

## 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” (puénilités), 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, стоявших 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 невесть 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.