

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 худо 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 слыхать 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 Монплеzure (в Петергофе), над морем, так как ей тут было бы самое настоящее место. Петергоф, носящий Петрово имя, Монплеzure, 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!”

Галерею 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.