

НАША СКУЛЬПТУРА

I

Если принимать в соображение только внешний вид скульптурных собраний на больших выставках, всего более на выставках всемирных, и верить всему тому, что пишут в многочисленных томах своих художественные критики и писатели об искусстве, то непременно пришлось бы подумать, что скульптура представляет собой одно из самых цветущих искусств нашего времени. И действительно, масса статуй,

[476]

бюстов и всяческих рельефов везде громадна и с каждым днем все более растет по количеству. На ежегодных парижских выставках, всегда столь многочисленных, бывает налицо целый лес больших глыб, мраморных и бронзовых, изображающих мужчин и женщин, стариков и детей древнего, среднего и нового времени, то с крыльями и в античных плащах и прическах, то в новейших юбках и мундирах. Какая повсюду масса мифологических и исторических имен, сколько героев с громкими именами, сколько фигур без всяких громких имен, а только с обозначением той лямки, которую эти люди тянут в жизни: „Жнец“, „Рыбачок“, „Пряха“, „Нищий“, сколько остроумных или чувствительных аллегорий, и, в pendant ко всем этим каменным или медным батальонам, какая масса бумажных стоп, написанных и отпечатанных во славу тех созданий! Все тут разобрано: какой именно стиль в скульптуре у той нации, какая особенность и преимущество у этой и как они все вместе благоденствуют и процветают. А почему процветают? Потому, что не хотят знать истинной правды природы, держатся добрых старых традиций, условных правил, потому, что не отступают от того, что давно уже установлено, и именно установлено теми, кто получше нашего был, к кому мы должны стремиться всем сердцем, всей душой, всем помышлением. Известный Шарль Блан говорит: „Самая превосходная скульптура производится во Франции, а почему? Потому, что скульптура — искусство формалистическое, живущее преданием и могущее процветать только там, где хорошо его передают. Необходимо прилежное

учение, результаты которого передавались бы из рода в род; необходимо то постепенное и долгое очищение вкуса, которое позволяет подняться от непосредственного воспроизведения природы (натурализма) мало-помалу к идеалу” („Les artistes de mon temps”). Другой — тоже очень известный — французский художественный критик, Шено (Chesneau), отдавая отчет о всемирной выставке 1867 года, говорит: „Если есть на свете искусство, которому следует отделаться от узкой реальности, — это всего более скульптура. Некрасивости и телесные недостатки человека могут иметь свою живописность и изящество; старая испанская школа не брезгала ими, но скульптура энергично ненавидит все безобразное: мрамор пригоден только для безусловной красоты. Притом эта красота находит свое высшее выражение только в нагом теле” („Rapport du jury international”). Еще один очень известный французский писатель о искусстве, Монтеглон, говорит о скульптуре, по поводу всемирной выставки 1878 года: „Она у нас идет из древности, она стоит твердо; она постоянна, она долговечна. У нее всегда были мастера и истинные создания (не то, что в нашей живописи); никогда не было здесь ни пробелов, ни падений; она идет непрерывной цепью, она и изменяется-то лишь в смысле своих же преданий” („L’art moderne à l’exposition de 1878”). Тут же, насмехаясь над новейшими попытками реализма в скульптуре у итальянцев, он говорит, что все это либо „ничтожные мелочи” (puérités), либо „непристойности”; что тут проявляется лишь временная мода и такая болезнь, которая „убьет своих адептов, если они будут продолжать испивание этой зловредной анисовки”, что этой моде не надо даже придавать серьезного значения: „сама пройдет”. Таких примеров из писателей французских и немецких я могу привести очень много. Все эти писатели

[477]

твердят, что скульптура процветает ныне в Европе, и именно потому, что не изменяет старинному, классическому направлению. Если же где от него отходит в сторону, то это есть только вред и заблуждение.

По-моему, напротив, дело стоит совсем иначе. Я думаю, что скульптура — самое отсталое искусство нашего времени. Я уже не раз высказывал это в печати и нынче, обозревая нашу собственную скульптуру за

целую четверть столетия, не нахожу причины изменить старинное свое мнение. При этом мне кажется, что отсталость скульптуры прямо происходит от тех качеств, которые всего более в ней хвалят: от ее консерватизма и упорного рабства перед законами и привычками старинных эпох. Нечего хорошего ожидать там, где жизнь давным-давно переменялась, а формы для выражения будут оставаться старинные, соответствующие совсем иному образу мыслей, совсем иному складу понятий, совсем иному уму и степени образованности. Кто способен держаться старых форм, явно ничего не понимает в том, что делается нового на свете, и одинаково слеп и глух к тому, что кругом его происходит. Художник с таким непониманием и равнодушием ровно ничего не стоит, какую бы виртуозностью он ни сверкал нам в глаза, а что сказать про не виртуозов, которых всегда и везде тьма тьмущая и которые составляют главный контингент художественных деятелей!

Мало есть нынче на свете вещей скучнее и несноснее, чем хождение по залам со статуями и бюстами. Так называемые у скульпторов „красота”, „грация”, высокие и нежные „чувства” — совсем не то, что красота, грация и чувство у прочих смертных. Нет, это снадобья совершенно особенного склада и устройства. Скульптор состоит под начальством множества уголовных статей особенного свода законов: того не смей и этого не смей, этого не трогай, о том не помышляй, не то ты — не скульптор и не истинный достойный сын своего искусства. Полицейских шлагбаумов для скульптора — на каждом шагу миллион, и он весь свой век ходит как шальной, со спутанной головой и руками. Большинство между ними, однакоже, довольно скоро привыкают к своей горемычной доле, даже ухитряются довольно расторопно бегать в кандалах и веруют от всей души, что так оно и быть должно и иначе быть не следует. Войско скульпторов — самое дисциплинированное, самое вымуштрованное войско, твердая опора консерватизма, люди, лишенные всякой здоровой мысли и смелой интеллектуальной инициативы. Может быть, это все — оттого, что они весь свой век какие-то крепостные: им вечно что-то заказывают и приказывают, они вечно должны хлопотать, чтобы кому-нибудь угодить, на кого-то потрафить, и от этого-то они и выходят теми печальными субъектами, какими почти всегда мы их видим. Кто имеет несчастье быть скульптором, тот одного только и ждет, когда сам не сочиняет нелепых Психей и вакханок, чтобы ему что-нибудь поскорей заказали: либо статуи для триумфальных ворот и

памятников, либо какие-то старинные выцветшие аллегории и мифологии, в которых нет здравого человеческого смысла ни на копейку, либо бюсты живых, либо надгробные памятники мертвых. Но что же это все такое? Прославление, прославление и прославление — и никакой другой ноты! Много ли тут будет истинности налицо? Бедный скульптор вертись,

[478]

поворачивайся, как знаешь, вытаскивай из своего мозга какую хочешь чепуху, только было бы „прославлено”, только бы ласкало глаза, как леденец ласкает нёбо. Ни смысла, ни правды, ни глубокого вникания в натуру, в человека, ничуть от него не требуется. „Прославляй” — и баста! Нужды нет, что покойничек был ахти какой зверь, волк или лисица, невежда или ничтожество, негодяй или сама фальшь, — „прославляй” его, „прославляй” на кладбище, в дому или на площади. И чтобы непременно было это твое прославление „красиво” и „благородно”, — не то ступай вон, и никаких других заказов, „монументальных”, тебе уже более не будет. На то ты „скульптор”. Какая разница в сравнении с живописцем! С того кто же нынче станет требовать „прославления” и „благородства” во что бы то ни стало? Тот не в пример свободнее. Портрет написать — он напишет, правда, хоть с кого угодно, но в торжественном и прославительном смысле — не очень-то, а торжественную и прославительную картину на какой ни попало сюжет писать — уже и вовсе не станет. У скульпторов иначе. У них никакой совести, никакого убеждения, никакого образа мыслей не полагается. На них что хочешь вали! С них даже вообще мыслей никаких не спрашивается. Им все одно. Какая странность! Ведь, кажется, и скульпторы, и живописцы сидели на одной и той же скамейке, когда учились, одни уроки слушали, перед одними и теми же „великими” оригиналами карандаши чинили, но потом — какая громадная разница вышла, просто непостижимо. Что значит по крепостной дороге пойти! Еще отроду, кажется, не видано скульптора, который бы от какого-то заказа и задачи отказался, потому что они ему антипатичны. Скульптору — все хорошо!

Этот порядок ведется на свете уже очень давно, он везде один и тот же многие столетия. Не нам, конечно, было нарушать его. Мы ведь почти всегда только „покорные” были, в скульптуре—еще более, чем в чем бы то ни было. Наша скульптура вечно волочилась по старым дорожкам: что в Европе

делалось, то и у нас повторялось, От этого-то нашу скульптуру в Европе никогда до сих пор ни в грош не ставили, и поделом. Какая им там всем надобность была смотреть на посредственные или плохие копии и подражания, когда этого самого добра у них и у самих выше головы было. Мы разводили у себя категории, иногда доказывали разные сорта и вышины русских скульпторов, но их всех гуртом считали ни во что все западные соседи и просто так-таки и говорили, что русской скульптуры на свете вовсе нет. С нас больше, чем с кого бы то ни было в целом свете, прежде всего требуют „национальности”, своеобразности и оригинальности. Где всего этого у нас налицо нет, там прощай все остальное: нам ставят нуль. Что другим зачастую прощается, то нам — никогда. И мы можем, после того, сколько угодно указывать на то, что мы всех этих наших художников посылали надолго за границу, что с большими тратами продержали их столько-то лет в Риме, Флоренции, Париже, — ничто не помогает, и мы со своей скульптурой бываем всегда начисто вычеркнуты из почетных списков. Достойное наказание раболепства и подслуживания.

У себя дома, среди массы народной, дело шло не лучше. Все чувствовали слишком мало почтения к таким художникам, у которых ремесло — быть „прославителями”, которые равнодушны и апатичны

[479]

к чему угодно на свете, которые добровольно вытравили из себя, еще с юности, всякую мысль, чувство, душевное движение и порыв.

Мне, пожалуй, скажут, что я неправ: тут, мол, все дело только в малом таланте являвшихся до сих пор у нас скульпторов. Будь они подаровитее, — и все было бы иначе. Какой бы там ни был образ мыслей у этих людей, они больше бы значили при таланте и их гораздо больше бы ценили в Европе и у нас дома и т. д. Я с этим никогда не соглашусь. Не в одном только таланте состоит все дело в искусстве. Для него есть что-то такое, чего не заставить забыть, чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, без чего все они мертвы и ничтожны будут: это — здоровое, светлое, прямое чувство, мысль, понятие жизни. Посмотрите на многое множество наших живописцев последней четверти столетия: сколько есть между ними художников с талантом умеренным, вовсе не особенно великим и глубоким, но они были самостоятельны, ни на каких они бар не

работали, делали, что сами хотели, потому что вот то и это чувствовали, вот тем и этим были наполнены, и их картины, даже картинки, всегда имели и будут иметь значение, притягательную силу, прелесть. Сколько человек, из наших скульпторов, за целых лет сто, могли бы сделаться чем-то важным, интересным и значительным, если бы у них была своя мысль, свое чувство, свое настроение и если бы они не были заражены тем злокачественным скульптурным поветрием, которое так давно свирепствует в Европе!

Лучший из скульпторов николаевского царствования, Ставассер, не пошел дальше „Русалки” и других подобных же мифологических дребеденей, где, конечно, проявилась его грациозность и способность к формальной красивости, даже некоторая талантливость, но где настоящей жизни, ее правды, задач и требований не было и тени.

Когда в 1855 году началось новое царствование, положение русской скульптуры было самое плачевное. Она все только состояла из заказных памятников или из академических программ. Художники сами собой ровно ничего не предпринимали. Им и в голову не приходило никакой своей задачи. Одни из них были уже профессора, другие готовились профессорами быть, поскорее получать монументальные заказы, как их старшие учителя и предшественники. Казалось бы, что может быть лучше, как „монументальные заказы”? Ведь на них все надежды везде возлагаются, а когда их нет, то всегда говорят: „Вот от этого-то искусство и не может итти!”, а на поверку, однакоже, выходит, что сколько угодно давайте самых монументальных заказов, ничего путного все-таки не выйдет и искусство все-таки ни с места не тронется. Витали, Пименов, граф Толстой, барон Клодт — эти ли еще все могли бы на что-нибудь жаловаться, ссылаться на отсутствие крупных заказов? И все-таки ничего из этих заказов не вышло.

Витали, прежде делавший прилизанных и преглупых Венер, не нашел ничего лучшего, как примкнуть к Брюллову, когда ему дали делать множество статуй апостолов, множество разных барельефов и целых два громадных фронтона для Исаакиевского собора. Он вылепил, прямо под диктовку Брюллова, свои многосаженные бронзовые треугольники, со всегдашней его смазливостью в линиях и складках,

но также и с его отсутствием натуры, чувства и выражения: вместе с тем, по всегдашней манере своего учителя, — не упустил случая соорудить бронзовый комплимент современным властям. Византийскому императору Феодосию и его жене, императрице, он дал черты лица императора Николая I и императрицы Александры Феодоровны, святому Исаакию Далматскому — черты лица митрополита Серафима, византийским царедворцам Сатурнину и Викторию — черты лица министра двора князя Волконского и президента Академии художеств Оленина, византийскому архитектору — черты лица француза Монферрана. Такие подобострастные замашки никого тогда не удивляли, хотя все насмеялись над Византией и византийством. Брюллов был профессор на такие подслуживания.

Граф Толстой, прежде когда-то рисовавший историю „Душеньки” (т. е. Психеи) точь-в-точь на манер Флаксмана и представивший всю войну 1812 года в виде сухих и несносных классических барельефов, на античный манер, только в русских кольчугах и шлемах, теперь вылил из бронзы двери и разные, будто бы „исторические” из русской истории, барельефы для того же Исаакиевского собора, фигуры которых были колоссальны по размерам (здесь двери, говорят, — самые громадные по размерам двери в мире), но все это было ничтожно по мысли и творчеству, расслабленно-сладко по выражению.

Пименов всегда считался у нас великим талантом. Еще при самом дебюте своем, еще учеником, он в 1836 году вылепил статую „Русский парень, играющий в бабки”, которая разом стала знаменитостью и считалась тогда верхом национальности и талантливости, так что даже удостоилась прелестного четверостишия Пушкина, но в которой, тем не менее, все было условно-академично и ни на одну йоту не национально. В продолжение долгого житья в Италии он только и сумел создать, что „Мальчика, кормящего птичку” и „Мальчика, просящего милостыню”, в которых опять ничего не было, кроме изучения модели. Что это за мальчики просят милостыню и кормят птичку голые, где это люди являются такими „общеармейскими” типами, не приуроченными ни к какому времени, ни к какому народу, ни к какому месту, ни даже ни к какому действительному чувству, — чистыми алгебраическими, отвлеченными величинами, без вкуса, цвета и запаха, без какой бы то ни было истинной жизни и правды? Последние создания Пименова, уже профессора, в царствование императора Николая I, были, в

самом деле, русские профессорские, т. е. в известной степени умелые по технике, но итальянские по манере и равняющиеся нулю по творчеству и по содержанию. Это были колоссальные горельефы из бронзы над боковыми приделами в Исаакиевском соборе: „Преображение” и „Воскресение”. Смотря на них, вы, наверное, могли воображать себе, что вы стоите в одной из римских церквей иезуитской эпохи и в стиле рококо. Формальность, безвкусице и казенщина создания — вот главные качества этих бронзовых гигантских отливок, стойвших русской крестьянской спине страшных денег. Но Пименов глубоко гордился ими, считал, что наделил тут русское искусство капитальными, вековыми произведениями, и я помню, как в наших тогдашних беседах он с особенным самодовольством указывал мне, на гипсовых слепках, в залах Академии художеств, на жест апостола Иоанна, проснувшегося и прислушивающегося к неизвестному

[481]

ему шороху, пока у него за спиной возносится на небо господь Иисус Христос, совершенно по итальянскому риторическому рецепту.

Увы! Россия не разделяла ни восторгов, ни удивления бедного Пименова: тогда, четверть века тому назад, никто у нас не обращал внимания на эти итальянские изделия, а теперь никто, кажется, более и не знает, что есть эти скульптуры на свете.

С этими произведениями Пименов перевалил из одного царствования в другое. Ему, как капитальному русскому скульптору, поручено было вылепить конную, огромных размеров статую императора Николая I для николаевской залы Зимнего дворца. Он его представил в виде святого Георгия, в римских латах, в шлеме, с голыми руками и ногами, но с чертами лица императора Николая, скачущим на коне и вонзающим длинное копьё в распростертого на земле дракона. Когда я спрашивал в то время Пименова, кого именно он понимает под этой крылатой, но, невидимому, довольно слабой и безвредной гадиной, он отвечал, что это — „крамола европейская вообще, и в особенности крамола Венгрии против своего законного государя, которую, по счастью, император Николай раздавил с такой энергией и гениальностью”. Вообще группа не лишена была некоторой внешней благовидности, но все вместе было

ординарно, как магазинный пресс-папье, конь был короток, дракон — ничтожен и мизерен, сам всадник — академичен.

В это же самое время Пименов затевал другой еще проект памятника, опять в честь императора Николая I, которого он особенно любил и уважал: это — памятник на площади перед Исаакиевским собором. Он хотел представить императора верхом, в конногвардейском мундире, скачущим как бы по направлению к собору и снимающим перед ним каску с головы. Когда Пименов спрашивал моего мнения об этом проекте, я отвечал, что, дескать, благочестие и религиозность всегда составляют капитальнейшие качества, но нельзя же русского императора, на его вековечном памятнике, представлять состоящим из одного этого качества. Тогда Пименов рассердился на меня и объявил, что никакой другой момент так не подходит для памятника императору, как тот, где самая „высокая земная власть отдает почтение той власти, которая еще выше”. Впрочем, этот проект не был принят, и памятник исполнен по проекту скульптора барона Клодта и архитектора Монферрана.

Монферран был вообще зачинщиком этого памятника. Он первый его предложил. Исаакиевский собор только что был им кончен, и ему требовалось предпринять другое, тоже не мелкое создание. Он составил проект памятника в том же бездарном стиле времени упадка европейского искусства, в каком выстроил свой собор; по углам поставил четыре женские фигуры, аллегии, в классических драпировках, изображающие разные великие добродетели: „Правосудие”, „Силу”, „Веру”, „Мудрость”, и придумал этим фигурам дать лица императрицы Александры Феодоровны и трех ее дочерей — великих княжен Марии, Ольги и Александры Николаевны. В промежутках между этими фигурами помещены барельефы московского скульптора Рамазанова, лишенного всякого дарования и, конечно, ничуть не способного справляться с задачами из реальной грозной действительности, каковы „Сцена на Сенатской площади 14 декабря 1825 года” или

[482]

„Сцена народного волнения на Сенной, во время холеры, в 1831 году”, после того, как он весь свой век лепил в Риме и Москве только каких-то „фавнов с козлятами” и тому подобное. Главная фигура на вершине памятника, сам император Николай I, была вылеплена Клодтом так, как только способен был

этот добродушный, аккуратный труженик, ни одной чертой своего существа не художник-создатель.

Настоящее дело Клодта было лепить лошадей, и он всю жизнь выполнял это отлично. Четыре довольно красивых коня на дыбах на Аничкином мосту и сотни всяких других коней, бегущих, скачущих и идущих шагом, но не примкнутых ни к какому особенному событию, ни сцене, наполнили долгие годы его скромного творчества. И вдруг ему выходит поручение: делать памятник Крылову. Полагалось, что в памятнике Крылову главное — изображение всяческих животных: слонов, медведей, львов, баранов и ослов, лягушек, обезьян и аистов, а барон Клодт умеет, мол, кроме лошадей, лепить также и их всех. Значит, ему и делать памятник Крылову. Сам Крылов — на придачу. Притом же ведь Клодт вылепил четырех натурщиков, в идеальном виде, при своих конях на дыбах. Но, несмотря на все это, памятник, доконченный и открытый уже в начале царствования Александра II, вышел недурен, звери были вылеплены с большой правдой, в самом деле с натуры, с очень ловкой передачей их поз, привычек и движений, и все вместе составляли какой-то оригинальный мохнатый копошащийся сундук. Барельефы-медальоны, вставленные между ними (человеческие фигуры), были очень плохи, самая главная фигура, конечно, была тоже не особенно художественна по созданию, но проста и естественна. Великая заслуга Клодта состояла в том, что он *первый* у нас представил своего героя во всей естественности действительной будничной жизни. До Клодта императоры, полководцы, писатели являлись у нас на памятниках все только в классическом, лжеантичном виде, в латах и тогах, которых они никогда и не нашивали, пока были живы; когда же, в последнее время, им решились надеть действительный мундир и платье (как, например, на памятниках Баркляя-де-Толли и Кутузова перед Казанским собором), то наброшенные сверху шинели играли роль античных плащей и тог и должны были скрыть все достоинство и презренность нового костюма и превратить фигуру в нечто, все-таки приближающееся к античным преданиям. Не нужно говорить, что, при этих маскарадных эволюциях, позы, жесты, движения строго уберегали ту самую театральность, балетность и неправду, которые царствовали еще в скульптурах екатерининского и александровского времени: в „Суворове”, рококо, Козловского (у Троицкого моста, в Петербурге) или в академических „Минине и Пожарском” Мартоса (на Красной площади, в Москве). Клодт

попробовал что-то совсем иное. Его Крылов сидит перед нами, на камушке, в ежедневном своем сюртуке и панталонах, отяжелевшим, добродушным разгильдяем, каким он в самом деле под конец жизни был, без всяких прикрас и без малейшей идеализации. Положим, что не сам Клодт выдумал такую правдивую реальность в скульптуре, у него уже были перед глазами знаменитые примеры: гремевший тогда вдоль и поперек всей Европы памятник Фридриху Великому в Берлине Рауха, открытый в 1851 году, и многочисленные подражания его стилю. Наш барон Клодт только ловко подхватил заданный тон, уже пропаганди-

[483]

руемый тогда по всей Европе, но и за то ему великая честь и спасибо; наши прочие скульпторы и столько-то не умели и не хотели сделать и продолжали свои греческие и римские классические маскарады; свидетель тому — святой Георгий Пименова, даже много лет спустя, и разные другие создания 50-х—60-х годов.

Фигуру Николая I барон Клодт представил на монферрановском монументе с такой же правдой и реальностью, как прежде Крылова. Он изобразил императора на красивом и резвом коне, в блестящей конногвардейской форме, эффектно скачущим, словно на одном из тех торжественных майских парадов на Царицыном лугу, до которых он такой был охотник. Идеальной монументальности и творческого таланта тут было мало, но зато — много искренней действительности, и эта статуя, независимо от плохого пьедестала, гораздо более характерна и гораздо более значит в исторически портретном отношении, чем скульптуры всех Виталиев, графов Толстых и Пименовых в целом Исаакиевском соборе.

После нескольких лет антракта, где скульптура замолкла и как будто совсем ступсывалась, явился у нас художник, который вдруг придал ей особое оживление и заставил о ней много говорить. Это был Микешин. Он был, в течение 50-х годов, живописцем-баталистом и, точно так же как барон Клодт, в юности своей не помышлял ни о каких памятниках: как у того вся забота была о лошадях, так у Микешина вся забота была единственно только о „конных гренадерах в деревне”, „лейб-гусарах на водопое” и тому подобных картинах баталического рода, на которые был тогда большой спрос. В 1855 году он

написал картину из времени крымской кампании: „Дело при Башкады-кларе” (впрочем, по привычке всех тогдашних баталистов, написал, не видев собственными глазами), за что получил вторую золотую медаль; после этого он стал мало-помалу переходить к „историческому” роду живописи и написал в 1857 году „Падение литовской крепости Пиллоны”. В 1858 году Академия дала ему уже первую золотую медаль за картину „Тилли в Магдебурге”, конечно, за ее цветистое и размашистое письмо, за оживленность групп (впрочем, довольно вычурных и мелодраматичных). И вот, после этого, Микешин круто повернул и внезапно сделался скульптором.

Это произошло в ту самую минуту, когда все у нас сильно были заняты идеей о памятнике тысячелетию России. Проектов было представлено на конкурс, по-всегдашнему, множество, и все они, тоже по-всегдашнему, были банальны или бездарны. Проект Микешина выгодно отличался от них некоторой новизной и свежестью. Все тогдашнее академическое начальство пришло в великое восхищение и, сочтя Микешина громадным талантом, родившимся прославить Россию, поспешило дать ему многотысячный заказ. Памятник стоит вот уже двадцать лет на месте. Но на что он? Кому он нужен? Даже видит ли его кто-нибудь, в его углу в Новгороде? Кроме напрасно потраченных денег тут ничего не вышло: печальное подражание мюнхенской затее, статуе „Бавария”. Эта тоже понапрасну стоила пропасть денег и никого в целом мире не оставила довольным. Но только наш памятник задумал перещеголять немецкий памятник и глубокомыслием, и великим значением. В чем же состояли тут глубокомыслие и великое значение? В том, что общий контур памятника представляет вид

[484]

„колокола”, а главный его пункт, вершина, состоит из „державы”, вокруг которой стоят разные наши исторические фигуры. Что же хорошего, что умного во всех этих загадках, аллегориях и таинственных отвлеченностях? Если не рассказать их заблаговременно зрителю, он их никак сам собой не возьмет в толк. А если и отгадает, то что же в этом будет проку? „Праздная, праздная игрушка!” — будет он сначала говорить, обходя со всех сторон памятник. „Да еще и малохудожественная игрушка!” — скажет он потом, взглядевшись попри-

стальнее. И в самом деле: кстати ли нынешнему искусству мешать в одно место историю вместе со сказками и выдумками? К лицу ли ему теперь представлять, например, Петра Великого в историческом, действительном его костюме, кафтане и ботфортах, и тут же — с каким-то мифологическим старомодным „гением” за плечами, который толкает его в спину и показывает перстом, куда ему идти и что делать? Не угодно ли эту школьную париковскую завитушку растолковать кому-нибудь из народа, для которого, как всегда говорится, прежде всего и сотворен монумент! Но что за карикатура и что за бессмысленная несообразительность — представлять, что великий человек идет и действует не сам по себе, не по собственному решению, задумыванию и мысли, а по указанию какого-то прилетевшего неведь откуда на птичьих крыльях книжного божества. И все это, вдобавок, в двух шагах от христианского ангела, держащего крест, и аллегорической „России”, стоящей на коленях с каким-то щитом. Какая пестрая каша из старинных учебников, какое тощее воображение бабушкиных времен! И что это за Петр, по-балетному положивший себе руку на грудь! Ливонец в латах лежит на полу, подле Ивана III, в самой изысканной, придуманной позе; прочие русские владыки вправо и влево от Петра, интересные разве только по историческим своим живописным халатам, вытянулись, ничтожные и бесцветные, никому ни одной своей чертой не интересные, и (как я, при самом же начале конкурса, говорил в „Современной летописи”) только стоят около „державы”, будто около самовара, задом, и греются. Некоторые ученые (например, Буслаев, в „Нашем времени”, 1862) с негодованием нападали также на полную „ненародность”, односторонность памятника и на совершенную неудовлетворительность в выборе его действующих лиц. Но каких денег стоила России эта пестрая игрушка!

Памятник императрице Екатерине II Микешина есть в некотором роде повторение памятника тысячелетию. Та же общая форма „колокола” (как-то особенно почему-то ласкающая воображение Микешина), но только с той разницей, что колокол на этот раз не большой и не широкий, а узенький и длинный, — скорее „колокольчик”. По счастью, ни аллегорий, ни классических божеств никаких тут налицо нет. Впрочем, фигура Екатерины II столько же мало дает понятия об оригинале, как фигура Петра I предыдущего памятника о своем оригинале: там великий император представлен с каким-то плохим

риторическим жестом, совершенно чуждым его простой, правдивой и русской натуре, с какой-то театральностью и напыщенностью во всей позе; здесь императрица, в действительности маленькая и толстенькая, изображена громадной гигантшей, аффектированной и позирующей, словно плохая модель. Скипетр она держит в высшей степени безобразно и нескладно, а если сбоку смотреть, — вся фигура точно

[485]

падает вперед. Исторические личности, рассеявшиеся под фигурой императрицы Екатерины, сидят вовсе не как живые тяжелые старики, а как виньетки из модной иллюстрации. Державин вытягивается сбоку точно палка, Суворов карикатурно согнул колено, и все это спиной кругом пьедестала, имеющего вид „стакана”, который заменяет здесь „державу” из памятника тысячелетию.

Нет, художник Микешин не оправдал восторженных ожиданий Совета Академии художеств, с ее вице-президентом во главе, и не двинул нашу скульптуру на новые пути. Он минуту проблестел искусственным светом и потух безвозвратно. Он только понапрасну казался чем-то новым и современным: он был в сущности точь-в-точь такой же „классик”, как десятки и сотни его предшественников.

На Микешине, с его помощниками, работавшими на него при лепке статуй и горельефов для исполняемых им громадных памятников, кончается период старой нашей скульптуры. Этот период продолжался у нас почти сто лет. Изучение людей и событий, суд над ними, вникание в их истинную, разностороннюю физиономию, в индивидуальности — все это была полнейшая *terra incognita* для наших скульпторов. Одно оправдание нашей школе — то, что, как она делала, так делал тогда и весь Запад. За что же с нее взыскивать больше, чем с других?

II

С самого начала царствования Александра II на русскую скульптуру повеяло тем же духом свежей жизни, тем же пробудившимся здравым смыслом, которые так высоко подняли тогда все проявление; русского творчества и интеллекта, в том числе и новые создания русской живописи. Только влияния эти подействовали на скульптуру гораздо слабее, чем на живопись. С

живописью произошел переворот коренной, решительный, со скульптурой — лишь частный. Живопись покончила с прежними привычками и преданиями, она ступила на совершенно новый путь, с которого она уже и заглядывать-то более не хочет — на прежний. Она считает это дело уже конченным, а себя — отрезанным навеки от прежней краюхи ломтем. Со скульптурой — не совсем так, Она решилась на многое новое, но не покончила со многим из старого. С этим старым она еще не так решительно врозь глядит, как ее смелая и горячая сестрица. Она одним глазком все еще любовно назад поворачивает.

Первый шаг вперед и в сторону сделал Каменский, молодой человек, сначала ученик Пименова, а потом один из сотрудников Микешина в памятнике тысячелетия России. Везде тут нового еще нельзя было набраться. „Ахиллес увозит тело Патрокла” „Цинциннат, получающий весть об его избрании в диктаторы”, „Возвращение Регула в Карфаген” — вот что должен был делать, как все тогда, Каменский в Академии с 1857 по 1860 год, вот за что он получал свои медали, серебряные и золотые. Голова еще спала, мысль не действовала. У Микешина потом он лепил, что приказывали. И такой-то человек вдруг присылает из Италии, в 1863 году, своего „Мальчика-скульптора”. „Гм, это уже нечто!” — сказали себе тогда все у нас. Эта

[486]

милая статуя значительно отступает от прежних „Бабочников”, „Сваечников”, „Мальчиков, обливающихся в бане” и прочего. Все эти объявляли претензию изображать настоящую жизнь и даже быть чем-то русским, но только это вовсе не исполнялось в действительности, и заглавие оставалось только пустым звуком. В своем „Мальчике-скульпторе” Каменский выступил гораздо храбрее и новее, всего только на волос, правда, но и это было слава богу. Этот милый ребенок являлся не только грациозной статуей, но еще чем-то гораздо более важным: он являлся менее других академической отвлеченностью, не принадлежащей никакому времени, ни месту, ни лицу, ни характеру; он был уже до известной степени в самом деле крестьянским мальчиком, русским крестьянским мальчиком, столько же по костюму, сколько и по типу лица и прическе; он не был безличен, у него было некоторое выражение, он весь ушел в занимающее его дело, старательное лепление птички, он пристально уперся

глазами в свою работу, и еще не огрубелые его ручки мило хлопочут около своей задачи.

Еще гораздо больше эффекта произвела в нашей публике статуя Каменского „Вдова с ребенком” (1868). Эта статуя несравненно более прежней значила в скульптурном отношении, но еще более значила как попытка реализма. Многие даже были у нас обижены, возопили сердито об унижении искусства, о непозволительности представлять в гипсе и мраморе каких-то ничего не значащих „титularных советниц”, в бедном шерстяном платке, застегнутом брошкой на груди, как у несчастной какой-нибудь Аксиньи Сидоровны. При этом блюстители настоящего искусства не хотели обращать никакого внимания на простоту и правдивость выражения, на сходство с действительной жизнью — это до них, мол, не касается. Зато публика была в великом восхищении, и сама Академия с симпатией произвела Каменского в академики. Это было справедливо и хорошо, хотя все-таки нельзя не заметить (теперь) некоторой искусственности и прибранности в иных деталях: например, в том, как платье матери тщательными складками разложено по полу, и т. д.

Год спустя Каменский выставил другую группу свою — „Первый шаг”. Простота, грация, некоторая правдивость были те же, что во „Вдове”. Молодая мать, одетая в нынешнее платье, заботливо расставила руки вокруг своего маленького мальчика в рубашонке, в первый раз пробующего ходить и пошатывающегося на своих маленьких ножках. Все это было очень далеко от „Русалок”, „Венер”, „Нимф”, тут жизнью пахло, — тем, что в самом деле есть на свете и что всякий видал и знает. Но Каменский немного испортил свое дело, во-первых, некоторой сладостью и манерностью, а главное, претензией на глубокомыслие: сзади юбки молодой матери, раскинувшейся складками по полу, стояла и игрушка этого ребеночка — маленький паровозик, и на нем было написано по-итальянски „Progresso”. А, так вот как! Тут не простой ребенок, тут не простая мать, тут речь идет об аллегории. Этот первый шаг — это первый шаг не какого-то Миши или Пети, а нынешнего человечества, нынешней Европы, и вот отчего у ребеночка такой не ребячий вид, а вид какого-то Наполеона в зародыше, вот отчего у него и такое насиженное, придуманное выражение!

Последняя статуя Каменского, „Девочка, замочившая себе в ручье рубашечку и выжимающая из подола воду” (1872), оказалась

[487]

слабее всего прежнего хорошего и по фактуре и по намерению. Что за ничтожный сюжет и стоило ли на него тратить несколько лет жизни? Слегка набросать его карандашом, вроде милых детских сцен г-жи Бем, — отчего нет? Но два-три-четыре года работы, да мрамор, — вот-то уж решительно не стоило начинать. Интересы в статуе — никакого.

В общем итоге Каменский представляет среди нашей скульптуры явление, до некоторой степени интересное. Он пробовал натуральность, современность, он пытался отойти от классицизма и академичности, изображать нечто действительное и живое. Но это было еще слабо и далеко не вполне решительно. Он действовал не столько под влиянием нового духа времени, тогда проявлявшегося в России, сколько под влиянием новых реалистических тенденций Италии, и только слегка пристраивал их ко всему тогдашнему русскому. Мы все тогда, не бывавшие в ту минуту в Италии, наивно веровали, что это сам Каменский начинает нечто новое, свое, что он примыкает к тогдашней русской литературе и живописи, которые уже шли на всех парах. Оттого мы все радостно аплодировали ему. Но мы тогда не знали, что Каменский гораздо менее начинал что-то собственное, чем повторял то, что делала тогда Италия, только Италия не старая, а новая. Детей, ребят, матерей, в нынешнем платье и в разных нынешних сценах и позах, на всех новейших итальянских выставках можно всегда теперь найти множество. Остается индивидуальный талант Каменского: он был мил, грациозен, стоял выше таланта многих современных ему итальянских скульпторов, но весь был направлен к одному только сладкому, грациозному, чувствительному и элегическому. Каменский только и умел лепить, что молодых грациозных женщин и детей. Все остальное было для него, кажется, закрыто. С таким, однако, запасом далеко не уйдешь.

Товарищ Каменского, Румянцев, также ученик Пименова, также участвовавший в работах памятника тысячелетию России, также получавший медали за „Ахиллесов”, не лишен был дарования. Его „Мальчик с удочкой” (1859), его „Девочка-путница” (1860) могут идти в pendant к „Мальчику-скульптору” Каменского, только таланта и инициативы у него было гораздо менее, чем у Каменского. Притом он очень рано совершенно сошел со сцены.

III

Пока происходили эти добрые, но слабые попытки чего-то более нового и разумного в скульптуре, пока остальные наши скульпторы утопали в давнишнем привычном классицизме, явился у нас, внезапно, художник, который сказал на всю Европу новое, неслыханное слово. Случилось это около середины царствования Александра II, а художник этот — Антокольский. Его первенство в Европе торжественно признано на всемирной выставке 1878 года, где международный жюри, составленный из художников—делегатов от всех наций, присудил ему первую высшую награду за скульптуру в целом свете, а потом, вообще в продолжение последних десяти лет сотни статей в журналах итальянских, французских, английских и немецких, после

[488]

появления „Ивана Грозного” и „Христа” в Риме, Лондоне, Вене и Париже, не переставали говорить о высоком значении Антокольского. Еще недавно, по поводу московской всероссийской выставки, „Revue des deux mondes” (ноябрь 1882) объявляла, что Антокольский не только первый, но даже „единственный русский скульптор” за все время существования скульптуры в России. Другие иностранные журналы давали в последнее время еще более широкие определения: парижский корреспондент лондонского „Times”, по поводу русской художественной выставки в Париже, в начале 1882 года, говорил (номер 21 февраля), что, надо надеяться, „французские скульпторы будут учиться на Антокольском и узнают, как громадно вдохновение, почерпнутое из искреннего изучения живой природы”, в то же время парижская „Presse” провозглашала (номер 24 февраля), что „Антокольский далеко превосходит и немца Драке, и итальянца Монтеверде, и француза Барриаса”, —а это все признанные вершины современной скульптуры. Подобных отзывов иностранной печати об Антокольском можно указать великое множество.

Но это дело еще очень второстепенное для нас, как и чем Европа признает Антокольского. Гораздо важнее, конечно, то, чем именно он нам самим приходится. А приходится он самым крупным скульптором нашего века. Что он представляет своей личностью нечто, совершенно отделяющееся от всех остальных наших скульпторов старого и нового времени, — это было явно уже

с первых его шагов, когда он был еще учеником. Русская художественная печать уже и тогда радостно приветствовала его. Когда же, юношей, он создал своего „Ивана Грозного”, он поразил решительно всех у нас, начиная от самых индифферентных и незнающих среди публики и восходя до самой Академии, а потом до лучших и талантливейших наших художников. С тех пор его репутация и симпатии к нему все только росли у нас.

Антокольского нельзя ставить на одну доску с прочими нашими художниками, даже самыми выходящими из ряду вон. Надо помнить, что он — еврей и, значит, раньше, чем достигнуть чего-нибудь, должен был столько намучиться и настрадаться, сколько не приходится намучиться и настрадаться у нас художнику никакого другого племени. Не угодно ли моему читателю только представить себе наши безобразные и безумные отношения к евреям и поставить в соприкосновение с такими отношениями юношу, почти мальчика, лишенного всяких средств, связей, покровительства и помощи и даже художника, знающего русский язык? Что тут такое должно было происходить каждый час? Постыдные предрассудки, недоверие, антипатия, насмешки — вот среди какой обстановки надо было начинать Антокольскому в 60-х годах. Да еще начинать первым из всех евреев: до него никто из этого даровитого племени не смел или не мог выступить у нас с претензией на художественный талант, наравне с другими смертными. Дерзость Антокольского была тем более велика, что он, вместо того чтобы тушевать свое положение, заставляя его забывать, громогласно провозглашал его: он в первый же раз выступил перед академическими судьями и русской публикой с сюжетами и типами прямо еврейскими. Но тогда, по счастью, русское общество, если не все, то в доброй половине своей, начинало просыпаться от позорного образа мыслей прежних эпох. Проповедь Пирогова за права евреев на жизнь гремела

[489]

на всю Россию и находила светлый отклик во многих душах. Сама Академия на этот раз не отстала от других и дала Антокольскому, в 1864 году, вторую серебряную медаль за его горельеф из дерева: „Еврей-портной”. На мою долю выпало, раньше всех и решительнее всех, указывать нашей публике в печати на появление нового, совершенно своеобразного таланта.

И в самом деле мудро было не остаться пораженным первыми же созданиями Антокольского. Он был еще очень молод, нигде не бывал, кроме Вильны и Петербурга, ничего не видал и не знал из того, что делается на белом свете по части скульптуры, ведал только то, что расставлено было по залам академического музея, — а там, кроме античности и классицизма, ничего не было, — и вдруг этот юноша, вопреки всем правилам, вопреки всем академическим привычкам, выставляет перед судьями своими фигурку не из гипса, не из бронзы, не из мрамора, а из дерева, точно будто он простой резчик рам, зеркал и шкатулок и собирается быть мастеровым, а не художником. Кто знает, может быть, именно из-за этой „кажущейся” непритязательности намерения Антокольский и получил так свободно медаль. А то как же это: скульптор и вдруг режет какого-то несчастного, тощего, изможденного еврея-портного, в ермолке и пейсиках, который в окне своей лавчонки прилежно вдевает на свет нитку в иголку и весь так ушел в свое занятие, что и губы, и глаза, и каждый мускул на его лице принимают участие в деле. С чем это сообразно? Натуральность, „мелочь” и правда жанра в скульптуре — вот еще новости! Да кому нужны эти проклятые грязные жида со всеми их работами и презренным прозябанием? Разве на то создана скульптура, это высокое, благородное искусство? Ее дело — великие личности и великие, благородные события, как-то: пьяные вакханки, фавны со свирелями или козлами, люди, прокалывающие друг друга мечами, Психеи с дурацкими бабочкиными крыльями. Что такое еврей с иголкой в руках! Но я торжествовал, видя осуществление давнишней моей мечты, которую я давно уже проповедывал во всеуслышание. Я видел начинающуюся зарю новой, грядущей, наконец, к нам настоящей скульптуры. Столько же меня обрадовало, спустя год, новое маленькое создание Антокольского: „Еврей-скупой”, считающий деньги у себя в лавочке (горельеф из слоновой кости и дерева, 1865). Реализм еврейского типа, правдивость выражения жадности и одеревяненности на лице, не выдуманный, не условный, а взятый с природы костюм — все это было живо и интересно.

В продолжение целых пяти лет потом ничего не слышать было про Антокольского. Чего он тут натерпелся и какие ужасы нужды и горя он переиспытал, — это должна когда-нибудь впоследствии рассказать подробная его биография. Однажды он было решился совсем бросить Россию и поселиться

в Берлине, но на чужой стороне, без знакомых, без какой бы то ни было поддержки, вышло еще шершавее, пришлось воротиться назад. И что же, несмотря на всевозможные невзгоды, помехи и затруднения, Антокольский взял и сделал своего „Ивана Грозного”. Какая нужна была для этого энергия и сила воли!

Когда Антокольский задумал работать статую „Ивана Грозного”, он стал хлопотать о мастерской в Академии. Ее не дали, хотя даже

[490]

самые величайшие тупицы всегда получали ее, когда принимались за ничтожнейшие свои создания. Тогда он стал просить позволения работать в скульптурных классах во время каникул (1870 года). Сначала тоже не соглашались, но, наконец, дозволение было дано на том условии, чтоб в награду за это Антокольский реставрировал отбитые носы, руки и прочее у гипсовых барельефов на большую золотую медаль прежних скульпторов. Это было ему, конечно, несносно, он бросил такую работу, но зато и его самого изгнали из пустых, никому в то время года не нужных классов, и он вынужден был разрезать на куски свою полусработанную статую, чтоб взять ее из Академии и перенести в несчастную каморку, где он ее и кончил, а сам жестоко захворал от ревматизма. В самом начале еще работы Антокольского один из патентованных скульпторов, рассматривая „Ивана Грозного”, сильно советовал ему как можно меньше „задрапировывать” статую, потому что это против законов скульптуры, а когда молодой автор ссылался на жизненную правду, академический авторитет объявил, что у него, Антокольского, талант есть, только он сам же его „уродует”, и направление его—„ложное”.

Но ничто подобное не действовало на Антокольского, он мужественно продолжал свое дело и сделал *chef d'oeuvre*. Толпы народа осадили Академию с первого дня его выставки и разнесли по всему Петербургу восторженные рассказы о чудном создании. Эта выставка, хотя и в меньших размерах, была чем-то вроде тех выставок, какими прогремел впоследствии Верещагин. Масса народа была, конечно, меньше, но чувства изумления, неожиданности, энтузиазма, восторга перед новизной направления были те же самые.

Антокольский явился с таким необычайным почином, который есть следствие не одного только крупного таланта, но, гораздо еще более, выражение

крупной души и своеобразнейшей мысли. Искусство никогда не было для Антокольского, как для большинства скульпторов, целью, okazjiю для проявления виртуозности. Он никогда не понимал такого искусства, он бы глубоко презирал его, конечно, даже в самом себе. Искусство для него — лишь средство для выражения того, что его глубоко волнует и наполняет. Он ни одного создания своего не делал по чужому указу и по чужой фантазии: все его произведения изошли из собственного его духа, из собственной потребности и настроения, и в этом он совершенно по одному рельсу идет с новой нашей живописью. Он совершенно в стороне стоит от остальных наших скульпторов прошедшего и настоящего времени, которым что ни угодно — все трын трава и которые с восхищением станут лепить, рубить, выливать и чеканить что и как угодно, покажи им только в перспективе мзду. Антокольского не залучить никакими деньгами на тот или другой заказ, какой ни попало. У него постыдной апатии и равнодушия нет, он станет делать только то, что соответствует его душе и понятию. Есть целые категории сюжетов и задач, до которых он, наверное, никогда не дотронется. Он только — изобразитель жизни и правды, а разбирая более подробно, он — изобразитель „человечности” и глубочайших движений душевных. Как далеко от него, и где-то совершенно' в другой стороне, остальные наши скульпторы (а пожалуй, и большинство европейских) со своими пустяками, банальностями и казенной условностью, со своим равнодушием и податливостью на что

[491]

угодно! Вдобавок ко всему Антокольский — решительный и заклятый реалист, как Репин и Верещагин, и точно так же, как они, всегда посмотрит с сострадательной улыбкой на всяческие аллегии, символы, иносказания, прославления во что бы то ни стало, на весь классический Олимп и академический арсенал, наконец, на все те бессмысленные, бессодержательные группы и фигуры, которыми только и щеголяет большинство русских и европейских скульпторов.

Антокольский взял сюжет „Ивана Грозного”, конечно, потому, что в течение 60-х годов у нас, после известной драмы графа Алексея Толстого, этот своеобразный царь был в величайшем ходу в нашем искусстве: и живопись, и поэзия, и музыка взапуски спешили чертить его фигуру.

Антокольский тоже, вероятно, сильно поражен был им на сцене или в чтении. Но он создал статую, которая оставила далеко позади себя все остальные изображения этой личности. Ни у кого из других наших художников или поэтов не выразилась глубоко сложная драма, глубоко сложный характер, глубоко страстный момент, как у Антокольского. Он сам, в одном из писем своих, определил мне одним словом все то, что заключено в его создании. „Мой Иван Грозный— мучитель и мученик”, — сказал он. Да, это — так, это от первой и до последней черты верно. Иван Грозный сидит перед нами, в своем царском богатом кресле, в припадке невыразимого мучения и бешенства. Эта сухая, костлявая фигура полна энергии зла; это осунувшееся лицо, эти свирепые черты сложились со своим ужасным выражением в продолжение страшных сцен — неумолимых пыток и радостных истязаний. Но в настоящую минуту он, только что вонзивший свой злой жезл в землю, почувствовал пронзительный укол собственного жала, заговорившей совести и страха будущей жизни. Он только пробежал несколько страниц из поминального синодика убитых им жертв, лежащего у него на колене, его тело скрутилось в какой-то судорожный узел, рука сведена судорогой на ручке кресла, лютые глаза потухли, голова в скуфейке бессильно опустилась на грудь; кажется, нога в остроносом сапоге, и та в нервной судороге. Вся эта сцена со своей глубокою правдою и страстностью являлась чем-то неслыханным среди сухих и глупых пустырей нашей скульптуры. Это был еще первый живой человек и первое живое чувство, высказанные у нас в глине и гипсе. Зато и радостное ликование русского общества было громадное, всеобщее. Антокольский в один день стал русской гордостью и знаменитостью. Иностранные всемирные выставки примкнули впоследствии к нашей оценке, и лондонский Кенсингтонский музей, содержащий, в числе других великолепных коллекций своих, собрание гипсовых снимков со всех знаменитейших скульптур целого мира, уже в следующем, т. е. 1872 году, выхлопотал себе гипсовый отливok „Ивана Грозного”. Первый пример с русским скульптурным произведением!

Нашлись люди, уверявшие, что эта статуя Антокольского — подражание „Ивану Грозному” нашего живописца Шустова или же „Вольтеру” Гудона. Я могу публично засвидетельствовать, что раньше своего „Ивана” Антокольский не знал ни посредственной картины посредственного Шустова, ни гениальной

статуи великого Гудона. Мне привелось в первый раз показать ему статую „Вольтера” в нашей Публичной библиотеке, гораздо позже окончания и выставки „Ивана Грозного”.

[492]

Я был свидетелем его радости, его восторга; он говорил, что если б знал раньше это гениальное создание, то никогда не осмелился бы делать свою статую так, как теперь ее сделал (к общему стыду нашему и к глубокому вреду всех учащихся художников, слепка „Вольтера” нет в скульптурном музее Академии художеств, где вместо того есть бесчисленное множество „классических” Амуров, Аполлонов и даже классических лошадей, свиней и собак). Впрочем, все эти сходства были чисто внешние и очень далекие. Сцена, драма, характер, страстность, трагизм положения были у Антокольского так глубоки, так своеобразны и самостоятельны, что сравнивать их с другими уже не приходилось.

Одновременно с „Иваном Грозным” Антокольский выставил на суд публики другое еще создание, небольшой эскиз из гипса — „Нападение инквизиции на евреев”. Это было нечто еще более накипевшее и оригинальное, чем та статуя. Тут была целая сцена, выраженная посредством статуй, горельефов и барельефов, собранных внутри закрытого с трех сторон помещения, изображающего подвал со спускающейся к нему лестницей. По лестнице идет испанец-инквизитор с вооруженными солдатами в латах. При приближении этой свирепой грозы страшная сумятица происходит в подвале. Евреи праздновали пасху, но теперь вскочили из-за стола, уронили его, с посудой и скатертью, бросились к задней двери и с шумом и толкотней стараются спастись вон; один в комнате остался старший, глава, величавый старик с длинной бородой и в шапочке, недостижимый в своем благородстве и мужестве ни для какого мелкого чувства, ни для какого страха. Он ждет гнусного разжирелого беспощадного врага... Всю эту сцену Антокольский освещал сбоку огнем, через темножелтое стекло. Получалось впечатление ночи и мрака, едва освещенных фонарями идущей инквизиции. Наша публика и наши художники мало обратили в 1871 году внимания на это изумительное, по историческому пламенному чувству, создание Антокольского. Кто говорил, что это нюрнбергские куколки,

игрушки, кто твердил, что Антокольский своим странным капризом незаконно врывается в „чуждую скульптуре область”, в область живописи, и даже унижает искусство. Сторонников у Антокольского оказывалось очень мало. Однако иначе думала одна женщина, доступная для художества и всяческой новой попытки в нем. Великая княгиня Мария Николаевна, тогдашний президент Академии, была сильно поражена „Инквизицией” Антокольского и просила его воспроизвести этот сюжет для нее, в больших размерах, из {егге-сийе. К несчастью, художник по разным причинам даже и до сих пор не выполнил этого дела, хотя и много раз возвращался к мысли об этой работе. Что до меня касается, — как тогда я высказывал в печати, так и теперь, через много лет, скажу, — Антокольский не создал на своем веку ничего оригинальнее, своеобразнее, новее, нигде он не проявил такой творческой инициативы, как здесь, и этому роду созданий принадлежит одна из самых капитальных ролей в скульптуре будущего. Тут только, по моему убеждению, скульптура получит полную свою свободу, силу и возможность многосложного содержания. Все это до сих пор урезано у нее преданием и беспредельно деспотической рутинной. Теперь, покуда, никто еще не хочет этого знать. Что значит прочное воспитание!

[493]

К той же самой категории относилось и другое сочинение Антокольского этого времени, тоже только еще эскиз: „Спор о талмуде”. Дело опять происходило внутри закрытого помещения, в комнате, у окна. Сидят два еврея и до того разоспорились о дорогом своем талмуде, что кричат и бранятся во всю гортань, разозлились, как два петуха, бороды у них трясутся, пейсики хлопают по лицу, глаза сверкают, они готовы вцепиться друг в друга. Выражение, страстность, правда, комизм, глубокая натуральность — все это было великолепно в обеих довольно крупных головках двух главных действующих лиц. Года полтора спустя, в ноябре 1872 года, Антокольский писал мне из Рима, что, если придется когда-нибудь выполнять это сочинение, он хочет прибавить туда еще одно действующее лицо — глухого, который ничего не понимает, что такое перед ним происходит, но силится вслушаться и схватить слова: сцена вышла бы, конечно, еще живее и комичнее.

Тотчас по приезде в Рим, в 1871 году, Антокольский принялся за статую Петра Великого, задуманную еще в России, когда еще выполнялся „Иван Грозный”. К концу следующего— 1872 — года колоссальная модель „Петра Великого” была кончена. В первое время эта статуя не имела у нас особенного успеха. Впоследствии сам автор произвел в ней некоторые изменения, значительно к лучшему, и, конечно, это значительнейшее из всех существующих изображений величайшего из русских людей. Огонь, вдохновение силы, не терпящей никакого сопротивления, ни препятствий, стремительность, размах — все выражено в этом колоссе, который в своем историческом преображенском мундире, в своей исторической треуголке, простреленной под Полтавой, со своей грозной тростью в руке, в своих грузных ботфортах, стремительно шагает навстречу всем врагам. Когда речь зашла о том, где поставить эту огненную, кипучую статую, мне казалось всего лучше поставить ее в Монплезире (в Петергофе), над морем, так как ей тут было бы самое настоящее место. Петергоф, носящий Петрово имя, Монплеzir, где он жил и работал, море, которое он с такой страстью любил и которому он тут как будто повелевал расступиться и пропустить по своей спине Европу в созданный им город Петербург, — все это составляло, мне кажется, лучшую и достойнейшую обстановку кругом превосходного создания Антокольского. Но, вместе со статуей Петра I, Антокольский работал также эскизы монументальных фигур для нынешнего Александровского моста через Неву. Одна из компаний, сочинявших тогда проекты моста, предложила Антокольскому сочинить для этого моста, какие он сам пожелает, четыре группы, и он взялся за это. Но ему скоро стали нестерпимы те группы официального характера, с которых он было начал свою работу: „Покорение Кавказа”, „Дарование новых законов правосудия” и прочее. Это было ему несвойственно, это вовсе не шло к его натуре, и скоро он заменил те группы историческими фигурами: „Ярослав Мудрый”, „Дмитрий Донской”, „Иван III”, „Петр Великий”. Все четыре должны были быть конные, но они остались невыполненными, так как проект этой компании не получил премии. Первая и третья фигуры удались Антокольскому великолепно. В них он дал доказательство своей глубокой способности к воплощению наших исторических сюжетов. Ни в какой русской не только

скульптуре, но даже картине не были еще представлены с такой правдивостью личности

[494]

древней нашей истории. Один Шварц равняется тут Антокольскому, и то в одних фигурах позднего времени, XVI и XVII века. Более раннее время было ему недоступно.

Ярослав представлен князем-стариком, глубоко задумавшимся и потихоньку перебирающим свою бороду. На нем древнее русское княжеское платье, от шапки спускаются жемчужные привески по вискам и щекам; он сидит, согнувшись от старости и подобрал ноги в высоких стремянах; его конь, покрытый богатым ковром, такой же старый, как сам всадник, и идет шаг за шагом, лишенный всякой казенной „красивости”: это настоящая лошадь неказистой русской породы, и вся группа, в общей своей сложности, производит неизгладимое впечатление древней, седой, неподкрашенной и исторической Руси княжеского времени.

„Иван III” уже нечто совсем иное. Сразу чувствуешь, что тут дело идет во времена гораздо позднейшие. Иные люди, иные типы, иная цивилизация. Все — новее, подвинулось вперед, развилось и побогатело. Но кроме того тут чудесно выражена и личность. Великий князь Иван — это осторожный, благоразумный, расчетливый собиратель земли русской, и этот его характер осторожности, неспешности высказался и в настоящую минуту, когда он, среди думы, озабочивающей его, могучею привычной рукой осаживает сильного коня, нетерпеливо крутящего шею и роющего ногой землю. В этом мотиве Антокольский по нечаянности встретился с великолепной картиной Реньо, которая восхитила нас обоих, его и меня, год спустя, на венской всемирной выставке 1873 года, — „Маршал Прим”. У Реньо испанский диктатор свободы тоже останавливает могучей рукой крутящегося под ним сердитого андалузского коня. Только в 1872 году Антокольский, конечно, не имел еще возможности знать этого великого создания нового искусства.

На этих произведениях кончается целый период деятельности Антокольского, и его творчество получает новое направление. Сильный драматизм, кипучесть, волнение и порыв отныне не принадлежат более к числу мотивов его произведений. Все эти элементы он оставляет в стороне и избирает

себе, вместо них, другие стороны душевной жизни сюжетами для изображения: отныне всего сильнее звучит в его созданиях нота элегическая, нота сожаления, тихой скорби, кроткого упрека. Прежняя бурная активность героев его исчезла, она сменяется благодушной пассивностью, впрочем, полною поэзии, человечности, светлой душевности, негодования к злу и неправде. Временное ли это настроение и должно ли оно уступить впоследствии иным, более бодрым взглядам, совершенно иного колорита, или же оно останется у Антокольского навсегда, — сказать теперь невозможно. Но, во всяком случае, произведения этого второго его периода представляют, во всех отношениях, крупные образцы все большей и большей зрелости реальной формы и мастерства техники. А что всего важнее, тут все-таки лежит в основе крупная мысль. Я укажу ее ниже.

В начале 1874 года была кончена статуя Антокольского „Христос перед судом народа”. Что такое хотел здесь изобразить автор, это я нахожу ясно выраженным в одном письме его (12 апреля 1873 года): „Я хочу представить Христа с той стороны, где он являлся реформатором, восставшим против фарисеев и саддукеев за их аристократическую

[495]

несправедливость, восставшим за правду, за братство, за свободу, за тот самый слепой народ, который с таким бешенством и неведением кричал: „Распни! Распни его!” Я его представил в тот момент, когда он стоит перед судом народа, того самого народа, за который он пал потом жертвой, и говорит: „Я им прощаю, потому что они не ведают, что творят”. Я ему даю чисто еврейский тип, у него голова покрыта шапочкой; я это основал на словах молитвы: „Прости мне, что я ходил с открытой головой”; притом, как известно, в древности снималась в священных местах не покрывка головы, а обувь, и, наконец, в жарком климате нет возможности ходить с открытой головой. Я представляю себе, как и евреи, и христиане поднимутся против меня. Евреи скажут: „Как это он сделал Христа”, а христиане скажут: „Какого это Христа он сделал”. Но до всего этого мне дела нет”.

Антокольский отгадал, но не вполне. Против него действительно поднялись иные, но только у нас одних, и нигде более в Европе. Везде он этой статуей возбудил только восторг и энтузиазм, вызвал признание великого своего таланта и громкое заявление, что подобного Христа до сих пор в

скульптуре еще не бывало. У нас одни остались равнодушны, другие делали глупые замечания насчет шапочки на голове (которой, впрочем, глядя на статую спереди, даже вовсе и не видать), насчет еврейского правдивого костюма, насчет самого даже типа, между тем как этих же самых мало рассуждающих людей никогда не смущали ни классическая римская тога на многочисленных „Христах”, до сих пор являвшихся в искусстве, ни классический и академический тип, придававшийся им. Представлять Христа римлянином и академической моделью — можно, евреем — ни за что!

Между тем, эта статуя вполне стоила великой своей европейской славы: „Это было самое трудное из всего, что я до сих пор делал”, — писал он мне 28 февраля 1874 года. Нигде подобного Христа не произвело европейское искусство. Один Христос Иванова может с ним соперничать, и, признаюсь, этому последнему я отдаю решительное первенство, всего более за то, что он не состоит весь из одного благодушия и всепрощения: стоя на вершине такого всемирного дела, как новая религия, христианство, нельзя дышать только одними этими, впрочем, прекрасными, чувствами. Надобно многое другое еще. Надобно преобладание над всеми не одной нравственностью, сердцем, душой, но и духом, интеллектом, силой мысли и воли. Однако, если выключить этот недочет, преобладание элегичности, все остальное в статуе Антокольского является созданием крупного мастерства. Душевное выражение крепости, народный тип, правда позы и костюма, совершенство в изображении туго связанных назад рук, всего торса и облегающего его еврейского полосатого хитона — это все истинный *chef d'oeuvre*.

С 1874 на 1875 год Антокольский сделал проект памятника Пушкину в Москве. В продолжение уже многих лет ни один конкурс не удавался. Ввиду таких всеобщих неудач он решился попытать счастья на последнем конкурсе, назначенном на март 1875 года, — и был наказан за это. Много раз прежде того он говаривал, что всякий конкурс есть нелепость и торжество посредственностей или ничтожества, и, однакоже, поверил в эту минуту, что может случиться теперь что-то иное! Его забраковали и выбрали проект бывшего сотрудника микешинского,

по памятнику Екатерине II, Опекушина,— проект, где русский поэт является тысячным повторением скульптурных банальностей, настановленных по площадям и скверам целой Европы. Даже „лира” присутствует, как следует, на пьедестале. И все остались довольны, никто не протестовал. Между тем, какой гам и лай поднялся, когда Антокольский выставил на суд публики свой оригинальный, живой, новый по мысли, талантливый проект! И фельетонисты, и публика, и даже разные талантливые писатели⁵ не находили достаточно хихиканий и плоского остроумия, чтоб по достоинству осмеять художественное создание Антокольского. А что он сделал худого? Он только решился поставить кругом Пушкина фигуры всех главных личностей, им созданных. Он сам сидит, с записной книжкой, на вершине скалы; к нему идут, как в процессии, по тропинке в горе: мельник, Татьяна, Борис Годунов, Дон-Жуан, Пимен, Моцарт и Сальери, Пугачев, Мазепа, внизу, в бассейне,— Русалка. „Шествие типов, шествие типов. Ха-ха-ха-ха-ха! Голые люди! Купальня! Как это все нелепо, как все это забавно!” — кричала толпа литераторов, фельетонистов, всяческих док и публики. Но все забыли стихи самого Пушкина, в его „Осени”:

...И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем—
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут...

Что за преступление, что за нелепость была со стороны Антокольского представлять Пушкина среди той самой картины, которую он же сам начертил!

⁵ Тургенев (см. статью мою: „20 писем Тургенева и мое знакомство с ним”, „Северный вестник”, 1888, октябрь). — В. С.

Нужды нет, что все эти типы были представлены чудесно, с глубоким талантом и живописной пластичностью — наши судьи и ценители на все махнули рукой и ничего слушать не хотели. Им непременно чего-нибудь поординарнее, показеннее надо было. Я же тогда сожалел только, что фигура самого Пушкина, по недостатку времени, едва была набросана и не давала представления о том, чем должна была быть впоследствии. Форма скалы была тоже еще вовсе не обработана. Все остальное, т. е. все типы пушкинских главнейших созданий, хотя и в малых размерах, были выделаны с величайшим талантом, и я, как тогда, так и теперь скажу, что это просто стыд для нас, что у нас забраковали и выбросили за борт, как негодную тряпицу, этот проект, тогда как это был бы, наверное, один из двух-трех монументов нового времени, где, в самом деле, высказались оригинальность, талант и современная мысль. Конечно, если нехватало денег на выполнение этого проекта, имели право его и не исполнять. Но забраковать его — это совершенно другое дело. Позорно!

[497]

В 1875 году Антокольский вылепил в Риме надгробный памятник княжны Оболенской. Еще при самой ее кончине, в 1873 году, он был сильно тронут и глубоко поражен, он лично знал и очень ценил эту девушку, и поэтому-то сильное и искреннее чувство выразилось в его памятнике. Он изобразил самое усопшую, какой он ее видел во время последней болезни, в широком платье, с распущенными волосами. Она сидит на камне у дверей своей гробницы, она печальна, она тяжело задумалась, она в немом отчаянии положила одну руку на другую. Ах, как ей не хочется идти в эту ужасную дверь! Но как правдиво и как сильно выразил Антокольский эту щемящую мысль! Все у него полно неизъяснимого чувства, поэзии, кроткой скорби. Я не знаю другого подобного памятника в целой Европе. Я провел много времени у его подножья, на кладбище Монте Тезассо в Риме, я до глубины души был им поражен, и впечатление от него осталось у меня неизгладимо. После него каждый надгробный памятник покажется непроходимой деревянной сушью.

За этой превосходной статуей следует целый ряд созданий, где главная нота — смерть и гибель. „Смерть Сократа” (1876), „Безвозвратная потеря” (1876), „Последний вздох Христа на кресте” (1877), „Голова Иоанна Крестителя”, на блюде, рядом с мечом (1878), „Барон Гинцбург”, скончавшийся

молодой художник (1878), „Спиноза” (1882) — вот сколько траурных сюжетов сплошь. Но и в них везде проявляются наивысшая талантливость и выразительность. Зритель не может не чувствовать, что большинство этих мрачных задач не служит для изображения одного только факта смерти, но что сквозь них проходит насквозь та самая идея скорби и упрека, которая присутствует в живой фигуре Христа. Эта идея—та, что лучших своих, самых светлых благодетелей и апостолов неразумная масса людская преследует и казнит в грубом своем неведении. Христос — осужден и потом казнен, Иоанн Креститель — казнен, Сократ — казнен, Спиноза — выгнан из синагоги и проклят. Кто еще так твердо и неизменно стоял на этой жгучей мысли, на этом печальном убеждении, выносимом из истории веков?

„Сократ” вообще мало производил впечатления на всех, и это, может быть, потому, что в статуе распростертого на кресле философа нельзя было различить: мертв ли он, или спит, или пьян (на полу валяется опрокинутая чаша от цикуты). Но, что всего неблагоприятнее в статуе,— глаза Сократа закрыты: где же душевное выражение его, где сила или слабость великого человека, где его гнев или прощение, где его величие или малость, которые только одни нам и интересны в эту минуту? Всего этого нет. И все-таки эта статуя есть создание превосходное, как натура, как естественность, а как лепка, — может быть, замечательнейшее создание Антокольского. Голова, грудь, руки выделаны необыкновенно широко и истинно мастерски, а плащ, скатившийся с плеч и покрывающий часть тела, вылеплен с таким совершенством складок и такой передачей шерстяной материи, с которыми навряд ли могут равняться многие создания нового искусства.

В 1877 году Антокольский вылепил бюст „Мефистофеля”—сюжет, давно его занимавший, еще с 1874 года. Голова полна выражения холода, презрения, насмешки и ненависти ко всему. По поводу этой головы написаны у нас чуть не целые трактаты, так она много говорит. Но эта голова представляла отрывок из целого создания: Антокольским

[498]

задумана была целая статуя этого удивительного существа. Она составляет целую сцену, внутреннюю драму, чем и выясняется весь смысл этого оригинального создания.

Говорят, одно из последних произведений Антокольского — „Спиноза” (1882) — значительнейшее и замечательнейшее его произведение, по силе мысли, по глубине выражения, по мастерству техники. Я его видел несколько лет назад, лишь на полработе, и потому не имею еще о нем определенной мысли.

Остаются портреты. В них Антокольский выказывал всегда великое мастерство. Барельефы „Безвозвратная потеря” (портрет маленького сына, скончавшегося в 1876 году) и „Барон Марк Гинцбург” (портрет молодого талантливого живописца, скончавшегося в 1878 году) полны изумительного элегического чувства. В последнем барельефе замечательна смелость, с которой переданы, в фоне, тощие весенние деревца, напоминающие о той весне, когда скончался бедный юноша, оторванный от любезных своих кистей и красок. Многие другие бюсты-портреты живых людей отличаются удивительным сходством, жизненностью и необыкновенно верной передачей характера. Но выше всех остальных стоит статуя-портрет г. Полякова. Эта статуя — настоящий живой человек. По жизни, простоте, изумительной реальности тела и платья эта статуя не имеет себе равных во всей европейской скульптуре. Одни чудные статуи-портреты и бюсты-портреты Гудона могут идти с нею в параллель.

Такова галерея созданий Антокольского. Таковы ее оригинальные совершенства. Но какая странность! Именно в самую сильную пору развития этого художника, когда он все это привез в Петербург в 1880 году и выставил для публики, наши соотечественники отнеслись к ней необыкновенно холодно и выставку посещали очень мало. Пржегнего Антокольского, столько чествованного в 1871 году, словно не узнали. Точно будто он другой теперь стал и растерял свой талант. Антокольский говорил: „Меня и мою выставку так встретили, как будто я сделал что-то худое и всех оскорбил чем-то!”

Галерее Антокольского место в будущем русском национальном музее. Если нынешние люди не умеют дать его созданиям настоящей их оценки, если они не понимают, что Антокольский — один из самых крупнейших художников, родившихся среди нас, то надо, чтоб весь этот материал был заготовлен заранее для тех, кто, может быть, лучше будет видеть, чувствовать и понимать.

После Антокольского не появлялось у нас более ни одного сколько-нибудь крупного скульптора. Все те, которые в последние годы были налицо, не только не шли по новому пути, указанному Антокольским, но даже вообще не были способны ни к какому творчеству, хотя бы и в прежнем складе. Их творения, по всей справедливости, покрыты у нас „мраком забвения”. Но все-таки эти художники не вполне без достоинства, они проявили некоторую, довольно замечательную способность к скульптурному „портрету”. Их этюды и бюсты с натуры свидетельствуют о хорошем изучении природы и личностей. Бюсты: неизвестного еврея; певца О. А. Петрова-Лаверецкого; принца Ольденбургского и Боголюбова-Чижова; затем некоторые бюсты Забеллы и Бернштама (последние, впрочем, довольно поверхностные и только изредка похожие) свидетельствуют о некоторой даровитости авторов.

[499]

Двадцать пять лет тому назад, в начале 60-х годов, нам всем приходилось не раз сильно восхищаться мелкими бронзовыми группами и статуэтками: сначала Либериха, а потом — Шохина, Лансере и Обера. Но теперь, со времени появления у нас Антокольского и настоящей скульптуры, эти маленькие создания отошли на свое настоящее место. В них есть даровитость, изящество, правдивость, даже некоторая жизнь, и этим-то они и были так нам дороги, в сравнении с неправдой и деревянной условностью тогдашней академической нашей скульптуры. Но в них содержание было всегда слишком ничтожно, и всевозможные скачущие черкесы, стремянные, доезжачие со сворами собак, мужики и баре на охоте, сани и возы, запорожцы, „Прощание казака с милой”, косяки лошадей, киргизы с соколами, собаки, обнюхивающие друг дружку, — все это прекрасно, но этого теперь стало уже мало. Все эти милые вещицы можно с удовольствием держать у себя в виде изящного пресс-папье на столе. Шохин проявлял уже талантливее и поинтереснее („Старый дворецкий”, „Жиды-музыканты”, „Беседа на улице”), но он мало учился и, не овладев настоящим умением в своем деле, не в состоянии был развивать свою природную наблюдательность, свою способность к реализму, к схватыванию комической стороны жизни; притом он умер слишком рано. В 1882 году не без успеха выступил еще один художник, в этом роде — Позен. Его маленькая группа из воска — „Малороссийский воз” — была полна верной

наблюдательности и жизненной правды. Он тут гораздо меньше своих предшественников подсахаривал и подкрашивал народные типы. Может быть, от него мы дождемся чего-нибудь более значительного в его специальном роде.