

Olga V. Kalugina

Head of the Department of Russian Art
Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts,
Doctor of Art History
e-mail: evaksenia@me.com
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8024-5379

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-4-28-41

SYNTHESIS IN ALEXANDER MATVEYEV'S CREATIVE WORK

Summary: Alexander Matveyev (1878-1960) was an outstanding Russian Soviet sculptor and talented teacher who formed the neoclassical school of Russian sculpture. The amazing integrity and consistency of the master's creative searches led him to the creation of the clearest and most precise plastic system, distinguished by the striking stylistic unity of the artistic language, internal content, and emotional structure of his images. At the same time, the sculptor's plastic system was initially devoid of any compromise – it very quickly acquired the features of a qualitatively new phenomenon. While preserving the achievements of impressionism in developing the problem of interaction between sculpture and the light and air environment, Matveyev constantly paid great attention to direct work with material. Alexander Matveyev's creative work is typologically exceptionally diverse. In monumental and decorative plastic art, the master made a name for himself when designing the Golden Fleece Salon exhibition back in 1902. He also gained experience in the genre of portrait bust, two-figure composition, and relief of various types. Internally, his creative method was determined by the figurative and poetic structure that is so characteristic of Matveyev's works and, in general, of the masters of his circle. It was these characteristics of the sculptor's talent that allowed him to say a funda-

Starting from the first independent works of the 1900's, the main tendency – a harmonious combination of classical traditions with the creative discoveries of the most talented sculptors of our time – was consistently consolidated in Alexander Matveyev's creative work, and that was a characteristic feature of the formation and evolution of his talent. At the same time, the sculptor's plastic system was initially devoid of any compromise – it very quickly acquired

mentally new word in the sphere of synthesis of sculpture and the enclosing landscape – both urban and natural, both in the sphere of symbolic composition and in the genre of tombstones. The tombstone of his friend and mentor, Viktor Borisov-Musatov, the outstanding painter of the early 20th century, was a true masterpiece of this genre and truly innovative in its figurative structure. His ensemble of New Kuchuk-Koy became an especially outstanding achievement in park sculpture new spatial design. In these compositions, the sculptor practically developed a fundamentally new language of park sculpture and achieved an amazing unity of his creations with the surrounding natural and architectural landscape. The monumental group *October* and the project of the monument to the soldiers of the Far Eastern Army in Dauriya demonstrate the process of evolution of the master's own style along the line of developing an increasingly laconic design and moving away from attaching details to a general form and symbolic expressiveness of sculptures. At the same time, Alexander Matveyev's legacy consists of a huge number of sketches of unrealised monuments to V. Lenin, M. Gorky, M. Lermontov, A. Chekhov, and others.

Keywords: sculpture, monument, composition, tombstone, neoclassicism, impressionism, cubism.

the features of a qualitatively new phenomenon. Internally, his creative method was conditioned by the figurative and poetic structure that is so characteristic of Matveyev's works and, in general, of the masters of his circle.

Contacts with P. Trubetskoy, who was invited to the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, had a huge impact on the young master's future. He can hardly be called a real teacher, however,



Ill. 1. V.E. Borisov-Musatov Tombstone. 1910. Granite. Musatovsky slope, Tarusa, Kaluga region

he was undoubtedly a sincere creative mentor for his students. The artistic style of Matveyev's contemporaries was formed under the direct influence of P. Trubetskoy; they were not so much his students, but rather his followers to one degree or another. It is generally recognised that sculptural impressionism was undoubtedly the most important factor in the process of updating the plastic language in the works of plastic art at the turn of the 20'th century.

On the other hand, preserving the achievements of impressionism in the development of interaction between sculpture and the light and air environment as well as paying great attention to direct work with the material, Russian sculptors, and above all, those of the Moscow school, began to search for new means of expression adequate to the monumental task. This experience was directly presented in the creative work of Alexander Matveyev. From his teacher, he adopted the most subtle and profound qualities of his talent: the ability to guess all the wealth of hidden plastic motifs in the model, the ability to perceive it as a whole in all the wealth of internal connections.

Nevertheless, all Matveyev's creative work acquired an anti-impressionist direction already in the

mid-1900s, which was consolidated by a trip to Paris in 1906. The return of interest in working in stone was a natural result of the foreign internship. The theme of two embracing nude figures, very difficult to implement in sculpture, gained great popularity after the creation of Auguste Rodin's famous compositions *The Kiss* (1882, marble, The Rodin Museum, Paris) and *The Birth of Spring* (1884, marble, bronze, The Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon, Portugal). Interest in such composition can be traced in a number of Matveyev's works of the 1900's, such as *Composition* and *Group of Children* (both 1906, marble). These works are clearly orientated towards the direct carving technique (French: *taille directe*), which was actively used in the works of French sculptors of the early 20'th century.

Undoubtedly, the work on the sculptural group served as a good preparation for solving the problem of synthesis, expanding and complicating the spatial contacts of the sculptures, enriching their relationship with the external environment. By the second half of the 1900's, Matveyev's creative method seemed to be quite established. Internally, this system was conditioned by the special figurative and poetic structure of the young master's works, undoubtedly orientated towards the mythological

component, which was so in demand in the Russian artistic culture of the Silver Age. A particularly vivid idea of them is given by the sculptural ensemble in Crimea for the estate of Yakov Zhukovsky, *New Kuchuk-Koy*, created by Matveyev in 1907-1911.

It should be noted that Alexander Matveyev's creative work is typologically extremely diverse. The master showed himself to the world in monumental and decorative plastic art when designing the Salon of the Golden Fleece exhibition back in 1902. Moreover, he gained experience in the genre of portrait bust, two-figure composition, and relief of various types. Finally, such a creative sphere as park sculpture, which had practically not been in sculptors' circle of attention over the previous hundred years, was also successfully and truly innovatively mastered by him. The sculptural ensemble in Crimea created by the artist in 1907-1911 gives the most vivid idea of the master's creative style and his special worldview. In these compositions, the sculptor practically developed a fundamentally new language of park sculpture and achieved an amazing unity of his creations with the surrounding natural and architectural landscape, allowing us to speak of a new understanding of synthesis in Matveyev's artistic practice.

There are a number of prerequisites for the actualisation of this matter. Firstly, as was clearly substantiated by E. Murina back in the 1960's, the theory of synthesis was in its infancy in the era of European romanticism, when the genuine practice of creating monuments based on the synthesis of plastic arts was already in the past. It was precisely its loss that prompted the romantics to carefully study this experience. It also seems natural that there was a revival of keen interest in the problem of synthesis in the era of neo-romanticism, namely Art Nouveau and Symbolism, within the framework of which Matveyev's creation in Crimea was born.

The sculptures of the estate park of the 18'th century, designed to create the world of a kind of realised "paradise", self-sufficient and classically perfect, constitute a clear contrast to the unrealised dreams, unfulfilled fantasies, unfinished movements, and unattained physical perfection embodied in the master's sculptures. It is still only "maybe", and the sculptural ensemble unfolding while descending to the sea seems to invite the viewer to take part in the formation of this yet unknown world.

For traditional park sculpture, landscape architects of the past identified key points of the com-

position at the intersection of view perspectives, in specially designed architectural niches, and on neutral backgrounds of multi-meter espalier. The synthesis of the Middle Ages was replaced by an ensemble decorated with works clearly emancipated from architecture, however, at the same time, emphasising its expressive angles and complementing them.

Despite the fact that Matveyev carefully avoided specific details and genre features when creating his compositions, the very internal structure of his works firmly connects them with a turning point – a time of dreamy reflections and premonitions, bright hopes for a harmonious and beautiful life. We will find analogies to the figurative design of his works in the creative work of Pavel Kuznetsov, Petrov-Vodkin and Saryan – the sculptor's long-time friends from youth, like-minded people in his creative work and co-authors of the *Kuchuk-Koy* ensemble. This special internal structure contains the secret of the organic nature of Matveyev's work in the entire context of Russian culture of the late 19'th and early 20'th centuries.

At the same time, the master's individuality declares itself with impressive force. Matveyev did not seek a new synthesis in the processing of mastered historical practices, which is so characteristic of the formation of Art Nouveau. He offered the viewer completely different principles for including plasticity in the composition of the estate. The sculptures do not continue the style of the orchestra and the staircase, orientated towards the ancient Greek tradition, but rather serve as a stage in their inclusion in the natural pristine nature of the surrounding park, the space of which becomes the basis of this new synthesis.

Matveyev gradually moved away from the traditional form of using sculpture in the park when he invited the visitor to walk from the quite traditional composition of the fountain *Birth of the Nymphaeum*, contemplating the sculptures on the parapets of the stairs, to the highest composition, *Awakening*. The non-classical, if one can say so, aspect reaches its full realisation in the composition *Sleeping Boys* built into the rock. Thus, not architecture in the traditional sense of the word, but only certain constructs open to the surrounding nature in the form of stairs and terraces, as well as completely natural formations of the surrounding landscape, become the basis of Matveyev's synthesis.

Matveyev's special approach to solving the problem of spatial synthesis is most consistently represented in the tombstone of V. Borisov-Musatov (*A Sleeping Boy. Study of a Figure for Borisov-Musatov's Tombstone in Tarusa*, 1910; tinted plaster, The State Russian Museum; granite, 1910-1911, Tarusa), which is a plastic metaphor on the theme of a boy falling asleep. The composition demonstrates a truly innovative line in the development of the memorial plastic art genre at the turn of the 20'th century; it became a unique experience in solving this creative problem. Despite the specificity of the genre, the work is distinguished by the sincerity and depth of the figurative solution. In this case, Alexander Matveyev fully confirmed the uniqueness of his creative method, which paradoxically combines an orientation towards the traditional language of plastic art and the ability to "step beyond the horizon" in the full sense of the word, forming a strikingly innovative figurative structure of the work.

The tradition of creating a tombstone with an image of a lying body, as is known, has a history of many thousands of years. However, in this case, we are not presented with a body-portrait – conventional or real, as was the case in the memorial plastic art of the Etruscans, the Western European Middle Ages, or the Renaissance – but with a body-metaphor, a body-symbol, endowed with an exceptionally full-fledged emotional component. Undoubtedly, the sculptor's personal experience, which is the basis for the found composition, gives special acuteness to the experience of the motif. The shock once experienced, associated with an attempt to save a drowned boy who could not be brought back to life, undoubtedly brings that nerve of empathy and compassion to such a seemingly conventional solution that is invariably felt by the viewer when in contact with the work.

On the other hand, the deep emotionality embedded in this tombstone is, of course, connected with the shock of losing a friend, mentor and like-minded person, which Viktor Borisov-Musatov had been for Matveyev for many years. The inert matter of the stone seems to gradually absorb the spiritualised flesh. The body, it seems, has not yet completed its last movement; its volume is still filled with life, but the dissolution of the silhouette in the granite massif is already noticeable. The theme of death is treated by the sculptor allegorically, through tactile and plastic empathy with the motif of transition from the finiteness of living matter to the time-



Ill.2. A.T. Matveyev and P. V. Kuznetsov in Kikerino. Photo. 1912

lessness of stone; through the porous and brutal texture of the latter, as if untouched by processing, he merges the sculpture with the surrounding nature.

That is why the tombstone has neither a special pedestal nor a fence, which in itself also seems to be a solution to the synthesis of the sculptural component of the tombstone and a conventional sarcophagus of striking novelty, especially within the framework of the Russian tradition of organising necropolises. At the same time, the master demonstrated a surprisingly accurate choice in the associative series connected with the personality of the deceased – incomplete plans, unrealised enormous creative potential, powerful talent absorbed by the weakness of the body, a spirit unable to overcome the limitations of matter. It is worth paying special attention to the fact that the problem of developing new approaches to the creation of a sculptural tombstone was very acute in Russia at the beginning of the 20'th century. It is convincingly evidenced by Makariy Kabanov's article in the above-mentioned publication, *Moscow Architectural World*. Already at the very beginning of his publication, Kabanov notes: "It is time to stop being content with handicrafts made using a stencil in Italy". Further, the author directly reveals his ideas about a truly artistic tombstone: "Full success will be achieved only then, of course, when the customer himself will meet the artists halfway, when the latter will understand the need to think in advance about what form and size will be appropriate, depending on the totality of the given conditions, for this or that tombstone erected by him, and will take into account that it will not be dissonant with the surrounding landscape and monuments". As can be easily seen, the tombstone



Ill.2. A.T. Matveyev and P. V. Kuznetsov in Kikerino. Photo. 1912

executed by Matveyev fully corresponded to these recommendations, clearly hard-won by the author of the cited lines.

The natural desire to work in a monumental form, which convincingly manifested itself in the described works and naturally entailed the solution of the problem of synthesis, was also reflected in the fact that the master took the most active part in the competition announced in accordance with the provisions of the Decree of the Council of People's Commissars of April 12, 1918, "On the Monuments of the Republic", which went down in history as the Monumental Propaganda Plan. Point 4 of the Decree contained an important innovative provision: "4) The Council of People's Commissars expresses the desire that some of the most ugly idols be removed on May 1 and the first models of new monuments be placed before *the judgement of the masses*" (italics are ours – author's note).

Within the framework of this competition, Matveyev first made a bust of Karl Marx, and then a full-figure monument, erected in front of the Smolny building on November 7, 1918. Boris Ternovets recognised Matveyev's sculpture as "the central work of the plan for monumental propaganda in Leningrad". The figure of Marx, seemingly placed in a traditional contrapposto, acquired connotations with the aesthetics of Cubism with its faceted forms and

struck a chord with the era. Undoubtedly, Matveyev's pre-revolutionary experience in the sphere of convincing constructiveness of plastic solutions found its powerful embodiment in this work. However, the preserved connection with the classics – both through the traditional pose and through the beauty and correctness of proportions – perfectly fit the monument into the space organised by the façade of one of Quarenghi's masterpieces, the Smolny Institute for Noble Maidens.

However, Matveyev's talent in the sphere of organising a large-scale spatial composition was revealed in a true masterpiece of his creative work – the sculptural group *October* of 1927 (plaster, The State Russian Museum; 1968, bronze, St. Petersburg). The master enthusiastically embraced the October Revolution of 1917 and openly expressed his desire to glorify it. The monumental composition of three figures was completed in just three months as part of participation in an exhibition of art works for the tenth anniversary of the October Revolution. Stylistically, the sculptural group was immediately orientated towards the classical tradition of the Leningrad architectural landscape, which was not perceived with understanding by all critics. A peasant, a worker, and a Red Army soldier are presented in a harmonious unity of complex rhythmic and plastic echoes that unite the statues not by plot, and not even by gestures and real contacts.

A special sense of unity and harmony of the composition is given by its high symbolic structure, turning each of the heroes of the sculptural work into a majestic generalised image. Undoubtedly, the general classicist program of the composition also fills it with timeless grandeur. "Matveyev's main calling was not to show the struggle itself or its individual episodes. He sought to sculpt what this struggle was for. Not the difficult path to a high noble goal, but the goal itself, where this difficult path leads," outstanding Soviet art critic M. Alpatov subtly noted [1, p.186]. The presentation of this composition in the classical environment of Petrograd, unfortunately not realised, would undoubtedly have enhanced the pathos of its internal structure and fully confirmed the accuracy of Matveyev's understanding of his task. And if just a few years ago the existing monument to Karl Marx near Smolny was designed by Matveyev within the framework of completely different plastic tasks, then the contrast clearly shows the master's readiness to connect his composition with the stylistic continuum of St. Petersburg.

Matveyev's next significant work was the project for a monument to the soldiers of the Far Eastern Army in Dauriya, completed in 1931. At this time, his talent gained official recognition – he was awarded the title of Honoured Artist of the RSFSR, and this gave the sculptor the undoubted right to experiment. A large-scale state order again appealed to the master's ability to create a memorial work; however, stylistically, the project demonstrates a clear departure from neoclassicism and an emerging orientation towards the search for a new figurative solution. The sculptor refused any plot heroization, turning a complex architectural and sculptural composition into a kind of plastic hymn to creation as a continuation of the work begun by the heroes of this memorial.

The obelisk – a traditional symbol of eternity – and the figure of a worker on a high pedestal are the main compositional landmarks of this complex structure. Three builders, whose movement is determined by the gesture of the leader, correspond to a stepped group of young people who have raised their hands in an oath. A kind of message addressed to the viewer is understood internally: memory is alive in the continuation of the work begun. This is how the clear idea of the monument is formed, and it is the oath to continue the work of the fallen heroes that colours the work with an informal inner pathos.

Matveyev's readiness to offer a fundamentally new solution for a memorial structure, freely deployed in space, devoid of the self-closure and symmetry characteristic of the composition of a traditional monument, is striking. At the same time, it is absolutely obvious that the master sought to achieve, on the one hand, unity with the enclosing landscape, which could naturally be seen through the sparse composition of the memorial. And on the other hand, owing to the powerful verticals included in the monument, it was supposed to dominate the surrounding landscape in a unique way. To complete the overall impression, all the figures of this ensemble are interpreted in an extremely generalised way, which corresponded to the conditions of their perception mainly in silhouette and from a great distance. Despite the fact that this memorial complex was not realised, even at the project level, it opened up a completely new approach to interpreting the possibilities of monumental plasticity and architectural-sculptural synthesis.

Alexander Matveyev's legacy consists of a huge number of sketches of unrealised monuments to V. Lenin, M. Gorky, M. Lermontov, A. Chekhov, and others. On the one hand, it is a chronicle of participation in numerous competitions for the creation of various monuments. And on the other hand, judging by the list of models, it is evidence that a deep interest in the embodiment of a timeless component, which, in essence, allows the image to be elevated to the level of a monument, in the appearance of a specific outstanding personality did not leave the master throughout the late period of his work. This was a search for an answer to the question: what is a special creative layer of a personality, elevating it from everyday life to beingness, and ultimately – what am I as a person and a creator. And, of course, if these projects were realised, we would be able to see the development of new ideas for the synthesis of sculpture and architecture, as well as ways of organising both urban and natural space.

The focus on creating a large number of monuments in memory of the heroes and victims of the Great Patriotic War immediately after its end gave rise to a premonition of powerful competition in the ranks of monumental sculptors focused on material success and signs of social recognition. With his exacting view of himself and creative tasks, Alexander Matveyev, as a possessor of enormous talent and an undoubted competitor, was subjected to open persecution along with other outstanding cultural figures. Of course, this did not stop the master's creative search. Expulsion from the monumental officialdom did not prevent Alexander Matveyev's works from participating in numerous prestigious exhibitions, including abroad. In 1958-1959, in connection with the master's 80'th anniversary, his personal exhibitions were triumphantly held in Moscow and Leningrad.

Alexander Matveyev appeared in Russian art at a time when there was an urgent need to change the previously formed view of sculpture as an art that was unable to compete with the relevance of literature and the power of the emotional impact of painting, and therefore, it was as if doomed to a secondary position in relation to them. This creative crisis was successfully overcome, including with Alexander Matveyev's participation. The achievements of the representatives of the Moscow school, to which he undoubtedly belonged, provided a point of support that many outstanding masters of the 20'th century readily used.

REFERENCES

1. Alpatov, M.V. 1967. Studies on the History of Russian Art. Vol.2. Moscow: Iskusstvo, p.234.
2. Bassekhes, A.I. 1960. Alexander Terentievich Matveyev. Moscow: Soviety Hudojnik, p.68.
3. Decrees of the Soviet Government. Volume II. March 17 – July 10, 1918. 1959. Moscow: State Publishing House of Political Literature, p.698.
4. Kalugina, O.V. 2013. Russian Sculpture of the Silver Age: A Journey from St. Petersburg to Moscow. Moscow: BuksMArt, p.336.
5. Murina, E.B. 1979. Alexander Matveyev. Moscow: Soviety Hudojnik, p.384.
6. Murina, E.B. 1982. Problems of the Synthesis of Spatial Arts. Essays. Moscow, p.192.
7. Neklyudova, M. G. 1991. Traditions and Innovations in Russian Art of the Late 19th – Early 20th Century, Moscow, p.396
8. Ternovets, B.N. 1963. Selected Articles. Moscow, p364, pp.112-113.
9. Tugenhold, Y.A. 1928. "Review of the Arts", Printing and Revolution, vol.2, pp.108-125.
10. Tyunina, E.A., 2007. "Method of Direct Carving of Stone Sculpture – History of Revival", Moscow: Russian Art of the 20th Century. Research and Publications, pp.16-36
11. Schmidt, I.M. 1989. Russian Sculpture of the Second Half of the 19th – Early 20th Century. Moscow: Fine Art, p.304.
12. Burganova, M.A. 2019 "Monument as a Cultural Code", TEXTS, No.:1, pp:6-10.

Ольга Вениаминовна Калугина

заведующая отделом русского искусства
НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
доктор искусствоведения
e-mail: evaksenia@me.com
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8024-5379

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-4-28-41

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА МАТВЕЕВА

Аннотация: Александр Терентьевич Матвеев (1878-1960) – выдающийся русский советский скульптор и талантливый педагог, сформировавший неоклассическую школу отечественного ваяния. Удивительная цельность и последовательность творческих поисков мастера привели его к созданию наиболее ясной и четкой пластической системы, отличающейся поразительным стилевым единством художественного языка, внутренне-го содержания и эмоционального строя его образов. При этом пластическая система ваятеля изначально была лишена какой-либо компромиссности – она очень быстро приобретает черты качественно нового явления. Сохраняя достижения импрессионизма в разработке проблемы взаимодействия скульптуры со световоздушной средой, Матвеев постоянно уделял большое внимание непосредственной работе в материале. Творчество Александра Матвеева типологически исключительно разнообразно. Мастер заявил себя в монументально-декоративной пластике при оформлении выставки «Салона "Золотого руна"» еще в 1902 году. Также он приобрёл опыт в жанре портретного бюста, двухфигурной композиции и рельефе различных видов. Внутренне его творческий метод был обусловлен тем образно-поэтическим строем, который так характерен для произведений Матвеева и в целом для мастеров его круга. Именно эти характеристики дарования ваятеля позволили ему сказать и принципиально

новое слово в сфере синтеза скульптуры и вмещающего ландшафта – как городского, так и природного, как в сфере символической композиции, так и в жанре надгробия. Подлинным шедевром данного жанра и истинно новаторским по образному строю стало надгробие его другу и наставнику выдающемуся живописцу начала XX века Виктору Эльпидифоровичу Борисову-Мусатову. Особенно выдающимися достижениями в области нового пространственного решения в сфере парковой скульптуры стал его ансамбль Нового Кучук-Коя. В этих композициях ваятель практически разработал принципиально новый язык парковой пластики и достиг удивительного единения своих творений с вмещающим природным и архитектурном ландшафтом. Монументальная группа «Октябрь» и проект памятника бойцам Дальневосточной армии в Даурии демонстрируют процесс эволюции авторского стиля мастера по линии выработки все более лаконичного решения и ухода от фиксации деталей к обобщающей форме и знаковой выразительности скульптур. При этом наследие Александра Матвеева составляет огромное количество эскизов нереализованных памятников В.И. Ленину, А.М. Горькому, М.Ю. Лермонтову, А.П. Чехову и др.

Ключевые слова: скульптура, монумент, композиция, надгробие, неоклассицизм, импрессионизм, кубизм.

Характерной особенностью становления и эволюции таланта Александра Терентьевича Матвеева было то, что с первых самостоятельных работ 1900-х годов в его творчестве последовательно закрепляется основная тенденция – гармоническое соединение классических традиций с творческими открытиями наиболее талантливых скульпторов современности. При этом пластическая система ваятеля изначально была лишена

какой-либо компромиссности – она очень быстро приобретает черты качественно нового явления. Внутренне его творческий метод был обусловлен тем образно-поэтическим строем, который так характерен для произведений Матвеева и в целом для мастеров его круга¹.

1. Бассехес А.И. Александр Терентьевич Матвеев. М., Советский художник, 1960. С.50

Контакты с приглашенным в Московское училище живописи, ваяния и зодчества П.П. Трубецким оказали огромное влияние на дальнейшую судьбу молодого мастера. Его вряд ли можно назвать действительным педагогом, но искренним творческим наставником для своих подопечных, он, несомненно, был. Художественная манера современников А.Т. Матвеева складывалась под непосредственным влиянием П.П. Трубецкого, не столько учениками, а скорее, последователями которого все они были в той или иной степени. Общеизвестно, что важнейшим фактором процесса обновления пластического языка в произведениях пластики рубежа XIX-XX вв. стал, несомненно, скульптурный импрессионизм².

С другой стороны, сохраняя достижения импрессионизма в разработке проблемы взаимодействия скульптуры со световоздушной средой, уделяя большое внимание непосредственной работе в материале, российские скульпторы, и прежде всего, московской школы, начинают поиск новых адекватных монументальной задаче средств выразительности. И этот опыт был непосредственно представлен в творчестве Александра Матвеева. Он воспринял от своего учителя наиболее тонкие и глубокие качества его дарования: способность угадывать в натуре все богатство скрытых в ней пластических мотивов, умение воспринимать ее цельно во всем богатстве внутренних связей.

Тем не менее всё творчество А.Т. Матвеева приобретает антиимпрессионистическую направленность уже с середины 1900-х годов, что закрепляется поездкой в Париж в 1906 году. Закономерным итогом заграничной стажировки стало и возвращение интереса к работе в камне. Тема двух обнажившихся обнаженных фигур, очень сложная для реализации в скульптуре, завоевала большую популярность после создания Огюстом Роденом его знаменитых композиций «Поцелуй» (1882, мрамор, Музей Родена, Париж) и «Рождение весны» (1884, мрамор, бронза, Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон, Португалия). Интерес к такому решению прослеживается в целом ряде работ Матвеева 1900-х годов, как то «Композиция», «Группа детей» (обе – 1906, мрамор). Эти произведения явно ориентированы на технику «прямого высекания» (*taille direct* – фр.), активно

2. Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века: путешествие из Петербурга в Москву. М., БуксМАрт, 2013. С.155-185.

заявившую о себе в работах французских скульпторов начала XX века³.

Несомненно, работа над скульптурной группой послужила хорошей подготовкой к разрешению проблемы синтеза, расширив и усложнив пространственные контакты изваяний, обогатив их взаимоотношения с внешней средой. Творческий метод Матвеева ко второй половине 1900-х годов выглядит вполне сложившимся. Внутренне эта система обусловлена особым образно-поэтическим строем творений молодого мастера, несомненно, ориентированных на мифологическую составляющую, столь востребованную в русской художественной культуре Серебряного века⁴. Особенно яркое представление о них дает выполненный Матвеевым в 1907-1911 годах скульптурный ансамбль в Крыму для имения Якова Евгеньевича Жуковского «Новый Кучук-Кой».

Заметим, что творчество Александра Матвеева типологически исключительно разнообразно. Мастер заявил себя в монументально-декоративной пластике при оформлении выставки «Салона “Золотого руна”» еще в 1902 году. Также он приобрёл опыт в жанре портретного бюста, двухфигурной композиции и рельефе различных видов. Наконец такая – практически выпавшая из круга внимания ваятелей за предшествовавшие сто лет – сфера творчества, как парковая скульптура, также была им успешно и подлинно новаторски освоена. Выполненный художником в 1907-1911 годах скульптурный ансамбль в Крыму дает наиболее яркое представление о творческом почерке мастера и его особом миропонимании. В этих композициях ваятель практически разработал принципиально новый язык парковой пластики и достиг удивительного единения своих творений с вмещающим природным и архитектурным ландшафтом, что и позволяет оворить о новом понимании проблемы синтеза в художественной практике Матвеева.

Для актуализации данной проблематики имеется целый ряд предпосылок. Во-первых, как четко обосновано было Е.Б. Муриной еще в 1960-х годах⁵, сама теория синтеза проходит стадию

3. Тюнина Е.А. Метод прямого высекания скульптуры из камня – история возрождения // Русское искусство XX века. Исследования и публикации. М., 2007. С.16-36.

4. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1991. С.18.

5. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. Очерки. М., 1982. 192с.

становления в эпоху европейского романтизма, когда подлинная практика создания памятников, основанных на синтезе пластических искусств, уже была в прошлом. Именно утрата таковой и побуждала романтиков тщательно изучать данный опыт. Закономерно выглядит и возрождение острого интереса к проблеме синтеза и в эпоху неоромантизма, а именно модерна и символизма, в рамках которой и появляется на свет творение Матвеева в Крыму.

Скульптуры усадебного парка XVIII столетия, призванные оформить мир своеобразного состоявшегося «парадиза», самодостаточные и классицистически совершенные, составляют наглядный контраст воплощенным в изваяниях мастера нерелизавшимся мечтам, несбывшимся грезам, незавершенным движениям и недостигнутому физическому совершенству. Все еще только «может быть», и разворачивающийся по мере спуска к морю скульптурный ансамбль словно предлагает зрителю принять участие в становлении этого пока еще неведомого мира⁶.

Для традиционной парковой скульптуры ландшафтные архитекторы прошлого выделяли ключевые точки композиции на пересечении видовых перспектив, специально оформленных архитектурных ниш и на нейтральных фонах многометрового шпалерника⁷. На смену синтезу средневековья пришел ансамбль, оформленный явно эмансипированными от архитектуры произведениями, в то же время внятно подчеркивающими ее выразительные ракурсы и дополняющими их.

Несмотря на то, что Матвеев при создании своих композиций тщательно избегает конкретных деталей и жанровых моментов, сам внутренний строй его произведений прочно связывает их с рубежной эпохой – временем мечтательных размышлений и предчувствий, светлых надежд на жизнь гармоничную и прекрасную. Аналогии образному решению его произведений мы найдем в творчестве Павла Кузнецова, Петрова-Водкина и Сарьяна, давних друзей молодости скульптора, единомышленников в творчестве и соавторов ансамбля Кучук-Коя. В этом особом внутреннем строе и заключена тайна органично-

6. Шмидт И.М. Скульптура конца XIX – начала XX века // История русского искусства. Т.2. М., 1960. С.208-210.

7. Курбатов В.Я. Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. М., Эксмо, 2008. С165-213.

сти творчества Матвеева всему контексту русской культуры конца XIX – начала XX века⁸.

В то же время индивидуальность мастера заявляет о себе с впечатляющей силой. Матвеев не ищет нового синтеза в переработке освоенных исторических практик, что так характерно для формообразования модерна. Он предлагает зрителю совершенно иные принципы включения пластики в композицию усадебной. Скульптуры не продолжают стилистику оркестры и лестницы, ориентированных на древнегреческую традицию, а скорее служат этапом включения их в природную первозданность окружающего парка, само пространство которого и становится основой этого нового синтеза.

Матвеев как бы постепенно отходит от традиционной формы использования скульптуры в парке, когда предлагает посетителю пройти от вполне традиционной композиции фонтана «Рождение нимфеи» через созерцание скульптур на парапетах лестницы к самой высокой композиции «Пробуждающегося». Неклассический, если можно так выразиться, аспект достигает полноты своей реализации во встроеной в скалу композиции «Спящие мальчики». Таким образом не архитектура в традиционном смысле этого слова, а только определенные, открытые окружающей природе ее конструкты в виде лестницы и террас, а также вполне природные образования окружающего ландшафта становятся базой матвеевского синтеза.

Особый подход Матвеева к решению проблемы пространственного синтеза получает наиболее последовательную репрезентацию в надгробии В.Э. Борисова-Мусатова («Заснувший мальчик. Эту фигуру для надгробного памятника В.Э. Борисову-Мусатову в Тарусе», 1910; гипс тонированный, ГРМ; гранит, 1910-1911, Таруса), представляющего собою пластическую метафору на тему засыпающего мальчика. Данная композиция демонстрирует поистине новаторскую линию в развитии жанра мемориальной пластики рубежа XIX-XX веков и стала уникальным опытом решения этой творческой задачи. Несмотря на специфику жанра работу отличает искренность и глубина образного решения. Александр Матвеев в данном случае полностью подтверждает

8. Соколов Б.М. Новый Кучук-Кой: «Академия художеств» Якова Евгеньевича Жуковского // Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура. М., БуксМАрт, 2022. С.96-113.

уникальность своего творческого метода, парадоксальным образом сочетающего ориентацию на традиционный язык пластики и способность в полном смысле слова «шагнуть за горизонт», формируя поразительно новаторский образный строй работы.

Традиция надгробия с изображением лежащего тела, как известно, насчитывает многотысячелетнюю историю. Однако в данном случае перед нами предстает не тело-портрет – условный или действительный, как в мемориальной пластике этрусков, западноевропейского Средневековья или Возрождения, а тело-метафора, тело-символ, наделенное при этом исключительно полноценной эмоциональной составляющей. Несомненно, особую остроту переживанию мотива придает личностный опыт скульптора, положенный в основу найденного композиционного решения. Испытанное когда-то потрясение, связанное с попыткой спасти утонувшего мальчика, которого не удалось вернуть к жизни, несомненно, привносит в, казалось бы, такое условное решение тот нерв сопереживания и сострадания, который неизменно ощущается зрителем при контакте с произведением.

С другой стороны, глубокая эмоциональность, заложенная в это надгробие, конечно, связана с потрясением от утраты друга, наставника и единомышленника, каковым многие годы был для Матвеева Виктор Эльпидифорович. Косная материя камня словно постепенно поглощает одухотворенную плоть. Тело, кажется, еще не завершило своего последнего движения, его объем еще наполнен жизнью, но уже заметно растворение силуэта в гранитном массиве. Тема смерти трактуется скульптором иносказательно, через тактильно-пластическое сопереживание мотива перехода от конечности живой материи к безвременью камня, а через ноздревато-брутальную фактуру последнего, словно не затронутого обработкой, сливает скульптуру с окружающей природой.

Именно поэтому у надгробия нет ни специального постамента, ни ограды, что само по себе также представляется решением синтеза скульптурной составляющей надгробия и условного саркофага поразительной новизны, особенно в рамках отечественной традиции организации некрополей. И одновременно мастер демонстрирует удивительно точное попадание в ассоциативный ряд, связанный с личностью погребенного – незавершенность планов, нереа-

лизованность огромного творческого потенциала, могучий талант, поглощенный немощью тела, дух, не способный преодолеть ограничения материи.

Стоит обратить особое внимание на тот факт, что проблема выработки новых подходов к созданию скульптурного надгробия стояла в России начала XX века очень остро. Об это убедительно свидетельствует статья Макария Кабанова в упоминаемом выше издании «Московский архитектурный мир»⁹. Уже в самом начале своей публикации М. Кабанов отмечает: «Пора перестать довольствоваться ремесленными изделиями, изготавливаемыми по трафарету в Италии»¹⁰. Далее автор прямо раскрывает свои представления о подлинно художественном надгробии: «Полный же успех будет достигнут лишь тогда, конечно, когда навстречу художникам пойдет и сам заказчик, когда последний уяснит себе необходимость заблаговременно обдумать, какой формы и величины явится уместным, в зависимости от совокупности данных условий, воздвигаемое им то или другое намогильное сооружение, и будет считаться с тем, чтобы оно не являлось диссонансом по отношению к окружающему ландшафту и памятникам»¹¹. Как легко убедиться, исполненное Матвеевым надгробие вполне соответствовало этим рекомендациям, явно выстраданным автором приведенных строк.

Естественное стремление работать в монументальной форме, что убедительно проявило себя в описанных произведениях и закономерно влекло за собою решение проблемы синтеза, нашло свое отражение и в том, что мастер принимает самое активное участие в конкурсе, объявленном в соответствии с положениями Декрета СНК от 12 апреля 1918 года «О памятниках Республики», вошедшего в историю как План монументальной пропаганды. Пункт 4 Декрета содержал важное новационное положение: «4) Совет Народных Комиссаров выражает желание, чтобы в день 1 мая были уже сняты некоторые наиболее уродливые истуканы и поставлены первые модели новых памятников на суд масс»¹².

Матвеев в рамках данного конкурса выполняет сначала бюст Карла Маркса, а затем

9. Кабанов Макарий. Искусство на кладбище // Московский архитектурный мир. Ежегодник современного зодчества и декоративного искусства. Вып.3. 1914. М. С.137-140.

10. Кабанов М. Указ. соч. С.139

11. Кабанов М. Указ. соч. С.140

12. Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издательство политической литературы, 1959. С.96.

полнофигурный памятник, установленный перед зданием Смольного 7 ноября 1918 года. Борис Терновец признавал скульптуру Матвеева «центральной работой плана монументальной пропаганды в Ленинграде»¹³. Фигура Маркса, казалось бы, поставленная в традиционный контрапост, своими гранеными формами обрела коннотации с эстетикой кубизма и поражала созвучностью с эпохой. Несомненно, дореволюционный опыт Матвеева в сфере убедительной конструктивности пластического решения нашел в этой работе свое мощное воплощение. Однако сохраненная связь с классикой – и через традиционную позу, и через красоту и правильность пропорций, отлично вписывало памятник в пространство, организуемое фасадом одного из шедевров творчества Кваренги – Смольного института благородных девиц.

Однако с наибольшей убедительностью раскрылся талант Матвеева в сфере организации масштабной пространственной композиции в подлинном шедевре его творчества – скульптурной группе «Октябрь» 1927 года (гипс, ГРМ; 1968, бронза, Санкт-Петербург). Мастер с воодушевлением воспринял Октябрьскую революцию 1917 года и прямо высказывался о желании ее возвеличить. Монументальная композиция из трех фигур была выполнена всего за три месяца в рамках участия в выставке художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Стилистически скульптурная группа была сразу ориентирована на классическую традицию ленинградского архитектурного ландшафта, что далеко не всеми критиками было воспринято с пониманием¹⁴. Крестьянин, рабочий и красноармеец представлены в гармоничном единстве сложных ритмических и пластических переключений, которые объединяют статуи не сюжетом, и даже не жестами и реальными соприкосновениями.

Особое чувство единства и гармонии композиции придает ее высокий символический строй, превращающий каждого из героев скульптурного произведения в величественный обобщенный образ. Несомненно, общая классицистическая программа композиции также наполняет ее вневременным величием. «Главное призвание Матвеева заключалось не в том, чтобы показать самую борьбу или отдельные ее эпизоды. Он стремился

13. Терновец Б.Н. Избранные статьи. М., 1963. С.112-113.

14. Тугенхольд Я.А. Смотр искусств // Печать и революция, 1928, кн.2. С.108-125, 112-113.

извлекать то, ради чего эта борьба велась. Не трудный путь к высокой благородной цели, а саму цель, куда этот трудный путь ведет», – тонко подмечал выдающийся советский искусствовед М.В. Алпатов¹⁵. Представление данной композиции в окружении классицистической среды Петрограда, к сожалению, нереализованное, несомненно усилило бы пафос ее внутреннего строя и полностью подтвердило точность понимания Матвеевым своей задачи. И если всего несколько лет тому назад существовавший памятник Карлу Марксу у Смольного решался Матвеевым в рамках совершенно иных пластических задач, то по контрасту внятно определяется готовность мастера соединить свою композицию со стилистическим континуумом Санкт-Петербурга.

Следующей знаковой работой Матвеева стал проект памятника бойцам Дальневосточной армии в Даурии, выполненный в 1931 году. Его талант в это время обретает официальное признание – он удостоен звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР, и это дает ваятелю несомненное право на эксперимент. Масштабный государственный заказ снова обращается к способности мастера создать мемориальное произведение, однако, стилистически проект демонстрирует явный уход от неоклассики и формирующую ориентацию на поиски нового образного решения. Скульптор отказывается от какой-либо сюжетной героизации, превращая сложную архитектурно-скульптурную композицию в некий пластический гимн созидания как продолжения дела, начатого героями данного мемориала.

Главными композиционными ориентирами этого сложного сооружения становится обелиск – традиционный символ вечности – и фигура рабочего на высоком постаменте. Трех строителям, чье движение задано жестом ведущего, соответствует ступенчато расположенная группа молодых людей, поднявших руки в клятвенном жесте. Внутренне читается своего рода послание, обращенное к зрителю: память жива в продолжении начатых дел. Именно так формируется внятная идея монумента, и именно клятва продолжить дело погибших героев окрашивает произведение неформальным внутренним пафосом.

15. Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Том 2. М., Искусство, 1967. С.186.

Поразительна готовность Матвеева предложить принципиально новое решение мемориального сооружения, свободно развернутого в пространстве, лишённого замкнутости и симметрии, характерных для композиции традиционного монумента. Одновременно совершенно очевидно, что мастер стремился достичь, с одной стороны, единения с вмещающим ландшафтом, который естественно мог просматриваться сквозь разреженную композицию мемориала. А с другой, благодаря включённому в монумент мощным вертикалям он должен был своеобразно господствовать над окружающим пейзажем. И в довершение общего впечатления все фигуры данного ансамбля трактованы предельно обобщенно, что соответствовало условиям восприятия их преимущественно силуэтно и с большого расстояния. Несмотря на то, что данный мемориальный комплекс не был реализован, даже не уровне проекта он открывал совершенно новый подход к истолкованию возможностей монументальной пластики и архитектурно-скульптурного синтеза.

Наследие Александра Матвеева составляет огромное количество эскизов нереализованных памятников В.И. Ленину, А.М. Горькому, М.Ю. Лермонтову, А.П. Чехову и др.¹⁶ С одной стороны, это летопись участия в многочисленных конкурсах на создание тех или иных монументов. А с другой, судя по перечню моделей, свидетельство того, что глубокий интерес к воплощению в облике конкретной выдающейся личности вневременной составляющей, которая, по сути, и позволяет возвеличить образ до уровня монумента, не оставляла мастера на протяжении всего позднего периода его творчества. Это были поиски ответа на вопрос: что собою представляет особый творческий пласт личности, возвышающий ее от быта к бытийности, а в итоге – что собою пред-

ставляю я как личность и творец. И, разумеется, в случае реализации этих проектов мы смогли бы увидеть развитие новых идей синтеза скульптуры и архитектуры, а также путей организации как городского, та и природного пространства.

Ориентация на создание большого числа монументов в память о героях и жертвах Великой отечественной войны сразу после ее окончания породила предчувствие мощной конкуренции в рядах скульпторов-монументалистов, ориентированных на материальный успех и знаки социального признания. Александр Матвеев с его взыскующим взглядом на себя и задачи творчества как обладатель огромного таланта и несомненный конкурент был наряду с другими выдающимися деятелями культуры подвергнут откровенной травле. Конечно, это не остановило творческого поиска мастера. Изгнание из монументального официоза не помешало произведениям Александра Матвеева участвовать в многочисленных престижных выставках, в том числе и за рубежом. А в 1958-1959 годах в связи с 80-летием мастера в Москве и Ленинграде триумфально прошли его персональные выставки.

Александр Терентьевич Матвеев пришел в русское искусство в эпоху, когда существовала острая необходимость изменить ранее сформировавшийся взгляд на скульптуру как на искусство, не способное конкурировать с актуальностью литературы и силой эмоционального воздействия живописи, а значит, как бы заведомо обреченное на второстепенное по отношению к ним положение. И этот творческий кризис будет с успехом преодолен, в том числе и с участием Александра Матвеева. Достижения представителей московской школы, которой, несомненно, он принадлежал, дадут ту точку опоры, которой с готовностью воспользуются многие выдающиеся мастера XX столетия.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Том 2. М., Искусство, 1967. – 234с.
2. Бассехес А.И. Александр Терентьевич Матвеев. М., Советский художник, 1960. – 68с.
3. Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издательство политической литературы, 1959. – 698с.
4. Калугина О.В. Русская скульптура Серебряного века: путешествие из Петербурга в Москву. М., БуксМАрт, 2013. – 336с.
5. Мурина Е.Б. Александр Матвеев. М., Советский художник, 1979. – 384с.
6. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. Очерки. М., 1982. – 192с.
7. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1991. – 396с.
8. Терновец Б.Н. Избранные статьи. М., 1963. – 364с. С.112-113.
9. Тугенхольд Я.А. Смотр искусств //Печать и революция., 1928, кн.2. С.108–125.
10. Тюнина Е.А. Метод прямого высекания скульптуры из камня – история возрождения // Русское искусство XX век. Исследования и публикации. М., 2007. С.16-36
11. Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. М., Изобразительное искусство, 1989. – 304с.