумеваются способы физического воздействия на материал и их организация в целях художественного оформления. Оно осуществляется через непосредственный или посредственный через инструмент контакт художника с материалом, что будет художественной техникой, в отличие от механической, подсобной техники, характерной чертой которой является отсутствие направленности художественной воли (отливка из металлов, терракота и проч.). Основными моментами художественной техники будет «заполнение» материалом искомой формы, или «удаление» из данной массы материала, не входящей в нее части. Это будет «лепка» и «рубка» с их видоизменениями (резьба, чеканка, техника торевтики) и организация их в разные системы.

Если положить в основание классификаций материалов признак соответствия содержания его с конструктивной формой, то они расположатся в соответственно последовательном порядке, начиная от жидкой глины до пород гранита, лучших выразителей типичных форм Пластики и Ваяния. Форму и материал мы воспринимаем через поверхность, и организация поверхности художественно оформленного материала будет фактурой вещи. Она непосредственно воздействует на форму и материал, и ее разнообразные виды определяются, с одной стороны, материалом и техникой обработки, с другой, — индивидуализирующей их личностью художника и стилем эпохи. Материалы утилизируются и в виде комплексов, где они взаимодействуют друг с другом, противопоставляясь (хризоэлефантин. ск.), просвечивая (майолика) или заглушая один другого (полихромное дерево).

Особым видом скульптуры является полихромная скульптура — скульптурно-живописное соединение. Полихромия возникает или из чисто натуралистических тенденций, или, при условии раскраски, из факта (Гильдебрандт) большего воздействия красочных контрастов, чем светотеневых, и таким образом раскраска играет роль корректива освещения, что крайне существенно для восприятия на дальних расстояниях, а как выразитель глубинных представлений воздействует и на самую форму.

В. Дологацкий





Памятник А. В. Петрову-Сергееву на кладбище Новодевичьего монастыря, 1934 г.

СПИСОК РАБОТ И БИБЛИОГРАФИЯ

**СПИСОК СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТ В. Н. ДОМОГАЦКОГО,
БЫВШИХ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВКАХ
1904 — 1935 гг.**

24-я периодическая выставка Московского общества любителей художеств 1904—1905 г. в Москве

Мальчик в шубе. Эюд. Тон. гипс.
Боярин. Эюд. Тон. гипс.
Мальчик на лошади. Эюд. Тон. гипс.
Два этюда костюмов XVII века. Тон. гипс.
Куры. Эюд. Тон. гипс.

Осенний салон 1907 г. в Париже

Голова девочки. Тон. гипс.
Мужская голова. Тон. гипс.
Старик. Тон. гипс.

15-я выставка картин Московского товарищества художников 1908 г. в Москве

Голова девочки. Эюд. Тон. гипс.

36-я передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок 1908 г. в Москве

Мужская голова. Тон. гипс.

38-я передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок 1910 г. в Москве

Наброски с животных:

Телки. Тон. гипс.
Головы телят. Тон. гипс.
Свинья. Тон. гипс.
Коровы в стаде. Тон. гипс.
Теленок. Тон. гипс.
Кабан. Тон. гипс.

19-я выставка картин Московского товарищества художников 1912 г. в Москве

Надгробная фигура с венком. Эскиз. Тон. гипс.
Ангелы. Эскиз надгробия. Тон. гипс.
Голова старика. Дерево (липа).
Голова девочки. Норвежский мрамор.
Этюд. Тон. гипс.

20-я выставка картин Московского товарищества художников 1933 г. в Москве

Женский портрет. Итальянский мрамор.
Голова старика. Дерево (липа).
Этюд. Тон. гипс.

42-я передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок 1913 г. в Москве

Портрет старого актера. Уральский мрамор.
Портрет М. П. Красновой. Уральский мрамор.
Женская фигура на коленях. Итальянский мрамор.

Выставка картин «Художники — товарищам воинам» 1914 г. в Москве

Голова юноши. Тон. гипс.

Выставка картин и скульптуры «Художники Москвы — жертвам войны» 1914—1915 г. в Москве

Микеланджело. Барельеф. Тон. гипс.
Ассириец. Барельеф. Итальянский мрамор.
Этюд. Тон. гипс.

21-я выставка картин Московского товарищества художников 1915 г. в Москве

Оскар Уайльд. Уральский мрамор.

22-я выставка картин и скульптуры Московского товарищества художников, 1916 г. в Москве

Женский торс. Алебастр.
Обнаженная девушка. Алебастр.
Портрет М. С. Шибеева. Тарусский камень.
Таня. Голова девочки. Итальянский мрамор.
Женская голова. Алебастр.

Выставка картин русских и польских художников, 1916 г. в Москве

Владимир Соловьев. Уральский мрамор.

Выставка картин «Мир искусства» 1916 г. в Москве

Портрет гр. Р. Рачинского. Уральский мрамор.
Портрет одного актера. Тон. гипс.

Декоративно-индустриальная выставка, устраиваемая
В. А. Каринской и А. И. Худековой 1916—1917 г. в Москве

Ангелы. Эскиз барельефа. Воск.

23-я выставка картин и скульптуры Московского товари-
щества художников 1917 г. в Москве

Этюд. Итальянский мрамор.
Микеланджело. Барельеф. Эстляндский мрамор.

Выставка картин «Мир искусства» 1917 г. в Москве

Голова девочки. Уральский мрамор

24-я выставка картин и скульптуры Московского товари-
щества художников 1918 г. в Москве

Портрет Льва Шестова. Уральский мрамор.
Портрет М. М. Блюменталь-Тамариной. Воск.
Портрет А. А. Лосева. Тон. гипс.
Ноктюрн. Итальянский мрамор.
Адам Мицкевич. Барельеф. Эстляндский мрамор.

Выставка картин, скульптуры и художественной инду-
стрии 1918 г. в Рязани

Таня. Итальянский мрамор.
Портрет Льва Шестова. Тон. гипс.
Адам Мицкевич. Барельеф. Тон. гипс.

Выставка картин, рисунков и скульптуры Дворца искусств
1920 г. в Москве¹

Женский торс. Алебастр.

16-я выставка картин Союза русских художников 1922 г.
в Москве

Пан. Каррарский мрамор.
Голова мальчика. Портрет Игоря Кислякова. Итальянский мрамор.
Сидящая женщина. Уральский мрамор.
Леший. Эскиз. Тон. гипс.
Лесовик. Эскиз. Тон. гипс.

25-я выставка Московского товарищества художников
1922 г. в Москве

Фавн. Эскиз. Тон. гипс.
Молодой леший. Эскиз. Тон. гипс.

Весенняя выставка (рисунки, эскизы, этюды, графика)
Союза русских художников 1923 г. в Москве

Фавн и нимфа. Эскиз. Тон. гипс.
Кошка. Этюд. Алебастр.
Эскиз. Алебастр.

¹ Каталог не найден.

24-я международная выставка искусства 1924 г.
в Венеции

Портрет скульптора В. А. Ватагина. Тон. гипс.
Пан. Итальянский мрамор.
Леший. Эскиз. Тон. гипс.

Выставка картин Московского общества художников
«Жар-цвет» 1925 г. в Москве

Портрет скульптора В. А. Ватагина. Тон. гипс.
Портрет профессора А. Ф. Котс. Норвежский мрамор.
Мужская голова. Глина.
Портрет наркома Н. А. Семашко. Тон. гипс.
Женский торс. Глина.
Амазонка. Барельеф. Итальянский мрамор.
Портрет В. Д. Блаватского. Тон. гипс.
Голова юноши. Тон. гипс.

7-я выставка картин и скульптуры АХРР «Революция
быт и труд» 1925 г. в Москве

Байрон. Статуя. Тон. гипс.

Государственная художественная выставка современной
скульптуры 1926 г. в Москве

Автопортрет. Уральский мрамор.
Портрет профессора А. И. Анисимова. Тон. гипс.
М. А. Бакунин. Тон. гипс.
Амазонка. Барельеф. Итальянский мрамор.
Женский торс. Глина.
Микеланджело. Барельеф. Тон. гипс.
Лев Толстой. Барельеф. Тон. гипс.
Свинья. Тон. гипс.
Леший. Эскиз. Тон. гипс.
Голова юноши. Тон. гипс.
Пан. Итальянский мрамор.

8-я выставка картин и скульптуры АХРР «Жизнь и быт
народов СССР» 1926 г. в Москве

Портрет О. К. Асаханова, полпреда Чеченской области.
Портрет С. Н. Донского, полпреда Якутской автономной республики.
Тон. гипс.
Женская голова. Алебастр.

2-я выставка скульптуры общества русских скульпторов
ОРС 1927 г. в Москве

А. С. Пушкин. Итальянский мрамор.
Портрет Володи Домогацкого. Итальянский мрамор.
Женский торс. Итальянский мрамор.

Выставка художественных произведений к десятилетнему
юбилею Октябрьской революции 1928 г. в Москве

Бюст Я. М. Свердлова. Уральский мрамор.
А. С. Пушкин. Итальянский мрамор.

10-я выставка АХРР, посвященная десятилетию Рабоче-крестьянской Красной армии 1928 г. в Москве

Проект памятника для Свердловска (два варианта).

Л. Н. Толстой в искусстве и печати. Юбилейная выставка (1828—1928) 1928 г. в Москве

Лев Толстой. Бронза.
Лев Толстой. Барельеф. Тон. гипс.

3-я выставка скульптуры общества русских художников
ОРС 1929 г. в Москве

Портрет В. В. Вересаева. Итальянский мрамор.

Выставка современного искусства советской России
1929 г. в Нью-Йорке

А. С. Пушкин. Тон. гипс.
Лев Толстой. Барельеф. Тон. гипс.

4-я выставка скульптуры общества русских скульпторов
(1929—1931) 1931 г. в Москве

Карл Маркс. Тон. гипс.

Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет» 1932 г.
в Ленинграде

Автопортрет. Уральский мрамор.

Выставка «Художники РСФСР за 15 лет» 1933 г. в Москве

Портрет Н. А. Семашко. Тон. гипс.
А. С. Пушкин. Тон. гипс.
Карл Маркс. Тон. гипс.
Женский торс. Итальянский мрамор.
Портрет доктора Г. А. Соболянова. Тон. гипс.

Художественная выставка «15 лет РККА» 1933 г. в Москве

Портрет профессора А. Н. Туполева. Итальянский мрамор.

Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого к 30-летию творческой деятельности 1935 г. в Москве

Было выставлено 60 работ, из них 27 не бывших на выставках.

СПИСОК СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТ В. Н. ДОМОГАЦКОГО, НАХОДЯЩИХСЯ В МУЗЕЯХ И УЧРЕЖДЕНИЯХ

Государственная Третьяковская галерея и ее фонд

Владимир Соловьев. Уральский мрамор.
Голова девочки. Уральский мрамор.
Портрет Льва Шестова. Уральский мрамор.
Пан. Каррарский мрамор.

Портрет скульптора В. А. Ватагина. Тонированный гипс.
Портрет Володи Домогацкого, сына скульптора. Итальянский мрамор.
А. С. Пушкин. Тон. гипс.
Карл Маркс. Тон. гипс.
Портрет доктора Г. А. Соболянова. Тон. гипс.
Эскиз колхозницы. Тон. гипс.
Голова старика. Греческий мрамор.

Государственный Русский музей. Ленинград
Автопортрет. Уральский мрамор.

Музей Революции СССР

Портрет Н. А. Семашко. Тон. гипс.
М. А. Бакунин. Тон. гипс.

Музей Революции. Ленинград

Бюст Я. М. Свердлова. Уральский мрамор.

Пушкинский дом. Ленинград

А. С. Пушкин. Итальянский мрамор.

Толстовский музей

Лев Толстой. Бронза.
Лев Толстой. Барельеф. Гипс.

Дарвиновский музей

Декарт. Тон. гипс.

Государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина
Портрет М. М. Блюменталь-Тамариной. Воск.

Фойе Государственного Малого театра

Байрон. Статуя. Тон. гипс.

Государственный литературный музей

В. Г. Белинский. Тон. гипс.

Музей ЦДКА

Бюст профессора А. Н. Туполева. Итальянский мрамор.

Всеукраинский музей им. Т. Г. Шевченко. Киев

Портрет В. В. Вересаева. Итальянский мрамор.

Кировский областной художественный музей

Няня. Тон. гипс.
Адам Мицкевич. Барельеф. Эстляндский мрамор.
Женский торс. Алебастр.

Рязанский музей

Таня. Голова девочки. Итальянский мрамор.

Художественный музей им. Н. К. Крупской в Смоленске
Этюд тела. Итальянский мрамор.

Художественный музей в Сталинграде
Микеланджело. Эстляндский мрамор.

Моссовет. Красный зал
Три фигуры колхозницы. Тон. гипс. По заказу Облисполкома.

Крематорий. Колумбарий
Бюст зам. пред. Мособлисполкома Тер-Егiazариана. Итальянский мрамор. По заказу Облисполкома.

Крематорий. Кладбище
Памятник А. Радченко. Красный гранит и итальянский мрамор. 1930 г.

Кладбище Новодевичьего монастыря
Надгробный памятник А. И. Сумбатову-Южину. Черный и красный гранит. Барельеф. Итальянский мрамор. 1928 г.
Надгробный памятник первому авиадарму Красной армии А. В. Петрову-Сергееву. Красный гранит и итальянский мрамор. 1934 г.

СПИСОК ВОСПРОИЗВЕДЕНИЙ СО СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТ
В. Н. ДОМОГАЦКОГО

Мальчик в шубе.
«Вечерняя Москва». 1935. (17 марта).

Мальчик на лошади.
«Искусство». 1935. № 1.

Мужская голова.
«Искусство». 1935. № 1.

Телки.
«Искусство». 1935. № 1.
Каталог выставки скульптуры В. Н. Домогацкого. М. (1935).

Свинья.
«Искусство». 1935. № 1.

Коровы в стаде.
Иллюстрированный каталог 38-й выставки Товарищества передвижных художественных выставок. М. 1910.
«Искры». 1910. № 1.
«Le Journal de Moscou». 1935. № 13.

Ангелы. Эскиз надгробия.
«Искры». 1912.

Портрет старого актера.
«Искусство». 1935. № 1.

Оскар Уайльд.
«Искры». 1915. № 14.

- Обнаженная девушка.
«Заря». 1916. № 8.
«Искусство». 1935. № 1.
«Le Journal de Moscou». 1935. № 13.
- Портрет М. С. Шибаева.
«Искры». 1916. № 7.
- Таня. Голова девочки.
«Искры». 1916. № 7.
- Владимир Соловьев.
«Искусство». 1935. № 1.
- Голова девочки.
«Искусство». 1935. № 1.
- Микеланджело. Гипс.
«Искусство». 1935. № 1.
- Портрет Льва Шестова.
Б. Н. Терновец. Русские скульпторы. ГИЗ. («Искусство». Под редакцией П. П. Муратова. Выпуск 3). М. 1924.
- Портрет М. М. Блюменталь-Тамариной.
«Искусство». 1935. № 1.
- Адам Мицкевич.
«Wiadomosci Literackie». Warszawa. 1928. № 6.
«Pologne Litteraire». Varsovie. 15 Avril 1929. № 31.
- Голова юноши.
«Искусство». 1935. № 1.
- Байрон.
Каталог 7-й выставки АХРР. М. 1925.
«Печать и Революция». 1925. Книга 3 (май).
«Искусство». 1935, № 1.
Сретен Стојанович. Импресије из Русије. Београд. 1928.
- В. Г. Белинский.
«Венок Белинскому». Сборник. М. 1924.
- Портрет скульптора В. А. Ватагина.
«Искусство». 1935. № 1.
- Коряга.
«Творчество». 1935. № 1.
- Портрет Н. А. Семашко.
«Красная нива». 1925. № 21.
«Искусство». 1935. № 1.
- Амазонка. Барельеф.
«Творчество». 1935. № 1.
- М. А. Бакунин.
«Печать и Революция». 1926. Книга 4.
«Экран». 1926. № 17.
«Красная нива». 1926. № 26 (27 июня).
- Автопортрет.
«Искусство». 1935. № 1.
- Женский торс.
«Творчество». 1935. № 1.
«Искусство». 1935. № 1.
- Портрет Володи Домогацкого.
«Искусство». ГАХН. 1927. Книга 2 — 3.
Каталог выставки «Художники РСФСР за 15 лет». М. 1933.
«Советское искусство». 1933.
«Искусство». 1933. № 4.

- «Вечерняя Москва», 1933. № 173 (5 августа).
«Искусство», 1935. № 1.
- А. С. Пушкин. Гипс.**
Каталог выставки скульптуры В. Н. Домогацкого. М. (1935).
«Искусство», 1933. № 4.
«Искусство», 1935. № 1.
«Le Journal de Moscou», 1935. № 13.
«Советское искусство», 1935. № 15 (29 марта).
- А. С. Пушкин. Мрамор.**
«Красная нива», 1927. № 19 (8 мая).
«Красная панорама», 1927. № 21.
«Prager Presse», 1927. № 25.
«Советское искусство», М.-Л. 1927. № 4.
«Печать и Революция», 1928.
«Литературная газета».
Большая советская энциклопедия. Том 23.
«Искусство», 1935. № 1.
- Бюст Я. М. Свердлова.**
«Красная нива», 1928. № 5 (29 января).
Большая советская энциклопедия. Том 23.
- Лев Толстой. Гипс.**
«Творчество», 1935. № 1.
- Лев Толстой. Барельеф.**
«Weekly News Bulletin», 1929. № 3—4 (28 января).
- Красноармеец. Проект памятника для Свердловска. Тон. гипс.**
Каталог 10-й выставки АХРР. М. 1928.
«Известия ЦИК...», 1928. № 54 (3 марта).
- Портрет В. В. Вересаева. Мрамор.**
Каталог 3-й выставки ОРС. М. 1929.
«Известия ЦИК...» 1935. № 296 (22 декабря).
- Портрет В. В. Вересаева. Гипс.**
«Искусство», 1935. № 1.
- Карл Маркс.**
«Красная нива», 1931. № 20.
«Бригада художников», 1931. № 5—6.
«Советское искусство», 1933. № 13.
- Портрет профессора А. Н. Туполева.**
«Творчество», 1935. № 1.
«Искусство», 1935. № 1.
- Портрет П. Н. Миллера.**
«Известия ЦИК...», 1934. № 151 (30 июня).
«Искусство», 1935. № 1.
«Творчество», 1935. № 1.
- Портрет доктора Г. А. Соболянова.**
«Искусство», 1933. № 5.
- Бюст Тер-Егназариана.**
Каталог выставки скульптуры В. Н. Домогацкого. М. (1935).
- Голова старика.**
«Творчество», 1935. № 1.
«Искусство», 1935. № 1.
- Девушка, подающая снопы.**
«Известия ЦИК...», 1934. № 136 (12 июня)
Каталог выставки скульптуры В. Н. Домогацкого. М. (1935).
«Творчество», 1935. № 1.
«Известия ЦИК...», 1935. (21 марта).

Девушка с граблями.

- «Известия ЦИК...», 1934. № 151. (30 июня).
«Колхозник-активист», 1934. № 13—14 (декабрь).
«Творчество», 1935. № 1.
«Прожектор», 1935. № 6.
«Архитектурная газета», 1935. № 19 (3 апреля).
«Советское искусство».

Девушка со снопами.

- «Известия ЦИК...», 1934. № 151. (30 июня).
«Творчество», 1935. № 1.

Надгробный памятник А. В. Петрову-Сергееву.

- «Искусство», 1935. № 1.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИБЛИОГРАФИИ В. Н. ДОМОГАЦКОГО

Эсмер-Вальдор. Salon d'automne. Письмо из Парижа.—«Золотое руно», 1907. № 11—12.

П. Эттингер. 15-я выставка картин Московского товарищества художников.—«Русские ведомости», 1908.

Я. Т-д. Письмо из Москвы.—«Аполлон», 1916. № 4—5 (апрель-май). Художественная летопись.

Валентин Туркин. Выставка Московского товарищества.—«Пегас». Журнал искусств. 1926. № 2.

В. Никольский. Русско-польская выставка.—«Русское слово», 1916.

Россдий. Выставка русских и польских художников.—«Русские ведомости», 1916.

Россдий. Мир искусства.—«Русские ведомости», 1916. № 300 (23 декабря).

В. Никольский. Выставки. III. Мир Искусства.—«Русское слово», 1917.

Россдий. Московское товарищество художников.—«Русские ведомости», 1917. № 29 (5 февраля).

В. Никольский. Выставка московского товарищества.—«Русское слово», 1928.

Сергей Глаголь. Две выставки.—«Утро России», 1918. № 30 (3 марта).

Россдий. «Московское товарищество» и «Передвижная».—«Русские ведомости», 1918. № 38 (17 февраля).

В. Никольский. Выставка московского товарищества.—«Русское слово», 1918.

Я. Тугендхольд. Выставка «Московского товарищества».—«Русские ведомости», 1919.

Россетти. У скульптора Домогацкого.—«Известия ЦИК...», 1918. № 237 (30 октября).

А. Бакушинский. Томление духа.—«Жизнь», 1922. № 1.

Б. Н. Терновец. Русские скульпторы. ГИЗ. («Искусство». Под редакцией П. П. Муратова. Выпуск 3). М. 1924.

Федоров-Давыдов. По выставкам.—«Печать и Революция», 1926. Книга 4.

Я. Тугендхольд. Выставка скульптуры.—«Известия ЦИК...» 1926.

А. Луначарский. По выставкам.—«Известия ЦИК...», 1926.

М. Райхинштейн. Современная русская скульптура.—«Красная нива», 1926. № 16.

Нин. Выставка скульптуры.—«Экран», 1929. № 17.

Б. Терновец. Выставка скульптуры.—«Искусство трудящимся», 1926. № 17-18 (27 апреля).

Д. Аранович. Скульптура сегодня.—«На литературном посту», 1926. № 2 (апрель).

- Федоров-Давыдов. По выставкам.—«Печать и Революция», 1926. Книга 4.
- Ю. Пеньковский.—«Знания». Харькiв. 1926. № 12.
- А. Луначарский. Достижения нашего искусства.
- А. Бакушинский. Современная скульптура в СССР.—«Вечерняя Москва», 1927.
- М. Райхинштейн. Пути современной скульптуры. 2-я выставка Общества русских скульпторов.—«Известия ЦИК...». 1927. № 89 (20 апреля).
- Ф. Рогинская. Скульптура за год.—«Правда». 1927. № 90 (29 апреля).
- И. Хвойник. Изобразительное искусство в 1926—27 году.—«Советское искусство». 1927. № 4.
- А. Е. Весенняя выставка скульптуры.—«Красная панорама». 1927. № 21.
- Федоров-Давыдов. По выставкам.—«Печать и Революция». 1927.
- Федоров-Давыдов. Скульптура.—«Печать и Революция». 1927. Книга 7. Искусство и литература Октябрьского десятилетия.
- Д. Аранович. На путях к современной скульптуре.—«Красная новь». 1927. Книга 7.
- А. Бакушинский. Современная русская скульптура.—«Искусство». ГАХН. 1927. Книги 2—3.
- Сретен Стојанович. Импресије из Русије. Београд. 1928.
- Федоров-Давыдов. Арабы под пальмами.—«Бригада художников». 1931. № 5—6.
- Б. Т. Домогацкий, Владимир Николаевич.—Большая советская энциклопедия. Том 23.
- Б. Терновед. 15 лет советской скульптуры.—«Искусство». ИЗОГИЗ. 1933. № 3.
- А. Г. Ромм. Скульптора старшего поколения.—«Искусство». ИЗОГИЗ. 1933. № 4.
- И. С. Рабинович.—«Советское искусство». 1933. № 13.
- Абрам Эфрос. Наша скульптура.—«Известия ЦИК...». 1933. (11 июля).
- И. В. Скульптура на выставке Красной армии.—«Известия ЦИК...». 1933. (24 июля).
- Над чем работают наши художники.—«Известия ЦИК...». 1934. № 151 (30 июня).
- Н. Гжатский. В. Домогацкий. Тридцать лет творческой работы.—«Творчество». 1935. № 1.
- Б. Терновед. Творчество В. Н. Домогацкого.—«Искусство». 1935. № 1.
- Н. Соколовский. Выставка В. Домогацкого.—«Вечерняя Москва». 1935 (17 марта).
- К. Юон. Большой мастер. Выставка скульптуры В. Домогацкого.—«Известия ЦИК...». 1935 (23 марта).
- А. Бассехес. В. Н. Домогацкий. Выставка в Музее изобразительных искусств.—«Советское искусство». 1935 (29 марта).
- Abram Efros. L'oeuvre de V. Domogadski.—«Le Journal de Moscou». 1933. № 13 (48) (20 марта).
- Л. Варшавский. Скульптура В. Домогацкого.—«Архитектурная газета». 1935. № 19 (3 апреля).
- А. Ромм. Основные тенденции нашей скульптуры.—«Творчество». 1935. № 10.

1973 Н.

Художественный редактор

Г. А. Кузьмин

Технический редактор

А. А. Сидорова

Уп. Главлита Б — 18309. Тираж 3 000.

Заказ № 800. Формат бумаги 74 × 105.

Объем 4¹/₄ п. л. Колич. зн. в п. л. 46000

Сдано в набор 31/ХП—35 г. Подписано

в печать 19/Ш—36 г.

Полиграфтехникум—Москва, Дмитров-

ский пер., 9.



