

Судьбы русской скульптуры второй половины XIX – начала XX века

Светлана Домогацкая

Во второй половине XIX века русская скульптура переживала самый сумеречный период своей истории. Статья посвящена анализу процессов, происходящих в области отечественной пластики этого периода. На примере творчества ряда скульпторов автор показывает, как академизм, наследовавший формальные основы классицизма, но выхолостивший его дух, продолжал существовать за счет образовательной системы, бесконечно воспроизводя грамотную, но безыдейную в художественном отношении скульптурную продукцию. Потребовалась революция в пластическом мышлении, которая на Западе была совершена гением Родена, давшего миру форму, отвечающую духу времени. В России революционный процесс протекал в скрытой форме. Но именно он привел к возрождению русской скульптуры в начале XX века.

Ключевые слова: русская скульптура, вторая половина XIX века, начало XX века, классицизм, академизм, академическое образование, реализм, натурализм, М.Ф. Чижов, В.А. Беклемишев, Р.Р. Бах, Г.Р. Залеман, М.М. Антокольский, Л.В. Шервуд.

Для русской скульптуры, мучительно и трудно переживавшей во второй половине XIX века самый сумеречный период своей истории, начало XX столетия стало подлинным возрождением. В огромное многообразие художественной культуры Серебряного века она сумела вписать неожиданно яркие страницы. Они были связаны с Москвой, еще недавно считавшейся провинциальной интерпретацией академического Петербурга. Именно Москва с этого времени приняла на себя роль безусловного лидера в развитии русской скульптуры, и все творческие новации отныне происходили на ее почве. Это обстоятельство позволяет выделить московскую школу как явление особого порядка в контексте общерусской скульптуры¹. Но прежде попытаемся уяснить причины увядания академической традиции, рождавшей высокие образцы пластического искусства в эпоху классицизма.

История искусств, как правило, стремится знакомить с художественными эпохами академически, в хронологическом порядке. Между тем в ряде случаев, и особенно в периоды «безвременья», в периоды

словом стиля, хронологически точное воспроизведение ситуации попросту ничего не объясняет, а лишь оставляет в негативе общую картину художественных процессов. Таким был период 1860–90-х годов в русской скульптуре. В советские времена эволюционная теория развития была почти законодательно внедрена во все сферы научной деятельности, в том числе и в искусствознание. Именно этим, по-видимому, следует объяснить теорию «вкладов» и «накоплений», которые скульптура второй половины XIX века якобы внесла в свое целенаправленное движение к реализму. Поборником и проводником этой теории явился И.М. Шмидт, написавший об этом периоде солидную книгу². Новое пластическое мышление, давшее блестящие плоды уже в самом начале XX века, возникает в конце этой книги как феникс из пепла в качестве результата определенной суммы «вкладов», которые, как мы знаем, новое время напрочь отвергло, превратив их, по выражению Пастернака, «в пустой рой бумажек»³.

Исследование художественного материала академической школы скульптуры второй половины XIX века способно открыть нам лишь ряд абсолютно бесперспективных обстоятельств. В линии ее развития мы не увидим позитивного роста, а лишь процессы умирания и очевидной деградации. Реалистические же достижения ее были крайне малы и выразились почти целиком в области темы и сколько-то – в области композиции, которая поменяла классическое ее понимание на принципиальную некомпозиционность, чисто внешне приближавшую скульптуру к «живой жизни». Да и само количество произведений с новой тематикой в скульптуре было очень невелико. Все они более чем известны вследствие чрезмерного внимания, оказанного им советским искусствоведением. Их создатели не были связаны между собой ни понятием целостности общего лица, ни художественным объединением, ни даже временными рамками. Так, слава, или скорее известность, в России Ф.Ф. Каменского, очень рано уехавшего в Америку и прекратившего художественную деятельность, основана более всего на его скульптурной группе «Первый шаг» (1872, мрамор, ГРМ), в которой изображена молодая мать, присевшая на корточки возле ребенка, совершающего первый самостоятельный шаг в своей жизни. Это своего рода символ нового времени, как символичны изображения паровоза, реторты и микроскопа на постаменте.

Группа выполнена в натуральную величину и вырублена итальянским мраморщиком из итальянского мрамора. По композиции от произведений классицизма она более всего отличается несгармонированностью всех ее частей: фигур ребенка и матери, которая неоправданно сильно вытянула и широко расставила руки, натуралистической обособленностью лежащих на постаменте игрушек, отсутствием естественного, ранее нерасторжимого согласия всех изображаемых элементов. Линии силуэта женской фигуры, расположение складок ее одежды выполнены

вполне еще в духе классицизма. Старые классицистические каноны красоты отражаются и в трактовке ее головы. Ребенок же – откровенно натуралистичен, и его трактовка никаких других целей, кроме правдоподобия, не преследует. Аллегория человеческого прогресса в виде детских игрушек на пьедестале свидетельствует лишь об очень бедной фантазии художника, с помощью которой он стремится поставить свою работу в связь с современностью. Красивый итальянский мрамор лишь подчеркивает несоответствие возможностей материала мизерности и механистичности изображения. Противоречат характеру твердого материала вырубленные из мрамора тесемки рубашки младенца, рюши воротника и обшлагов рукавов платья матери, а также общая натуралистическая застылость обеих фигур. Наблюденность отдельных деталей не искупает отсутствия цельности общего рисунка вещи. Двойственный характер скульптуры указывает более на близкую гибель классицистической традиции, чем на завоевания реализма в скульптуре. Вероятнее всего, современному художнику зрителя ее некомпозиционность не только не смущала, а, скорее, восхищала, потому что казалась жизненно оправданной. Натуралистичность же фигуры ребенка, его неумелые движения умиляли своей принципиальной антиакадемичностью. Другие композиции Каменского дают еще меньше оснований для оптимистической оценки значения демократизованной сюжетики в позитивных реалистических накоплениях позднеакадемической скульптуры.

«Крестынин в беде» (1873, мрамор, ГТГ) М.Ф. Чицова, более способного скульптора, начинавшего свое художественное образование в Москве, сначала в Строгановском училище, а затем в МУЖВЗ у Н.А. Рамазанова, более собранна в композиционном отношении, но страдает той же двойственностью и сентиментальным подходом к трактовке темы. Успех Каменского и Чицова на международных выставках и полученные ими награды свидетельствуют о том, что русская скульптура уходила от жестких норм Академии сходными с Западом путями.

Если работы скульпторов старшего поколения, пусть даже благодаря усилиям современной им критики, еще были как-то овеяны общим воодушевлением благородными целями обновления искусства, то этого воодушевления мы уже совсем не найдем в творчестве их младших братьев – Р.Р. Баха, Л.А. Бернштама, И.Я. Гинцбурга, В.А. Беклемишева. Они все дальше уходят от классицизма в композиции своих произведений, в которые вносятся предметы жизненного обихода изображенных: кресла, конторки, письменные столы, мольберты и скульптурные станки, детские качели, ажурные скамейки, что окончательно лишает их цельности скульптурного объема и силуэта. Все более характерным становится чисто механистическое соединение человеческих фигур и предметов быта, обособленно существующих в пространстве. Это равно относится к маленьким статуэткам Гинцбур-

га и монументальным работам Баха и Бернштама. Большая или меньшая удача портретных статуэток Гинцбурга зависит не от качества его работы как скульптора, а от того, насколько точно выбрала позу для позирования та или другая его модель. Сам он очень старается быть наблюдательным и точно копировать характерные особенности своих моделей. Его известные статуэтки, изображающие В.В. Верещагина, И.И. Шишкина (обе – 1892), И.Е. Репина, М.М. Антокольского (обе – 1897), В.И. Сурикова (1914) и др., весьма характерны, однако вяло вылепленные, они совершенно лишены заразительности творчества. Они – лишь фиксация более или менее удачно выбранных позиций знаменитых моделей, к которым с просьбой о позировании обращался В.В. Стасов, протезировавший Гинцбургу. Произведения профессора Академии В.В. Беклемишева, автора многочисленных и разнообразных по своим заданиям вещей – жанровых композиций, портретов, статуй, – представляют собой ту же попытку соединить натурализм с академической добропорядочностью. Его лучшая жанровая композиция «Деревенская любовь» (1896, бронза, ГТГ), выполненная на модную в русских интеллигентских кругах крестьянскую тему, с академической точки зрения, пожалуй, даже более композиционно оправданна и умело вылеплена, чем группа Фёдора Каменского. По трактовке темы – не более чем идиллия, общее место, «подкрашенное» сентиментализмом. Когда-то популярнейшая из его работ – «Как хороши, как свежи были розы» (1896, мрамор, ГТГ), иллюстрирующая стихотворение И.П. Мятлева, на долгие годы дискредитировала поэта, приблизив его стихи к «блуждающей по болотам» поэзии С.Я. Надсона. Единственное чувство, которое она вызывает, – это любопытство к давно прошедшей эпохе, способной находить глубину и прелесть в чахлам анемичном создании, вырубленном из мрамора, держащем в руке увядшую серебряную розу, ныне благополучно утраченную.

Вспоминая одну из монументальных работ конца XIX века – памятник А.С. Пушкину в Царском Селе работы скульптора Р.Р. Баха (1900, бронза, гранит), можно сказать, что он не лишен достоинств чисто портретного свойства. Жизненно правдоподобна поза поэта. Если бы это была маленькая статуэтка, созданная для интерьера, а не статуя для сада Царскосельского лицея, то она не вызывала бы возражений. Но монументальная скульптура имеет свои законы, которые поздний академизм либо прочно забыл, либо вообще не принимал в расчет. Пушкин сидит на совершенно реальной ажурной скамье; справа и слева от него – свободное пространство, с одной стороны лежит натуралистично вылепленная шляпа, а с другой, при желании, может присесть зритель. Под скамейкой – сквозная дыра, композиционно никак не оправданная, и изображение кучи листьев, по-видимому, символизирующих осень. Главным недостатком этого памятника является невыразительность его силуэта. Его пропорции, приближенные к реальным, недостаточ-

ная обобщенность формы и излишняя правдоподобность позы делают фигуру похожей на застывшего человека. От этого впечатления не избавляет пьедестал, лишь приподнимающий над поверхностью земли бронзовую фигуру поэта. «Постный» портрет В.Е. Маковского (1913, гипс. тон., ГТГ) того же автора показывает его бессилие перед портретной задачей. Далее характерного для Маковского наклона головы поиски индивидуальности образа явно не пошли.

Апофеозом полного художественного оскудения является «Нищий» Л.В. Позена (terra-cotta, ГТГ), созданный в 1888 году, то есть на 15 лет позднее «Крестьянина в беде» М.А. Чижова, когда прелесть новизны демократической темы уже никак не могла компенсировать формальную беспомощность. Составленный из обрывков, лохмотьев, лаптей и вериг, он бессилен вызвать сострадание и выглядит запоздалой реминисценцией известного стихотворения Н.А. Некрасова. В эпоху, когда русский реализм как мировоззрение и художественный метод завершил работу по созданию стиля, а литература и живопись стояли уже на пороге нового стиливого слома, скульптура была еще трагически далека от общего победного шествия. Сопоставление академической скульптуры второй половины XIX века с современной ей перспективной линией развития русской живописи показывает, что шли они разными путями, не совпадавшими в самой сути. К художественно-пластическому воплощению жизненной правды, а иными словами, к реалистическому методу построения художественной формы, к концу века академические скульпторы не только не приблизились, но скорее чудовищно от него отделились. Академическая скульптура представляла собой унылое оскудевшее поле, в котором бессмысленно искать целенаправленное стремление к росту и выходу из явного тупика. На то были очень серьезные причины.

Естественно искать между всеми видами культуры разных эпох определенную взаимосвязь. В действительности в одних случаях эта взаимосвязь может оказаться достаточно тесной, в других – более отдаленной, в третьих – выразиться лишь в общности судьбы. В период постклассицизма скульптура в России утратила ведущие роли и перестала пользоваться достаточным вниманием общества. Уже к концу первой трети XIX века становится очевидным, что приоритеты все больше переходят от изобразительного искусства к литературе. Ее материал – слово – более всего соответствовал духовным устремлениям времени и был способен наиболее адекватно выразить «идею дисгармонии», входившую в сознание общества как проблема, настоятельно требовавшая разрешения. Но для выражения «духа» в искусстве единственным средством может быть только форма, и она должна была подвергнуться кардинальной ломке, порвав с пленом академических догм.

Нам известно, до какой степени «благополучно» прошел этот разрыв в литературе, как победоносно прошествовала она через весь XIX век,

праздную одну победу за другой, не зная срывов и падений. Демократическая линия в русской литературе была порождена «Станционным смотрителем» Пушкина, развита Гоголем и блистательно продолжена в творчестве Тургенева и Толстого, вслед за которыми мы с полным правом можем назвать этот период русской натуральной школой. С момента возникновения для нее стало характерным не только то, что она подняла демократическую тему на недостижимую высоту, но с шекспировским размахом пыталась решать мировые проблемы, считая при этом, что искусство призвано еще и активно воздействовать на мировое сознание. Следует отметить, что не было ни одного по-настоящему крупного и нового явления, которое не нашло бы для себя в русской литературе новаторской и оригинальной формы, что коренным образом отличает ее от Запада. «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Записки охотника», «Детство, отрочество и юность», а далее «Война и мир» не укладываются в обычные литературные формы. Список можно продолжать, но в контексте данной темы для нас важно установить принцип. Принцип же, думается, заключается в том, что в русской литературе форма не являлась привычными мехами, в которые традиционно вливалось бы то или иное содержание, а в большинстве случаев как бы порождалась самим этим содержанием и была даже его частью, причем границы между двумя этими субстанциями весьма слабо ощутимы. Замечательно, что содержание порождало не только целое, но охватывало и все частности, вплоть до построения фразы. Достоевского нередко упрекали за тяжеловесность структуры его фраз. Однако она потрясающе органично входит в его целое, и порывистая, порой ускользающая мысль писателя находит выражение именно в такой, ломающей привычный слог фразе. Кажется немислимым поправить язык Достоевского с точки зрения тургеневских норм. Русская литература не просто порвала с пленом старой формы, но нашла к ней органически творческий подход.

Совсем по-иному сложилась судьба поэзии. Она многим напоминает судьбы скульптуры и архитектуры, то есть искусств, в которых степень новаторства определяется прежде всего формой. Поэтическая культура или, точнее сказать, культура стиха стала заметно снижаться в России начиная с середины XIX века. Влияние демократической темы на изменение структуры стиха несомненно. Обличительный пафос принес в поэзию непосильный для нее груз фабульности. Параллельно изменялся и образный строй стиха. Речь идет не столько об его упрощении, сколько о том, что он становится примитивнее. Это легко увидеть при сравнении произведений даже такого большого поэта, каким был А.Н. Некрасов, с поэзией Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева. Его форма не обладает той же гибкостью, стих менее упруг, ритмы банальнее, рифмы порой неряшливы. Об общем понижении уровня понимания поэзии во второй половине XIX века свиде-

тельствует факт искажения Тургеневым стихотворений Тютчева, исключительно высоко ценимого писателем, вышедших в его редакции в 1854 году. Кажется непостижимым, что один из лучших стилистов русской и мировой литературы решился в ряде случаев «поправить» Тютчева. Очевидно, что само время перестало ощущать музыку стиха. В этом смысле критика Писарева может рассматриваться как высказывания человека уже совершенно глухого «для звуков сладких и молитв». Разная степень «глухоты» была свойственна многим критикам демократического лагеря. Их интерес лежал ныне не в области поэтической формы, а в области темы, часто к тому же тенденциозно понятой. О метафоричности поэзии, казалось, прочно забыли. Беллетристика начала проникать в поэзию, которая к концу века будто размагнитилась. Она утратила свои специфические свойства, и перегородка между нею и прозой почти разрушилась. Поэзия превращалась в рифмованную прозу. Причем к концу века тема уже не участвовала в этом процессе размагничивания. Дело было в утрате самой поэтической культуры.

Особняком в культуре второй половины XIX века стоит искусство А.А. Фета, в совершенстве владевшего поэтическим мастерством. Он не допустил проникновения демократической темы в свою поэзию, до конца сохраняя в неприкосновенности ее иррациональный момент, целостную гармонию стиха, его классическую пластику, строгую архитектуру и равновесие. Благодаря артистической стойкости Фета, дерзкому своеволию мысли, отважному преодолению земного притяжения и попытке «стихии чуждой, запредельной... хоть каплю зачерпнуть» был перекинут незримый мост в будущее. Именно через Фета прошли связующие нити от классицизма начала XIX века к символизму рубежа веков, по достоинству оценившему его поэтический дар и стоицизм. Фету довелось жить в эпоху популярности Надсона и Апухтина, когда поэзия превратилась в кое-как срифмованные рассказы, заключенные в скучные, однообразные размеры, когда от достижений поэтов пушкинской поры не осталось и следа.

Символисты появились на совершенно беспросветном фоне. Чтобы стать настоящим искусством, символизму пришлось заново учиться азам поэтического ремесла. Валерий Брюсов, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Иннокентий Анненский приняли за изучение ритмики, поэтики и других составляющих поэтической кухни. Знакомству с теорией сопутствовал пересмотр классического наследия. В это время классику прочли по-новому, и ее бывшее величие, столь долго затенявшееся поэзией злободневной темы, оценили снова. Начинается высший этап культа Пушкина; заново отредактированный Тютчев освобождается от поздних наслоений. Классика, от которой так решительно отмахнулись в середине века, вновь пришла на помощь поэзии и дисциплинировала ее.

После прозы в самом выгодном отношении к переломным стилевым тенденциям XIX века оказалась живопись. Специфика этого искусства давала неисчерпаемые возможности для конкретизации изображаемого. Но даже и в ней победы пришли не сразу. Художникам, воспитанным классической школой, трудно было найти путь к правдоподобию и повседневной теме. Федотов и Венецианов сделали лишь первые шаги в поисках нового стиля в живописи. Как ни значительны их находки в области жанровой композиции, они не расстались до конца с идеалами академической красоты. Настоящий перелом был совершен художниками нового поколения, составившими течение передвижничества. На пути завоевания нового эстетического идеала они решительно отреклись от той могучей базы грамотности и огромного багажа художественных навыков, которые они получали из рук Академии как школы и которые были идеально приспособлены к стилю и мирозерцанию классицистической эпохи. Это был огромный риск – пуститься без вспомогательных средств на поиски формы, отвечающей духу современности, духу Толстого и Достоевского, не способному выразить себя через совершенную красоту. Но именно этот, наитруднейший, путь был оправдан, так как параллельно с переворачиванием вверх дном всего старого академического багажа и утверждением новых демократических идеалов выковывались и новые методы построения формы, адекватной этим идеалам, не подправленной по академическим образцам. Таким образом, постепенно выстраиваясь, создавалась новая школа не только с собственной системой взглядов, но и с соответствующей ей системой художественных координат. В перспективе времен этот путь увенчался появлением Репина и Сурикова, а русское искусство приобрело потенциал, который в дальнейшем развитии в значительной мере определил его своеобразие и специфику.

Для скульптуры демократический характер слома стиля эпохи оказался непомерно тяжел, и ее взаимоотношения со старой традицией сложились иначе, чем в живописи. Как внутри литературных форм поэзия, так в системе пространственных искусств скульптура наиболее метафорична, и потому более зависит от школы как с точки зрения общей художественной идеологии, так и с точки зрения ремесла. Они не могут существовать вне свойственных им непреложных законов, выражаясь гумилевским языком, законов строгого чередования, «гласных звуков и согласных, цезур и спондеев», к которым только и может быть приноровлено их содержание. Обратный диктат для этих видов искусств невозможен. Проникновение беллетристики в поэзию превращает ее в рифмованную прозу, проникновение натуралистических подробностей в скульптуру разрушает тот художественный коэффициент, который обеспечивает ей защитный барьер от живой природы. Поэтому столь сближенными оказались судьбы поэзии и скульптуры в истории русской культуры второй половины XIX века. В отличие

от живописи, которая по самой своей сути есть искусство условное, и даже натуралистический пейзаж не может быть в ней спутан с жизнью, скульптура – реальный, физически существующий в пространстве объем. Чтобы не быть смешанным с окружающим его предметным миром, он нуждается в надежной художественной защите. Роль такой защиты выполняет та или иная концепция художественности. Академия как школа выработала столь совершенную систему такой защиты, которую разрушить изнутри оказалось практически невозможно. В.В. Стасов глубоко заблуждался, думая и внушая молодым скульпторам, что сама разработка демократических тем повседневности, животрепещущих и с нетерпением ожидаемых как зрителем, так и художественной критикой, направит скульптуру в нужном направлении и приведет ее к неизбежному реализму. Академическое образование не могло, по его мнению, помешать непреклонному ходу истории.

Однако, как ни неопределенно понятие художественного ремесла, в скульптуре оно имеет решающее значение. Приобретенные в школе навыки не просто облегчают работу скульптора, они становятся частью самого творческого процесса. Художественные навыки всегда органически связаны с определенной художественной концепцией. Их назначение – быть кратчайшим, простейшим и вернейшим средством достижения поставленной цели. Навыки прививаются школами и усваиваются почти механически. В характере навыков отражается стиль, миросозерцание определенной эпохи, хотя сами по себе они не имеют эстетической ценности. Они – лишь подсобный аппарат. Но как бы ни был оригинален и неповторим стиль того или иного художника, всегда в его творчестве можно найти то, от чего он отталкивался, то есть, в точном смысле слова, найти навыки школы, из которой он вышел. Таким образом, навыки могут существовать и чисто негативно, то есть в преодоленном виде. Чем стройнее, чем монолитнее система какой-либо школы, тем больше навыков она прививает своим ученикам, и тем эти навыки определеннее, каноничнее. Облегчая работу художника, они в то же время могут стать непреодолимым барьером для выхода за рамки данной школы. Особенность Академии как школы заключалась в исключительной стройности всей ее системы, от элементарного звена до философско-эстетической концепции. Чем более выверенным было каждое элементарное звено процесса создания художественной формы, тем совершеннее было целое. Оно представляло собой прекрасный и сложный организм.

В основе академического образования лежал рисунок, начинавшийся с рисования гипсовых деталей – фрагментов античных слепков. После их длительного штудирования и приобретения навыка почти механического умения рисовать глаза, носы, уши, пальцы, следки ног и кисти рук ученики переходили к рисованию гипсовых фигур. Такая постепенность помогала им уяснить всю пластическую механику че-

ловеческого тела. Рисование с гипсов имело целый ряд преимуществ: во-первых, модель неподвижна, во-вторых, одноцветна, причем одноцветность эта нейтрально белая. Контур и светотени на такой модели очень хорошо видны. Это было рисование объемов в их наиболее чистом и абстрактном виде. Основой рисунка была линия, контур, понятый как ограничение объема. Далее контур заштриховывался по светотени. Задача светотеновой штриховки заключалась в дополнении и конкретизации объема, уже достаточно убедительно представленного в самом линейном построении. Метод такого обучения равно относился и к живописи, и к скульптуре, но отталкивался, конечно, от скульптуры. Почти все скульпторы, окончившие Академию, пройдя ее строгую выучку, умели хорошо рисовать в прямом смысле этого слова, карандашом на бумаге. Сам термин «рисунок в скульптуре» есть термин сугубо академический. От понятия рисунка вообще рисунок в скульптуре отличается наличием в нем множественности контуров. В скульптуре контуры (границы объемов), в то время как их рассматривают при круговом обходе, бесконечно многообразны, и потому даже любая деталь в скульптуре имеет огромное число контуров. Основной ценностью качественного рисунка в скульптуре является степень наполненности этих контуров реально ощутимой массой. Подчиненность одной детали другой и их общая подчиненность целому в отдельной статуе или композиции отражалась в их силуэтах. Отсюда – незыблемое уважение к силуэту в скульптуре академической школы. Из всех требований, которые эта школа предъявляла рисунку, его цельность была не только самым главным требованием, но таким, которому должно было подчиниться все остальное: гармоничность и совершенство линий, проработка и степень законченности деталей, благородная и несколько отвлеченная лепка формы. Преимущественным рисованием с гипсов Академия преследовала и другую, может быть, еще более важную для академической идеи цель. Рисовалась не просто римская копия, но изображался некий синтез пластических свойств, являющихся символом идеального художественного канона. Поиски совершенной формы направлялись тем самым по заранее определенному руслу, и человеку, прошедшему академическую школу, в готовом виде давалась некая концепция того, что мы называем художественностью, или, как в данном случае, концепция отвлеченной красоты.

Следует помнить, что гипсы, с которых рисовали ученики Академии, представляли собой слепки с римских копий, снятых с греческих оригиналов. Для классицизма характерно, что антику он видел через римскую призму. Возможно, что существо академизма становится гораздо понятнее, если ясно отдавать себе отчет в некоторых чертах, отличающих искусство Греции и Рима. В той разнице, которая получится в результате своеобразного вычитания одного из другого, коренится, по-видимому, что-то необычайно существенное для понимания сути

академического идеала. Римский копиист помимо своей воли вносил в греческое искусство кардинальную поправку, прежде всего – свое менее органичное видение и гораздо меньшую связь с жизнью. Непосредственные живые движения греческой скульптуры в его руках приобретали застылость и многозначительность, свойственную римскому искусству. Существует и еще одно обстоятельство, увеличивающее разницу. Очень часто римский копиист переводил в мрамор бронзовый оригинал без учета специфики материала. То есть, уже на этой фазе греческий первоисточник лишался духовной субстанции, ради которой античный скульптор использовал ту или иную технику построения. Перерождение художественного стиля классицизма в его формальную разновидность – академизм – начинается тогда, когда его идеалы, его эстетика превращаются в догмат веры. Академизм также урезал классицизм именно в той его части, которая составляла его душу, его смысл. Именно поэтому из творчества воспитанников поздней Академии ушла эмоциональная заразительность и тот душевный трепет, который исходил от творчества первых русских скульпторов XVIII века. Но это в качестве отступления.

Что касается композиционности, а именно способа создания цельности изображения и восприятия разнопространственных и разновременных явлений, то следует сказать: в академической скульптуре композиционность мыслилась тоже линейно, по определенным канонам. Каноны эти, вернее, их схемы были приняты и возведены Академией в ранг законов. Самую ценную сердцевину академической системы художественного образования составляло ее представление пластики. Под пластикой следует понимать движение форм, выраженных через поверхность, их взаимоотношения, контрасты и прочие взаимодействия, то есть способы построения формы особыми скульптурными средствами, в основе которых лежит понятие рельефа. Скульптурный классицизирующий рельеф строился по особым композиционным принципам, восходящим к античному архитектурному рельефу. Антики понимали рельеф как оживление стены и как ее развитие в орнаментальном и глубинном направлениях. Возникнув в качестве формы художественной организации стены, рельеф должен был полностью подчиниться ее архитектонике, то есть исключить себя из пространства, в котором живет человек, и изобрести такую меру глубин, которая ничего общего не имела бы с реальной жизнью. Художественный образ рельефа обязан жить в том плоскостном слое, на который, начиная от передней плоскости, была углублена стена. В рельефе, понятом в классическом духе, ясно выраженными оказываются две плоскости – передняя и задняя, играющая роль некоего целостного фона, на котором развивается изображение. Главной окажется передняя плоскость, где сходятся все высоты фигур, и рельеф, подобно картине, обретает единую точку зрения, в которой собирается вся пластическая природа изображенного.

Переход от передней плоскости к задней осуществляется постепенными, строго выверенными планами, в каждом из которых все возвышения приведены в ясное двухмерное соотношение. Восприятие сложной объемности рельефного изображения естественно облегчается восприятием простого объема пространственного слоя, в котором изображение заключено. Рельеф, построенный по такому принципу, не разрушал, а утверждал стену как ограничение архитектурного объема и при этом оставался абсолютно свободным и независимым от меры глубин. В применении этого метода к круглой скульптуре, ориентированной на архитектурную стену, прежде всего в монументальной и монументально-декоративной пластике, изменялась лишь внутренняя мера глубин и возникали, кроме главной, дополнительные точки зрения, самый же метод сохранялся. Если вспомнить настойчивость И.П. Мартоса, который вступил в спор с императором (указавшим место для постановки памятника Минину и Пожарскому в центре Красной площади) и приблизил свой памятник к классическим в то время торговым рядам, то понятно, что смелость его была продиктована требованиями художественного построения памятника, не рассчитанного на круговой обход. Ценность такого подхода, ставящего четкий барьер между природными и художественными объемами, очевидна. Подобным образом защищали скульптуру от смешения ее с реальной жизнью все эпохи, стремившиеся к архитектонике, к синтезу. Столь же очевидно, что этот мудрый и красивый принцип полностью противоречил требованиям демократической эпохи с ее преимущественным интересом к бытовой жанровой тематике, к жизненному правдоподобию и исподволь разрушался по мере изживания высокого стиля классицизма.

Уже в барельефах Ф.П. Толстого, еще бесконечно влюбленного в антику, мы встречаемся с перспективными, как в живописи, сокращениями. В 1830–50-е годы барельеф все более вытесняется горельефом, часто перемежающимся с круглыми фигурами, как, например, в постаменте памятника Николаю I работы П.К. Клодта (1856–1859; скульптурное оформление пьедестала выполнено Р.К. Залеманом-старшим), а позднее в памятниках М.О. Микешина, где горельеф уступает свое место равновеликим круглым фигурам. В период эклектики в архитектуре, в изобилии заимствовавшей элементы из разных художественных стилей, изобразительный рельеф все реже находит себе место на перегруженных архитектурными деталями фасадах, и этот труднейший и красивейший вид скульптуры как бы отмирает вместе со своими законами построения, сохраняясь лишь как часть обязательных учебных программ. В горельефах М.М. Антокольского, который увеличивает или уменьшает объемы изображаемых фигур по их сугубо смысловой значимости, уничтожается даже само понятие передней и задней плоскости. Тем самым полностью отвергается весь концептуальный художественный смысл классического рельефа ради достижения ил-

люзионистических, как в театральных декорациях, эффектов, часто усиленных специальной искусственной подсветкой и даже подцветкой. Эффект иллюзионизма или полного правдоподобия достигается в скульптуре прежде всего за счет преодоления свойств и качеств, заложенных в скульптурных материалах, которые в натуралистические эпохи перестают участвовать в создании художественной формы.

Между тем художественный стиль эпохи и ее отношение к материалу теснейшим образом взаимосвязаны. Мастера высокого классицизма хотя и не ставили проблему материала как специальную, относились с глубоким вниманием к его конструктивным возможностям, учитывали его особенности при переводе первоначальных моделей, выполненных в так называемых промежуточных материалах – глине, мастике, воске, в окончательные бронзу и камень, противоположные по своему конструктивному смыслу. Если текучая бронза специально приспособлена для того, чтобы точно воспроизводить нюансы формы лепной модели, то при переводе в камень та же модель является образцом, по которому специальными методами она воссоздается заново в соответствии с законами каменного монолита, с сопротивлением «пускающего в себя» художественный образ. Последний как бы извлекается из камня постепенно посредством твердых инструментов. Глиняная модель при переводе ее в камень самим автором претерпевает существенные изменения, часто касающиеся не только поверхности, но и образа в целом. Художественная техника становилась, следовательно, необходимой частью творческого процесса. Мастера эпохи классицизма – это равно относится и к Шубину, и к Мартосу – считали для себя неестественным и неприличным не владеть всеми тонкостями скульптурного ремесла. Они умели рубить из мрамора, знали пластические свойства сплавов и секреты тонировок, художественные возможности чеканки, понимали особенности терракотовых интерпретаций и так далее. Таким образом, они участвовали во всем процессе создания скульптурного произведения – от замысла до окончательной отделки поверхности, сообразовывая его форму с конструктивными и эстетическими возможностями того или иного материала. Поэтому варианты одного и того же произведения в гипсе, бронзе, терракоте или мраморе оказывались у них равно уникальными и равно несли значение оригинальных художественных произведений. Но уже в начале XIX столетия мы наблюдаем все более и более индифферентное отношение к материалу. Б. Орловский, П. Ставассер, С. Гальберг переводили свои вещи в окончательный материал, уже используя подсобную силу – мраморщиков, которые очень точно и без учета свойств твердого материала воспроизводили вылепленный из глины и затем отформованный из гипса эталон.

К середине века стало нормой то, что скульпторы превратились в исполнителей эскизов, созданных в промежуточных материалах, вся же

работа по переводу их в твердый материал и даже по их увеличению была отдана в руки опытейших мастеров. Чаще всего это были итальянцы, владевшие целым арсеналом технических ухищрений и рядом стандартов и приемов для передачи кожи, волос, шелка, бархата, кружев и т. д., приемов чисто ремесленных. Отсюда – схожесть, невыразительность и малая художественность трактовки поверхности скульптурных произведений. Подобный индифферентизм у воспитанников поздней Академии вылился в полное непонимание свойств и качеств разных материалов. К материалу, используемому в изобразительных искусствах, существуют, как известно, три основные формы отношения: утверждение и подчеркнутое выражение всех его свойств и качеств, их преодоление и, наконец, их уничтожение. Если в живописи и в рисунке эти формы отношения к материалу, безусловно, существуют и их можно проследить, то носят они все же несколько «смазанный» характер: живопись масляными красками на холсте, акварельная живопись на бумаге, пастель, карандаш – все это материалы крайне гибкие, обладающие большой амплитудой возможностей. Более жесткие требования предъявляет художнику фресковая живопись, еще большие – деревянная гравюра. Отношение к материалу в скульптуре, как правило, и определяет ее конструктивные формы (от пластики до ваяния), и характеризует каждую эпоху, каждый стиль. Если архитектурные (синтетические) эпохи утверждают материал, то есть понимают и используют заложенные в нем конструктивные возможности и эстетические качества, то натуралистические эпохи в своем отношении к материалу подходят к той форме его преодоления, которая граничит с уничтожением. Уничтожение качеств, заложенных в материале, невнимание, неуважение к поверхности скульптуры – роковая для этого вида искусства вещь. С одной стороны, требование жизненного правдоподобия в отсутствие новой художественной идеи, с другой – потеря чувства материала сделали скульптуру беззащитной перед натиском натурализма. Этот натиск в конце концов разрушил академические каноны, но взамен им не создал ничего нового. Гибель ансамблевого искусства обернулась трагедией для монументальной скульптуры. Когда в конце XIX века Россию, вслед за Западом, охватила монументальная горячка, в арсенале академических скульпторов оставались лишь шаблонные контрапостные позы и как редкое исключение – грамотный силуэт.

Если прибавить к вышесказанному необходимость для скульптора иметь техническую базу, мастерские и государственные заказы, напрямую зависящие от Академии, которая оставалась до конца XIX века единственным образовательным художественным центром, обладавшим правом присвоения чинов и званий, то становится еще более очевидным, что порвать с такой продуманной до мельчайших деталей системой и расстаться с Академией, что называется, по закону, скульпторам было многократно сложнее, чем живописцам.

Преподавателями скульпторов во второй половине XIX века были Н.С. Пименов, затем А.Р. фон Бок, позднее к нему присоединился Н.А. Лаврецкий. Их собственное искусство, классицистическое по приобретенным навыкам, уже было сильно сдвинуто в сторону от классицизма, причем, в сторону весьма неопределенную, неярко выраженную. Совершенно очевидно, что для них давно померк эстетический идеал классического искусства, и они уже не могли быть хранителями и защитниками того, что сама жизнь всячески стремилась свергнуть и опорочить. Однако методы обучения практически не изменялись со времен Мартоса. Только обучали теперь отдельным элементам в целом мудрой системы, проверенной на ряде блестящих примеров эпохи высокого классицизма. Так, попавший в Академию из Московского училища живописи, ваяния и зодчества Л.В. Шервуд в 1892 году вспоминает, как потрясла его окостеневшая академическая система: «Обычно в классе дежурил известный скульптор фон Бок... Как-то он подошел к моей работе и сказал с чувством отвращения: “Что вы лепите такую гадость? Ведь этот натурщик Павел пьет каждый день по полдюжине пива, у него пропала талия (натурщик стоял спиной). Вы пойдите в Нижний музей и нарисуйте спинку Германика, по ней и сделайте барельеф”. Когда я посмотрел на работы товарищей, я пришел в ужас: вместо Павла я везде увидел Германика. Я сказал фон Боку, что модель плохо видно из-за большой дистанции и массы светящихся лампочек, на что получил ответ: “Да вот же, у вас под верхней полкой все есть”. Действительно, я увидел целую коллекцию гипсовых слепков рук, ног и других частей тела. Этот эпизод вызвал во мне глубокий внутренний протест против лжи и фальши ложноклассической системы»⁴.

Если постараться конкретно представить себе странную ситуацию, когда старыми, глубоко продуманными средствами скульпторы должны решать совершенно противоположные классицизму по смыслу художественные задачи, то станет очевидно: предлагавшийся Стасовым путь был тупиковым. В деле гибели русской скульптуры второй половины XIX века роль нашей художественной критики, которую в первую очередь олицетворял Стасов, была очень большой. Смешав в перспективе времен в единое целое понятия классицизма и академизма и сокрушая их как ложное искусство, ценя в первую голову злободневность темы, он сделал все, чтобы смести для скульпторов всю систему ориентиров. Внутри академической традиции «Парней» Пименова и Логановского он расценивал выше Мартоса потому лишь только, что в них был представлен не героический, а рядовой случай сюжетно простого жизненного явления – игры. Нет, конечно, смысла оспаривать вкусы Стасова. Они интересны с точки зрения понимания скульптуры в России во второй половине XIX века. Скульптурную форму перестали чувствовать точно так же, как перестали ощущать музыку стиха, ценить строгость архитектурной конструкции. Почему-то, правда,

за скульптурой сохранили прославительные функции. Этот атавизм стойко держался в демократическую эпоху, перешагнув и за рубеж века, когда даже прогрессивно настроенная художественная критика в лице А.Н. Бенуа, С.К. Маковского, Н.Н. Врангеля отказывалась признавать правомерность такой «низменной» трактовки образа царя, которую себе позволил Паоло Трубецкой в памятнике Александру III.

Жизненное правдоподобие (а именно этого требовало от искусства время) вступало в непримиримое противоречие с теми навыками, которые сами возводили образ в классическую степень: во всем проглядывала поза, натурщик, отвлеченный ритм линий и пропорций, холодность лепки. Скульпторы этнографически и социально точно воспроизводили те или иные детали повседневного быта, оставляя практически нетронутым сам метод осмысления пластической формы. Живая жизнь искусства неотвратимо уходила из академической скульптуры. В конце века ее характеризует вялая форма, анемичная поверхность, отсутствие вкуса к хорошему стилю, эклектика, полная неспособность к прочтению и оценке новой формы и, стало быть, физическая остановка движения.

Неподдельная растерянность сквозит в переписке поздних выучеников и главных действующих лиц эпохи завершения академической линии развития русской скульптуры В.А. Беклемишева, Р.Р. Баха, Г.Р. Залемана. Прислушаемся к этой весьма трагической ситуации, когда полные сил и энергии молодые скульпторы, получившие от Академии все высшие награды и едва вступившие на самостоятельный путь, вдруг обнаружили, что идти им некуда и они вынуждены остановиться. В 1890 году Залеман пишет Беклемишеву: «Что касается того, что прежде у тебя в голове было много сюжетов, а теперь нет, то я тебе скажу, что со мной то же самое. Спроси Баха, он ответит тебе так же: «Сюжетов нет». Такова уж наша участь... Мне кажется, что в таких случаях самое лучшее, что можно сделать, – это ждать»⁵.

На фоне полного отсутствия не только художественных идей, но даже и «сюжетов» все эти скульпторы так или иначе занялись преподавательской деятельностью. В 1894 году В.А. Беклемишев возглавил скульптурное отделение Академии художеств. Что мог он дать своим ученикам, кроме суммы навыков, которые получил сам из рук своих учителей фон Бока и Лаврецкого? Однако из той же переписки следует, что сами себя эти скульпторы считали реалистами. Легко оперируя термином «реализм», они вкладывали в это понятие что-то очень внешнее, в то время как на самом деле оно на очень многое претендует и ко многому обязывает.

Читая написанные несколькими годами ранее письма и статьи М.М. Антокольского, в то время уже маститого и всенародно любимого скульптора, всегда испытываешь какое-то двойственное чувство, возникающее, по-видимому, от явной несостыковки мыслей о реализ-

ме, излитых на бумаге, очень верных на первый взгляд, и подложенного под эти рассуждения совершенно поверхностного понимания истинного существа происходящих в искусстве процессов.

Судьба Антокольского, с именем которого многие его современники, и в первую очередь Стасов, связывали будущность всей русской скульптуры, для нас очень интересна. Антокольский был единственным скульптором в России, который сознательно предпринял попытку кардинально порвать с академической системой. Он страстно мечтал сбросить с себя академические путы и совершить прорыв в новое реалистическое искусство, восстановив скульптуру в ее былых правах гражданства. Он с юности был дружен с Крамским и Репиным, являлся одним из участников мамонтовского кружка, то есть был знаком со всем кругом передовых художественных идей своего времени. Он творил много и вдохновенно и еще больше и вдохновеннее говорил о своем творчестве. В письме Стасову из Парижа (1883 год) он писал о русском псевдореализме: «Теперешние реалисты, за очень немногими исключениями, смотрят на жизнь, как псевдоклассики на греков, а именно с внешней стороны. <...> Что создало искусство в наш век? Какие особенности у него есть? Мне скажут – реализм. Но он до сих пор все только цепляется за ветви, а до корня наши художники все-таки не добрались! Всякая внешняя отличительность, всякий этнографический костюм принимаются за реализм!»⁶. Тот же Антокольский нашел в себе мужество развенчать мнимый реализм своего знаменитого «Ивана Грозного», принесшего ему огромную славу и известность. Он рассказывал, что работал над ним по строго академическим канонам, «подправляя» натуру по образцам, и лишь когда фигура царя была закончена, приступил к ее «одеванию» в исторически достоверные одежду и обувь, доставленные ему Стасовым из театрального реквизита. Но при этом вслед за Стасовым он повторял, что новое содержание искусства само обязательно выработает и новые художественные формы. Однако самого Антокольского, несмотря на его страстное желание прорваться в подлинно реалистическое искусство, в конце творческого пути ожидал трагический тупик. За год до смерти на его рабочем станке оказалась совсем ранняя работа, выполненная им еще в Академии художеств, – иллюзионистический горельеф «Инквизиция», над которым он снова начал работать, надеясь найти поддержку в прошлых своих годах. Круг для него замкнулся. Прожив в Париже почти 30 лет своей творческой жизни и став очевидцем головокружительных художественных событий, которые совершались перед его глазами почти непрерывно, он не смог сделать шага навстречу новаторской форме.

Разорвать цементированные берега академической системы изнутри оказалось не под силу не только русским, но и западным скульпторам. Академизм, наследовавший формальные основы классицизма, но выхолостивший его дух, продолжал существовать за счет своей об-

разовательной системы, воспроизводя бесчисленное множество грамотной, но абсолютно безыдейной в художественном плане скульптуры.

Когда путь компромиссов, избранный скульптурой, путь бесконечного пережевывания мертвых академических формул, попытки оживить их конкретными деталями и натуралистическими подробностями привел к тому, что даже собрать отдельные части в единое целое представлялось делом наивысшей категории сложности, когда разрушившуюся форму перестала прикрывать прелесть новизны демократической темы и одно упоминание о «воодушевлении благородными целями» вызывало оскомину у нового художественного поколения, когда это поколение предъявило скульптуре счет в виде предложения участвовать в работе по созданию нового синтетического искусства, она была уже с голыми руками. Вдребезги разбившиеся осколки старой формы предстояло сложить заново. Но уже в совершенно противоположном порядке.

Эта работа и выпала на долю московской скульптурной школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Об этом см.: Светлана Домогацкая. К вопросу возникновения московской скульптурной школы. Скульптор С.И. Иванов // Искусствознание. 2013. № 1-2. С. 404–421.
- 2 Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. М., 1989.
- 3 Пастернак Б.Л. Охранная грамота. Л., 1931. С. 94.
- 4 Шервуд Л.В. Путь скульптора. Л.-М., 1937. С. 16–17.
- 5 Цит. по: Шмидт И.М. Указ. соч. С. 136–137.
- 6 Антокольский М.М. Его жизнь, творения, письма и статьи / Под редакцией В.В. Стасова. СПб., М., 1905. С. 483–489.