

И. В. Иванова

Памятник М.Ю.Лермонтову





4 июня 1965 года в Москве, на Лермонтовской площади, был открыт памятник М. Ю. Лермонтову. Многие связаны с Москвой в судьбе великого русского поэта. Здесь он родился, здесь проходили его юношеские годы. В стенах Московского университета формировались его убеждения, идеалы. Здесь открылось Лермонтову его поэтическое призвание.

Глубоким признанием звучат сегодня вечно живые лермонтовские строки: «Москва, Москва!.. Люблю тебя как сын...»

М. Ю. Лермонтов. Автопортрет. 1837

МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ



И. В. Иванова

Памятник М.Ю.Лермонтову



**Московский рабочий
1987**

ББК 63.3(2—2М)
И20

Рецензент:
заслуженный работник культуры РСФСР
Т. Л. Шульгина

Иванова И. В.
И20 Памятник М. Ю. Лермонтову: Путеводитель.— М.:
Моск. рабочий, 1987.— 64 с., ил.— (Биография москов-
ского памятника).

Познакомив читателя с основными вехами жизни и творчества
М. Ю. Лермонтова в Москве, автор рассказывает об истории создания
памятника великому поэту, о торжественной церемонии открытия. В кни-
ге говорится также и о создателе памятника — известном советском
скульпторе И. Д. Бродском и его соавторах.

И $\frac{1905040100-135}{М172(03)-87}$ 136—87

ББК 63.3(2—2М)
И20
9(С—М)

© Издательство «Московский рабочий», 1987 г.

ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА

Многим москвичам и гостям советской столицы навсегда запомнился тот знаменательный день, когда в Москве на Лермонтовской площади был торжественно открыт памятник великому русскому поэту Михаилу Юрьевичу Лермонтову.

...Это было 4 июня 1965 года. Стоял ясный, солнечный день. Ярко зеленела листва молодых деревьев в сквере, где был установлен отлитый в бронзе памятник. У подножия его празднично алели цветы. Множество цветов было и в руках гостей, пришедших на это торжество, — писателей, поэтов, артистов, рабочих, ученых, студентов, школьников...

Но вот настала минута, когда с монумента было сброшено покрывало, до сих пор скрывавшее его. Перед собравшимися предстала скульптурная фигура поэта — выразительная, казалось, давно знакомая, установленная на высоком постаменте из голубовато-серого гранита.

Военный мундир Лермонтова, поручика Тенгинского полка, плотно облегал фигуру. Чуть вскинута голова. Свободно расправлены плечи. Слегка приподнята ветром пола шинели...

У присутствующих невольно возникло впечатление, что поэт словно бы остановился на мгновение, оглядывая город, в котором он родился, в котором «много страдал» и где был «слишком счастлив».

Сходство скульптурного образа поэта с тем, который давно уже сложился у каждого из нас, было впечатляющим. И тому способствовало не только общее решение ком-

позиции монумента, но и черты портретности, удачно переданные скульптором: высокий, «лермонтовский», лоб, большие выразительные глаза...

В глубине, за памятником, как бы отделяя его от остальной территории сквера, протянулась бронзовая решетка с силуэтным изображением героев лермонтовских произведений — Демона и Мцыри, здесь же и силуэт одинокого паруса на вздыбленной морской волне. Этот скульптурный рельеф удачно дополнил образно-пластическое решение монумента.

Большая гранитная площадка, на которой установили памятник поэту, хорошо была видна со стороны Лермонтовской площади и прилегающих улиц, что позволило открыть для обозрения всю композицию монумента и тактично «ввести» его в окружающую среду.

Живым откликом на происходящее торжество восприняли собравшиеся лермонтовские строки, начертанные на гранитном блоке бронзовой решетки:

Москва, Москва!..
Люблю тебя как сын,
Как русский,—
Сильно, пламенно
И нежно!

Начался торжественный митинг в честь открытия памятника М. Ю. Лермонтову. Прекрасные, страстные слова о величии поэта, о значении его творчества для русской и советской литературы произнес Ираклий Луарсабович Андроников.

«Перед вами возвышается изваяние героя,— сказал он.— Да, это именно так. Ибо героической была жизнь этого гения. Самый дух поэзии Лермонтова полон героической отваги.

Как назовете вы юношу, который в один из самых трагических дней, какие когда-либо переживала Россия,— в день гибели Пушкина — смело крикнул на весь мир, на все

времена, что величайший поэт убит палачами свободы, приближенными императора Николая?!

Сколько свершалось до этого смелых гражданских подвигов, сколько их свершилось с тех пор! Но Лермонтов навсегда останется одной из самых героических фигур в истории русской литературы, в истории русского общества.

...Вот он стоит — молодой, полный мысли, один из самых одаренных поэтов, которые когда-либо рождались на земле, — продолжал И. Л. Андроников, — стоит на том месте, откуда начинался его жизненный путь. И, открывая ему этот памятник, мы воздаем ему долг многих поколений читателей, благодарных ему за то... что каждое его создание заставляет трепетать наше сердце, живет нашу мысль, зажигает воображение и устремляет его вперед»¹.

Люди поднимались на трибуну, говорили проникновенные, идущие от сердца слова, и невольно приходило сравнение этого торжества с праздниками открытия памятников в первые послереволюционные годы, когда только начиналось осуществление ленинского плана монументальной пропаганды.

* * *

Идея этого плана, как известно, возникла у В. И. Ленина вскоре после победы Великой Октябрьской социалистической революции. В 1918 году, в беседе с первым народным комиссаром просвещения Советской Республики А. В. Луначарским, В. И. Ленин высказал, по существу, программные мысли о роли искусства при социализме: «Давно уже передо мной носилась эта идея, которую я вам сейчас изложу. Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным измене-

нием могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же... Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой»².

Несмотря на неимоверные трудности, которые переживала молодая Советская Республика в борьбе с контрреволюцией, несмотря на голод и разруху в стране, 12 апреля 1918 года В. И. Ленин подписал декрет Совета Народных Комиссаров о снятии памятников, «воздвигнутых в честь царей и их слуг», и выработке проектов памятников Российской социалистической революции («О памятниках Республик»). Декрет предусматривал снятие памятников, не имевших исторической и художественной ценности, и создание произведений революционного монументального искусства.

В числе мер, намечавшихся ленинским планом монументальной пропаганды, предполагалось увековечить память борцов революции и великих деятелей культуры. 30 июля 1918 года Совнарком утвердил список лиц, которым необходимо было поставить памятники. В нем насчитывалось более 60 имен — революционеров, мыслителей, писателей, поэтов... В списке значилось и имя Лермонтова.

Осуществление плана монументальной пропаганды мыслилось одновременно и как способ обновления социалистических городов, и как одна из форм празднеств нового типа. В этом плане было продумано многое, в том числе и ритуал открытия памятников, которому придавалось особое значение. В своей беседе с А. В. Луначарским В. И. Ленин подчеркивал: «Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником, а потом, по случаю юбилейных дат, можно повторять напоминание о данном великом человеке...»³

* * *

...Открытие памятника М. Ю. Лермонтову стало крупным событием в культурной жизни Москвы. Незадолго до этого, в октябре 1964 года, вся страна отмечала юбилейную

дату — 150-летие со дня рождения поэта. Торжества проходили повсюду. Но особенно широко и торжественно общественность праздновала юбилей в местах, непосредственно связанных с именем Лермонтова, с его жизнью и творчеством: в Москве, Тарханах, Ленинграде, на Кавказе. В Москве состоялись собрания общественности, прошли концерты, в которых прозвучали произведения Лермонтова.

Открытие памятника поэту было своего рода завершающим событием в ряду юбилейных торжеств. Немаловажно и то обстоятельство, что сам памятник озаменовал собой значительные перемены в области советского искусства, стал важной вехой на пути плодотворного развития новых качеств городских монументов.

«МОСКВА МОЯ РОДИНА...»

«Москва моя родина, и такую будет для меня всегда: там я родился, там много страдал и там же был слишком счастлив» — так писал М. Ю. Лермонтов в одном из писем к М. А. Лопухиной.

Действительно, многое в жизни и творчестве поэта связано с Москвой.

Родился М. Ю. Лермонтов в ночь со 2 на 3 октября 1814 года в доме, принадлежавшем генерал-майору Федору Николаевичу Толю. Дом стоял у Красных ворот, на перекрестке дорог, идущих от Красных ворот к Сухаревке и с Каланчевки к Красным воротам (площадь, на которой стоял особняк, называлась в те времена Красноворотской).

Судя по архивным исследованиям архитектора М. В. Фехнер¹, дом был двухэтажный, каменный, с толстыми стенами (впоследствии он был перестроен). В нем-то и поселилась семья Лермонтовых. Ныне на этом месте (Садовая-Спасская ул., 21) находится высотное здание, в котором разместилось Министерство транспортного строительства СССР: это административно-жилое здание было построено в 1953 году по проекту архитекторов А. Н. Душкина и

Б. С. Мезенцева, инженера В. М. Абрамова. Со стороны Каланчевской улицы на здании в 1964 году была установлена мемориальная доска из серого гранита (автор — архитектор А. Н. Котырев), текст которой гласит, что на этом месте ранее находился дом, в котором родился М. Ю. Лермонтов.

Отец поэта, отставной капитан Юрий Петрович Лермонтов, принадлежал к старинной дворянской семье, впоследствии обедневшей. Его карандашный портрет, выполненный Михаилом Юрьевичем, хранится в наши дни в Музее М. Ю. Лермонтова на улице Малая Молчановка (дом № 2).

Мать Михаила Юрьевича, Мария Михайловна, происходила из древнего рода Столыпиных, богатых и знатных дворян (к ее портрету мы еще вернемся в дальнейшем).

Семья Лермонтовых после рождения сына прожила в Москве недолго. Перезимовав, они весной 1815 года поселились в имении Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, бабушки поэта, — в селе Тарханы Чембарского уезда Пензенской губернии (ныне село Лермонтово Пензенской области). Там, в Тарханах, и прошло детство Михаила Юрьевича. В три года он потерял мать — Мария Михайловна умерла от чахотки. С тех пор воспитанием внука целиком занялась Е. А. Арсеньева.

М. Ю. Лермонтов возвращается в Москву в 1827 году. В конце лета бабушка привезла его для того, чтобы подготовить к поступлению в какое-либо учебное заведение. Поселились они первоначально у своих родных Мещериновых. До сих пор существовали разные мнения по поводу того, где жили Мещериновы — в Сергиевском или Пушкинском переулках возле Сретенки, а по последним данным на Трубной улице, 11. Недавно в московских архивах найдены документы, свидетельствующие о том, что осенью 1827 года Е. А. Арсеньева с внуком поселилась на Поварской улице (ныне ул. Воровского) в доме Е. Я. Костомаровой. Там они жили два года. В августе 1829 года, как свидетельствуют найденные документы, Арсеньева по-

селилась на Малой Молчановке, в небольшом особняке, принадлежавшем купчихе Черновой (ныне это здание несколько перестроено, в нем находится Музей М. Ю. Лермонтова).

Дом принадлежал к числу типичных для того времени московских особняков: девять окон по главному фасаду соответствовали анфиладе парадных комнат; во втором этаже — в мезонине — скромные жилые помещения, куда вела крутая деревянная лестница. Комната М. Ю. Лермонтова располагалась в мезонине, с окнами на улицу: изразцовые печи, низкий потолок, стены украшены гравюрами. Книжный шкаф, заполненный новинками русской и зарубежной литературы. Письменный стол у окна, деревянная кровать, диван.

Лермонтов провел в Москве 5 лет жизни — срок сравнительно небольшой. Но так ли это мало? Ведь прожил он всего 27 лет. Кроме того, именно годы, проведенные в Москве, были периодом формирования его убеждений, вкусов, идеалов. Иными словами, периодом формирования личности поэта. В Москве открылось Лермонтову его призвание.

Это был период обостренного юношеского восприятия жизни, напряженной мысли.

В сентябре 1828 года М. Ю. Лермонтов поступил учиться в Благородный пансион Московского университета — сразу в 4-й класс! Пансион находился на углу Тверской улицы (ныне ул. Горького) и Газетного переулка (ул. Огарева). Это было прогрессивное для своего времени учебное заведение с шестилетним курсом обучения, считавшееся наравне с Царскосельским лицеем одним из лучших в России. В пансионе был прекрасный преподавательский состав. Преподаватели старались выявить и развить индивидуальные склонности воспитанников, всячески поощряли возможность наиболее основательно изучать те предметы, которые их интересовали.

Среди педагогов выделялся профессор Московского университета М. Г. Павлов, человек разностороннего образова-

ния, увлекавшийся новейшими философскими теориями, в том числе теориями Шеллинга и Гегеля. Он вел в пансионе курс физики. Как отмечает автор научной биографии Лермонтова Н. Л. Бродский, оценивая заслуги Павлова в воспитании русского студенчества, «несколько поколений русской молодежи были обязаны ему пробуждением в них интереса к философии, к теоретическим проблемам, стремлением выработать целостное мировоззрение».

Хорошо было поставлено в пансионе эстетическое воспитание. Большое место отводилось литературе, музыке, живописи, ораторскому искусству. Широко поощрялось самостоятельное творчество. Достаточно сказать, что в пансионе выходил ежегодный сборник «Избранные сочинения и переводы в прозе и стихах», издававшийся в типографии Московского университета, в котором участвовали ученики пансиона.

Эстетические вкусы воспитанников пансиона складывались в большой мере под воздействием таких педагогов, как поэт, критик и переводчик А. Ф. Мерзляков, друг Жуковского, поэт и литературовед С. Е. Раич, хорошо знавший А. С. Пушкина, А. А. Дельвига, Е. А. Баратынского, П. А. Вяземского.

Пансион не только дал Лермонтову глубокие знания, но и помог развитию его богато одаренной натуры. Лермонтов прекрасно рисовал, увлекался музыкой и театром, хорошо играл на скрипке. В пансионе он начал интенсивно заниматься поэзией. В 1828—1829 годах он пишет много лирических стихотворений, таких, как «Осень», «Цевница», «Жалобы турка», «Монолог», поэмы «Кавказский пленник», «Корсар».

Среди молодежи, учившейся в пансионе, господствовал дух свободолюбия. В 1830 году, когда туда приехал Николай I, решив проверить работу пансиона, его ученики дерзко «не узнали» монарха... За этим последовал грозный указ царя о преобразовании пансиона в гимназию.

В апреле 1830 года М. Ю. Лермонтов подал прошение

об отчислении его из пансиона и в сентябре того же года поступил в Московский университет. Здесь в эти годы учились В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. П. Огарев, Н. В. Станкевич.

Нравственная атмосфера в студенческих аудиториях во многом определялась страстной ненавистью ко всякого рода насилию и несправедливости, горячим осуждением позорной действительности в крепостной России, преклонением перед подвигом декабристов, высокими помыслами о судьбах Родины.

Большой популярностью в университете пользовалась историческая наука. Блестящие лекции М. П. Погодина и М. Т. Каченовского рождали не только жаркие споры, но и напряженные раздумья о прошлом, настоящем и будущем России.

М. Ю. Лермонтов с юных лет начал живо интересоваться историческим прошлым родного города, его достопримечательностями. Впечатлительную натуру не могло не поразить богатство художественных традиций, во многом запечатленных в архитектурных сооружениях города.

Уже в ранние юношеские годы выявляется особый интерес М. Ю. Лермонтова к Петровской эпохе. Следы этого времени еще хранит тот район Москвы, в котором он родился.

Дом Ф. Н. Толя у Красных ворот стоял у самых границ Земляного города, формировавшегося в XVI веке. Деревянные стены с башнями и воротами, окружившие Земляной город в 1592 году, при царе Федоре Ивановиче, были заменены Земляным валом, простоявшим два столетия (лишь после 1812 года Земляной вал был снесен, и началась интенсивная застройка территорий бывших укреплений).

С внешней стороны вала располагалась Басманная слобода (ныне территория Басманных улиц), с дворами и огородами, в конце XVII века перешедшая большей частью во владение офицеров из полков Петра I. В XVII веке по быв-

шей Мясницкой — нынешней улице Кирова — и Орликову переулку шла дорога из Москвы в Красное Село. Деревянные ворота Земляного вала, находившиеся в этом месте, назывались Красными (по Красному Селу).

Когда в 1709 году Петр I одержал победу над шведами, он приказал соорудить у Земляного вала деревянную арку — Триумфальные ворота. В 1732 году эти Триумфальные ворота сгорели. На их месте в 1742 году московские купцы построили новые ворота для въезда на коронацию в Кремль Елизаветы Петровны. Однако пожар 1748 года уничтожил и их. В 1753—1757 годах вновь были возведены ворота, на этот раз каменные, за которыми прочно установилось название Красных. Их автор, талантливый московский архитектор Дмитрий Васильевич Ухтомский, широко известный градостроительными работами в Москве в середине XVIII века и постройкой колокольни в Загорске, в Троице-Сергиевой лавре, создал подлинно праздничное монументальное сооружение, отличавшееся удивительной красотой ярусного построения и мастерским сочетанием архитектурной пластики, росписей и золоченой скульптуры.

Красные ворота Ухтомского, поставленные на возвышенном месте, играли ведущую роль в складывавшемся здесь архитектурном ансамбле.

За Красными воротами, на месте нынешнего сквера, в XVIII веке и в начале XIX века находились рынок и сенная площадь, а дальше, за Басманной слободой, с высокого холма открывались лесные дали — милый сердцу русский пейзаж.

Взрослея, М. Ю. Лермонтов все полнее «открывал» для себя Москву. Властно входило в сознание поэта историческое прошлое России. Оно раскрывалось в ансамбле Кремля и Красной площади, сторожевых крепостей — монастырей, в нарядном узорочье древних построек и в строгой красоте Москвы послепожарной.

М. Ю. Лермонтов со свойственной ему глубиной вбирал в себя открывавшиеся ему «исторические пласты» города.

Особую любовь он испытывал к Московскому Кремлю. Ему посвящены строки: «Нет; ни Кремля, ни его зубчатых стен, ни его темных переходов, ни пышных дворцов его описать невозможно... Надо видеть, видеть... Надо чувствовать все, что они говорят сердцу и воображению!»

В 1834 году, уже будучи юнкером школы гвардейских подпрапорщиков, М. Ю. Лермонтов в сочинении на тему «Панорама Москвы» (по заданию преподавателя В. Т. Пласина) напишет: «Москва не есть обыкновенный большой город, каких тысяча... Нет! у нее есть своя душа, своя жизнь... каждый ее камень хранит надпись... богатую, обильную мыслями, чувством и вдохновением... как у океана, у нее есть свой язык»⁵.

Без этих московских впечатлений трудно было бы представить творчество М. Ю. Лермонтова, такие живые картины из нашей истории, которые встают перед нами в «Бородине», «Песне про купца Калашникова», в других произведениях поэта. Острое чувство сопричастности ко всему тому, что происходит на родной земле, впервые так широко зазвучавшее в стихотворении «Смерть поэта», ярко окрасило все его дальнейшее творчество.

С Москвой связано начало творческой деятельности поэта. В 1830 году в журнале «Атеней» появилась его первая публикация — стихотворение «Весна», подписанное латинской буквой Л (L). Писал Лермонтов и раньше. В музее на Малой Молчановке хранится самодельная тетрадь его первых стихотворений. Однако именно в 1830 году он входит в литературу.

С 1830 по 1832 год Лермонтов, находясь в Москве, написал около 200 стихотворений, 3 драмы, 10 поэм, в том числе такие, как «Станный человек», «Люди и страсти», «Последний сын вольности», «Изманл-Бей», в 1829 году им начата работа над поэмой «Демон».

В 1832 году он уезжает в Петербург. Но и в дальнейшем Лермонтов неоднократно бывал в Москве. В 1840 году он приехал сюда уже известным и признанным поэтом, авто-

ром не только таких знаменитых на всю Россию стихотворений, как «Смерть поэта», но и глубокой лермонтовской прозы.

Когда Лермонтов остановился в Москве по пути во вторую ссылку на Кавказ, он был приглашен на именинный обед Н. В. Гоголя и встретился там с А. И. Тургеневым, М. П. Погодиным, П. А. Вяземским, М. Ф. Орловым, М. А. Дмитриевым, М. Н. Загоскиным, С. Т. Аксаковым.

В последний раз М. Ю. Лермонтов побывал в Москве в апреле 1841 года, по дороге из Петербурга на Кавказ, в Тенгинский пехотный полк. Несколько дней, проведенных тогда в родном городе, были заполнены встречами с друзьями, разговорами о будущем, о его новых литературных планах. Но им уже не суждено было сбыться...

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МОНУМЕНТА

Где установить памятник?

Мысль о создании памятника Михаилу Юрьевичу Лермонтову впервые громко зазвучала в передовых кругах русского общества в 80-х годах прошлого столетия. Тогда в связи с приближавшимся 75-летием со дня рождения поэта и было решено установить ему памятник. Но где?

Вопрос этот вызвал много споров. Одни считали, что такой памятник надо поставить на Кавказе, с которым так много было связано в жизни и творчестве Лермонтова. Другие утверждали, что наилучшее место для памятника в Петербурге, где прошли годы сознательной жизни поэта. Третьи предлагали создать памятник на родине поэта — в Москве.

Итогом ряда конкурсов, которые проходили несколькими этапами — в 1883, 1891 и 1910 годах, явилось создание памятников в Пятигорске (скульптор А. М. Опекушин, 1889) и в Пензе (скульптор И. Я. Гинзбург, 1892) и двух памятников в Петербурге: перед зданием Адмиралтейства



М. Ю. Лермонтов в детстве. Портрет неизвестного художника



Ю. П. Лермонтов — отец поэта



М. М. Лермонтова — мать поэта



М. Ю. Лермонтов в ментике лейб-гвардии гусарского полка. Художник П. Е. Заболотский. 1837 г.



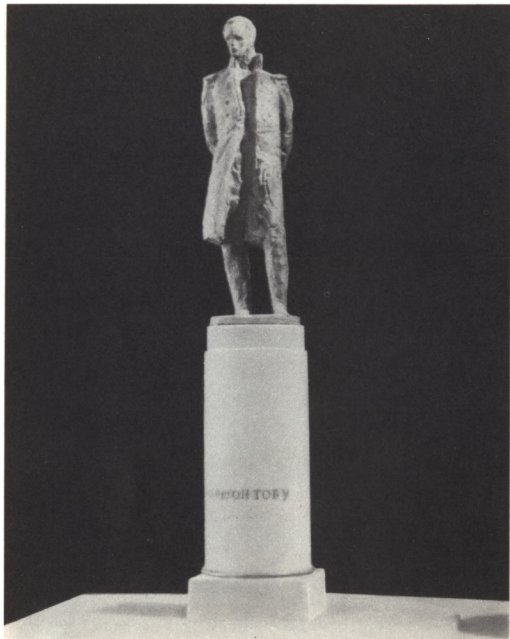
*М. Ю. Лермонтов в штатском сюртуке. Художник П. Е. Заболотский.
1840 г.*



Дом-музей М. Ю. Лермонтова в Москве на Малой Молчановке (№ 2)



Эскиз портрета М. Ю. Лермонтова к конкурсному проекту памятника.
Скульптор И. Д. Бродский. 1959 г.



Конкурсный проект памятника. Скульптор И. Д. Бродский. 1959 г.

(скульптор В. П. Крейтан, 1896) и перед бывшим Николаевским кавалерийским училищем (скульптор Б. М. Микешин, 1916).

Постановление о сооружении памятника Лермонтову в Москве было впервые принято Советом Народных Комиссаров СССР 14 мая 1941 года — в год 100-летия со дня смерти поэта. Но претворить в жизнь это постановление не удалось — менее чем через полтора месяца началась Великая Отечественная война.

Вопрос об установке в Москве памятника Лермонтову вновь был положительно решен в апреле 1964 года, когда Советская страна готовилась отметить 150-ю годовщину со дня его рождения.

При выборе территории для памятника было принято единодушное решение, что он должен стоять на площади Красных ворот, названной в 1941 году Лермонтовской, недалеко от того места, где в начале XIX века родился поэт.

Эта старинная площадь издавна играла ответственную роль в системе Садового кольца как важный перекресток улиц общегородского значения. Расположенная на границе исторической части города, она как бы связывает более древнюю часть Москвы с теми районами, которые начали формироваться в послепетровское время и продолжали существенно обновляться вплоть до наших дней.

Архитектурный ансамбль площади включает в себя ряд значительных сооружений. К числу наиболее старинных, определяющих облик и пространственную структуру площади, относится здание так называемого Запасного дворца (придворных складов), сооруженное в 1753 году и занимающее угловое положение на площади, на перекрестке Садовой-Черногрязской и Новой Басманной улиц. В 1930-х годах здание было реконструировано и надстроено по проекту академика И. А. Фомина. Ныне в нем расположено Министерство путей сообщения СССР. В образной трактовке «дома-паровоза» господствует изобразительное начало: протяженный корпус, расчлененный плоскими полуколоннами,

завершаясь высокой угловой башней с часами, действительно напоминает паровоз старого образца. Серая штукатурка фасадов, аскетизм архитектурных деталей дополняют общую стилистику здания, характерную для 1930-х годов.

К этому же времени относится и еще одно важное для площади сооружение — наземный вестибюль станции метро «Красные ворота» (архитектор Н. Ладовский). Эта станция принадлежит к числу лучших в первой очереди Московского метрополитена. Ее образ навеян когда-то стоявшими здесь Триумфальными Красными воротами и историческим названием площади. Автор подземной части станции И. А. Фомин ввел в композицию перронного зала традиционное для древнерусской архитектуры цветовое сочетание: белый свод поддерживается мощными пилонами, облицованными темно-красным гранитом. Легкая позолота немногочисленных архитектурных деталей дополняет общий мажорный колорит, помогает созданию впечатления торжественной парадности. Вместе с тем сама форма тяжеловесных пилонов отдаленно напоминает классические триумфальные арки.

Иное, более современное решение предложил архитектор Н. Ладовский для входного павильона станции. Пространство вестибюля зрительно «слито» с широким дверным проемом и образует единую пластическую форму, скорее напоминающую большую раковину. Это впечатление создается упругим ритмом эллипсоидных арок, постепенно сужающихся к входу. Контуры арок по своему начертанию нетрадиционны — такая форма присуща сооружениям в современных конструкциях из железобетона.

Третье сооружение ансамбля — высотное здание Министерства транспортного строительства СССР — занимает ведущее положение на Лермонтовской площади. Среди разнохарактерной застройки этого участка Садового кольца оно уверенно заявляет о себе мощью нарастающих вверх объемов центрального, высотного корпуса, острой характерностью его башенного завершения. Занимая целый

квартал, это здание особенностью своих форм вносит в композицию площади тот крупный масштаб, который столь ответственствует столичному центру. Значение высотного сооружения выходит далеко за пределы Лермонтовской площади. И это ясно ощущается человеком, попадающим в орбиту его воздействия. Оно как бы парит над площадью, осеняет ее пространство, фиксирует ее местоположение в архитектурной ткани города.

Последнее обстоятельство немаловажно для памятника М. Ю. Лермонтову. Дело в том, что монумент, расположенный у подножия высотного здания, как бы срастается с ним в сознании людей, образует с ним единый ансамбль. Архитектурное сооружение становится своего рода символом того памятного пространства, которое связано с именем М. Ю. Лермонтова, с монументом поэту.

Есть еще одно ценное качество в композиции высотного здания на Лермонтовской площади. Дело в том, что сочетание его центральной башни (административной части) высотой 133 метра с более низкими, 9-этажными боковыми крыльями (жилых корпусов) создает как бы два масштаба: крупный, градостроительный, и второй, своего рода «повседневный», помогающий связать здание с архитектурным окружением.

Надо иметь в виду, что основная часть этого окружения — сравнительно небольшие, преимущественно жилые дома. Самое крупное из них — здание под номером 19, построенное в 1904 году архитектором О. Шишковским. В свое время оно было первым в Москве 8-этажным домом, и кое-кто даже называл его небоскребом. Это здание связано с историей советского ракетостроения. В нем в 1932—1933 годах помещалась Группа изучения реактивного движения (знаменитая ГИРД) под руководством Ф. А. Цандера, а одним из ее энтузиастов был С. П. Королев — будущий главный конструктор первых ракетно-космических систем.

Лермонтовская площадь занимает господствующее положение в прилегающем городском ландшафте. Широкая

полоса Садового кольца (после пересечения с Новокировским проспектом) круто поднимается вверх, как бы образуя естественную смотровую площадку, открывающуюся в сторону Новой Басманной улицы и Каланчевской, которая, так же круто изгибаясь, уходит вниз к Комсомольской площади.

Здесь дает себя знать сложный, холмистый рельеф города, в условиях которого некогда возникали живописные панорамы усадебной застройки. При выборе места для памятника было решено использовать сквер у подножия высотного здания, хотя с самого начала было очевидно, что этот участок создает немало трудностей градостроительного характера.

В печати уже неоднократно отмечалось, что затянувшаяся реконструкция площадей Садового кольца не позволяет добиться завершения целого ряда важных архитектурных ансамблей. Лермонтовская площадь в этом отношении не стала исключением.

Площадь не только чрезвычайно разнохарактерна по своей застройке, что отчасти мы уже отмечали. Но она сложна и по своему рельефу, особенно на территории сквера и прилегающих улиц.

Наиболее серьезные проблемы при проектировании памятника поэту возникали в связи с тем, что Лермонтовская площадь находится на одной из крупнейших городских магистралей, с напряженной транспортной обстановкой.

Потоки автомашин на этом участке почти непрерывны. А рядом движутся, пересекаются, сливаются потоки пешеходов. Все это создает постоянный напряженный ритм перекрестка, присущий очень крупному — столичному городу.

В процессе проектирования неоднократно возникал вопрос о том, как, какими средствами можно создать наиболее подходящую для памятника спокойную среду. Наиболее кардинально этот вопрос мог бы решиться с помощью перевода городского транспорта в подземное пространство под площадью. Но для этого нужна была генеральная ре-

конструкция площади, что тогда не входило в планы московских градостроителей.

Одним из возможных вариантов размещения монумента стал небольшой треугольный сквер на противоположной стороне Садового кольца, у «старого» входа в метро. Анализ этого участка показал, что такое размещение памятника, в своего рода «кармане», в стороне от магистрали, имеет известное преимущество: он удален при этом от транспортных потоков, получает выгодное солнечное освещение. Но вместе с тем он оказывается в сложном архитектурном окружении. Со всей очевидностью выявилась тогда хаотичность застройки этой стороны площади, требовавшей серьезной реконструкции. Подобная градостроительная ситуация могла еще более осложнить задачи проектирования монумента. Поэтому было решено остановиться на первом варианте его размещения — у подножия высотного здания.

Вехи проектирования

Созданию памятника М. Ю. Лермонтову предшествовала многолетняя работа по проектированию, в которой принимали участие многие видные советские скульпторы и архитекторы. Фактически начало этому было положено еще в предвоенные годы. Как уже говорилось выше, в 1941 году страна должна была отмечать 100-летие со дня смерти поэта. К тому времени и предполагалось создать памятник. Советские скульпторы готовились к юбилейной дате еще до объявления официального конкурса. Так, например, в творческом наследии одного из крупнейших мастеров монументального искусства Ивана Дмитриевича Шадра существуют интересные рисунки эскизов памятника М. Ю. Лермонтову.

И. Д. Шадр широко известен как автор памятников: В. И. Ленину на Земо-Авчальской гидроэлектростанции, М. Горькому — в Москве, на площади Белорусского вокза-

ла, и многих других произведений. Одна из интереснейших работ Шадра — знаменитая скульптура «Булыжник — оружие пролетариата» — находится в Третьяковской галерее, а ее бронзовая копия установлена на Красной Пресне как памятник героическому пролетариату Москвы.

Еще одна скульптура Шадра — «Сезонник» — уже давно украшает сквер на Лермонтовской площади, по соседству с памятником М. Ю. Лермонтову. Среди жителей этого района ходит легенда, что Шадр изобразил вполне конкретного человека, пришедшего некогда в Москву на заработки вместе со своим сыном. Неожиданно сын умер, оставив отца в неутешном горе.

Судя по эскизам памятника, Шадр, будучи художником-романтиком, вместе с тем опирается на тщательное изучение иконографии и литературного наследия М. Ю. Лермонтова. В одном из вариантов проекта памятника он помещает обнаженную фигуру поэта на утес, частично закрытый облаками, в другом, изображая Лермонтова в накинутом поверх гусарского ментика плаще, создает постамент сложной архитектурной формы. И всюду эскизы Шадра сопровождаются строками из лермонтовских произведений. Очевидно, они были нужны художнику на этой стадии работы как «звучащий» лейтмотив, помогавший искать необходимое пластическое выражение идеи памятника.

Внезапное нападение на нашу Родину немецко-фашистских захватчиков приостановило работы по созданию памятника великому поэту, но не сняло их с повестки дня. Уже в первые послевоенные годы ряд видных советских скульпторов вновь обращается к лермонтовской теме. Среди них был и Александр Терентьевич Матвеев — один из основоположников советской школы скульптуры, учитель и духовный наставник многих работающих ныне мастеров.

В 1946 году Матвеев создает проект (два варианта) памятника и скульптурный портрет М. Ю. Лермонтова, в которых выразилось его понимание задачи увековечения памяти великих людей прошлого.

Вот как характеризует проект памятника М. Ю. Лермонтову, выполненный Матвеевым, крупнейший советский исследователь творчества мастера Е. Б. Мурина: «...«психологичен» и сложен матвеевский образ Лермонтова. Сколько скульпторов ввела в соблазн романтическая слава «русского Байрона», хрестоматийной звезды русского романтизма, и как плачевны были результаты! Предложенные Матвеевым два варианта памятника Лермонтову бесконечно далеки от ходульного «романтизма». В одном из них (сидящий Лермонтов) Матвеев особенно резко, можно сказать, с полемической заостренностью порывает с этой верхоглядской традицией изображения поэта. Его Лермонтов устало сидит в кресле, углубившись в свои невеселые думы. Не юность, а раннюю зрелость, не полет вдохновения, а сосредоточенность мысли выражает эта поза. В другом (стоящий Лермонтов) — перед нами юноша, почти мальчик, с высоким лбом мыслителя и горькой складкой рта, на хрупкие плечи которого легло бремя трагически ранней гениальности. В его облике трогает выражение чистоты и горестного недоумения перед неотвратимостью судьбы. Это Лермонтов, осмысленный и пережитый нашим современником, сумевшим вложить в образ не только историческую правду, но и то особое отношение к памяти поэта, которое вызывают у потомков его личность и судьба»⁶.

И далее Е. Б. Мурина подчеркивает характерное для А. Т. Матвеева «стремление увековечивать в монументальных образах нравственную красоту человека как вечную ценность...».

В 1952 году Министерством культуры СССР был объявлен всесоюзный конкурс на памятник М. Ю. Лермонтову. Однако первый тур не дал реальных результатов. Силы многих художников были сосредоточены тогда на создании памятников, посвященных событиям Великой Отечественной войны, на увековечении героизма советского народа в борьбе против фашизма.

Следующий этап проектирования памятника М. Ю. Лер-

монтову надолго задержался, в частности, в связи с тем творческим переломом, который произошел в области архитектуры и строительства. Борьба с украшательством, излишествами в архитектуре во второй половине 1950-х годов захватила и сферу монументального искусства.

Работы над памятником М. Ю. Лермонтову возобновились в 1958 году, когда был проведен всесоюзный открытый конкурс. На этот раз в нем приняли участие такие скульпторы, как В. Буякин, М. Габеев, Ю. Динес, В. Дронов, О. Манн, Л. Муравин и другие.

По меткому выражению В. И. Мухиной, крупнейшего советского скульптора-монументалиста, памятники по трактовке темы делятся на две группы. В одних «сильно воспоминание: да помнят люди всегда о таком-то человеке или о таком-то событии!». В других увековечение прошлого соединено со «срастным призывом к будущим поколениям»⁷. Именно к таким памятникам, по убеждению скульптора, должно стремиться советское искусство, следуя заветам В. И. Ленина в осуществлении плана монументальной пропаганды.

Каким должен стать памятник М. Ю. Лермонтову? Только ли памятником-воспоминанием? Ответить на этот вопрос и предстояло участникам всесоюзного конкурса. Однако в монументе предстояло выразить не только точку зрения художников-профессионалов, но и отношение народа к поэту.

В чем-то это была достаточно ясная задача: Лермонтов издавна принадлежит к числу любимейших писателей нашей страны. Его произведения хорошо известны. Многие из них стали хрестоматийными, вошли в школьные программы по литературе. Герои лермонтовских произведений давно стали символами в мировой культуре.

Здесь уместно вспомнить слова, произнесенные Ираклием Андрониковым на открытии памятника поэту в 1965 году. Отметив, что самый дух поэзии Лермонтова полон героической отваги, он сказал:

«Кто написал поэму про Мцыри, умирающего потому, что для него нет жизни без свободы и родины?»!

Кто создал Демона — этот образ вечного искателя истины, олицетворение свободной мысли, протеста против духовного рабства, непримиримого врага неба?»!

В тех условиях это равнялось подвигу. И сделать это мог только герой.

Написав своего Печорина, Лермонтов сказал жестокую правду о своем времени... В эпоху, когда он творил, революция была невозможна, планы декабристов сокрушены. И призывы поэта к вольности, к мужеству, к действию, обещание свободы поддерживали надежду, передавали завет погибших живым и будущим поколениям. В беспросветную ночь николаевского царствования слово Лермонтова сверкало как факел эстафеты, звучало как колокол, возвещавший наступление новой зари»⁸.

На рассмотрение жюри было подано 48 проектов, из них принято к рассмотрению (в соответствии с условиями конкурса) 42 проекта. Однако для осуществления вновь не был принят ни один из них.

Два проекта получили вторые премии, три проекта — третьи и три проекта удостоились поощрительных премий.

Жюри под председательством скульптора Н. В. Томского отмечало, что «ни в одном из проектов авторам не удалось дать решения, в должной мере раскрывающего образ гениального поэта, человека высоких патриотических устремлений, творчество которого составляет гордость русской литературы»⁹.

Учитывая итоги, жюри рекомендовало провести закрытый конкурс с привлечением к нему авторов, получивших премии.

В 1959 году прошел еще один тур конкурса — на этот раз заказного, для участия в котором Министерство культуры СССР специально пригласило ряд скульпторов. Большинство из них составляли известные мастера. Наиболее опытным был Георгий Иванович Мотовилов, начинавший

свою творческую деятельность еще в первые годы после Октябрьской революции, много работавший с С. Т. Коненковым. Прекрасный портретист, он уже в предвоенные годы стал широко известен как мастер монументальной скульптуры. Его рельефы, украсившие Главный вход Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в 1939 году, а также станции Московского метрополитена «Электрозаводская» (1944), «Октябрьская» (1950), «Парк культуры» (1950), «Проспект Мира» (1952), тематические композиции на Волго-Донском канале имени В. И. Ленина, где Г. И. Мотовилов был главным скульптором всего ансамбля, составляют золотой фонд советской монументальной скульптуры.

Большим опытом обладал Г. И. Мотовилов и в области создания памятников. Помимо участия во многих конкурсах им уже были выполнены такие значительные работы, как памятник А. Н. Толстому в Москве (1947), А. П. Чехову в Ялте (1948—1952), бюсты дважды Героев Советского Союза А. Г. Кравченко, К. А. Евстигнеева, А. П. Белобородова, С. П. Денисова, установленные на родине героев.

Немалым опытом обладали и другие участники конкурса — скульпторы М. Габе, Л. Торич, А. Стемпковский, Д. Народицкий, Ю. Стручков, П. Якимович.

Пожалуй, самым молодым из числа приглашенных был тогда еще мало кому известный скульптор И. Д. Бродский. Соревнование принесло молодому художнику неожиданный успех.

Из числа представленных проектов жюри отобрало два лучших и предложило авторским коллективам продолжить над ними работу. В состав первой авторской группы входили скульптор Г. И. Мотовилов и архитектор Л. М. Поляков, в состав второй — скульптор И. Д. Бродский и архитекторы Н. Н. Миловидов и Г. Е. Саевич.

Предложение авторского коллектива под руководством И. Д. Бродского еще не содержало в себе идеи пространственного решения, появившейся на следующих этапах работы. Основу проекта составляла скульптурная фигура на

высоком постаменте. Поэт был изображен стоящим. Однако, стремясь избежать строгой фронтальности, ассоциировавшейся с холодно академическими решениями монументов, автор придает фигуре легкий поворот вправо. Чуть повернута голова, слегка выдвинута вперед левая нога... И возникает впечатление только что прерванного движения. Во всей фигуре М. Ю. Лермонтова ощущается нечто хрупкое: легкий, стройный силуэт вызывает ассоциации с молодым деревцем.

Особым смыслом наделены руки поэта. Они сцеплены за спиной и почти не видны. Этот скрытый жест несет определенный подтекст, позволяя в то же время избежать внешней патетики, чуждой авторскому осмыслению образа.

В соответствии с решением жюри третий, закрытый конкурс был продолжен до начала 1961 года.

В июле 1961 года состоялось обсуждение проектов. Кроме двух заказных работ на рассмотрение жюри были представлены еще 13 встречных проектов — явление само по себе чрезвычайное. Оно свидетельствовало о живом интересе художников к конкурсу. Это была активность, вновь возрождавшаяся после определенного перерыва, связанного с перестройкой творческой направленности в архитектуре. И было горячее желание попробовать свои силы в создании памятника, которого в Москве уже давно ждали.

Как показало первое же обсуждение проектов, проведенное скульптурной секцией Московского отделения Союза художников РСФСР, при создании памятника М. Ю. Лермонтову художникам зачастую приходилось преодолевать в себе черты традиционности, «тот академизм, от которого многие никак не могут отойти, академизм, может быть, «хороший», удовлетворяющий многих... Но этот академизм... уходит в прошлое, и нужны какие-то новые слова»¹⁰.

12 июля 1961 года обсуждение проектов состоялось на объединенном заседании художественных советов Мини-

стерства культуры СССР и Архитектурно-планировочного управления Мосгорисполкома.

Что же представляли собой эти проекты? Какие поиски, какие новые тенденции дали себя знать в процессе работы над памятником?

Среди критериев, которые были наиболее существенными в данном случае, следует выделить прежде всего образное решение памятника. По отношению к портретным монументам, посвященным конкретным выдающимся людям прошлого, глубина и точность раскрытия образа неотделима от такого качества, как портретное сходство.

В решении этих задач немаловажную роль играет композиция памятника, поза, ситуация, которую выбирает автор для характеристики своего героя. Вспомним, как красноречива внешне скованная, строгая поза Дзержинского, раскрывающая характер «железного Феликса» — стража революции, в памятнике, установленном на площади Дзержинского в Москве (авторы — скульптор Е. Вучетич, архитектор Г. Захаров); и совсем иная — «открытая», динамичная композиция в памятнике Пушкину на площади Искусств в Ленинграде (авторы — скульптор М. Аникушин, архитектор В. Петров). Здесь поэт изображен в момент творчества, и все в его позе, в легком стремительном жесте руки как бы обращено к невидимой аудитории, внимающей его стихам. Или, наконец, пример, казалось бы, «заземленного» образного решения в памятнике А. Н. Островскому, установленном в Москве перед главным фасадом Малого театра. Пластичная, грузная фигура писателя мягко вписалась своим силуэтом в рисунок аркады, опоясывающей здание. Островский изображен в домашнем халате, удобно сидящим в широком кресле. Однако как метко характеризуют эти детали облик, манеры, привычки драматурга, его приверженность к московскому «быту», его органическое родство с театром.

Мы специально остановились на таких вопросах композиции памятников, как сюжетная мотивировка позы, же-

ста и т. п., так как все они очень активно использовались участниками конкурса для образной характеристики Лермонтова.

Однако какие же черты Лермонтова — поэта, человека — выявлялись таким образом?

В проекте скульпторов Н. Никогосяна и Р. Мурадяна, представленном на конкурсе, при общей пластической выразительности фигуры Лермонтова в накинутой на плечи бурке возникал скорее образ полководца, чем поэта-романтика. Контурам бурки вторил косой срез скалы, служившей постаментом. Этот мотив диагональных линий создавал ощущение тревоги, нес определенную образную нагрузку.

Скульптор Л. Кардашов и архитектор Е. Комаров предлагали решение, идущее в композиционном отношении от народной деревянной скульптуры. В памятнике, как в детской пирамидке, по вертикали выстраивались друг над другом конь, скала и, как завершение, фигура поэта, поза которого скорее напоминала дозорного. Здесь яркая декоративность целого сочеталась с условностью скульптуры-игрушки.

Скульпторы А. Древин, В. Думанян и архитектор В. Репин, по существу, создали эскиз садово-парковой скульптуры. В их проекте поэт изображен сидящим на земле. В свободной позе отдыхающего человека есть красота, гармония форм. Однако все это не отвечало сути лермонтовского образа и тем более было неуместно для городского памятника на людной площади.

В проекте скульптора И. Першудчева и архитектора В. Датюка Лермонтов предстал как бы полулежащим на скале. Тем самым в композицию памятника вводилась тема Кавказа, столь значительная для творческой судьбы Лермонтова, наполненная, как мы знаем, драматическими, трагическими событиями. Однако для авторов проекта этого драматического накала в самой трактовке темы как бы не существует. Поза поэта — это скорее поза расслабленного отдыхающего путника, но не того Лермонтова, который со-

здал «Героя нашего времени», «Демона», «Мцыри». Отсутствовало в проекте и портретное сходство.

Кавказ стал основой образного решения еще одного проекта, представленного на конкурс. Авторы его, скульптор Л. Муравин и архитектор А. Косинский, обратились к подчеркнuto монументальным формам. Скала и фигура поэта у них словно слились в одно целое. Здесь в облике Лермонтова проступают черты сходства с Демоном.

Такова была группа проектов, в которых активно использовалась сюжетная мотивировка композиции. Даже краткий анализ их особенностей свидетельствует о том, как далеки оказались авторы от решения поставленной задачи, обратившись главным образом к внешнему рисунку образа.

Во второй группе проектов, представленных на конкурс, авторы сосредоточили внимание на передаче внутреннего, психологического состояния поэта.

Среди работ такого характера интерес жюри вызвал проект скульпторов Ю. Динеса, А. Стемповского и художника Б. Чернышова. В их проекте скульптурный монумент красиво сочетался с мозаичным ланно, отделявшим памятное пространство от сквера. Пластично, с портретным сходством была выполнена голова.

Менее интересным по пространственному решению был проект скульптора В. Бублева. Однако в нем подкупала лиричность образа, удачное соотношение сидящей фигуры и невысокого постамента.

В проекте, выполненном скульптором Г. Мотовиловым и архитектором Л. Поляковым, обращала на себя внимание особая выразительность рук статуи. И вместе с тем практически отсутствовал пространственный замысел памятника. Горизонтальные каменные блоки, отделявшие площадку памятника от сквера, воспринимались случайным объемом, инертным по отношению к этому «островку природы».

По общему признанию членов жюри лучшим на конкурсе был проект скульптора И. Бродского и архитекторов

Н. Миловидова, С. Ожегова и Г. Саевича. Памятник выделялся прежде всего своим пространственным решением. Широкая площадка всем своим пластическим строем раскрывалась в сторону Лермонтовской площади. Площадка имела несколько постепенно понижавшихся уровней, образовавших своего рода амфитеатр. На верхнем уровне располагался косой, динамичный пилон, своим контуром напоминавший парус. Отделяя памятник от сквера, он символически своих форм создавал как бы романтический фон для скульптуры, располагавшейся на нижнем уровне, в центре площадки. Сочетание статуи и паруса создавало ощущение асимметрии, динамики целого. Это подчеркивалось лепкой скульптурного объема, импульсивно нарастающего вверх.

В одном из двух представленных этими авторами вариантов, рассчитанном на выполнение памятника в бронзе, одежда поэта словно трепещет под ветром, чуть согнуты колени от его напора, выгнулся обведенный контуром парус.

Как мы видим, авторы отошли от спокойной, внешне статичной трактовки фигуры Лермонтова, характерной для предыдущих этапов проектирования. Вся композиция приобрела большую пространственную свободу, раскованность во взаимоотношениях элементов. На этом пути возникла активная связь с окружающим городским пространством. Оно как бы «вошло» в композицию монумента. И это оценили члены жюри, предложив авторскому коллективу продолжить работу над этим проектом.

Однако излишняя экспрессия, особенно заметная в трактовке фигуры, в чем-то уводила от правды лермонтовского образа. В этом отношении другой вариант проекта, более спокойный по ритмам, предполагавший выполнение памятника в камне, выглядел более убедительно.

По итогам обсуждений жюри не смогло рекомендовать к осуществлению ни один из представленных проектов. Однако наиболее удачными были признаны предложения двух авторских групп: И. Бродского и А. Стемпковского. Им по-

ручалось выполнение двухметровой скульптурной фигуры и доработка проекта в целом, с учетом замечаний жюри.

И в том и в другом проекте подкупал общий пространственный замысел памятника, возможность использовать отведенный участок для размещения не только портретной статуи, но и тематических композиций на сюжеты лермонтовских произведений. Вместе с тем в проекте Бродского значительно убедительнее были черты портретного сходства М. Ю. Лермонтова, общее образное решение памятника. Более уместным в условиях сквера было и скульптурное решение стенки-ограды в виде сквозной решетки по сравнению с предложением использовать стенку для размещения мозаичного панно (автор эскиза мозаики художник Б. П. Чернышов).

По достоинству оценивая оба проекта, специалисты на первое место выдвигали группу Бродского, на второе — группу Стемповского.

Шло время. В 1964 году снова был объявлен конкурс на лучший проект памятника М. Ю. Лермонтову. В нем участвовало восемь авторских коллективов, в составе которых были скульпторы И. Бродский, В. Буякин и Л. Тазьба, Ю. Динес и А. Стемповский, А. Григорьев, В. Глебов, О. Иконников, Л. Муравин, Н. Никогосян и Р. Мурадян.

Конкурс был весьма представительным. Участниками его были опытные монументалисты. К тому же большинство их выступало на предыдущем этапе проектирования. Поэтому для них многое на пути образного решения памятника было уже в значительной степени принципиально продумано.

Важным результатом этого конкурса явилась разработка пространственной концепции городского монумента. Практически все участники последнего этапа выступили с такими предложениями, в которых памятное пространство приобретало особую смысловую нагрузку. Тем не менее образной окраски этого пространства удалось достичь только двум авторским коллективам — И. Бродского, Н. Мило-

видова, Г. Саевича, а также Ю. Динеса, А. Стемповского и Б. Чернышова. Однако нельзя не отметить, что авторский коллектив А. Стемповского выступил на конкурсе фактически с тем же вариантом, который был им создан в 1961 году, в то время как группа Бродского продолжала вести творческий поиск.

Сравнивая эти два проекта с точки зрения предложенной в них пространственной концепции, мы убеждаемся, что сильной стороной победившего проекта было развитие связей памятника с окружающей средой — с площадью и расположенным рядом сквером. Развитие это шло постепенно, от этапа к этапу, и, что не менее важно, активно продолжалось даже после решения жюри о реализации именно этого проекта.

Казалось бы, окончательная концепция памятника уже давно должна была созреть. Однако, как показал конкурс, потребовались новые творческие усилия для того, чтобы возникла композиция, которую мы в наши дни, спустя более 20 лет со дня открытия памятника, продолжаем оценивать как новаторскую.

Не менее важным завоеванием прошедшего конкурса на лучший проект памятника Лермонтову явилось преодоление академизма в трактовке образа. Уходила в прошлое холодная бесстрастность официальных портретов писателей, музыкантов, художников. Все настойчивее ощущалась потребность в выявлении духовного мира этих людей во всей его сложности и драматизме. Все убедительнее становились преимущества памятников, эмоционально насыщенных, согретых человеческим обаянием.

Справедливости ради необходимо подчеркнуть, что в конкурсных проектах памятника Лермонтову не было внешних эффектов. Все авторы остановили свой выбор на композиции в виде спокойно стоящей фигуры. Драматургию образа предстояло раскрыть пластикой формы, выразительностью лица, скупого жеста.

И снова из всех представленных проектов наиболее убе-

дительным оказался вариант И. Бродского, Н. Миловидова, Г. Саевича.

Мы уже отмечали, что в проекте группы И. Бродского пространственный замысел памятника все время видоизменялся, развиваясь в определенном направлении. Что же касается скульптурной фигуры, то в ее композиции Бродский на конкурсе 1964 года как бы вернулся к своей первоначальной идее, возникшей еще в 1958 году.

Лермонтов по-прежнему изображен очень молодым, но в его облике ясно прочитывается зрелость, умудренность жизнью. Статуя пластически словно «очистилась» от каких бы то ни было аксессуаров и сюжетных наслоений. В ней четко выявлена внутренняя структура образа.

Несколько изменились пропорции фигуры по сравнению с первоначальным эскизом. Появилась большая плотность, весомость объема. Стали шире плечи. Строгий сюртук, плотно облегающий фигуру, делает ее более коренастой. Резче выявлен поворот головы и всего корпуса, от чего жест рук, словно скованных за спиной, приобретает более активную смысловую нагрузку.

3 июня 1964 года художественно-экспертный совет по монументальной скульптуре Министерства культуры СССР рассмотрел все девять поданных проектов. В результате обсуждения лучшим окончательно был признан проект группы И. Д. Бродского. Авторам поручалось в месячный срок выполнить рабочую модель памятника. До юбилея М. Ю. Лермонтова оставалось всего четыре месяца!

ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА — КТО ОНИ?

В этой книге уместно более подробно рассказать о тех деятелях искусства, которые создали памятник Михаилу Юрьевичу Лермонтову. Мы уже не раз называли их — это скульптор И. Д. Бродский и архитекторы Н. Н. Миловидов и Г. Е. Саевич. Они не только с успехом прошли через все

стадии конкурса, но и довели свой проект до полной реализации, а это в монументальном искусстве немаловажно.

Авторский коллектив соединил людей разной творческой судьбы. Среди них в то время, когда еще только начиналась работа над монументом, скульптор Исаак Давидович Бродский был, пожалуй, наиболее зрелым как в профессиональном отношении, так и с точки зрения своего жизненного опыта. Коренной москвич, он в 18 лет добровольцем ушел на фронт. С Великой Отечественной войны вернулся с тяжелым ранением. В Московском институте прикладного и декоративного искусства, куда Бродский поступил в 1946 году, он получил прекрасную профессиональную подготовку в классе Матвея Генриховича Манизера — известного советского скульптора-монументалиста. М. Г. Манизер, автор многочисленных памятников, установленных в разных городах нашей страны, был, пожалуй, наиболее ярким и последовательным выразителем в советском искусстве классических традиций русской скульптуры с такими ее характерными чертами, как героико-эпическое содержание, обобщенность формы, логическая ясность тектонического построения объема, чувство ансамбля, в который входит такая скульптура. Все это должно было составить, по мнению мастера, неотъемлемую основу профессиональной культуры будущих молодых скульпторов.

И. Д. Бродский был одним из любимых учеников М. Г. Манизера. И видимо, не случайно, что в трудном конкурсе на лучший памятник М. Ю. Лермонтову среди талантливых, опытных мастеров он оказался победителем, причем не только предложившим интересную проектную идею, но и сумевшим полноценно воплотить ее, довести дело до конца, развив и обогатив первоначальный замысел.

К началу работы над памятником Лермонтову И. Д. Бродский уже с успехом принимал участие во многих конкурсах. В 1954 году им был осуществлен памятник А. М. Горькому в Тесселли (Крымская область), в 1955 го-

ду — памятник А. М. Горькому в Южно-Сахалинске, в 1958 году — памятник В. И. Ленину в Ростове-на-Дону, поживший начало выполненной им серии монументов вождю революции: в Барнауле (1968), Новосибирске (1970), в Горках Ленинских (1980) и др.

В эти годы И. Д. Бродский осваивает в скульптуре разные материалы, открывая для себя их выразительные возможности. Это и традиционный мрамор (в нем скульптор выполнил свою дипломную работу — портрет В. Чкалова), и бронза, ставшая излюбленным для него материалом в монументальных композициях, и такие материалы, как алюминий, бетон, получившие широкое распространение в советской архитектуре 1960-х годов (например, композиция И. Бродского «Наука и труд», 1963 г.).

Именно этот интерес к языку скульптуры и приобретенные уже профессиональные навыки владения материалом позволили так широко раскрыть в памятнике М. Ю. Лермонтову красоту сочетания бронзы и камня, круглой скульптуры и сквозного рельефа, формы монолитной и ажурной. Тонко был найден оттенок патинированного металла в фигуре поэта — сизо-сероватый с голубым отливом, прекрасно гармонизировавший с цветом жежелевского гранита, из которого выполнен постамент.

Мысленно выстраивая монументальные произведения скульптора в хронологически последовательный ряд, убеждаешься, что памятник М. Ю. Лермонтову как бы завершал собой первый важный этап в становлении мастера, открывая одновременно пору его творческой зрелости. В памятнике поэту сконцентрированы лучшие черты Бродского-монументалиста, которые так ярко и убедительно раскрылись в его последующих работах. Это и индивидуальность средств выражения, всякий раз идущая из глубины образа, будь то памятник В. И. Ленину в Горках Ленинских или И. И. Ползунову в Барнауле, А. М. Горькому и Садриддину Айни в Душанбе; это и чуткое понимание современной архитектурной формы, масштабность градостроительного

мышления, повышенный интерес к пространственным композициям, поиск наибольшей выразительности формы на основе взаимодействия пластики и пространства, что с особой силой проявилось в монументе «Советским защитникам Заполярья», установленном в Мурманске, и в мемориале, посвященном заживо сожженным жителям русской деревни Кста.

Наиболее опытным архитектором в авторском коллективе был Николай Николаевич Миловидов. Успешно закончив в 1951 году Московский архитектурный институт и поступив на работу в мастерскую имени академика В. А. Веснина, он начинает интенсивно участвовать в архитектурных конкурсах, а с 1955 года — в проектировании городских монументов.

В творческой биографии Н. Н. Миловидова работе над памятником М. Ю. Лермонтову предшествовали проекты пантеона павшим в Великой Отечественной войне, Дворца Советов на Ленинских горах, памятника В. И. Ленину для Москвы, а также участие в других конкурсах. В эти же годы был разработан проект памятника 14 ташкентским комиссарам, осуществленный в 1962 году в содружестве со скульптором Д. Рябичевым и архитектором С. Ожевым.

Успех в создании этих монументов, а затем плодотворная работа над памятником М. Ю. Лермонтову во многом определили творческую судьбу Н. Н. Миловидова. Ныне он один из ведущих советских архитекторов-монументалистов, заслуженный деятель искусств РСФСР, УзССР и Якутской АССР, лауреат Государственной премии УзССР.

Из числа более чем 200 проектов памятников, мемориальных комплексов и архитектурно-скульптурных композиций, созданных им за прошедшие годы, осуществлено около 80. Среди них памятники В. И. Ленину в Ростове-на-Дону, Якутске, Петропавловске, Барановичах, Пинске, памятник Ю. А. Гагарину в Ташкенте, первым комсомольцам в Якутске. Особенно большую группу составляют памятники, по-

священные Великой Отечественной войне: монумент Победы в Калининe, памятник защитникам Тулы, Неизвестному солдату в Коврове, героям Бреста, «Освободителям» в Ростове-на-Дону, мемориалы близ Барановичей и в Новокузнецке и ряд других.

Любопытная деталь: в первом туре конкурса на лучший памятник Лермонтову Н. Миловидов участвовал одновременно в работе над проектами с тремя скульпторами — Ю. Стручковым, И. Бродским и Д. Народицким, предложив три разных варианта архитектурно-пространственного решения. Одержав победу в соавторстве с И. Бродским, Н. Миловидов становится верным его соратником в долгой и упорной работе по «доводке» проекта и его реализации. Уточнялись градостроительные возможности памятника (его место на площади, в сквере) и связанное с этим общее пластическое решение, характер взаимосвязи с окружающими зданиями, абсолютные размеры. Особенно тщательно разрабатывалась пространственная композиция памятника, претерпевшая развитие от скромной парковой площадки до градостроительно значимого микроансамбля. И на всех этих стадиях авторы проявляли единодушие, настойчивость, взаимное профессиональное доверие и поддержку.

Младшим в авторском коллективе был Григорий Ефимович Саевич. Участие в конкурсе на памятник М. Ю. Лермонтову он принял, еще будучи студентом Московского архитектурного института. К этой работе его привлек Н. Н. Миловидов. Как показало время, такой выбор был не только конкретной удачей, но и во многом определил творческую судьбу начинающего архитектора.

После успешной работы над памятником М. Ю. Лермонтову Г. Е. Саевич интенсивно участвует в конкурсах на проектирование других памятников, в том числе «В честь освоения космоса» для Москвы, «В честь освоения целины», защитникам Брестской крепости (кстати, на этом конкурсе авторский коллектив, в котором работал Г. Е. Саевич, завоевал вторую премию). Молодой архитектор участвовал

также в конкурсе на лучший памятник В. И. Ленину для Московского Кремля.

Главное место в творческой биографии Г. Саевича заняла все-таки архитектура. Работая после окончания института сначала в Моспроекте, в мастерской И. А. Покровского, а затем во ВНИИТЭПе, он становится одним из ведущих московских архитекторов. Его имя связано с целым рядом крупных общественных сооружений столицы, получивших широкую известность и признание. Среди них Театр зверей имени В. Л. Дурова, Институт электронной техники в Зеленограде. С 1980 года помимо уникальных зданий Г. Е. Саевич проектирует массовые торгово-бытовые сооружения для новых районов Москвы. Красивые здания универсамов из сборных металлических конструкций с запоминающимся силуэтом кровли, с большим удобным торговым залом строятся ныне уже во многих районах города.

Продолжилась и творческая дружба, начавшаяся в ходе работы над памятником М. Ю. Лермонтову. Так, вместе с И. Д. Бродским Г. Е. Саевич предложил интересный проект памятника Л. Н. Толстому (всесоюзный конкурс), вместе с Н. Н. Миловидовым и скульптором А. Альтшуллером принял участие в создании памятника В. И. Ленину в Пинске, вместе с Н. Н. Миловидовым и скульптором И. М. Рукавишниковым участвовал в работе над памятником Победы в Калининe, вместе с Н. Н. Миловидовым и скульптором Б. Дюжевым работал над памятником Победы в Туле. Недавно установлен памятник В. И. Ленину в Горках Ленинских (скульптор И. Бродский, архитекторы Г. Саевич и М. Былинкин) — памятник очень интересный не только образным решением скульптуры, но и всей пространственной композицией, отвечающей одновременно и характеру въезда на территорию мемориального ансамбля, и лирике подмосковного пейзажа.

Однако был еще один человек, причастный к созданию монумента М. Ю. Лермонтову. Это Ираклий Луарсабович Андроников. Имя его постоянно упоминалось во время мно-

гочисленных бесед автора этой книги с создателями памятника, когда речь заходила об истории осуществления памятника, и всегда его называли первым среди тех, без кого работа над памятником была бы просто невозможна.

Крупнейший исследователь творчества М. Ю. Лермонтова, И. Л. Андроников был одним из инициаторов конкурса, проведенного в послевоенные годы. Он оказался неоценимым помощником при работе авторского коллектива над образом поэта.

Ираклий Луарсабович морально поддерживал авторов в минуты творческих сомнений. Тщательно отбирал текст, который вошел в композицию памятника как неотъемлемая и очень важная его часть. Горячо поддерживал проект И. Д. Бродского при обсуждениях на художественных советах. При этом, как свидетельствуют стенограммы этих обсуждений, проявлял дар глубокого анализа скульптуры, умение проникнуть в авторский замысел.

Все это объясняется не только горячей влюбленностью И. Л. Андроникова в творчество и личность М. Ю. Лермонтова. По достоинству высоко оценивая М. Ю. Лермонтова как одного из лучших художников слова, каких когда-либо знала русская литература, он считал создание памятника поэту в Москве, на его родине, не только выражением подлинно всенародного признания, но и долгом нынешних поколений, проявлением патриотических чувств.

В проекте, предложенном И. Д. Бродским, И. Л. Андроников увидел начало воплощения своей давней мечты, ставшей наконец реальностью.

Мы уже отмечали, что самый первый эскиз скульптуры, представленный скульптором И. Д. Бродским на всесоюзный конкурс, был очень близок по образной концепции и композиционному решению к окончательному варианту, воплощенному в памятнике. И. Л. Андроников, быть может, как никто, остро осознал «точность попадания» автора. И с этого момента он стал страстным сторонником этого проекта.

Для памятников, увековечивающих реальных деятелей прошлого, одним из важных критериев является портретное сходство — момент узнавания. Однако даже тогда, когда портретная иконография достаточно богата, когда сохранилось немало достоверных изображений, для художника-монументалиста возникают свои трудности, связанные с передачей портретного сходства в крупной форме городского монумента, рассчитанного на восприятие в открытом, природном пространстве с многообразием сложных ракурсов.

Главная же задача художника состоит в развитии образа — в той особой правде, которая выходит за рамки документальности, внешнего сходства. И тут огромную роль играют прижизненные изображения человека, образ которого стремится запечатлеть скульптор.

Скульптор-монументалист может обращаться к различного рода источникам в работе над портретом. В этом отношении показательна история создания памятника А. С. Пушкину перед зданием Русского музея в Ленинграде (памятник открыт в 1952 г.).

Вот что написал об этом произведении И. Л. Андроников, сравнивая его с памятником М. Ю. Лермонтову:

«Одной из бесспорных удач за последние годы в области портретной монументальной скульптуры многие признают созданный М. Аникушиным памятник Пушкину в Ленинграде. Всем кажется, что Пушкин, отбросивший в сторону правую руку и произносящий стихи, очень похож. Да, это правильно: очень похож. Но почти никто не догадывается, на чем основано это, кажущееся безошибочным, ощущение.

Памятник похож на Пушкина в наших глазах потому, что он похож на Пушкина с картины Репина «Пушкин на лицейском экзамене». Та же слегка запрокинутая назад голова, та же отброшенная в сторону рука во время чтения

стихов. Эта связь ощущается бессознательно: мы словно видели Пушкина именно в этой позе. И верим, что он был таков. Сходство этого превосходного скульптурного портрета с живым Пушкиным воспринимается через неугаданное сходство с его живописным изображением. Это очень умно и тонко.

У Лермонтова такого изобразительного прообраза нет. И тем не менее он весьма убедителен»¹¹.

Количество портретов М. Ю. Лермонтова, написанных с натуры, очень невелико. Их насчитывается 15¹², в то время как прижизненных портретов А. С. Пушкина несравненно больше, причем среди них только 60 автопортретов¹³.

К тому же сохранившиеся изображения Лермонтова оцениваются специалистами как посредственные по качеству, выполненные малоизвестными художниками, в сравнении с портретами других русских писателей и поэтов XIX века.

Причин тому немало. Творческая биография Лермонтова была короткой. Он рано погиб. Кроме того, Лермонтов был натурой чрезвычайно трудной для портретирования как по своему характеру, так и по своему внешнему облику.

Поэт Ю. Ф. Самарин, рассказывая о своем знакомстве с Лермонтовым, писал: «Это чрезвычайно артистическая натура, неуловимая и не поддающаяся никакому внешнему влиянию благодаря своей наблюдательности и значительной доле индифферентизма. Вы еще не успели с ним заговорить, а он вас уже насквозь раскусил; он все замечает; его взор тяжел и чувствовать на себе этот взор утомительно...»¹⁴

Не случайно первое впечатление о Лермонтове у большинства современников было неблагоприятным. Знаменитый Карл Брюллов, увидев поэта на одном из приемов в Петербурге, не захотел писать его портрет. А вот И. И. Панаев, впервые встретивший его в 1838 году в салоне В. Ф. Одоевского, отзывался иначе: «Наружность Лермонтова была очень замечательна. Он был небольшого роста, плотного сложения, имел большую голову, крупные черты

лица, широкий и большой лоб, глубокие, умные и пронзительные черные глаза, невольно приводившие в смущение того, на кого он смотрел долго»¹⁵.

Особую выразительность лермонтовских глаз отмечали многие. Именно глаза в первую очередь выдавали настроение поэта, его реакцию на окружающее, отношение к конкретному собеседнику. Эти глаза порой могли быть ужасны. Один из современников Лермонтова, И. П. Забелло, вспоминая свою первую встречу с поэтом, писал: «Я таких глаз никогда после не видел. То были скорее длинные щели, а не глаза, и щели, полные злости и ума... Впечатление, произведенное на меня Лермонтовым, было жуткое»¹⁶.

Так же, как были различны словесные отзывы современников о Лермонтове, разноречивы и прижизненные изображения поэта. В специальной монографии «М. Ю. Лермонтов в портретах», изданной Государственным Литературным музеем в 1941 году, к 100-летию со дня смерти поэта, это различие предстает со всей очевидностью.

Приведенные выше отзывы современников о Лермонтове в какой-то мере помогают понять причины такого явления. Быстрая, контрастная смена настроений осложняла работу над портретом. К тому же Лермонтов далеко не всегда раскрывался собеседнику. Это, кстати, еще одна из причин того, что сохранилось так мало его портретов. Нужно было не только очень хорошо знать поэта, чтобы постичь суть столь сложного характера, но и пользоваться его доверием, чтобы проникнуть в «тайники» души.

Очень показательна с этой точки зрения история взаимоотношения Лермонтова и Белинского. В. Г. Белинский неоднократно делал попытки поближе познакомиться с поэтом, но всякий раз наталкивался на своеобразную стену напускного светского легкомыслия. Но в апреле 1840 года, когда критик посетил поэта в Ордонанс-гаузе во время его ареста (ожидался приговор суда по делу о дуэли с Барантом), эта стена отчуждения вдруг рухнула. «Я смотрел на него,— писал Белинский,— и не верил ни глазам, ни

ушам своим. Лицо его приняло натуральное выражение, он был в эту минуту самым собою... В словах его было столько истины, глубины и простоты! Я в первый раз видел настоящего Лермонтова, каким я всегда желал его видеть... Боже мой! Сколько эстетического чутья в этом человеке! Какая нежная и тонкая поэтическая душа в нем!.. Недаром же меня так тянуло к нему. Мне, наконец, удалось-таки его увидеть в настоящем свете»¹⁷.

Драгоценное признание В. Г. Белинского в известной мере дает ответ на вопрос, почему авторы памятника среди всего графического материала остановили свой выбор на автопортрете М. Ю. Лермонтова. Более всего они поверили той характеристике его внешности, которую дал себе сам поэт.

Автопортрет этот долгие годы не был известен в подлиннике. Написанный акварелью в 1837 году, он был подарен поэтом В. А. Лопухиной-Бахметевой в 1838 году. Варенька Лопухина, одна из самых глубоких сердечных привязанностей Лермонтова, по воспоминаниям современников, была умной, милой, в полном смысле слова восхитительной. По натуре пылкая, восторженная, поэтическая, она отвечала Лермонтову взаимностью. Однако долгая разлука прервала развитие отношений между молодыми людьми. В 1835 году В. А. Лопухина вышла замуж за Н. Ф. Бахметева. Муж долгие годы ревновал жену к Лермонтову и уничтожил все его письма к ней.

Боясь за судьбу автопортрета и очень им дорожа, В. А. Лопухина передала его вместе со стихами поэта и другими рисунками подруге юности А. М. Верещагиной. Потомки А. М. Верещагиной-Хюгель волею судьбы оказались в ФРГ. Именно там, в Хохберге, наконец и был обнаружен знаменитый автопортрет. В 1962 году его привез на родину И. Л. Андроников.

Чрезвычайно интересна характеристика, которую дает этому портрету И. Л. Андроников — не только крупнейший знаток творчества М. Ю. Лермонтова, но и эксперт и ис-

кусствовед в области лермонтовской иконографии: «...автопортрет изображает человека с неправильными чертами, но человека гениального: достаточно поглядеть на его огромные печально взволнованные глаза»¹⁸.

А вот признание самого скульптора И. Д. Бродского: «Я скорее шел от того представления об образе, который сложился у меня о М. Ю. Лермонтове в детстве и юности, от чтения его произведений, знакомства с его судьбой. Мне казалось, что это ближе, точнее к истинной правде»¹⁹.

Такое свидетельство в какой-то мере раскрывает нам творческую лабораторию скульптора, позволяет понять тот путь поисков образа, когда пластическое воплощение становится в итоге выражением глубокого духовного содержания личности поэта.

Известно, что Михаил Юрьевич Лермонтов был широко одаренной натурой. Он прекрасно играл на скрипке, занимался рисунком и живописью. Можно смело сказать, что Лермонтов был оригинальным и одаренным художником. Не исключено, что, если бы судьба поэта сложилась иначе, его имя заняло бы почетное место и в истории русской живописи.

Все это следует иметь в виду, когда мы обращаемся к уже упоминавшемуся автопортрету. В нем скульптор И. Д. Бродский сумел найти для себя тот необходимый «опорный» материал, который помог ему в создании пластического образа. Это относится и к передаче черт лица и того настроения, характера, которые ассоциируются в нашем представлении с истинно «лермонтовским» образом.

Автопортрет очень невелик по своим размерам, как все живописные работы, принадлежащие кисти Михаила Юрьевича, но внимательный глаз скульптора выявляет в нем особенности строения лица, головы, столь необходимые для передачи портретного сходства. Важной путеводной нитью в этом отношении может служить для художника большой портрет матери поэта, Марии Михайловны, выполненный неизвестным крепостным художником и привезенный в Мо-

скую из Тархан. Сейчас его можно увидеть в Музее М. Ю. Лермонтова на Малой Молчановке.

В этом портрете бросается в глаза удивительное сходство матери и сына. В чертах лица обоих можно заметить много общего. У Марии Михайловны модная по тем временам прическа с прямым пробором и гладкими прядями волос, падающими на лоб, милое округлое лицо. Широкий разлет словно нарисованных бровей подчеркивает красоту темных миндалевидных глаз.

Лицо Лермонтова в автопортрете не столь красиво. Черты его несколько неправильны. Но и в нем тот же, что и у матери, высокий лоб, прямой нос, резко очерченные дуги бровей и большие темные глаза. В облике поэта чувствуется волевое начало.

Быть может, благодаря живописной манере Лермонтова-художника, несколько графичной, контрастной в передаче свето-теневых переходов, черты лица его в автопортрете приобретают большую резкость по сравнению с лицом Марии Михайловны. Сама цветовая гамма серо-голубых тонов придает глазам холодноватый, «стальной» оттенок. Однако за такой чисто живописной условностью невольно просматривается характер. Не случайно современники отмечали, что М. Ю. Лермонтов был человеком с железной волей.

Сопоставляя эти два живописных портрета со скульптурным изображением, которое создал И. Д. Бродский, мы отчетливо улавливаем сходство, объединяющее их. В скульптуре характерность лермонтовского лица, безусловно, подчеркнута с большей силой с расчетом на восприятие издалека. Но основные акценты — лоб и глаза — те же.

Скульптурный портрет, тем более портрет монументальный, несет в себе немало специфических черт. В нем нет места мелочному «пересчету» деталей, образной легковесности. И вместе с тем обобщение не должно обеднять или огрублять характер портретируемого, вносить черты, не свойственные конкретному человеку. Достоверность изобра-

жения должна «отлиться» в определенном материале, воплотиться в одном случае в граните, в другом — в бронзе.

Статую Лермонтова для памятника предполагалось вначале отлить в бронзе. Бронза — один из наиболее традиционных материалов в монументальной скульптуре, ее использовали для этих целей, начиная еще с античных времен. Благодаря своим универсальным пластическим свойствам бронза позволяет создать любые по своей сложности композиции, передавать тончайшие нюансы формы.

Бронза широко использовалась в России. Советские скульпторы также охотно обращаются к этому материалу. Подавляющее большинство памятников в Москве, установленных как в дореволюционное время, так и в наши дни, тоже выполнено именно в бронзе. Среди них памятник К. Минину и Д. Пожарскому, Ю. Долгорукому, М. В. Ломоносову, А. В. Суворову, А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю, А. С. Грибоедову, Н. К. Крупской, П. И. Чайковскому.

В самом начале работы И. Д. Бродского над образом Лермонтова (конкурс 1958—1959 гг.) фигура поэта, выполненная скульптором, была как бы пронизана романтическим трепетом. Это ощущение создавалось фактурой всей скульптурной поверхности и усиливалось «рваным» контуром тени от распахнутого пальто, глубоко «прорезавшей» статую. Скульптура зрительно была почти лишена весомости. В ней прочитывался вертикальный ритм и слитность всех элементов. Ось фигуры, выявленная светотенью, словно «ломалась», завершаясь небольшой головой. Все это рождало впечатление хрупкости, незащищенности.

В скульптурном портрете М. Ю. Лермонтова, выполненном И. Д. Бродским в это же время, романтическое начало уступает место более героической характеристике образа.

На последующих этапах проектирования памятника героико-волевое начало выросло еще ярче. Лермонтов словно взрослеет. Вся скульптура получает как бы большую весомость, увеличивается в массе, уплотняется.

В трактовке фигуры все заметнее обобщенность. Глубо-

кие тени уже не «раскалывают» ее в продольном направлении. Объем приобретает цельность, лаконичность.

Широкие, спокойные поверхности моделируют скульптуру, подчеркивая своеобразие отдельных элементов композиции — головы, торса, ног. Их ракурсное сопоставление рождает впечатление энергии, внутреннего борения сил.

В лице — дерзкий вызов. Гордо вскинута голова. Выразительно сомкнуты губы. Темнеют глаза. Динамичная, кося тень падает на шею. Энергия, движение, выраженные в лице, словно продолжают свое развитие в пластике закинутых за спину рук.

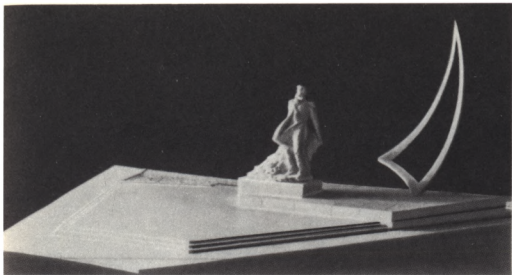
Создавая рабочую модель статуи, И. Д. Бродский ушел от этого, несколько лобового решения образа, отказавшись от передачи «открытых» эмоций.

В осуществленном варианте фигура поэта сохранила свою обобщенность, пластическую весомость. В целом поза ее почти не изменилась. Лермонтов изображен стоящим, спокойно опирающимся на правую ногу. Кисти рук его перехвачены за спиной. Взор обращен вдаль.

Если раньше поворот головы прочитывался как результат быстрого, только что прерванного движения, то теперь появилось впечатление «длящегося» состояния, столь характерного для подлинно монументальной скульптуры. В построении фигуры выявилась внутренняя монолитность, придавшая образу большую строгость, отвечающую нашим представлениям о поэте.

Особую декоративную выразительность приобрела трактовка одежды. Здесь хотелось бы напомнить слова В. И. Мухиной, которая видела в декоративности «фактор прямого, сильного и радостного воздействия» искусства на человека. Скульптурная фигура «замкнута» в жесткий военный сюртук. Она словно рвется из этих тисков. Открыта вольному ветру грудь, под его порывом отброшен край сюртука. Но сомкнуты — «скованы» руки поэта.

И снова вспоминаются слова В. И. Мухиной о роли трактовки одежды в скульптуре: «Одежда хороша тогда, когда



Конкурсный проект памятника. Скульптор И. Д. Бродский, архитекторы Н. Н. Миловидов, Г. Е. Саевич. 1961 г.

Конкурсный проект памятника. Скульптор И. Г. Першудчев, архитектор В. Н. Датюк. 1961 г.



Конкурсный проект памятника. *Скульптор А. Н. Сафронов. 1961 г.*

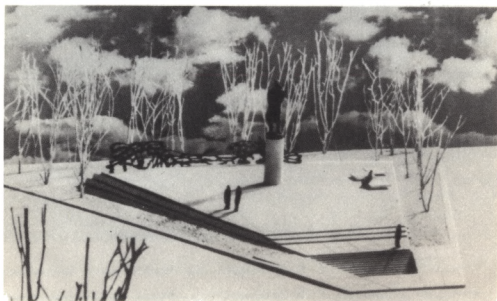
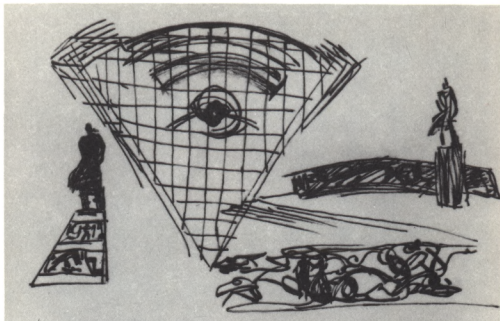
Конкурсный проект памятника. *Скульптор Л. А. Кардашов, архитектор Б. Д. Комаров. 1961 г.*

Конкурсный проект памятника. Общий вид. *Скульпторы Ю. С. Динес, А. А. Степковский, художник Б. П. Чернышов. 1961 г.*



Конкурсный проект памятника. Эскиз фигуры. Скульпторы Ю. С. Динес, А. А. Стемпковский, художник Б. П. Чернышов. 1961 г.

Конкурсный проект памятника. Скульптор И. Д. Бродский, архитекторы Н. Н. Миловидов, Г. Е. Саевич. 1961 г.



Эскизы к проекту памятника. Скульптор И. Д. Бродский. 1964 г.

Макет памятника. Скульптор И. Д. Бродский, архитекторы Н. Н. Мило-
видов, Г. Е. Саевич. 1964 г.



Скульптор И. Д. Бродский в мастерской



Рабочая модель памятника М. Ю. Лермонтову в мастерской скульптора. *Сентябрь 1964 г.*



Памятник М. Ю. Лермонтову. Общий вид



Фрагмент бронзовой решетки

она не есть только этикетка времени, но когда она дополняет образ и имеет большую пластическую ценность монументального объема»²⁰.

ЧЕРТЫ НОВАТОРСТВА

Говоря о чертах новаторства в композиции памятника Лермонтову, необходимо остановиться на его стилистических особенностях.

Творческая перестройка в советской архитектуре, о которой мы упоминали выше, сопровождалась критическим пересмотром сложившихся приемов и конкретных форм выразительности, опиравшихся в большой мере на наследие прошлых эпох. Это в полной мере относилось и к памятникам, в течение многих лет сохранявшим традиционный характер. Высокий постамент с мощными цоколем и карнизом, возносивший скульптуру, был своего рода барьером между зрителем и изображением. Он рождал чувство недостижимости, неприступности, быть может, логичное для определенных исторических формаций, однако вступавшее в явное противоречие по отношению к памятникам всенародным по своему характеру.

Не случайно многие монументы, создававшиеся в соответствии с ленинским планом монументальной пропаганды в первые послереволюционные годы, возводились на пьедесталах нетрадиционного типа. Так, например, для памятника Т. Г. Шевченко во многих городах Украины использовался пьедестал в форме вырастающей из земли глыбы камня, символизировавшей глубинные связи поэта с родной землей, со своим народом.

Традиция эта как бы снова возродилась в конце 1950 — начале 1960-х годов. Важно подчеркнуть, что отказ от пьедестала в его традиционных формах носил программный, содержательный характер. Очень показателен в этом отношении памятник К. Марксу, открытый в Москве в 1961 го-

ду, на площади Свердлова, в дни работы XXII съезда КПСС (авторы — скульптор Л. Кербель, архитекторы Р. Бегунц, В. Моргулис, В. Макаревич, Н. Ковальчук). Скульптурная фигура вождя мирового пролетариата словно вырастает из глыбы серого гранита, лишь слегка отделенная от земли тонким каменным настилом. Таким решением снимается момент «недоступности», присущий традиционным композициям. Напротив, возникает неожиданно острое ощущение непосредственного контакта зрителя с произведением пластического искусства. Не случайно при открытии монумента К. Марксу единодушно подчеркивалось новаторское начало, присущее его образному композиционному решению.

В памятнике Лермонтову пьедестал сохранил свою традиционную функцию. Но давайте внимательнее всмотримся в форму постамента, постараемся осмыслить его содержание в конкретной градостроительной ситуации.

У А. Блока есть удивительно образное выражение сути постамента в композиции памятника: он называет его архитектурной рамой монумента, которая выключает его из бытового пространства города.

В общей пространственно-пластической композиции памятника М. Ю. Лермонтову пьедестал, пожалуй, самая скромная, самая нейтральная часть. Простой круглый столп серого полированного гранита, доставленный из Жежелевского месторождения, лишен каких-либо пластических, декоративных деталей. Чуть «припухлый» в середине, он сродни опорам древнерусских соборов, палат по своей мощной устойчивости, по своей непосредственной связи с мощной площадкой.

Единство материала — гранита, объединяющего пьедестал, площадку, скамьи вокруг, опорный пилон решетки, — подчеркивает наиболее функциональные элементы пространственно-пластической композиции, позволяет яснее выделить особую смысловую нагрузку элементов из бронзы: скульптурную фигуру и сквозной рельеф.

Такая трактовка архитектурной «основы» несет вместе с тем определенный смысловой подтекст, помогает понять авторское толкование образа. Столп, несущий статую, очищенный от декора и условных атрибутов, призван раскрыть в герое памятника то главное, что заключено в человеческом характере и воплощено средствами скульптуры.

Важная часть композиции памятника — большая, широкая, удобная скамья, протянувшаяся вдоль всего правого края площадки. Такой элемент благоустройства вряд ли удивит кого-либо в наши дни. За годы, прошедшие со времени открытия памятника поэту, скамьи привычно вошли в состав различного рода памятников и мемориальных комплексов, получили многообразную пластическую модификацию в соответствии с общим художественным замыслом того или иного памятного сооружения. Этот элемент композиции памятника стал естественным средством, помогающим человеку, особенно горожанину, глубже осмыслить находящееся перед ним произведение искусства, дает возможность, отключившись от повседневной суеты, лучше его рассмотреть, понять, принять в свое сердце. А значит, стать духовно богаче.

В начале 1960-х годов такой элемент в композиции памятников только начал пробивать себе дорогу. Не потому, что мысль о подобном использовании скамей возникла впервые. По-иному начинала восприниматься задача создания памятников в целом. Если в предшествующие десятилетия в советском искусстве получила широкое распространение своего рода «картинная подача» монумента, то в 1960-е годы, под воздействием общественных процессов, все большее значение начинает приобретать активная воспитательно-просветительская функция монументов, способных помогать развитию социальных контактов в условиях социалистического общества.

Памятники писателям, поэтам воспринимались в этом отношении как благодатная тема, которая позволяла вплотную подойти к решению таких больших задач. Интересно,

что именно к этому времени относятся проекты памятников, создаваемых в виде своего рода театра под открытым небом, где можно было бы устраивать литературные праздники. Варианты подобного типа можно было встретить, например, среди конкурсных проектов на памятник В. В. Маяковскому для Москвы. Действительно, образ поэта-трибуна позволял включить в композицию монумента своего рода амфитеатр для чтения стихов, проведения дней поэзии. Замысел этот и сейчас представляется заманчивым, тем более что в наши дни уже начали возникать памятники, близкие к воплощению этой идеи, например памятник Николаусу Бараташвили в Тбилиси.

Следует ли сетовать, что памятник М. Ю. Лермонтову не стал одним из таких форумов?

Не следует забывать, что сама эта идея в те годы лишь начинала пробивать себе дорогу. Определенной силой воздействия на творческое воображение авторов обладало и конкретное градостроительное место будущего памятника.

Возвращаясь к реальному проекту, получившему конкретное скульптурное воплощение, мы должны по достоинству оценить предложенный вариант со скамьей, который для своего времени был достаточно новаторским с точки зрения самого принципа взаимосвязи зрителя с произведением монументального искусства.

Важная роль в общей композиции памятника принадлежит решетке, отделяющей мемориальное пространство от остальной территории сквера. В документах на строительство сквера она называется рельефом. И действительно, перед нами многофигурный тематический рельеф длиной 11,5 метра и высотой 2 метра.

Здесь вновь хотелось бы привести слова И. Л. Андроникова, очень точно характеризующие качество этой композиции: «...скульптурная бронзовая решетка с изображением мотивов поэзии Лермонтова — битвы Мцыри с барсом, одинокого паруса на гребне бурной волны и сидящего Де-

мона. Все это задумано и выполнено с размахом, с ощущением пространства, с пониманием поэзии Лермонтова, духа ее, выглядит необычно, красиво, празднично... В целом получается сочетание скульптурных и архитектурных элементов, которое заставляет не только смотреть, но и думать»²¹.

Сама идея создать рельеф-решетку возникла у авторского коллектива, возглавляемого скульптором И. Д. Бродским, не сразу. Она зрела по мере развития пространственного замысла памятника в проектах ряда участников конкурса. Уже на третьем туре среди проектов, рассматривавшихся жюри в 1961 году, было несколько близких по характеру предложений. Так, например, в проекте скульптора Ю. Стручкова и архитектора И. Покровского территория памятника отделялась от сквера дугообразным ограждением, подчеркивавшим значение скульптурной части монумента. В проекте скульптора Л. Кардашова и архитектора Е. Комарова этому ограждению были приданы архитектурно-символические формы, несколько напоминавшие Кавказский хребет. Таким образом, в отличие от остальных проектов здесь подчеркивалась особая композиционная роль мемориального пространства. Однако элементы этого пространства сами по себе были очень условны и не несли конкретно-содержательного смысла.

Несколько ближе к осуществленному варианту был проект скульпторов Ю. Динеса и А. Стемповского и художника Б. Чернышова, в котором намечалась крупная мозаичная стенка на темы произведений Лермонтова. Тонкий, поэтичный художник Борис Петрович Чернышов предлагал интересное изобразительное решение на темы лермонтовских произведений, которое к тому же позволяло обогатить композицию колористически благодаря введению многоцветной мозаики. Подобное сочетание скульптуры и живописи в те годы было новым, свежим словом в советском монументальном искусстве. К сожалению, наиболее уязвимым оказалось в этом проекте образно-пластическое реше-

что именно к этому времени относятся проекты памятников, создаваемых в виде своего рода театра под открытым небом, где можно было бы устраивать литературные праздники. Варианты подобного типа можно было встретить, например, среди конкурсных проектов на памятник В. В. Маяковскому для Москвы. Действительно, образ поэта-трибуна позволял включить в композицию монумента своего рода амфитеатр для чтения стихов, проведения дней поэзии. Замысел этот и сейчас представляется заманчивым, тем более что в наши дни уже начали возникать памятники, близкие к воплощению этой идеи, например памятник Николаусу Бараташвили в Тбилиси.

Следует ли сетовать, что памятник М. Ю. Лермонтову не стал одним из таких форумов?

Не следует забывать, что сама эта идея в те годы лишь начинала пробивать себе дорогу. Определенной силой воздействия на творческое воображение авторов обладало и конкретное градостроительное место будущего памятника.

Возвращаясь к реальному проекту, получившему конкретное скульптурное воплощение, мы должны по достоинству оценить предложенный вариант со скамьей, который для своего времени был достаточно новаторским с точки зрения самого принципа взаимосвязи зрителя с произведением монументального искусства.

Важная роль в общей композиции памятника принадлежит решетке, отделяющей мемориальное пространство от остальной территории сквера. В документах на строительство сквера она называется рельефом. И действительно, перед нами многофигурный тематический рельеф длиной 11,5 метра и высотой 2 метра.

Здесь вновь хотелось бы привести слова И. Л. Андроникова, очень точно характеризующие качество этой композиции: «...скульптурная бронзовая решетка с изображением мотивов поэзии Лермонтова — битвы Мцыри с барсом, одинокого паруса на гребне бурной волны и сидящего Де-

мона. Все это задумано и выполнено с размахом, с ощущением пространства, с пониманием поэзии Лермонтова, духа ее, выглядит необычно, красиво, празднично... В целом получается сочетание скульптурных и архитектурных элементов, которое заставляет не только смотреть, но и думать»²¹.

Сама идея создать рельеф-решетку возникла у авторского коллектива, возглавляемого скульптором И. Д. Бродским, не сразу. Она зрела по мере развития пространственного замысла памятника в проектах ряда участников конкурса. Уже на третьем туре среди проектов, рассматривавшихся жюри в 1961 году, было несколько близких по характеру предложений. Так, например, в проекте скульптора Ю. Стручкова и архитектора И. Покровского территория памятника отделялась от сквера дугообразным ограждением, подчеркивавшим значение скульптурной части монумента. В проекте скульптора Л. Кардашова и архитектора Е. Комарова этому ограждению были приданы архитектурно-символические формы, несколько напоминавшие Кавказский хребет. Таким образом, в отличие от остальных проектов здесь подчеркивалась особая композиционная роль мемориального пространства. Однако элементы этого пространства сами по себе были очень условны и не несли конкретно-содержательного смысла.

Несколько ближе к осуществленному варианту был проект скульпторов Ю. Динеса и А. Стемповского и художника Б. Чернышова, в котором намечалась крупная мозаичная стенка на темы произведений Лермонтова. Топкий, поэтичный художник Борис Петрович Чернышов предлагал интересное изобразительное решение на темы лермонтовских произведений, которое к тому же позволяло обогатить композицию колористически благодаря введению многоцветной мозаики. Подобное сочетание скульптуры и живописи в те годы было новым, свежим словом в советском монументальном искусстве. К сожалению, наиболее уязвимым оказалось в этом проекте образно-пластическое реше-

ние самого памятника, что и не позволило художественному совету рекомендовать проект к осуществлению.

Что же касается пространственной концепции монумента, то она почти вплотную подводила к идее проекта, победившего на конкурсе. Тот же «вынос» площадки на передний край сквера, та же асимметрия в распределении элементов, формирующих пространство, то же расположение скамьи справа от скульптурного памятника.

Однако в целом пространственная композиция памятника оказывалась как бы внутренне замкнутой, ориентированной только на строго фасадное восприятие со стороны площади. Несмотря на то что скамья своим расположением, казалось бы, задавала движение в глубину, мозаичная стенка останавливала это движение, подчеркивала фронтальную развернутость всех компонентов по отношению к Садовому кольцу. При этом терялось богатство возможных пространственно-пластических связей памятника с боковыми улицами и уж тем более с расположенным сзади сквером.

Стенка-решетка в осуществленном варианте, как, впрочем, и все пространственное решение памятника, по возможности развивают, выявляют такие связи с окружением. И в этом одна из заслуг авторов.

Эти качества зрели в композиции памятника постепенно. Нельзя забывать, что это были годы активного обновления композиционных концепций советской архитектуры. Особенно интенсивно шло развитие пространственных концепций.

В отличие от предшествующих десятилетий, когда ведущим средством выразительности была признана объемно-пластическая форма, в 1960-е годы в профессиональном сознании все больше укрепляется понимание формообразующих возможностей пространства.

Только в русле этих тенденций можно оценить обновление композиции монументов, наметившееся в конце 1950 — начале 1960-х годов. Даже в рамках конкурса на проект

памятника М. Ю. Лермонтову можно было проследить то расслоение, которое происходило в творческих концепциях. В них возникли как бы два потока. В одном авторы традиционно отстаивали идею скульптурной композиции, как бы нейтральной по отношению к окружающему пространству. Художественная ценность замысла замыкалась, таким образом, в пределах собственно скульптуры, установленной на столь же традиционный пьедестал.

Авторы, образовывавшие как бы второй поток проектов, стремились обогатить свою пластическую идею за счет обыгрывания среды. Именно на этом пути возникла возможность «творить атмосферу» монумента, активнее включать зрителя в процесс восприятия.

В конкурсе на лучший памятник М. Ю. Лермонтову авторы к тому же столкнулись со сложной градостроительной ситуацией, требовавшей учета и увязки в самом проекте, с одной стороны, транспортных потоков, с другой — пешеходных маршрутов на давно сложившемся перекрестке.

Поэтому пространственная концепция памятника была не только откликом на новые веяния в архитектуре и монументальном искусстве, но и необходимостью, вызванной условиями места.

В одном из эскизов, который представляли авторы, парус намечен был лишь контуром формы. Здесь содержится довольно лобовой пространственный ход. Скульптурная фигура, сильно выдвинутая к Садовому кольцу, занимает внутренний край площадки. Поставленная почти в ряд с парусом, она образует вместе с ним фронтальную композицию, не предполагающую движение в глубину участка. Таким образом, площадка перед памятником, по смыслу как бы предназначенная для его обзора, превращается фактически в людный перекресток. Эта функция выявлена, кстати, расположением лестничных ступеней по всему периметру.

Как мы видим, контрастное, нестереотипное сопоставление двух форм — массивной, тяжеловесной скульптуры и

легкого, ажурного паруса — не помогло избежать традиционности пространственного решения всей композиции.

Другой эскиз, в котором парус трактован в виде монолитной формы, предлагал иное решение пространства памятника. Территория памятника отделена от перекрестка газоном. При этом площадка монумента приобретает более самостоятельное значение и монументальную характеристику за счет введения мощной стелы, напоминающей парус. Переход от стелы к основному уровню участка был трактован широким амфитеатром, плавной дугой обнимающим пространство. Благодаря этому скульптура получала активный архитектурный фон, отгораживающий ее от сквера.

В этом варианте предстала определенная концепция, отразившая композиционные поиски своего времени в области монументальной пластики, предназначенной для городской среды. Концепция, в которой прорабатывались возможности скульптуры, но сама окружающая среда, по существу, в этом не участвовала.

Известная половинчатость такого решения была очевидна для экспертов — членов художественных советов, авторитетных, опытных архитекторов и художников. До момента открытия памятника оставалось мало времени. Поэтому вопрос о пространственной композиции монумента практически не обсуждался. Было решено ограничиться скульптурной фигурой.

Однако творческая мысль авторов продолжала работать. Тогда-то и возник окончательный вариант — установить памятник и решетку, что существенно изменило, казалось бы, уже окончательно сложившийся проект. Это было за четыре месяца до юбилея.

В чем же заключалась принципиальная ценность такого приема? Прежде всего в дальнейшем развитии пространственного замысла памятника, в возможности более органично включить его в окружающую среду столь непростого архитектурного ансамбля.

Мы уже отмечали, что по условиям месторасположения безусловно верным было создание памятника по принципу самостоятельного микроансамбля. Однако абсолютно бесспорным такое решение было лишь по отношению к архитектурному окружению. Совсем по-иному воспринимались связи памятника со сквером, часть территории которого теперь отводилась для такого микроансамбля.

Во всех конкурсных предложениях вопрос этот решался только однозначно: путем жесткого отделения мемориального пространства от сквера. В таком подходе нельзя не видеть известную ограниченность. Тем более что именно в Москве сложилась прочная традиция установки монументов в природном окружении.

Использование решетки — характерного элемента московских бульваров и скверов — давало возможность включить мемориальное пространство в уже сложившуюся здесь зеленую зону.

И авторы использовали эту возможность. Так появился проход в сквер по специальной, дополнительно возникшей лестнице.

Первоначально решетка была запроектирована как тонкое кружево со свободно развивающейся поверхностью. Контур ее должен был быть целиком подчинен характеру изображений. В первых набросках, выполненных И. Д. Бродским, решетка наполнена подчеркнуто динамичными горизонтальными ритмами. Они контрастно противопоставлены вертикали монумента. Структура решетки в целом очень однородна. В ней еще не выделены основные темы, фигуры и фон. Все цельно, энергично, темпераментно, словно сгустки пластической энергии.

В дальнейшем композиция приобрела более строгие очертания. Появились «опорные» изображения, более плотные в сравнении с фоном. Они составили своего рода структуру целого. Промежутки между ними сохраняли характер свободно развивающегося орнамента, насыщенного растительными мотивами. По мере того как уточнялись основ-

ные изображения, видоизменялся ритмический строй целого. Фактически каждое такое изображение было связано с отдельной темой, взятой из поэтического наследия М. Ю. Лермонтова. Темы определились почти в самом начале работы над решеткой и в дальнейшем лишь уточнялись по пластике и ритму. Как уже говорилось выше, это были «Мцыри», «Демон» и «Парус» — произведения, раскрывающие наиболее романтические и свобододолюбивые мотивы в творчестве поэта.

Сцена битвы Мцыри с барсом стала главным звеном композиции. Противоборство двух начал, борьба в момент наивысшего накала физических и нравственных сил и в пластическом отношении стала наиболее удачной частью решетки. Она образует левое начальное звено, создавая своими драматическими интонациями как бы основной ритмический «посыл» остальной поверхности. По контрасту с ней крайний правый фрагмент, изображающий фигуру Демона, подчеркнуто статичен. Теме «Паруса» отведена средняя часть решетки.

В таком трехчастном тематическом и пластическом построении целого нет места для ритмических повторов, присущих традиционным решеткам. Нет места для нейтральной поверхности. Опорные сюжеты, развиваясь в своей декоративной основе, сливаются в единый мощный мотив.

Пластическая энергия, зарождающаяся в сцене борьбы Мцыри с барсом, «перебрасывается» контуром волны к фигуре Демона и здесь затухает несколькими сильными всплесками. Облака и волны в этой сцене пространственно сближены, отчего рождается впечатление величия природных стихий. Крупный масштаб изображений получает смысловую оправданность, чрезвычайно уместную в конкретной градостроительной ситуации. Пронизанная единым развивающимся ритмом, решетка оказывается соразмерной окружающему пространству, а ее общее романтическое настроение — важным дополнением образной характеристики Лермонтова.

И наконец заключительный аккорд в композиции решетки — стихотворные строки самого поэта, помещенные на гранитном блоке: «Москва, Москва!.. Люблю тебя как сын...»

Строки эти чрезвычайно выразительны. Они характеризуют глубину чувств, которые испытывал М. Ю. Лермонтов по отношению к родному городу, к своей Родине.

Слова эти не оставляют равнодушными не только москвичей. Стихотворное признание поэта — своего рода мерило истинного патриотизма, и каждый невольно сопоставляет с ним свое отношение к Отчизне.

В использованных авторами монумента строках нет прямой сюжетной связи с тематикой рельефов. Не исключено, что, если бы обращение к поэтическому слову самого Лермонтова было задумано в композиции решетки с самого начала, появились бы и другие стихотворные строки. Быть может, взаимодействие слова и изображения стало бы более органичным.

И все же нельзя не признать, что в осуществленном варианте строки поэта — своего рода связующее звено в микроансамбле памятника М. Ю. Лермонтову.

НА ПОСЛЕДНЕМ ЭТАПЕ

С июля 1964 года началась напряженная работа над созданием памятника всей авторской группы — скульптора И. Д. Бродского, архитекторов Н. Н. Миловидова и Г. Е. Саевича. Первоначально предполагалось завершить монумент к осени того же года, ибо в октябре должны были проходить торжества по случаю 150-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Поэтому темпы работ — выполнение чертежей, создание модели скульптурного памятника и решетки, отработка важнейших деталей, а вслед за этим и перевод в материал — порой были просто фантастическими.

Как вспоминает И. Д. Бродский, он в течение месяца фактически не выходил из мастерской — выполнял рабочую модель скульптуры в натуральную величину. Спал тут же в мастерской. Все мысли были заняты только памятником Лермонтову. День и ночь практически смешались. Но работалось, по выражению скульптора, удивительно легко. В то же время Н. Миловидов и Г. Саевич выполняли габаритные чертежи и шаблоны архитектурной части проекта.

Уже через месяц после окончательного заседания жюри конкурса, 15 июля 1964 года, художественно-экспертный совет по монументальной скульптуре совместно с представителями Градостроительного совета города Москвы и Главного архитектурно-планировочного управления знакомился с силуэтным макетом памятника на месте.

Силуэтный макет представляет собой плоское изображение будущего памятника в натуральную величину, сделанное как бы с основной точки его восприятия (отсюда и его название «силуэтный макет»). Как правило, он выполняется из фанеры, сравнительно легким. Это позволяет при необходимости передвигать его, уточняя расположение в пространстве, а также корректировать форму и размеры скульптуры и постамента.

В данном случае предстояло проверить и уточнить многое: общую высоту памятника, его силуэтные связи с архитектурным окружением и основным фоном — зеленью сквера, характер фонарей и решетки, расположение будущего подземного перехода.

Работа с силуэтным макетом — важный этап в процессе создания крупных монументальных произведений. Он позволяет избежать досадных просчетов, которые могут остаться незамеченными в мастерской даже у очень опытного скульптора. Известно, как много времени потратил на корректирование модели скульптор И. Д. Шадр, создавая памятник В. И. Ленину для ЗАГЭС на реке Куре, или В. И. Мухина, выполняя памятник М. Горькому в городе Горьком. В 1984 году силуэтный макет памятника В. И. Ле-

нину появился на Октябрьской площади в Москве, на том месте, где 5 ноября 1985 года в торжественной обстановке был открыт величественный монумент, созданный скульпторами Л. Кербелем и В. Федоровым. Этот же метод помогает и другим авторам и авторским коллективам, работающим над созданием различных монументов.

Силуэтный макет памятника Лермонтову помог уточнить два очень важных момента: во-первых, наиболее целесообразное расположение площадки памятника по отношению к Лермонтовской площади и, во-вторых, характер решетки — рельефа, непосредственно соприкасающегося с фоном деревьев в сквере.

Дело в том, что первоначально предполагалось значительно выдвинуть памятник к Садовому кольцу. Это диктовалось желанием улучшить условия восприятия скульптуры со стороны площади.

Однако при таком расположении значительно сокращалась зона спокойного восприятия памятника. Основные точки обзора — с расстояния в одну или две высоты памятника — оказывались уже не на тротуаре, а на проезжей части улицы. Именно к этому времени относятся предложения авторской группы отвести транспортные потоки с площади, пропустив их под землей. Таким образом, можно было бы существенно расширить площадку перед памятником до размеров Лермонтовской площади.

Когда такой вариант был отклонен, у авторов возникла мысль включить в композицию площадки угловые подземные переходы для пешеходов. Создававшиеся при этом перепады в уровнях увеличивали количество точек обзора памятника, вводили дополнительное разнообразие в общий пространственный замысел.

Однако от этого варианта также пришлось отказаться. Силуэтный макет подсказал иное предложение, в дальнейшем и осуществленное. Было решено отодвинуть памятник в глубину сквера, вместе с тем предельно раскрыв его со стороны площади. Угол сквера освобождался от вывесок,

рекламы и высоких деревьев. Убирались старая ограда и светильники.

Для памятника создавалась специальная площадка размером 24 × 12 метров, наподобие театральных подмостков, связанная лестницами с тротуаром и сквером. При таком варианте памятник приобретал вполне самостоятельную пространственную композицию. Тем самым подчеркивалась его градостроительная и смысловая роль в ансамбле. Более весомое значение в общем замысле приобретала и решетка.

Композиция решетки действительно нуждалась в дальнейшей разработке с учетом ее особой роли в организации пространства. В результате уже к середине августа был готов ее новый вариант, в котором авторы нашли свой образный строй. На этот раз особенно удачной была фигура Демона, отличавшаяся не только глубоким настроением, но и соразмерностью ее пластического отношения с фоном.

Окончательный замысел возник тогда, когда было решено включить в композицию решетки стихотворные строки Лермонтова (первоначально для этой цели отводился пьедестал памятника).

21 сентября 1964 года в Ленинград, на завод «Монументальскульптура», для перевода в бронзу была отправлена рабочая модель памятника.

К июню 1965 года все работы по сооружению памятника М. Ю. Лермонтову были завершены. И настал наконец день его торжественного открытия. Свершилось долгожданное. Москва, родина поэта, воздала Лермонтову дань своего глубокого признания...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андроников И. Величие Лермонтова.— Москва, 1965, № 7, с. 220—221.

² Луначарский А. В. Ленин о монументальной пропаганде.— В сб.: В. И. Ленин и изобразительное искусство. М., 1977, с. 318.

³ Там же, с. 320.

⁴ См.: По лермонтовским местам: Путеводитель. М., 1985, с. 21.

⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т.— М.; Л., 1957, т. 6, с. 369.

⁶ Мурина Е. Б. Александр Матвеев. М., 1979, с. 58—59.

⁷ См.: Мухина В. И. Тема и образ в советской монументальной скульптуре.— В кн.: Мухина. Литературно-критическое наследие. М., 1960, т. I, с. 29.

⁸ Андроников И. Величие Лермонтова, с. 220.

⁹ Протокол № 2 заседания жюри конкурса от 7 октября 1958 года.— Архив Министерства культуры СССР.

¹⁰ Из стенограммы заседания скульптурной секции Московского отделения Союза художников РСФСР (МОСХ) от 11 июля 1961 года.— Архив Министерства культуры СССР.

¹¹ Андроников И. Величие Лермонтова, с. 222.

¹² Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 428.

¹³ См.: Павлова Е. В. А. С. Пушкин в портретах. М., 1983.

¹⁴ Бильбасов В. Самарин Гагарину о Лермонтове.— Новое слово, 1894, № 2.

¹⁵ М. Ю. Лермонтов в портретах. М., 1941, с. 28.

¹⁶ Там же, с. 6.

¹⁷ Там же, с. 7.

¹⁸ Андроников И. Величие Лермонтова, с. 222.

¹⁹ Из беседы автора книги с И. Д. Бродским. Декабрь 1984 года.

²⁰ Мухина В. И. Тема и образ в советской монументальной скульптуре, с. 28.

²¹ Андроников И. Величие Лермонтова, с. 221—222.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА	5
«МОСКВА МОЯ РОДИНА...»	9
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МОНУМЕНТА	16
Где установить памятник?	16
Вехи проектирования	21
ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА — КТО ОНИ?	34
ЛЕРМОНТОВ И ЕГО МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ	41
ЧЕРТЫ НОВАТОРСТВА	49
НА ПОСЛЕДНЕМ ЭТАПЕ	59
ПРИМЕЧАНИЯ	63

Ирина Васильевна Иванова

ПАМЯТНИК М. Ю. ЛЕРМОНТОВУ

Заведующий редакцией *Ю. Александров*

Редактор *Т. Лядова*

Художник *А. Маркевич*

Художественный редактор *И. Сайко*

Фотокорреспондент *В. Гротте*

Технический редактор *О. Иванова*

Корректоры *З. Кулемина, Е. Ишаева*

ИБ № 3140

Сдано в набор 02.07.86. Подписано к печати 26.09.86. Л55146. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 3,50. Усл. кр.-отт. 4,37. Уч.-изд. л. 3,50. Тираж 50 000 экз. Заказ 2027. Цена 30 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Московский рабочий», 101854, ГСП, Москва, Центр, Чистопрудный бульвар, 8.

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий», 103473, Москва, И-473, Краснопрудная, 16,

