

# ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА

## НАША ЖИВОПИСЬ

[391]

У нас все еще до сих пор нет национального музея, а давно пора бы ему быть. И это не только потому, что национальные музеи существуют (впрочем, не очень давно) в столицах всех главных европейских наций и что уже давно вся цель стараний наших — ни на шаг не отставать от других. Нет, по гораздо более важной причине — по той, что у нас и в самом деле своя собственная художественная школа народилась, и на ноги поднялась, и выросла, и возмужала, и сильно похорошела: как же такой дорогой гостье не отвести почетной квартиры? Было время, когда с нас совершенно достаточно было музеев, с великой роскошью устроенных, для созданий иностранного искусства, старинного, превознесенного и препрославленного. Это было делом моды, но и справедливости. Покуда не было своих талантов, надо было, по крайней мере, на чужие любоваться. Но почтение почтением, а не надо и себя забывать, когда чувствуешь, что и сам из пеленок вышел, что и сам чего-нибудь стоишь. Это почувствовали в других странах Европы раньше нас. Уважение к прежнему искусству, к прежним великим талантам и гениям, ничуть там не ослабело, но нашлось вдруг место и для понимания своих собственных талантов, своего собственного значения в искусстве. И вот строятся музеи нового искусства, например, громадный Nazional-Museum в Берлине, а где не успели их сделать как специальные и отдельные музеи, там устраиваются громадные отделы нового, своего, собственного, национального искусства при всех великих общеевропейских и общеисторических музеях. В парижском Лувре, в венском Бельведере, в лондонской Национальной галерее и Кенсингтонском музее, в мадридском музее Прадо, в неаполитанском Museo Nazionale и в разных других еще есть везде целые особые отделения, очень крупные, назначенные для создания отечественного, своего собственного искусства. У нас покуда этого нет. Несколько случайных картин в Эрмитаже еще ничего не говорят, да и те относятся к старинным, давно пережитым эпохам и направлениям. Ничего нашего нового там нет. А именно это-то новое и представляет собой нечто

очень важное и в высшей степени значительное. Можно сказать даже, что это новое так важно и значительно и такой оно получило теперь сильный рост, что нехватит для него места в Эрмитаже и надо для него создать новое помещение, может быть, всего скорее, в новом роде и в новом характере, без всякой прежней торжественности и парадности,

[392]

без золота, яшм и драгоценных порфиров, но зато и без тех гигантских размеров, ненужных колонн и сводов, которые только давят и портят художественное впечатление.

Да, народному художественному музею давно пора у нас настала.

Пример подало несколько частных лиц, которые, не дожидаясь никого и ничего, взяли да завели у себя в дому, понемножку да помаленьку, трудом и стараниями многих лет, первые собрания русского искусства. Но, как ни прекрасна и как ни превосходна инициатива этих Прянишниковых, Третьяковых, Солдатенковых, не следует, чтоб все дело осталось на одних только плечах этих благородных, великодушных добровольцев; не надо, чтобы судьба русских созданий, вырастающих все более и более густой толпой, была только в зависимости от доброго желания, вкусов, характера, понятий, кармана, а иногда, может быть, даже минутного расположения и капризов того или другого отдельного любителя, как бы он, впрочем, ни был силен страстью к искусству и одушевлен истинным художественным пониманием. Надо, чтобы само государство создало сначала один, а потом несколько центров, куда бы собирались произведения национального искусства, куда бы они шли постоянной живой струей и могучим потоком и где бы их мог всегда находить весь народ, как свое драгоценнейшее достояние.

В таком музее почетное место займут, конечно, многие прекрасные создания прежних русских даровитых художников, — их всегда было немало, — но самую видную и блестящую роль будет играть то русское искусство, которое началось со второй половины нынешнего столетия. Сколько бы это обидно и непозволительно ни казалось, надо признаться, что настоящее русское искусство послепетровской России в самом деле началось только около 50-х годов. Все прежнее можно считать только более или менее интересным приготовлением и более или менее приличным вступлением. Настоящее наше

искусство, в самом деле стоящее этого имени, самостоятельное, никому не подражающее, никого и ничего не повторяющее, преследующее свои собственные национальные цели,— такое искусство началось у нас только недавно. Те, прежние, создания наши — сени, эти — настоящая палата и храмина будущего национального русского музея.

## I

Откуда взялась наша новая художественная школа? Самостоятельного ли она происхождения или заимствованного? Оригинал она или копия? Вот что всего интереснее определить нам для себя в самом начале.

Если смотреть на внешние признаки и не знать сущности дела, сначала, пожалуй, покажется, что новое искусство у нас — пришлое от других и подражательное. В самом деле, новое художественное движение началось у нас в самом конце 40-х годов; в остальной Европе — тоже. Это движение имело у нас характер самый решительный реалистический; в остальной Европе — тоже. Новое русское искусство имело самые близкие черты родства и сходства с новой реалистической литературой, на несколько лет предшествовавшей ему у нас и уже пустившей глубокие корни в нации; в остальной Европе—тоже.

Полный

[393]

расцвет нового искусства произошел у нас в 60-х и 70-х годах, и движение его шло у нас все сильнее и сильнее, захватывая вокруг себя область все шире и глубже и не слушаясь никаких отсталых воплей; в Западной Европе — тоже. Но на стороне Западной Европы — большее число наций, значит, примеров и событий; на ее же стороне старейшинство во всяком интеллектуальном, значит, и художественном деле. Как не подумать вследствие всего этого: о, да новое русское искусство не что иное, как последствие нового искусства западного, не что иное, как отблеск того, что родилось и выросло могучим ростом на Западе. Мы и тут, как везде, только копиисты и продолжатели.

Но это была бы сушая неправда. Новое наше искусство — и не копия, и не продолжение чего-то чужого. Оно родилось при совершенно других условиях, чем новое искусство Запада, и вследствие своих собственных резонансов, и на свой собственный манер.

В самом деле, несомненно то, что в конце 40-х и в начале 50-х годов нынешнего столетия по всей Европе раздаются новые голоса в искусстве и начинаются новые стремления. Во Франции возникает, неожиданно-негаданно, школа „реализма” с могучим Курбе во главе, проповедующим зарез и кистью, и пером. В Германии родится „дюссельдорфская школа”, с Кнаутом и Вотье во главе, водворяющими на своем полотне культ национальности и не замечаемой, пропускаемой мимо глаз низменной, будничной жизни. В Англии возникает сначала секта „дорафаэлистов”, странных художественных староверов, а потом школа молодых художников, бросившихся, словно в отпор тем, изображать новую английскую жизнь и людей. В Италии, Бельгии, Голландии — тоже повсюду начинается новое художественное движение, покончившее и со старинным причесанным классицизмом, и с более новым, но не менее ложным растрепанным романтизмом и стремящееся к целям совершенно иным. Везде свежим духом повеяло, всюду искусство подняло руки и глаза к новым задачам и делам, — так было и с нашим отечеством. Но ведь никто же не находил тогда, что новое немецкое художественное движение зависело от французского, или английского — от итальянского, или французское — от которого-нибудь из всех их. У каждого были свои резоны и обуславливающие обстоятельства для появления, не зависящие от всех других. Нам, кажется, не хуже всех остальных позволительно было иметь свои собственные причины и условия для зарождения новой, самостоятельной школы и искусства.

Первым проблеском нового нашего направления в искусстве был Федотов. Но это был человек, не имевший ничего общего с современной Европой, ничего о ней не знавший и ни в самомалейшей степени даже не подозревавший, что в ней тогда делалось, думалось и совершалось. Он ничего не знал ни об ее книгах, ни картинах. Все его художественные познания ограничивались тем, что он видел в Эрмитаже, в Академии или у „великого” Брюллова в мастерской. Но во всем, что тут было налицо, не заключалось ни единой черточки новой Европы, все было старое и стариннейшее: либо давно прошедший классицизм высоких и малых мастеров прежних столетий, либо надутый и растопыренный романтизм новейших эпох. Да притом же то, что начиналось в то время нового на Западе, было плохо известно и самой Европе; куда было знать что-нибудь о нем бедному гвардейскому офицеру в отставке, до тридцати лет прожившему между кадетским корпусом

[394]

и казармой, нигде не бывавшему и ничего не слыжавшему? Я сам знал Федотова в 40-х годах, я его живо помню. Мне случилось быть с ним знакомым в лучшую, сильнейшую пору его жизни, в те годы, когда он писал „Сватовство майора”. Эта картина, могу сказать, писалась на моих глазах. Я не раз слышал тогда, из его собственных уст, многие из тех его виршей, которые он любил читать и где объяснял свою картину. Я присутствовал при его поисках типов и подробностей. Мне памятливы его рассказы, его юмор, его веселость, его остроумие и наблюдательность — все, делавшее его столь привлекательным для всех, кто знал его тогда. Он вышел из кадетского корпуса первым; он и прежде, и потом не прочь был от чтения, но все-таки образования у него не было никакого и все он брал талантливостью и живостью натуры. Если бы ему тогда рассказать, что хотели Курбе и Прудон, к чему они начинали тогда стремиться и что проповедывали,— он, мне кажется, и не понял бы и чуждался бы всего этого. Он вполне веровал еще в „высокое искусство”, олицетворением которого казался ему, как и всем тогда в России, Брюллов. Он, наверное, и сам не воображал, что настоящее высокое искусство и есть то самое, которое зачиналось в ту минуту на его маленьких холстиках и которое он, конечно, считал искусством второстепенным, подчиненным. Как бы он удивился, я думаю, если бы ему кто-нибудь тогда сказал, что именно с него только и начнется настоящее русское искусство. „А Карл Павлыч куда?” — наверное спросил бы он, видя тогдашнее всеобщее поклонение России Брюллову и помня, как этот тогдашний „колосс” русского искусства протянул ему, маленькому неизвестному офицеру, свою могучую руку и как он всей тяжестью своего громадного авторитета перед Академией и русской публикой помог ему сделаться вдруг, за одним разом, современной знаменитостью. „А Егоровы, а Шебуевы, а Бруни, а Васины и все остальные — куда же все они?” — наверное спрашивал бы он, и это—не по чувству благородной скромности и праведного смирения, а потому, что в самом деле так веровал и исповедывал. Конечно, он чувствовал правду своего таланта и истину трактуемого им нового материала, но он не чувствовал силы и значения начатого им дела, он был за тысячу верст от мысли, что он — родоначальник нового русского искусства. С новыми французскими художниками, столько сознательными в своем творчестве,

столько понимавшими, куда они идут, и понимавшими, что многое из старого должно пойти ко дну,— с этими художниками он не имел ничего общего. Да притом же, повторяю, он их и не знал вовсе. Он починал все сам собой, раньше их, ниоткуда не заимствуя.

Еще очень любопытно то, что Федотов вовсе не понимал Гоголя и очень мало симпатизировал ему. Что бы, казалось, естественнее Федотову любить Гоголя со страстью, от всей души разуместь своей талантливой натурой его гениальность даже еще больше, чем вся тогдашняя Россия, сходявшая от Гоголя с ума. Притом же, повидимому, столько было общего в складе и направлении Гоголя и Федотова. Не зная фактов, можно было бы даже легко вообразить себе, что Федотов прямо внушен был Гоголем и, охваченный его могучим духом, устремился нарисовать красками то, что Гоголь живописал огненным словом. Так нет же, Федотов не любил и не понимал Гоголя; это свидетельствует его приятель и биограф Дружинин. А отчего? Оттого, что находил у него

[395]

слишком много карикатуры во всем. Какая странность природы Федотова, какое свидетельство неполноты и бедности этой природы: находить „карикатурность” у Гоголя, из-за нее отвергиваться от созданий этого гениального человека и в то же время наполнять добрую половину своих созданий именно только лишь „карикурами”! Но этот факт служит все-таки доказательством того, что Федотов был в столь же малой зависимости от Гоголя, как и от новых французских реалистов. Он был художник совершенно „сам по себе”.

Что он любил в искусстве, к чему стремился, чего хотел? Он любил всего более старых голландцев, которых бесчисленные маленькие картинки он видел и по целым дням рассматривал в Эрмитаже. Потом любил он еще до страсти Гогарта, которого он знал по гравюрам, рассматриваемым им точно запоем. Во-первых, его привлекали с необычайной силой правда жизни, сюжет, взятый из самой простой ежедневности, глубокая естественность, отсутствие всего фальшивого и высокопарного; во-вторых, — едкая сатиричность, юмористическое накопление в одну рамку десятков и сотен маленьких подробностей, приводящих к одному общему смехотворному аккорду, и, наконец, моральная нравоучительная тенденция. Рожденный с сильным даром наблюдательности, Федотов сначала устремил эту наблюдательность на

портреты-карикатуры окружавших его в корпусе и полку, вообще в военной службе, личностей; потом принялся рисовать картинки с полковыми „жанрами”, где на сцене были все только солдаты, офицеры и генералы в казарме, лагере и во дворце, но большей частью все это — в безразличном и восхвалительном тоне; наконец, недовольный узкостью таких рамок, он решительно бросил военную службу и перешел в живописцы бытовых сцен, происходящих среди народа и того класса общества, которым он сам был постоянно окружен. Настроение Гогарта и старых голландцев сильно высказывалось везде тут; скоро потом к ним прибавилось то фельетонное иллюстрирование ежедневной жизни, которое он нашел и полюбил в картинках Гаварни, модного любимца в 40-годах русской публики столько же, сколько и парижской. Ловкость и блеск, остроумие, известная доля метко схваченной типичности, легкость и веселость, некоторая поверхностность, скользкая по верхушкам и не идущая в глубину,— все это прельщало Федотова и соответствовало известным сторонам его натуры, в то же время как другие стороны этой натуры оставались глубоко связанными с голландцами и Гогартом. И вот все эти разнообразные элементы, вместе слившись, образовали очень оригинальное целое. Но Федотов навсегда остался бы только художником второстепенным, фельетонным, довольно приятным иллюстратором и нехудым живописцем-моралистом, если бы не написал двух своих картин: „Свежий кавалер” и „Сватовство майора”.

С этими двумя картинами все дело переменяется. Прежние легкие эскизы, наброски, прилежные, но мало творческие копии с натуры — все, сверкавшее и кружившееся мотыльком, отодвинулось на далекий план и выступило глубокое талантливое творчество. Федотов вдруг затронул такие глубокие ноты, каких до него еще никто не брал в русском искусстве. В одной картине „Свежий кавалер”, или „Утро чиновника, получившего первый орден” (появившейся на выставке 1848 года), у него выступает наш ужасающий чиновник 30-х годов; в другой — „Сватовство майора” — наш ужасающий солдафон-офицер 30-х — 40-х

[396]

годов: разом целых две громадных болячки старинной нашей России, выраженные в потрясающих, глубоких, бесконечно правдивых чертах.

Взгляните этому чиновнику в лицо: перед вами понаторелая, одеревяневшая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем уже более не мыслящий, кроме того, что даст ему денег и крестик в петлицу. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите — и ни одна складочка на его лице из риноцеровой шкуры не дрогнет. Злость, чванство, бездушие, боготворение ордена, как наивысшего и безапелляционного аргумента, вконец опошлившаяся жизнь — все это присутствует на этом лице, в этой позе и фигуре закоренелого чиновника в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди. Глубоко почувствовала все это русская публика, валившая густой толпой на выставку, где в первый раз появилась эта картина, но глубоко почувствовала все значение ее и тогдашняя цензура: когда вышла в свет литография с картины, на ней орден был выпущен совсем вон; „свежий кавалер” указывал просто себе на грудь, картина была искалечена, но какое кому дело! Впрочем, уже раньше того и в указателе академической выставки было благоразумно напечатано заглавие картины в таких словах: „Следствие пирушки и упреки”. Значит, всякий должен был понимать, что тут все дело состоит только в человеке под хмельком, сцепившемся со своей кухаркой. О прочем не стоило, дескать, и думать. Да и слава богу, что так было: не будь такого громоотвода и ширмы налицо, картину Федотова вовсе запретили бы тогда, и она, может быть, исчезла бы бесследно. Другая картина Федотова „Сватовство майора”, или „Поправка обстоятельств”, появившаяся на выставке 1849 года, была точно такого же глубокого настроения. Это снова была трагедия, грозно, выглядывающая из-за веселой и потешной наружной ширмы. Только забавным мог казаться на первый взгляд этот майор, крутящий себе ус в передней у зеркала, раньше чем вступить в комнату, где ждет его купеческое



семейство с невестой; только забавным мог казаться каждый в этом семействе—и практическая мать, и перезрелая жеманная невеста-дочь; мог казаться только забавным и отец-лавочник в сюртуке, еще в первый раз в жизни надетом по приказу жены; только забавным могли казаться и все другие в картине; только забавным мог казаться и весь дом этот, где „одно пахнет деревней, а другое — харчевней”.<sup>1</sup> Но перестанешь забавляться и забудешь о смехе, когда подумаешь о том, что заключает в себе вся эта сцена: тут два враждебных лагеря, ведущих войну один другого; тут враги, ищущие как бы получше надуть друг друга, бездушные, огрубелые, пошлые и свирепо эгоистичные, готовые на все без разбора. Тут не до смеха. Тут Федотов в первый раз затронул талантливой кистью, глубоко и сильно, то самое трагическое „темное царство”, которое несколько лет спустя со всей силой таланта вывел на сцену Островский.

После этих двух картин Федотов уже ничего не произвел, даже издали к ним приближающегося. Он попробовал еще одну новую, великолепную задачу — „Возвращение институтки в родительский дом”; это было противоположение мертвого, застылого провинциального захолустья со свежей жизнью, привезенной из блестящего европейского

[397]

центра русской столицы; это была холодная вода, которою вдруг плеснуло на молоденькую горячую, только что распустившуюся жизнь. Все это обещало картину подстать „Свежему кавалеру” и „Сватовству майора”. Но Федотов вдруг не выдержал, своротил с дороги и ударился в расслабленную сентиментальность: такова его картина „Вдовушка”, им самим много раз повторенная. Потом он принялся за картину „Приезд государя императора в Патриотический институт”, значит, за тот самый полуофициальный род

---

<sup>1</sup> Слова стихотворения Федотова. — В. С.

живописи, которым занимался еще во время своего офицерства. Потом он рисовал множество „сатирических” и нравоучительных картинок: одни в поверхностном фельетонном, хотя и не лишенном остроумия, едкости и меткости, роде Гаварни, другие — в наставительном роде Гогарта (например, „Мышеловка”). Наконец, затевал было издание сатирического журнала, который был бы, конечно, гибелью настоящего художественного направления у него. Но ничего этого он не докончил, скучал, хирел, тосковал; недовольный и не справляющийся сам с собой, сошел с ума, наполовину от бедности, и умер, произведя на свет едва лишь маленькую крупинку из того богатства, каким одарена была его натура. Но эта крупинка была чистое золото и принесла потом великие плоды.

И художники, и публика пришли в невероятный восторг при появлении картин Федотова; Академия сделала его тотчас же академиком; „в кругу художников на него стали смотреть с уважением, как на честь и гордость русской школы; газеты и журналы затрубили ему восторженные хвалы; повсюду, от аристократической гостиной до каморки апраксинского торговца, только и было речи, что о замечательных работах новоявленного русского жанриста”, — говорит А. Сомов в биографии Федотова. Да, именно „жанриста”! И в том-то вся и беда была, что в Федотове увидали только „жанриста”, а не просто крупного, своеобразного, талантливое живописца. „Жанр” считался тогда очень второстепенным родом художества, и именно по поводу Федотова в тогдашних журналах печатались важные соображения о том, почему, мол, „жанр” захватывает ныне такое значительное место во вкусах публики и чем бы помочь настоящему высокому и великому искусству снова занять должное место. Правда, публике, воспитанной на Пушкине, Гоголе и Белинском, должно было становиться немножко тошно от безмыслия, условности и неправды тогдашнего русского искусства, и потребность в чем-то другом, более высшем и правдивом, ярко высказалась в том восторге, с каким она приветствовала нежданное-негаданное появление Федотова. Но жалобы этой публики были по-тогдашнему тихи и скромны, восторги — минутны, и ни те, ни другие еще не способны были перевернуть вверх дном существовавший тогда в искусстве порядок и начать новую жизнь. У этой самой публики был перед глазами „колоссальный” Брюллов, признанный величайшим гением уже более десятка лет тому назад, в него веровали и ему поклонялись, — стоило ли думать о том,

что так мало удовлетворительны остальные его товарищи! У всех твердо было заложено в голове представление о том, что Брюллов столкнул с пьедестала и поборол „академическое” направление старых русских живописцев, что он заменил это никуда не годное, устарелое направление — новым, настоящим, правдивым, талантливым. Такое убеждение было непоколебимо, начиная с таких высоких и правдивых художников, как

[398]

Пушкин и Гоголь, и кончая последним тупицей среди публики. Никому в голову не приходило, что Брюллов был и сам точь-в-точь такой же академист, как презираемые Егоровы и Шебуевы, только повылощенное, на новый манер, поблестящее, поновее и поталантливее. Никто не жаловался на его фальшь, ничтожество и пустоту содержания, холодное бездушие, коверканый вкус рококо, отсутствие природы, вечный фейерверк и шумиху, заменяющие истинное выражение, чувство, жизненную правду: все это осталось непонятно, и Брюллов так и сошел в могилу великим русским Рафаэлем. Там, где для всех годились его исторические картины, где поэт Жуковский печатно называл „богоносными видениями” такие вещи, как, например, его „Взятие богородицы на небо” и другие подобные же картины старого итальянского академического пошиба; там, где беспрекословно восторгались ничтожеством, пустотой и безвкусицей его „прелестных жанров”, — там нечего было ожидать настоящего понимания искусства. У всех были отведены глаза, все были крепко убеждены, что у нас великий период искусства совершается и что под кистью Брюллова точь-в-точь такие же великие дела творятся, как под пером Пушкина и Гоголя. Какое заблуждение! Еще никогда такого разлада у нас не бывало между литературой и искусством, как во времена императора Николая, сколько та была полна жизни и правды, национальности и самостоятельности, столько же тогдашнее искусство все состояло из мертвечины и лжи, из условного космополитизма и пережевываемых на все лады европейских задов.

И живопись, и скульптура наша были в 40-х годах самыми отсталыми искусствами, только никто у нас этого тогда не понимал. Исключение составлял один-единственный Федотов. Но он в то время только промелькнул, как блестящая ракета какая-то: просиял минуту, возбудив восторги, и исчезнул в непроглядной мгле, не оставив глубокого следа ни на тогдашней массе публики,

ни на тогдашних художниках. Следующему лишь поколению суждено было оценить его глубже и продолжать начатое им дело.

Всего явственнее вышло наружу печальное и пустое положение русского искусства, когда наступила крымская война. Это была, конечно, для искусства самая пора служить свою настоящую великую службу. Какая еще эпоха могла быть важнее, где можно было бы отыскать более потрясающие, более дорогие для целого русского общества задачи и сюжеты, где присутствовало большее богатство народных типов, мыслей, чувств, большее разнообразие жизни и сцен? Но искусство николаевского времени осталось ко всему этому слепо и глухо; оно было застигнуто врасплох среди своей вялости и аристократической бесцветности. Ему было чуждо все, где есть жизнь и правда. Оно умело только писать ангелов и святых в итальянском академическом стиле, лжеисторические картины вроде „Осады Пскова”, целое небо святых, где каждая личность представляет собой одно из высокопоставленных лиц (купол Исаакиевского собора). А тут вдруг требовалось изображать настоящих живых людей: тех, что целый день в самом деле ходят, движутся и живут; тех, что можно всегда и всюду встретить. Требовалось изображать, вместо одураченной и оказанной истории, вместо обычных небывальщин и всяческих праздных выдумок, то, что в самом деле есть, — но только в одну из самых великих,

[399]

трагических и грозных минут жизни. Куда девалось наше несчастное, паразитное искусство тогдашнее? Оно ступало дотла, оно запряталось в какую-то мышиную норку, и ничего не слышать было о нем. Пусть бы любому из наших профессоров задали тогда написать „Битву Горациев и Куриациев”, или „Самсона, побивающего филистимлян”, или „Сражение Александра Македонского”, или, пожалуй, хоть „Александра Невского”, — никогда ни один не отказался бы. Но писать настоящих живых людей, нынешних русских — никогда! Они бы сказали: „Адресуйте к баталистам. Это не по нашей части, это до нас не касается!” Только один иллюстрированный „Художественный листок” Тимма считал крымскую войну „своим делом” и продолжал рисовать, по придворной своей привычке, бравых и вымуштрованных солдатиков, сытых, довольных и веселых, одетых, как на разводе, с иголки и счастливых безмерно. Куда попрятались наши

„баталисты”, целая широко разросшаяся школа, с таким упоением рисовавшая карандашом и красками бесчисленные сцены: „Кавалергарды у фонтана”, „Казачи у колодца”, „Конные гренадеры в деревне”, „Солдаты в походе”, „Солдаты-фуражиры”, „Гвардейцы в лагере”, „Гусары на водопое”, блистательная „Атака” там-то, великолепная „Победа” там-то?<sup>2</sup> Нет, им не по зубам пришелся тогдашний орех. Проступившая вдруг наружу правда резала глаза; настоящие солдаты вместо прежних куколок, геройские, страдающие, великие в несчастье, смелые, безлично наивные, юмористичные, сердечные, не годились для их холстов и кистей: это было что-то им чуждое и неизвестное. И несчастное искусство молчало, пока литература, давно приученная Пушкиным и Гоголем к живописанию одной глубокой истинной правды, страстно хваталась за могучее перо и рукой одного из высочайших русских художников, графа Льва Толстого, чертила картины великой крымской войны, навеки стоящие колоссальными скрижалями правды, исторической глубины и творческой талантливости. Но что удивляться бессилию целой школы художников малодаровитых, когда и такой даже талантливый и своеобразный человек, такая светлая натура, как Федотов, в продолжение более чем полжизни своей не в состоянии был отделаться от изображения русских военных сцен и людей иначе, как с казенной точки зрения. Что такое разные его „Бивуаки”, его „Освещение знамен во дворце”, его „Прибытие дворцового гренадера в бывшую его роту Финляндского полка”, как не рутинные „ура” того времени, как не перенесение на „добрых солдатиков” той самой фальши и условности, которая присутствует в „добром мужичке” романов и драм того же времени.

Но если уже непонятны были для русских художников конца царствования императора Николая I и люди, и события великой и глубоко трагической крымской войны; если они неспособны были зажечь их фантазию и поднять их творчество к созданию, то пусть бы они хоть свои-то всегдашние задачи, те, для которых их учили и дрессировали так долго, справляли чудесно, великолепно. Но и этого не было. Нужды нет, что к концу царствования

---

<sup>2</sup> Картины гг. Микешина, Филиппова, Кенига и др. — В. С.

Николая I те наши великие таланты, которыми так все гордились, достигли зрелости своих лет и своего художественного развития; нужды нет, что им были

[400]

заданы крупные, многообъемлющие задачи, — они все-таки ничем необыкновенным не вышли и ничего необычайного не проявили. Десятки тысяч были потрачены на их настоящее, классическое образование, сотни тысяч, может быть, миллионы, сурово взысканные с народа, были уплачены за их холсты и фрески, и тем не менее эти люди остались тем же, чем были до своих поездок в Италию: темными и ограниченными художниками, ничего не видящими и не понимающими, кроме рук, ног, драпировок и крыльев. Всегда много было говорено о том, что широкие задачи создают великих художников и великие школы. Император Николай в это веровал точно так же, как Луи-Филипп и Наполеон III во Франции, как Людвиг I в Баварии, как Фридрих-Вильгельм IV в Пруссии. Он не жалел денег и отвел громадные полотнища стен и сводов в Исаакиевском соборе в Петербурге под создание русской школы, которой назначено было прославить век и царствование. Но, как Луи-Филипп и Наполеон III, как Людвиг I и Фридрих-Вильгельм IV, так и император Николай жестоко ошибся в ожиданиях, и никаких неувядаемых памятников века и царствования не появилось на свет. Публика это очень хорошо видела, и никакие разглагольствования Теофиля Готье, нарочно нанятого в Париже за свое великое художественное перо и приехавшего в Петербург взглянуть и написать на славу, научить всю Россию и всю Европу, — не помогли ни тогда, в первую минуту, ни во все тридцать с лишком лет, с тех пор прошедшие. Всего любопытнее при этом вышло то, что наемный француз, желая отличиться и до усов накормить своих заказчиков, сравнил в своем издании, очень дорого стоившем русской казне, наших живописцев Исаакиевского собора с художниками времен Наполеона! — с Гро и другими, ему подобными. Он думал тем оказать нам великую честь и удовольствие. Как же иначе! Еще ли не великие, не завидные величины — французские живописцы, глубоко почитаемые во Франции, по старой памяти, даже и до сих пор! Но он не знал, бедный, что эти выдохшиеся знаменитости — совсем не ходячая монета у нас, а, напротив, предмет глубочайшего посмеяния. Понятно, что немного пользы и принес этот поверхностный всезнайка делу прославления наших художников.

Впрочем, хотя Теофиль Готье ровно ничего не произвел у нас и на него совершенно понапрасну ушло множество казенных рублей, но все-таки, и помимо него, у нас во всей целостности продолжало сохраняться глубокое почтение к тогдашнему направлению искусства, по преимуществу „высокому” и „великому”, принимая эту „высокость” и „великость” в самом внешнем, в самом ограниченном смысле. Чего же было и требовать от наших художников, когда этим самым лжепониманием была заражена тогда и вся Европа! Могли же там сотни тысяч, может быть, миллионы людей приходить в искренний, совершенно непритворный восторг от „высоких” созданий Корнелиуса и Каульбаха, где нет ни единой черточки правды, естественности и натуры, где все условно и выдуманно: и сцены, и группы, и лжепафос, и фигуры, и лица, и самое даже человеческое тело. Могли же они этих людей, даровитых по натуре, но испорченных дотла сухим доктринерством, традицией и „классицизмом”, находить великими гениями, достойными подражания и музеев, нарочно для них устроенных. Чего же можно было ожидать от наших-то тогдашних художников, робких,

[401]

лишенных инициативы, воспитанных не для художественной мысли, а для одной только художественной школьной техники, бессловесных рабов перед Европой и особенно перед Италией! Куда им было понять, что существовавшие тогда художественные порядки и привычки — нуль и тлен, куда им было самим что-нибудь подумать и начать по-новому, по-своему! Сожалеть о них можно, но взыскивать с них мудрено. Они не виноваты, что им дали такое воспитание и приучили их с малолетства к такому образу мыслей, которые затушили у них всякую светлость и самодеятельность мысли. Что они были все не очень-то даровитые люди, — это была бы еще не слишком большая беда; но что они были печальные художественные калеки — вот это было гораздо хуже и безотраднее.

Последним отпрыском „высокой” художественной школы николаевского времени был, около середины 50-х годов, живописец Моллер. Мне участь его часто казалась еще жальче участи его предшественников и учителей. Возьмите, например, Бруни, Басина, Маркова. Они, кажется, так прямо и родились каждый с одной нотой, бедной и ограниченной, но еще более ограниченной впоследствии школьным и заграничным дрессированием. Кроме „великих”,

единственно настоящих — классических и академических — сюжетов, никто из них никаких других всю жизнь свою и не трогал. Даже портреты живых людей были им совершенно чужды: из „натуры” они только и знали что „натурщиков”, которых переносили на свои холсты, переиначивая и „облагораживая”, как хотели, — никто за это не взыскивал с них. Ни единой задачи, ни единого сюжета из настоящей жизни им отроду и в голову не пришло: что, мол, за презренная низость, стоит ли на нее тратить время?

С Моллером было совсем иначе. С самого начала могло показаться, что его натура богаче, правдивее, разнообразнее. Он чувствовал прелесть и красоту женской и детской натуры; он не был мрачен, сух и казенен с первых же шагов своих; он начинал не с отвлеченностей и небывальщины, а с живой действительности. Его „Поцелуй”, страстно изобразивший горячую молодость, пору любви и поэзии, облетел и пленил всю Россию; его „Татьяна”, его „Русалка” все еще брали ноту жизни, чувства и чувствительности. Но что потом из него, бедного, вышло! Он пожил несколько лет в Италии, среди так называемого тогда „всего самого великого в искусстве”, и это „великое” сбило и затоптало все, что в нем было порядочного и обещающего. Оно обезличило его, оно задушило в нем все зачатки естественности и правдивости; к этому прибавился пиетизм, навеянный в Риме Овербеком, — и вот Моллер погиб безвозвратно. Конечно, и натура, и дарование его были невелики и нешироки; конечно, он никогда не создал бы ничего слишком значительного, но, не будь зловредных направлений доктринерской немецкой школы и засасывающего капкана художественной Италии, он, вероятно, оставил бы после себя много созданий, наполненных грацией, свежестью и чувством жизни. Но тогдашние понятия и художественный кодекс потянули его силой в другую сторону, и он превратился в жалкого недоноска, наполовину абстрактного резонера и холодного формалиста и наполовину скучного пастора. Когда в 1857 году он привез из Италии своего „Иоанна на острове Патмосе”, от него отвернулись даже его товарищи-академисты: так

[402]

разило ханжеством и сухью из его вымученной, искусственной картины. А по правде сказать, много ли разницы было между его фальшью и их фальшью, между его попирианием жизни и натуры и их попирианием жизни и натуры? Все-



таки у него, в этой же самой картине, есть одна блестящая, светлая, правдивая нота, какой никогда не бывало у презиравших его теперь товарищей: это молодая женщина, вакханка, валяющаяся на ступеньках храма, с чашей вина в руках, и насмехающаяся над благочестивой проповедью. Это здесь неслась речь из того душевного уголка, который еще не засох и не окаменел у Моллера в Риме под влиянием фресок и музеев, пасторских бесед и идолопоклонства перед Овербеком. Здесь сказался в последний раз бедный художник, перед тем как ему навеки уже опуститься в бездонную рутину; тут еще он одним крылом бьется и создает такую фигуру, которая, наверно, одна из лучших во всем „высоком” нашем искусстве. Подумайте только, кто еще из его товарищей отгадал верным чутьем этот исторически глубокий и правдивый мотив — насмешку древнего, вакханствующего, полупьяного от телесности и чувственности языческого мира над начинающимся строгим и целомудренным христианством? Во всех их картинах (со включением даже „Последнего дня Помпей” Брюллова) нет нигде такого верного, правдивого мотива. Всюду только одни абстрактности, общие места. Но не абстрактность и не общее место была у Моллера эта вакханка: он ее скопировал с одной действительной вакханки современного ему Рима, у которой огненными чертами напечаталась вся ее прошлая жизнь на красивом, характерном молодом лице. Правда и натура взяли тут, в этом уголку картины Моллера, верх над ложью остального создания — постного и холодно-деревянного. Моллера вывезло и возвысило тут то правдивое чувство жизни, которое кипело у него еще с молодости и которое он так успешно сумел потушить в себе в честь „великого” искусства. От Моллера не осталось, после двадцати пяти лет работы, ничего, кроме „Поцелуя” и „Вакханки”, на что бы стоило указать. Такова ли могла быть и была бы его участь, если судить по его первоначальной натуре, раньше ее искажения?

Рядом с Моллером перешел в эпоху русского художества и тот наш живописец, который составляет крайнюю противоположность всей нашей школе „профессоров”. Это — Иванов, являющийся точно какой-то остров среди остального моря, не связанный никакими перешейками с прочим нашим материком. После двадцати лет жизни в Италии, им ни разу не покинутой, он в 1858 году приехал в Петербург со своей картиной, минуту побился против обстоятельств и людей, которым вовсе не годился, и — умер с глубокой раной в душе.

А Иванов был — натура капитальная, совершенно выходящая из ряда вон, среди всего нашего художественного мира, и прежнего, и нынешнего. Он ни на кого не похож между всеми нашими художниками, и жизнь его представляет такое трагическое явление, какого более не бывало ни в чьей жизни из числа всех этих художников. Кому еще привелось, как ему, страшно работать много десятков лет над собой и над своим искусством, для того только, чтобы в последние годы, с сединой в голове, сказать себе: „Нет, все это не то! Все это были ошибка и заблуждение, надо бы начинать сызнова, совсем с другого конца. Да, но где взять время, где взять силы?“

[403]

Иванов был истинный художник, но, к несчастью, — недостаточно художник. Элемент ума, размышления, искавшего истины, брал в нем почти постоянно верх над всем, а слабость и робость характера замедляли всякий решительный шаг. От этого-то он и в состоянии был промучиться двадцать лет над одной и той же картиной, а между тем эта картина вовсе не была такой всеобъемлющей и колоссальной по содержанию картиной, которая оправдывала бы подобное принесение себя в жертву; от этого-то он так страдал и метался, так сомневался в себе самом, от этого-то он никогда не мог найти себе ни покоя, ни удовлетворения.

Будь в нем сторона непосредственной талантливости сильнее и шире, он, наверное бы, так не разьедал и не преследовал сам себя, как это с ним постоянно было; он, конечно, давно бы уже довел свою картину до конца и создал бы потом многие другие, и в то же время не унижался бы всю жизнь выпрашиваниями себе подачек и пособий на то, чтобы еще пожить в Италии и продолжать все одну и ту же вечную свою картину. А то вертеться десятки лет все в одном и том же кругу, тягостно громоздить одну мелкую подробность на другую мелкую подробность, ожидать от них всего спасения, боязливо тысячу раз то приискивать, то отбрасывать детали очень второстепенные — что это, как не явное доказательство слабости и далеко не полного владения своим материалом!

Всякий художник век живет и век учится, не переставая, совершенствуется, поправляет и пополняет свое создание; но есть большая разница

между поправками, которые будут следствием пламенно горящей фантазии и разыгравшейся силы, и поправками — вследствие слабости и робкого искания.

На картине Иванова ярко отразилась история ее происхождения на свет, и как она создавалась без огня, так и вышла без него, совершенно холодной в общем своем впечатлении. Она общей сложностью, общим составом своим не способна никого вдохновить и вознести; ничей дух она не потрясет, ничье воображение не захватит и только будет действовать отдельными великими своими красотами и совершенствами. Впечатление от этой картины спокойно и мозаично, как было само создание ее. У Иванова всего меньше было громадной фантазии, объемлющей и создающей целые сцены, многосоставные события, — оттого картина его не будит фантазии зрителей. Кажется, если б эта картина еще дольше писалась, она бы все более и более сжималась и все только суживала бы свои рамки. В том виде, как мы ее знаем, она растеряла многие важные элементы, сначала в ней присутствовавшие. Было время, когда в картине Иванова было столько же мужских, сколько женских действующих лиц, да на придаток — еще немало детей. Могло ли оно и быть иначе, когда в этой картине должен быть представлен „народ”, и чем разнообразнее будет его масса,—тем лучше. Но Иванов, в известный период своей жизни, не хотел больше этого знать и заменил массу народную, бог знает по каким пуританским или ханжеским соображениям, очень искусственно подобранными группами. Но что это за „народ” у него жалкий вышел — без женщин и без детей, — одни мужчины, и то большей частью все зрелых лет или пожилые, неизвестно какого сословия: высшего, низшего или среднего. Потом прежнюю широкую великую

[404]

местность, раскинувшуюся среди гор и деревьев, на берегу реки, он заменил узенькой полоской земли, где расставил своих действующих лиц искусственно и условно, по всем правилам скульптурного барельефа. Прибавьте к этому полную неспособность Иванова к краскам, его рыжий, пестрый, несносный, кричащий, неестественный колорит, — понятно, что, при таком соединении стольких невыгодных условий, картина его не могла производить сильного впечатления и, вместо того, многих отталкивала. Все это было следствием недостаточности таланта и тех вредных влияний, которым подвергался в

Италии Иванов, постоянно замкнутый в кружке людей ограниченных и малоразвитых, хотя и талантливых в лице иных отдельных художников.

Но, рядом с крупными недочетами и несовершенствами, в натуре Иванова было много таких качеств, которые делали его художником высоким, необыкновенным. У него был талант, доходивший до гениальности, когда дело шло о создании отдельных личностей, типов, характеров,— тех именно, к достижению и глубокому обожанию которых способна была его натура. Тут уже у него была глубокая и мыслящая голова, тут уже у него был глубокий пытливый дух, неудовольствовавшийся тем, чем удовлетворяется большинство художников, когда они творят свои создания. Он хотел до последних корней разуть то, что брал себе задачей, он смотрел на историю, людей и события не с одной только внешней стороны, как все почти его предшественники и товарищи. Все это не было для него одним безразличным материалом, из которого можно брать что ни попало, — любые куски, любые субъекты и сцены, что закажут другие или что самому по нечаянности взойдет в голову: для него каждая его задача, каждый его тип и личность были делом важным и серьезным, делом жизни; на создание их он клал все свои силы и способности. Он изучал глубоко и полно, что предстояло изображать его кисти, он погружался в задачу свою всем существом своим, он искал правды и исторической верности во всем: и в подробностях сцены, и в костюме, и в лицах, и в самом пейзаже, среди которого являются доступные и дорогие ему личности. Такое искание верных форм, такое стремление к исторической и психологической правде начались у Иванова с молодых лет, когда он был еще юношей, еще в Петербурге, еще в Академии художеств. В такое время, когда другие молодые художники, его сверстники, только и думали, что о медалях и как бы поскорее попасть на волю и в Италию, как бы поскорее „пожить”, — Иванов думал: как бы себя образовать получше и избавиться поскорее от той коры глубокого невежества, которая на них всех лежала, но только для других была нечувствительна и безразлична, а ему казалась невыносимым грузом. В Италии ему тоже не приходило в голову „пожить хорошенько”. Его наполняло совсем другое: он только о том и думал, что такое его будущая картина и какая глубочайшая правда мысли и выражения должна в ней заключаться. Пусть он глубоко ошибся на счет всеобъемлемости и бесконечной грандиозности задуманного им сюжета. Из его картины не вышло изображения „величайшего в

мире события”, как он думал в своем кратком, несколько ограниченном религиозном воодушевлении. Картина его только выразила „рекомендацию” Иоанном Крестителем появляющегося вдали и никому еще не известного

[405]

в народе Христа. Что же в таком моменте великого и мирового? В картине мы свидетели только глубокой, сердечной „доверчивости” еврейского народа, и больше ничего. Тут не представлено обращение народа к Христу, вследствие его проповеди и вследствие совершенных перед глазами великих деяний, сверхъестественных чудес; нет, народ только увлечен проповедью Иоанна Крестителя, — одни уже крестятся, другие готовы сию же минуту креститься, но что касается до Христа, то никто из всех присутствующих его еще не знает и не ведает и только потому обращается в его сторону, к нему навстречу, что на него указал Иоанн. Смею сказать, такой момент выбран вовсе не к авантажу главного лица, и первым в картине все-таки не Христос, но Иоанн; а если так, то содержание картины вовсе не „Первое появление Христа народу”. Христос сам ровно ничем еще не проявляет здесь своей личности, своего значения, своего влияния, он виден лишь вдали, он только *идет*, и ничего более. Содержание картины: проповедь Иоанна Крестителя и впечатление, произведенное ею на толпу еврейского народа. А в этом далеко еще нет того великого, мирового содержания, какое приписывал своей картине Иванов. Пускай так. Но все-таки он наполнил картину эту такими элементами, которые делают ее созданием истинно великим, необыкновенным.

Иванов достиг тут своих давнишних учителей и идеалов — Рафаэля и Леонардо да Винчи. Надо прямо сказать: он сущий Рафаэль и Леонардо да Винчи нашего времени. Только к тому, что есть важного и значительного у тех двух мастеров, он прибавил все то глубокое, верное и правдивое по внешней форме и по внутренней психологии, что наш век способен был прибавить к созданиям этого рода. В сравнении с Ивановым очень мало значат все немцы: Корнелиусы, Овербеки и Каульбахи, Шнорры и Фюрихи, все французы: Фландрены, Орсели и иные, стремившиеся дать религиозную живопись нашему времени и примкнуть к „великим мастерам прошлых эпох”. Они вышли все подражателями и маньеристами, несовершенными по художественным своим средствам и еще более несовершенными по коренному духу своему. Все равно,

к чему ни направлялись их усилия: к грандиозному ли, как у Корнелиуса и Каульбаха, или к приторно-сентиментальному и старообрядческому, как у Овербека, или к грациозному и изящному, как у Фландрена, Орсели и Фюриха, — все они остались далеко позади своих задач и не создали ничего самостоятельного, нового и великого. Одному Иванову это удалось. Он был истинно благочестив и наивен, как Рафаэль и Леонардо да Винчи; он, как они, искренно веровал в правду и глубину того, что писал, но он всей душой погружен был в создаваемую его кистями сцену, даже, может быть, еще больше и еще искреннее их, и оставался религиозным и благочестивым даже в последние годы своей жизни, когда вдруг вообразил про себя, что перестал „верить” и „быть религиозным”. Он говорил и думал одно, а судя по всем его делам, предприятиям, планам и намерениям — выходило совсем другое. Даже в последние дни жизни он только об одном мечтал: поехать в Палестину и писать жизнь Христа. Но, кроме того, его нельзя было бы ни за какие деньги „нанять” для писания какой угодно религиозной картины, как это всегда возможно было сделать в любой день и час с его товарищем и сверстником, столько же блестящим, сколько и равнодушным ритором

[406]

Брюлловым. Нет, сюжет картины должен был быть выбран, взят и сочинен им самим, и никому Иванов никогда не позволил бы вмешаться в это глубокое, истинно душевное его дело.

Но, кроме серьезности сюжета и задачи, у Иванова были еще своеобразные и самобытные формы. В красоте, во внешнем мастерстве изображения, в рисунке тела и одежды он, наверное, ни в чем не уступал (относительно фигур мужских, одних только и изученных и созданных Ивановым) произведениям старых мастеров, да еще сюда прибавил то, что давало новое время: реальную верность и национальность типов. Этих элементов еще не знали прежние периоды искусства. Он вздумал ходить по еврейским синагогам, по еврейским кварталам, ездить нарочно в такие города и такие местности, где много было евреев, чтобы сыскать настоящие типы, способные оживотворить его картину; он вздумал пристально всмотреться во всю глушь и запущенность разных пустырей, распростертых вокруг Рима, чтобы выбрать там ту глухую и дикую местность, которая перенесла бы зрителя

в глушь и дичь около Иордана; он вздумал изучить еврейские уцелевшие до нашего времени одежды, манеру их носить, их складки; он вздумал изучить позы, типы, движения евреев. Всего этого никому еще не приходило в голову не только у нас — нашим Брюлловым, Бруни и иным равнодушным академическим копиистам того, что прежде в искусстве делалось, но даже живописцам европейским, несравненно более мыслящим и образованным.

Один Орас Берне, поверхностный и ничтожный, но все-таки не лишенный ума и инициативы, придумал писать библейские сцены в костюмах арабских бедуинов (конечно, близких к еврейским). Но это была лишь блестящая остроумная попытка, причем сущность дела, тип, характер, душевное настроение вовсе не были приняты в расчет; они были просто выпущены вон, и представленные личности оставались французами и француженками луифилипповского времени, переряженными в арабов. Целые горы и пропасти отделяли Иванова от этих поверхностных, легкомысленных и праздных игрушек. У него все было серьезно и глубоко. Ему не блеснуть новизной и остроумием надо было, ему надо было путем создания, путем изучения, выбора и вдумывания добратся до тех фигур, лиц и типов, которые бы воссоздавали сцену на Иордане, совершившуюся 1800 лет раньше. И он достиг, чего хотел. Он создал если не все, то многое в своей картине так, как до него никто еще не создавал в целой Европе. Такого Иоанна Крестителя, истинного еврея от головы до ног, но объятых всем огнем вдохновения, никогда еще не написала ничья кисть; такого Христа, тоже чистого еврея по внешнему виду, но великую, необычайную личность, полную глубины, благости, мысли и чудного спокойствия, тоже никогда не создавала кисть ни одного другого европейского живописца; многие из апостолов и из присутствующей массы народа — все это оригинальные еврейские типы, передающие не одну внешность, но и душу, характер взятого лица. Они останутся навсегда великими глубокими созданиями в ряду всего, что только европейское искусство произвело до сих пор самого вечного.

Придет, наверное, однажды то время, когда и Европа, узнает Иванова по-настоящему, оценит его лучше, чем было до сих пор по легкомыслию или незнанию, и поставит его навеки — за великую истинно

классическую технику, красоту, благородство, величавость — рядом с Рафаэлем и Леонардо да Винчи, а за его гениальные, его исторические и психологические типы, характеры, душевное выражение, может быть, — еще выше да Винчи. Кто любит и высоко ценит этих двух, не может не любить всей душой и не ценить Иванова, — он их нынешнее воплощение. Иванов — это второе, так сказать, пересмотренное и дополненное издание старых двух итальянцев.

Что было бы с Ивановым дальше, если б он еще несколько лет прожил, — мудрено, конечно, отгадать. Но, кажется, несомненно то, что он никогда не осуществил бы того, про что в последние свои годы столько говорил и писал. Иванов был натура странная, сложная. Одно он думал и желал, а другое производил. Это в особенности чувствовалось в последние его годы. Мысли, высказанные им в письмах к разным знакомым насчет необходимости коренного переворота в искусстве, велики и высоки — по правде, по светлости; но что же мешало ему осуществить их? Он прожил целых десять лет с тех пор, как эти мысли появились у него в голове, и, однакож, он ничего даже и не попробовал в новом духе и смысле, даром что десять лет — это очень много для человека, наполненного новой мыслью. Если смотреть на слова разговоров и выражения писем, надо было бы полагать, что Иванов отрекался от прежнего направления своего, отрекался от своей картины. Но на деле Иванов все-таки выставлял эту „неудовлетворительную“ картину в конце своей жизни, в 1857 году, — в Риме, в 1858 году — в Петербурге, как нечто самое важное и значительное и в то же время, в промежутке между 1848 и 1858 годом, набрасывал сотни чудесных эскизов, но все они, как ни чудесны по формам и подробностям, принадлежат все к одному и тому же разряду — иллюстрированию жизни Христа.<sup>3</sup> Что же касается до будущего направления и задач своих, то в самые даже последние дни жизни своей он рассказывал близким и знакомым о том, как желает сделаться главой и руководителем новой школы искусства, но все-таки на основаниях, положенных „великими старыми

---

<sup>3</sup> Про все эти многочисленные эскизы я не буду говорить здесь, потому что они только в 1879 году стали издаваться в свет, так что лишь небольшая доля их известна до сих пор. Ни при Иванове, ни после него они не успели оказать никакого действия ни на публику, ни на художников. — В. С.



мастерами Италии”. Мыслимо ли это? Возможны ли новые сюжеты, новые задачи, выраженные в формах и в складе старого, классического искусства? Иванов явно вовсе не сознавал этой невозможности и, во всяком случае, признавал единым настоящим искусством — искусство на темы религиозные и исторические, а все прочее считал не только чем-то неважным, ненастоящим, вовсе не выполняющим истинного призвания искусства, но прямо унижением, развратом и гибелью искусства. В чем же, спрашивается, состоял бы тот переворот в искусстве, который проповедывал Иванов? Он явно сводился к нулю. Он мог бы, конечно, касаться частных, отдельных подробностей, способа представления тех или других задач и личностей; самые же эти задачи и личности все-таки оставались бы на первом и единственном месте, и искусство попрежнему закрывало бы глаза на все остальное. Невелик же был бы коренной переворот, проповедуемый Ивановым!

[408]

Иванова можно порицать не за то, что он сделал, и не за то, что в нем было, а единственно за то, чего он не сделал и чего в нем не было. Что он сделал и создал на своем веку, то прекрасно и высоко, но, как ни светел и силен был его ум, как ни глубоко и ни искренно его искание правды, он все-таки не раздвинул рамок предрассудков и преданий, в которые был замкнут с малолетства, и не шагнул дальше. На то уже не хватало его природы. Природа его принадлежала старому миру, старому настроению и образу мыслей, и никакие реставрации, подчистки и поправки в этом настроении и образе мыслей не могли ничего поделать. Нужна была — другая, от самых корней, природа.

Пожалуй, иной подумает: при его ненависти ко всему школьному, рутинному, нечестному и легкомысленному в искусстве, при его глубоком взгляде на жизнь и задачу художника он, вероятно, пошел бы далеко и высоко, если б все детство и юношество не провел в том узком и ограниченном семействе, к которому принадлежал по рождению, если б не просидел много лет на тогдашней академической скамье и в тогдашнем академическом классе, если б не провел потом много лет среди ханжей и моралистов, среди затхлого тогдашнего папского и „классического” Рима, и совершенно отрезанный от Европы. Когда на него пахнуло, наконец, европейским современным духом, было уже поздно, и он мог только платонически чего-то желать, путаться в

сталкивающихся требованиях старого и нового и не понимать, что и как именно может вновь осуществиться.

Но нет, это не так. Ни другое воспитание, ни другая среда, ни отсутствие ханжей и людей ограниченных вокруг него в течение лучших и важнейших годов его жизни, ни отсутствие Рима — не могли бы сделать из него другого человека. Чтобы создать иное, ему надо было родиться совершенно иным человеком. Поэтому-то и вышло, что Иванов — одно из величайших явлений русского художественного мира и достоин всех восторгов и уважений, но уже как отжившая историческая величина. Для нашего будущего развития он не имеет никакого значения, разве только как пример и наставление для тех, кому придется и впоследствии трактовать сюжеты, подобные его сюжетам, ничуть, впрочем, не придавая этим сюжетам того всеобъемлющего, исключительного значения, какое придавал им Иванов. Со времен Иванова нельзя уже давать, при воспроизведении таких задач, менее того, что давал в них Иванов. Он — веха, от которой непозволителен поворот назад, ко всем нашим Брюлловым, Бруни, Васиным, Марковым, невозможен даже поворот к Корнелиусам, Каульбахам и Овербекам, Фландренам и иным; он их всех убил навеки своей глубиной, правдой, сердечностью и вдохновением, в известном смысле историчностью и реальностью, но его искусство и создание все-таки не есть искусство и создание нашего времени. Оно принадлежит иному направлению и понятиям, иным вкусам и симпатиям.

Целых четверть столетия прошло с тех пор, как картина Иванова в России, но она не породила ни школы, ни продолжателей, вообще осталась без последствий. Она была уже несвоевременна. Она являлась словно бабушка среди внуков и внучек: они могут ее уважать и любить, но дело их жизни уже не связано с ее прошлым, давно отжитым делом жизни, и она уже не поведет их ни к каким новым,

[409]

драгоценным для них горизонтам. Картина Иванова надо было переселиться из Рима в Петербург десятью годами раньше — не в 1858, а в 1846 или 1847 году, когда Иванов остановился с писанием ее и дальше потом не двигался, оборотив спину к своему прошлому и устремив очи к раскрывшемуся перед ним зрелищу новой Европы. Его поправки и дополнения 1856 и 1857 годов не имеют

никакого особенного значения. Поэтому-то и выходит, что его картина понапрасну простояла лишних десять лет в Риме. Там ни одна душа, ни единый художник и ни один человек из публики не пользовался и не наслаждался ею за все это время. В России было бы тогда, напротив, совсем иначе, и, наверное, она произвела бы на свет школу и последователей. В 1858 году было уже поздно. Иванов был величайшим заключительным словом прежнего, старого искусства. Но в это время народилось уже — искусство новое.

## II

Вместе с началом нового царствования, вместе со вступлением на престол императора Александра II, в русском искусстве совершается громадный переворот. Происходит перелом в направлении искусства, оно вступает на новый путь, и насколько художники не похожи более на прежних русских художников, настолько и их произведения перестают быть похожи на прежние русские художественные произведения. Новый период наступил, новый мир начался.

Довольно указать на несколько фактов из жизни новых художников, в самой высшей степени характеризующих народившуюся теперь их породу, их настроения, понятия и их образ мыслей.

Перов, посланный за границу, тяготится этим, скучает и бедствует, не может ужиться с чуждою ему средой и просит высшее начальство „уволить его от чужих краев”, позволить ему воротиться в Россию.

Целый академический выпуск, целая компания еще воспитывающихся для художества молодых людей отказывается писать программу на большую золотую медаль на классическую заданную им Академией тему (1863). Эти молодые люди были все крайне недостаточны, значит, от головы до ног были зависимые и обязанные дрожать за будущность свою, и, однакоже, рискуя этой будущностью, они предпочитают лишиться награды и перспективы путешествия за границу, только бы не выполнять того, что претит их художественной совести.

Эта самая компания молодых людей, принужденных покончить с Академией, образует свою собственную „артель”, где все работают общими силами и делят общий барыш.

Когда „артель” по разным внешним обстоятельствам распалась, эти же молодые люди, соединившись с новыми товарищами, образуют новое общество, а именно Товарищество передвижных выставок, которое опять-таки сплочает художников в одно целое и дает им возможность самим вести свое художественное дело.

Наконец, в заключение и как венец всего, некоторые из новых художников (Крамской, Верещагин) не желают более получать художественных чинов и отличий, потому что, объявляет печатно Верещагин, это для художества „вредно”.

[410]

Что говорят все эти факты? Они говорят, что у русских художников народилось нечто новое, прежде небывалое — *характер и самобытная мысль* для управления жизнью. А где это уже есть, там новый мир начался. Что может быть характернее приведенных фактов? Что может лучше показать, какая громадная пропасть легла между прошедшим и настоящим русских художников? Путешествия за границу, награды потеряли прежнюю обольстительную силу; апатия и покорность заменились мыслью и силой почина; прежняя разрозненность — сплоченностью. Путешествие за границу и проживание там в продолжение нескольких лет были всегда прежде лучшей мечтой русского художника, той порою, которая заставляла его всего сильнее работать, забывая голод, холод, всевозможные бесконечные лишения. „Русские художники часто питают в себе истинный талант, — говорит Гоголь в „Невском проспекте”, — и если бы только дунул на них свежий воздух Италии, он бы, наверное, развился так же вольно, широко и ярко, как растение, которое выносят, наконец, из комнаты на чистый воздух...” „Рим, — говорит еще Гоголь в „Портрете”, — тот чудный Рим, величавый рассадник искусств, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника”. Точь-в-точь так думали прежде у нас и все, всего больше сами художники; они, бог знает как, надеялись на этот „чистый воздух” и на это „широкое развитие” своего таланта лишь в Италии, лишь в чужих краях. Надо было, чтобы произошло что-то необычайное, целая перестановка мыслей и понятий от корней и до верхушки, для того чтобы русский художник стал просить о том, чтобы его уволили от этих чужих краев. Прежняя вера, значит,

сломлена, прежнее слепое идолопоклонство разрушено, и человек повернулся на пятках своих в совершенно иную сторону. Смешно и близоруко было бы видеть тут одну грубость и необтесанность художника, еще не способного понимать, что такое „чужие края”; смешно и близоруко было бы объяснять поступок Перова каким-то смешным и ограниченным квасным патриотизмом: во всю жизнь свою Перов никогда не проявил ни единой черточки такого комического настроения; нельзя, значит, видеть его и здесь. Мотивы лежали глубже и дальше. Так же точно и с фактом протеста против классической темы. Его продиктовала не пустая заносчивость, не буйство и не чванство, не намерение пустить фейерверк, не желание поиграть в оппозицию, — нет, все такие мелкие и ничтожные мотивы не играли никакой роли в отважной решимости горсточки бедных, слабых юношей. Им только было невыносимо повиноваться нелепым привычкам школы; глупому выбору сюжетов, никуда более не годных, они протестовали против „старого” во имя того „нового”, которое уже ясно чувствовали и ярко сознавали. Что это была не минутная безумная вспышка и не напрасный каприз, они доказали потом всею своею жизнью: они навсегда остались верны тому направлению, за которое пострадали двадцатилетними юношами, и никогда уже не возвращались к тому, что осудили тогда.

Что касается отказа от званий, мест и отличий, это было тоже что-то новое, небывалое. Мне скажут: „А Иванов, отказавшийся от „профессорства” и от работ для Исаакия в Петербурге, для Спаса в Москве? Иванов еще в 1836 году признавал, что профессорство и за-

[411]

казы „вредны”, что купеческие расчеты никогда не подвинут художника вперед, а в шитом высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать кроме — стоять вытянувшись”.

Да, но он же сам в 1845 году хлопотал о „звезде” для Овербека, а насчет „профессорства” и „заказов” иной раз колебался. Новые люди смелее, решительнее и бесповоротнее.

Гоголь в числе своих глубоких, по правде верных от головы до ног портретов нарисовал все существовавшие в его времени типы наших художников. Никто лучше его не знал их, он провел среди них свою жизнь, и в

Петербурге, и в Риме, и потом начертил их физиономию со всей меткостью своего гения. В „Невском проспекте” он рисует такой портрет молодого художника Пискарева, еще учащегося в Академии:

„Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно! Эти художники вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих, как Италия и ее небо; напротив того, это большею частью добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате, скромно толкующий о любом предмете и вовсе небрезгающий об излишнем... Они вообще очень робки: звезда и толстый эполет приводят их в замешательство...” В противоположность такому художественному юнцу является „профессор”, мудрый, опытный и благоразумный, советующий не „гоняться за модным освещением”, за „кричащими красками” и побольше заботиться о „строгом рисунке и линии”, не носить „шляпу с лоском, щегольской платок на шее”, не давать себя утянуть свету. Потом, побывав в Италии, художник либо становился истинным художником, у которого соединилось все: „изучение Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджио, дышавшее в окончательном совершенстве кисти, во всем постигнут закон и внутренняя сила, везде уловлена эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя”, и т. д., либо он выходил модным и пошлым живописцем, „к которому валит глупая, ничего непонимающая толпа и которого за деньги хвалит продажный журналист”.

В двадцать лет какая перемена, какая перестановка понятий, привычек, мыслей, нравов! И начало жизни художника, и середина ее, и высшая пора расцвета — как все стало другое!

Все тихости, скромности, робости, замешательства художника — куда все это девалось? Художники уже не хотели больше толковать только вдвоем о любимом предмете, а вне „маленькой комнаты”, в больших комнатах, с удивительным терпением и равнодушием выполнять, что ни велит самого нелепого и глупого. Они узнали, что у них собственная своя есть голова на плечах и свой ум в этой голове, помимо профессора, и что в художестве дело творчества, сочинения есть уголок священный, куда не должен лезть кто ни попало, чтобы рыться и распоряжаться там, как на мысль взбредет, вопреки

натуре, вкусам, настроению. Они почувствовали, что напрасно им так долго ставили перед носом все только одних итальянских художников да итальянских художников; они вдруг стали понимать, что они и сами могут чего-нибудь да стоять, даром что живут там, где все „гладко, ровно, мокро, серо и туманно”, что ничего же ведь особенного не создают эти итальянцы,

[412]

сколько они ни горды и ни горячи, как Италия и ее небо, что можно быть отличным, истинным, глубоким художником, вовсе для того не делаясь отшельником и презирателем жизни, и, наконец, что можно быть „гордым и горячим”, вовсе не живши под небом Италии. Но когда иллюзия кончилась — прощай почтение, прощай идолопоклонство, прощай послушание! Человек становится сам собой, чем-то новым, оригинальным и сильным.

Насколько переменялась натура художников, настолько переменялись с 50-х годов их стремления и цели. Что такое было для прежнего поколения искусство? Это рисует своею верной меткой кистью опять-таки Гоголь. „Благодарность зиждителю мириад за благость и сострадание к людям!” — восклицал он еще в 1831 году в своей небольшой пьесе „Скульптура, живопись и музыка”. „Три чудные сестры посланы им украсить и усладить мир: без них он был бы пустыня и без пения катился бы по своему пути”. Да, именно „украшением”, „дарованием свыше” казалось прежде всем искусство. Оно не происходило из людской потребности, из собственной груди и природы человека. Оно было необычайным явлением из неземных высей, и к ним же должно было поминутно возвращать человека, возвышая, наставляя и исправляя его. И эта роль всего более принадлежала живописи. „Возвышенная, прекрасная, как осень в богатом своем убранстве, мелькающая сквозь переплет окна, увитого виноградом, — смиренная и обширная, как вселенная, яркая музыка очей, живопись, — ты прекрасна. Никогда скульптура не смела выразить твоих небесных откровений. Никогда не были развиты по ней те тонкие, те таинственно земные черты, вглядываясь в которые, слышишь, как наполняет душу небо, и чувствуешь невыразимое. Вот мелькают, как в облачном тумане, длинные галереи, где из старинных, позолоченных рам выказываешь ты себя живую и темную от неумолимого времени, и перед тобою стоит, сложивши накрест руки, безмолвный зритель, и уже нет в его лице наслаждения, взор его

дышит наслаждением нездешним. Ты не была выражением жизни какой-нибудь нации; нет, ты была выше: ты была выражением всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианский... Все неопределенное, что не в силах выразить мрамор, рассекаемый могучим молотом скульптора, определяется вдохновенною ее кистью. Она также выражает страсти, понятные всякому, но чувственность уже не так властвует в них: духовное невольно проникает все, все. Страдание выражается живее и вызывает сострадание, и вся она требует сочувствия, а не наслаждения. Она берет уже не одного человека, ее границы шире: она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека, — в ее власти, вся тайная гармония и связь человека с природою в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным”.

Навряд где найдешь более яркое и верное выражение того, что думали о живописи, об искусстве вообще пятьдесят лет тому назад не только у нас, но во всей Европе. Искусство было тогда что-то высокое и сверхъестественное. Могли быть на свете какие угодно картины и на какие угодно сюжеты: серьезные и несерьезные, трагические и смешные, народные или космополитические, религиозные или исторические, жестокие или сладкие, портреты или ландшафты, но когда речь заходила о живописи вообще, с первого же слова говорилось только о том, что она возвышает и очищает, что ее призвание — неземное,

[413]

таинственное, невыразимое. Какая фальшь, какое притворство! И, однакоже, все в это веровали и покорно повторяли.

Вовсе не зная статей Гоголя, Иванов писал в 1840 году своему отцу из Рима почти те же самые слова, и не только как свою мысль и мнение, но как мысль и мнение всех лучших „исторических живописцев нового поколения”, а именно, что „религиозность, невинность, чистота стиля и верное изображение чувства — самые высокие и первые достоинства живописца... Все лучшее поколение немецких и французских живописцев непременно желает очищенности стиля и возможного обращения ко всему изящному, нежному и невинному”. Первое и главное старание всех художественных школ было то, чтоб дрессировать своих учеников в ненависти к истинной правде, в презрении всего индивидуального, особенного, иногда, может быть, неправильного;



народное было в загоне, как нечто низкое и не отвечающее высшим требованиям, а что от него и брали, то „очищали” и „процежали” сквозь классические примеры, и выходило нечто бесцветное, безвкусное и безразличное. Характер, личность, действительный внутренний мир—все это было в загоне и не в милости. Оно и понятно: „Общее—это палач человеческой индивидуальности,—говорит Белинский. —Оно опутало ее страшными узами: проклиная его, служишь ему невольной”... А тут даже никто и не проклинал, все были довольны и счастливы, как нельзя более. Всего удивительнее, что такие даже гениальные люди, как Гоголь, создатель глубочайшей правды в искусстве, водворитель такой глубокой реальности в искусстве, какой прежде еще и не знали люди, являлся вдруг в искусстве поклонником неправды и „общего”, только одурачивающего и искажающего. Когда ему понадобилось представить художника (Чарт-кова), создающего что-то наилучшее, задушевнейшее, к чему только он был способен во всю свою жизнь, он заставляет его рисовать на своем холсте „Психею”, в том „очищенном виде, в каком уловлены черты, оттенки, и тоны являются тогда, когда художник, нагнавшись на природу, *уже отделяется от нее и производит ей равные создания*”. Так вот было тогда — все так. „Последний день Помпеи”, это, по словам Гоголя, величайшее художественное создание XIX века,—что это, как не „очищенное”, „удалившееся от природы создание”? Распрепрославленные в свое время, в тех же 30-х годах, картины из итальянских народных нравов Леопольда Роберта: „Жнецы”, „Возвращение с праздника мадонны” и т. д., все картины Поля Делароша — что это все, как не „очищенные и удаляющиеся от природы создания”? Желая похвалить Брюллова за его „Помпею”, Гоголь говорит, что „у него человек является для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество природы своей. Нет ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотой, где бы человек не был прекрасен... Он представил человека как можно прекраснее; его женщина дышит всем, что есть лучшее в мире”. Какие же это люди, какие же это мужчины и женщины, которые все повально, от первого до последнего, прекрасны и заключают все, что есть лучшее в мире? Что это за картины, где люди — налицо только для того, чтобы показать все верховное изящество природы своей? Таких людей, фальшивых, небывалых, невероятных, Гоголь (вместе со всеми современниками своими)

оставлял только для одной живописи: в собственных своих созданиях он был за тысячу верст от этой лжи и фальши и именно никогда не рисовал небывалое

[414]

тогда „верховное изящество природы”. Ему в голову не приходило, что художественное его создание, для того чтобы быть великим и чудесным, должно быть непременно „чистое, непорочное, прекрасное, как невеста”, и чтобы казалось, что „небесные фигуры, изумленные столькими направленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы” („Портрет”). Ничего подобного не было в его собственных созданиях — ни божественного, ни стыдливого, ни невинного и робкого. Они глядели всем прямо в глаза, без всякой божественности и невинности, и только с неслыханным талантом и силой высказывали правду жизни.

Но что было потребностью для Гоголя, а вслед за ним и для созданной им школы, что являлось им всем единственной настоящей задачей их искусства, то однажды вдруг показалось потребностью и задачей жизни также и русским художникам. У них точно занавес упала, и они, протирая глаза, заговорили друг с другом: „Ах, батюшки, да что же это такое у нас делалось? О чем это думали те люди и художники раньше нас? Как живописцы *могли* писать такие картины, как публика *могла* выносить их? Ведь это все только были ложь и вздор, выдумка и небывальщина? И как это прежние художники в состоянии были бросаться в какую-то даль, в какое-то безвоздушное пространство, когда кругом такой богатый разнообразный мир простирается? Они его не трогали, они им гнушались, они от него отвертывались. Какие странные люди? Какое у них было рабство и бедность мысли! Но этого мы больше не хотим. Полно быть слепыми и глухими. Полно притворяться и рядиться по-маскарадному!” И вот эти проснувшиеся люди ступили на новую дорогу.

Что их пробудило? Не Европа и не Федотов. Европы они не знали: куда им было знать ее, живя по темным и глухим углам России! О Федотове тоже не доходил до них слух,—он так мало сделал на своем веку и так мало был распространен вне Петербурга! Нет, все сделали крымская война, пробудившаяся мысль и голова русского общества и, может быть, раньше и больше всего — русская литература.

Никому, конечно, не придет в голову, что крымская война создала что-то новое, сотворила новые материалы. Нет, она только отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия. Ворвался свежий воздух в спертое удушье, и глаза у недвижно лежащего трупа раскрылись, грудь снова вздохнула, он встал — взял одр свой и пошел. Все, что было сил жизни, мысли, ощущения, понятия, чувства,— ожило и двинулось. Что назревало в литературе, закутанное и замаскированное тысячами покровов, получило теперь свое выражение и громовое слово. Искусство молчало до этой поры, оно было слишком сдавлено: его образы не могут кутаться и прятаться, они прямо говорят всю свою правду. Посмотрите, на какие „невинности” и „благонамеренности” была осуждена, в конце 40-х и в начале 50-х годов, живопись со своими сюжетами даже у тех живописцев, которые были вовсе не академисты, которые были в самом деле талантливо, которые не желали уже более писать античных и иных глупостей и которым смерть хотелось переносить на холст окружавшую их, в деревне и городе, действительность. Кто, бывало, писал „Нищего, просящего милостыню”, кто „Солдата с дитятей на могиле своей жены”, кто „Внутренность чухонской избы”, кто „Молодого рекрута”, кто „Гадание”, кто „Крестьянина, благословляющего сына в ополчение” — как все это пресно и бесцветно! Так и видишь, что все это люди, с интересом и любовью водящие кистью

[415]

по полотну, а сами — озирающиеся и оглядывающиеся, не пристукнет ли кто-нибудь палкой по спине. Даже такой истинный и симпатичный талант, полный юмора, наблюдательности и правдивого чувства, как Чернышев, дальше не посмел идти, как до „Отъезда из деревни”, „Обручения”, „Шарманщика”, т. е. до собрания типов милых, правдивых и ничего в даль и глубь не смеющих затронуть.

Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли, наконец, уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было; до какой степени также и искусство почувствовало себя общественной силой, создательницей того, что всем необходимо вовсе не для праздной забавы и любования; до какой степени много накопилось за последние годы материала, прежде неведомого, а теперь просившегося наружу; до какой степени новый

живописец чувствовал потребность и призвание идти заодно с остальным обществом, — это все ярко доказывается той массой картин, которая стала появляться со времени нового царствования, тотчас после окончания крымской войны. Это все были картины с новым содержанием и настроением. Ни в один прежний период не было подобной массы художественных созданий. С конца 50-х годов они полились нескончаемым, все более и более разраставшимся потоком. Все они, почти одною сплошною массой, принадлежали уже такому направлению, в котором нарисовались свои особенные, совершенно определенные черты.

Первыми и главными чертами явились реализм и национальность. В своей исторически знаменитой речи, произнесенной в 1861 году на художественном конгрессе в Антверпене, Курбе заявил, что он первый поднял в Европе знамя реализма и что до него ни один художник не осмеливался „категорически провозглашать его”.

В Европе? Да, конечно, это так. Там никто раньше Курбе и его глашатая Прудона не пробовал выступать с реальными картинами нового склада, провозглашать новый принцип их словесно и печатно. Но у нас — совсем другое дело. У нас то же самое началось в нашем углу, неведомо для Европы, без шума и без грохота на весь мир, без кровопролитных баталий в печати и все-таки без заимствования откуда бы то ни было. Уже Федотов явился у нас реалистом помимо Курбе, Федотов, отроду не слыхавший его имени и умерший без наималейшего понятия о том, что им было начато и отстаиваемо. Наследники Федотова, конца 50-х и начала 60-х годов, мало знавшие самого Федотова, а может быть, и вовсе не знавшие его, во всяком случае, точно так же, как и он, ничего не слыхали о Курбе и не видали ни единой черточки из его картин. В этом живопись наша буквально повторила то, что за двадцать лет перед тем совершилось у нас в литературе. Родился у нас Гоголь и создал „натуральную школу”, т. е. реализм нашего нового времени, не имея никакого понятия ни о Бальзаке, ни о Диккенсе. Но как тут, так и там главная основа, главный принцип были одинаковы. Курбе говорит: „Прежнее искусство, классическое и романтическое, было только искусством для искусства. Нынче приходится рассуждать даже в искусстве. Основа реализма — это отрицание идеальности. Разум должен во всем задавать тон человеку. Отрицая идеальность и все, с нею связанное, я прихожу к освобождению индивидуума”. То, что

Курбе считал исключительно ему одному в целом свете принадлежащим починком, то уже давно осуществлялось там, где он никогда бы этого и не подозревал, — в неведомой (а всего вероятнее, и глубоко презираемой

[416]

им по части искусства) России. И тут тоже наступило такое время и народились такие люди, которые распростились с „идеальностью”. В одном месте „Войны и мира” граф Л. Толстой говорит, что презрение ко всему условному, искусственному есть *исключительно русское чувство* (гл. 80). Это глубокая правда, но в искусстве оно проявилось лишь в последнюю четверть столетия во всей силе и цвете своем. Почувствовав, наконец, настоящие основы своего духа, новые художники горячей душой прилепились к реализму, к воспроизведению правды, существующей в действительной жизни, стремились к „освобождению индивидуума” от всех сковывавших его предрассудков и одолевавших его долгое время темноты и робости. Для всего этого у этих людей существовали свои учителя и колонновожатые дома, делавшие излишними чужих, посторонних, иноземных: одни учителя и колонновожатые—еще из предшествовавшей эпохи, как Гоголь и Белинский, другие — из самого последнего тогда времени: Добролюбов, Островский, Некрасов и еще несколько других. Ни Курбе, ни вся остальная Европа тогда не могла, конечно, и подозревать, что у нас, помимо всех Прудонов и Курбе, был свой критик и философ искусства, могучий, смелый, самостоятельный и оригинальный не меньше их всех и пошедший, не взирая на иные заблуждения свои, еще дальше и последовательнее их. Это—тот неизвестный автор, который еще в 1855 году выпустил в свет юношескую, во многом заблуждающуюся, но полную силы мысли и энергической независимости книгу: „Эстетические отношения искусства к действительности”. Нужды нет, что, быть может, большинство русских художников тогда вовсе и не ведало этой книги, а — кто знает? — может быть, не ведают ее и доньше. Нужды нет: проповедь ее не была потеряна в пустыне, и если ее не читали художники, зато читали другие, публика, и, после того, как всегда бывает, то, что в ней было хорошего, важного, драгоценнейшего, бог знает какими таинственными незримыми каналами, просачивалось и проникало туда, где всего более было нужно — к художникам. Здоровое понимание, здоровое чувство, здоровая потребность

правды и неприкрашенности все более и более укреплялись в среде новых русских художников.

Рядом с реализмом выросла у нас потребность национальности. До какой степени прежние русские художники были равнодушны в выборе своих тем и материала, в такой же степени они сделались теперь горячи и исключительны, и можно было бы перечислить каждому из них сто сюжетов раньше, чем он нашел бы возможным остановиться на одном. И этот один был непременно— национальный. Всякий другой потерял теперь для них и интерес, и привлекательность.

Курбе говорил, что задача нынешнего художника — „передавать нравы, идеи, облик нашей эпохи, как каждый отдельный художник и чувствует, и понимает, — быть не только живописцем, но и человеком; одним словом, создавать на свет *искусство живое*. Художник не имеет ни права, ни возможности представлять такие столетия, которых он не видал сам и не изучал с натуры. Единственно возможная история — это современная художнику история. Ставя на сцену наш характер, наши нравы и наши дела, художник избежал бы той ничтожной теории „искусства для искусства”, на основании которой создания современные не имеют никакого значения, и он уберег бы себя от того фанатизма традиции, который осуждает его на вечное повторение все

[417]

только старых идей и старых форм, заставляя забывать свою собственную личность”. Ничего не зная из этого символа веры и пропаганды Курбе, наши новые художники исповедывали и осуществляли на деле те же самые принципы. Они, точно так же как Курбе, прежде всего искали уберечь и спасти свою собственную „личность”. Личность, прежде так мало стоившая, стала теперь на первый план. Художник не хотел более заботиться о том, что думали, говорили и делали предшественники, великие и малые образцы: он прежде всего чувствовал в себе жизнь, силу, возникающие образы, шевелящуюся мысль и чувство, и это-то все внутреннее движение свое он хотел передавать. Но в таком случае художник немедленно становится индивидуален и национален. Не посторонние, не чужие, не давнишние и не дальние сцены, лица и характеры теснятся у него в воображении и чувстве, а то, что его всякий день окружает,

среди чего он живет с утра до вечера. Он, сам того не думая, с первой же минуты становится национален. Надобны тысячи пеленок и бинтов предрассудка и школы, потребны бесчисленные предосторожности и усилия, чтобы помешать этому естественному ходу дела, чтобы обезличить художника, вогнать его в „высокое” и далекое искусство, лишить его простоты и натуральности родной его национальности. Оставьте художников в покое с самого же начала, не троньте ни их чувства, ни их мысли, и каждый из них будет непременно национален. Это слишком натурально и просто, каждый с этим рождается. Не троньте цветка и дерева, не гните их ни в какую сторону, и они сами всегда повернутся к солнцу. Оттуда идет жизнь для них.

Что говорить: есть на свете, кроме современности и ежедневности, еще и прежние времена, есть прежние люди и события, и — есть умы, таланты и врожденные настроения, которым потребно опускаться в их седую глубину и воскрешать их к новой жизни силой животворного создания. Да, они есть, и боже сохрани мешать им, останавливать их доктринерской рукой и сворачивать в другую сторону, им не свойственную. Они есть, и пусть они исполняют свое влечение, пусть создают сцены, события, характеры и личности из какой им угодно истории, времен и народностей. Но таких талантов и настроений мало, они составляют исключение; главная же общая масса художников — совсем иная по духу и вкусу, по внутренней интимнейшей потребности. Тут уже нельзя сомневаться, нельзя быть двух разных мнений; математические цифры тотчас же громко докажут, где правда и где притворство, где врожденное и где напускное. Каждому стоит только пробежать в своей памяти все виденные им музеи, галереи картин, собрания рисунков, снимков и фотографий. Что ему скажет этот смотр, много ли он видел действительно верно и исторично воспроизведенных эпох и людей прежнего времени — времени, чуждого этому или тому воспроизводившему их художнику? Много ли он найдет тут тех картин, которые и в самом деле перенесут его фантазию, мысль и чувство в другие страны и в другие эпохи? Таких примеров будет всегда самый малый процент. И это потому, что к этому вовсе не способен, а еще более, вовсе *не обязан* (как прежде веровали) каждый художник, - стоит ему, дескать, только захотеть. Нет, а напротив, это составляет особый, исключительный дар, которым владеют немногие. Можно быть „маленьким” художником и владеть

[418]

этим специальным даром, можно быть самым „крупным” художником и вовсе не владеть им. Это вовсе не было известно прежним периодам искусства, но зато слишком хорошо известно нашему. Твердо сознав это в один прекрасный день, наши художники вдруг почувствовали— точно камень в тысячу пуд свалился у них с груди. „Так не надо больше притворяться, не надо насильно пеленать душу и воображение, как китайские ноги?” — сказали они сами себе и были вне себя от радости. „Можно быть свободным и естественным? Ах, какое счастье!” И они густой толпой бросились рисовать на своих холстах то, что они в самом деле знали, чувствовали и понимали, то, что им было близко и интересно, прелестно или отвратительно, позабыв все классические примеры, наставления и грозящие указания. И тут все они вдруг очутились от головы до ног национальными, оригинальными, интересными и важными, в совершенную противоположность своим предшественникам, вовсе не национальным, но зато и новее не оригинальным и не интересным, а источающим из своих произведений потоки скуки и холода. У них (как и вообще у всего нашего общества) не было никакого презрения, антипатии или предубеждения против сюжетов не национальных, чужих, далеких от нас по времени и местности: они глубоко уважают историю и народности, но они только оставляли все это в стороне, как не подходящее и не известное им, и с горячностью примыкали к сюжетам и содержанию своему, виденному, лично испытанному и твердо известному. И вот тут-то ясно увидели все, какая разница между народностью заказной и официальной—той, что в ходу была во время императора Николая I, и народностью настоящей, рождающейся в самом деле из груди художника, когда только никто ему не мешает. Народившаяся в 50-х годах художественная наша национальность являлась той самой национальностью, которая уже раньше существовала в нашей литературе, в созданиях Грибоедова, Пушкина, Гоголя, а в художестве была только задержана и зажата, только опоздала и поотстала на несколько десятков лет.

Зато когда она прорвалась, наконец, на свет, какой засиял блеск новых результатов!

В прежние времена и значительные иной раз дарования русских художников умялись и обезличивались; в новое время и самые миниатюрные — выигрывали сторицею в силе и расцветали во всей привлекательности своей.



Разрыв нового русского искусства со старым направлением был гораздо сильнее и решительнее, чем у всех других европейских школ. Там относительно искусства царствуют те же самые правила и взгляды, которые царствуют относительно и других проявлений жизни и духа. Там направление, тянущее вперед, и направление, тянущее назад, способны уживаться рядом, только споря об очереди на сегодня и на завтра. Там полагают, что и то направление, и это направление — оба справедливы, оба законны, каждое со своей точки зрения, и вопрос только в том, чья возьмет на нынче. У нас нет еще покуда такой благоразумной апатии и такой вялой терпимости. У нас считают, в жизни, как в искусстве, что правда всего одна и не могут быть равно милы все стороны. У нас нет еще такого холода и такого бездушного „беспристрастия”. На Западе, где угодно, рядом с Бальзаком и Диккенсом возможна какая угодно самая лжеклассическая трагедия или комедия,

[419]

вся состоящая из формалистики, условности и неправды; рядом с созданием самых прогрессивных живописцев-реалистов возможны самые бессмысленные, самые лживые произведения уцелевших классиков — и все хорошо, все прекрасно, все в порядке. Один и тот же человек, гордящийся своим истинным просвещением и всесторонним вкусом, будет восторгаться и направо, и налево, по очереди, произведениями, созданными в самых противоположных и одно другое исключаящих направлениях. Глядя на то, как во Франции люди даже и до сих пор способны восхищаться такими произведениями старого времени, каковы картины Гро, Жерико или Прюдона; видя, как в Лувре толпы народа с глубочайшим почтением, без попытки самомалейшей критики, рассматривают эти картины и считают их честью и славой отечества; видя, как и до сих пор появляются на французских выставках, десятками и сотнями, картины в точно таком же фальшивом, противоестественном и придуманном облике; видя, как немцы продолжают боготворить Корнелиусов и Каульбахов, Овербеков и Пилоти и даже ставить их выше всех остальных европейских художников, находят в них величие и наивность, глубину и правду; видя, как целое поколение новых немецких художников с полнейшим энтузиазмом старается идти по их следам и повторять их,— после этого всего подумаешь про себя: да полно, правда ли, что у этих французов и немцев раздавалась уже проповедь

реализма и возвращения к простой натуральной неподкрашенной истине представления? Точно ли правда, что у французов были такие могучие борцы за эту истину, как Курбе и Милле, Реньо и целая толпа молодых талантов, принадлежащих к тому же направлению; точно ли правда, что у немцев были уже Кнаузы, Вотье, Дефрегеры и вся их многочисленная школа, все те, у кого корни таланта так здоровы и направление так правдиво,— точно ли рождались все эти люди у них? Нет, верно их никогда не бывало, или никто не видал ни одного их произведения.

У нас разрыв с прежним направлением был совсем иного характера. Он был решительный и окончательный. Правда, в 50-х, 60-х и 70-х годах выходили от времени до времени на сцену живописцы прежнего направления. Гг. Сорокин, Флавицкий, Вениг, Чумаков, В. П. Верещагин и другие — все это люди, не лишенные ни дарования, ни знания и потом)¹ получившие в свое время и множество заказов, и художественные звания академиков и профессоров. Из них самый значительный, Флавицкий, в своей картине „Христианские мученики в Колизее” очень близко подошел к Брюллову и его „Помпее”; В. П. Верещагин в картине „Мать пророка Самуила, молящаяся о даровании ей сына” также по концепции и краскам приблизился до некоторой степени к „Пророчице Анне” Брюллова; г. Семирадский в „Светочах христианства” и в иных картинах московского собора Спаса опять-таки напоминал настроение и направление Брюллова; другие из этих художников приближались кто к Бруни, кто к Васину. Но дело их было уже проиграно. Они ни на кого более не производили прежнего впечатления своих оригиналов: и они сами, и их направление казались устарелыми, не смотря на „модернизацию” и „освежение” старого академического принципа иными современными приемами европейского искусства. Все-таки их „идеальный” склад и пошиб, их равнодушие к своим сюжетам, их космополитизм, отсутствие у них собственной физиономии

[420]

и смахивание поминутно то на других, то друг на друга — все это делало каждого из них ледяным. Пускай их появляется сколько угодно еще,— им не поворотить понятие и вкус общества назад.

Благодатным последствием искренней национальности и реализма, начавшегося у нас не по моде, а по действительной потребности художника и

общества, явилась серьезная содержательность нового нашего искусства. Давно уже многие лучшие критики Запада жалуются на пустоту и мелочность своего искусства при всей внешней виртуозности, развившейся до крайних пределов и достигнувшей высшей степени блеска и талантливости. Они жалуются, что из нескольких тысяч картин, появляющихся на выставках, лишь самый маленький процент является выражением действительной мысли и истинного чувства. В большинстве случаев все остальное — блестящие пустяки, не стоившие того, чтобы столько талантливых мастеров брали их предметом для своей кисти. Еще Гоголь в своем „Театральном разезде” говорил, что большинство нынешних иностранных пьес в том только и состоит, что один человек спрятался под стул, а другой оттуда его вытащил. Нечто вроде этого можно было бы указать и вообще в новом западном искусстве. Ничтожество, банальность и бесцветность содержания доходят там, в большинстве случаев, до геркулесовых столпов возможного. Ничего нет утомительнее, как просмотреть одну из новейших иностранных художественных выставок. Она способна вывести из терпения, во-первых, своей „всеядностью”, своим безразличным отношением ко всем на свете задачам и сюжетам, а во-вторых „праздностью” своих произведений. Они почти все назначены либо для удовлетворения заказа, либо для пленения виртуозными своими формами и мастерством. Что-нибудь искреннее, результат истинного душевного настроения и чувства,— самый редкий, самый необыкновенный случай. Реньо, Кнаузы и Вотье — наиредчайшие исключения. Новейшие европейские знаменитости, с модным блестящим Фортуни во главе, те, кому платят десятки и сотни тысяч франков за картину или картинку, изображающую в чудном совершенстве котел, шелковую материю, попугая, ничтожнейшие и бессодержательнейшие сцены, без взгляда, без мысли, без юмора или трагедии, а только *так*, чтобы только представить,— все это те же герои оперной сцены, те же певцы-виртуозы, отпускающие с величайшим искусством рулады и распевающие с величайшей понаторелостью пошлейшие мелодии, в которых нет ни на единый волосок смысла. В нашей школе всего этого, слава богу, покуда еще нет. Мы не доходили еще в нашем искусстве до той степени равнодушия и усталости, на которую надо жаловаться. Очень может быть, как уверяют иные западные критики, что будущее искусство принадлежит новым, возникающим теперь на наших глазах школам: русской, английской и американской; недаром на последних всемирных выставках

западные художники и эксперты отводили самое почетное место нашим художественным созданиям и присуждали им наивысшие, иногда самые первые награды. Но какова бы ни была будущность нашего искусства, по крайней мере, во всяком случае верно то, что наша молодая школа глядит самыми серьезными глазами на свое дело; наш художник (кроме редких исключений) не принимается за картину свою иначе, как в самом деле проникнутый сюжетом, пленившим и наполнившим всю его душу. Собственно „виртуозы”

[421]

пользуются у нас малыми симпатиями, и с них тотчас же требуют отчета, что он такое написал и зачем написал. У нас очень мало, или, точнее, никакого успеха не могут иметь многие такие картины, какие блещут в Париже, Брюсселе или Вене: прогуливающаяся дама, сидящая и глядящая девица, „Нимфа”, „Вакханка”, „Эхо и Нарциссы”, „Nature morte” и т. д. Бессодержательная картина не оскорбляет на Западе никого, у нас — всякого.

Содержательность наших картин так определена и сильна, что иной раз их упрекали в „тенденциозности”. Какое смешное обвинение и какое нелепое прозвище! Ведь под именем „тенденциозности” обвинители разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышит протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струну в художнике, и многие останутся довольны. Но что он без нее значит? Как будто не „тенденциозно” все, что есть лучшего в созданиях искусства и литературы всех времен и всех народов! Разве не „тенденциозен” был „Дон-Кихот”, разве не „тенденциозны” были „Отелло”, и „Лир”, и „Горе от ума”, и „Ревизор”, и „Мертвые души”, и „Свои люди — сочтемся”, и „Воспитанница”, и „Бедность не порок”, и все создания Байрона и Гейне, все стихотворения Некрасова и т. д.? Неужели эта „тенденциозность” мешает этим крупнейшим созданиям, имевшим, имеющим и назначенным иметь в будущем громаднейшее влияние на душу, воображение и судьбу людей? Но пусть противники „тенденций” вспомнят те самые произведения искусства, которым они глубоко поклоняются, например, все создания „идеального”, „высокого” и „чистого” искусства, начиная от Рафаэля и кончая нашим Ивановым: неужели и в самом деле эти создания не проникнуты „тенденцией”? По-моему, они ею не только проникнуты, но переполнены выше краев. Они тоже ищут что-то доказать

своему зрителю посредством своих форм и образов, они ищут осветить свой факт и свои личности таким образом, чтобы этот зритель проникнулся благочестием, благодушием, почтением, обожанием, экстазом, которыми дышал сам автор. За что же лишать авторов другой категории права тоже стараться переполнить зрителя теми чувствами негодования, отвращения, любви, экстаза, которые его наполняют и без которых он не понимает выбранных им сюжетов? Равнодушное к своим созданиям, нетенденциозное искусство в наше время менее возможно и менее мыслимо, чем когда-нибудь. Искусство до сих пор слишком отставало в этом от своей старшей сестры — поэзии и литературы. Оно слишком еще медленно наверстывает время, растраченное на красивые, но праздные бирюльки. Мне кажется,— в будущем всякое другое искусство померкнет и уйдет прочь со сцены, останется одно то искусство, которое теперь, покуда, обзывают „тенденциозным”, но в которое лучшие художники вкладывали до сих пор все лучшее, все драгоценнейшее, что поднялось и накопело в их душе, все, что они успели увидеть, схватить и понять,

Я уже указывал выше на то, что вместе с рождением новой художественной школы совершился у наших художников переворот в понятии о чужих краях и заграничной жизни. Иначе и быть не могло. Ведь одни из главных отличительных черт их — „непочтительность” к авторитетам, отсутствие слепой „покорности” и желание собственными глазами убедиться в силе и значительности того, что им выдают за

[422]

великое. Понятно, что, при таком настроении, прежняя слава Италии и всего итальянского должна была для наших художников померкнуть. Где же новые великие создания, внушаемые „чудными небесами”, где произведения итальянских „гордых и горячих художников”? Увы! Их не оказывалось налицо. И что всего было убийственней для застарелой теории,— чем дольше „иностранец” засиживался под „чудными небесами”, тем хуже выходило дело, тем более он не только уже обезличивался и обезнародывался, но еще слабел и падал. Каждому нашему художнику известно было, сколько молодых русских талантов поехало отсюда под горячие небеса и как мало их воротилось непопорченными, целыми, в самом деле выигравшими что-нибудь. Сколькими жертвами поплатились мы за предрассудок,— подумать больно. Пускай бы

еще ездили с подобострастием в Италию Брюлловы и Бруни, Басины и Марковы, Моллеры и Завьяловы,— в этом не было еще великой потери, потому что у всех этих людей, при всей разности натур и талантов, главная черта характера все-таки состояла в отсутствии национальности и самостоятельности, и, значит, прожили ли они в чужих краях один год или десять лет,—это было решительно все равно. Им нечего было терять. Точно так же не могло быть никакого вреда от чужих краев для долгого пребывания в Италии, Франции или Германии сильным, самобытным художникам, с сложившимся еще от юношества характером, складом и понятиями, каковы, например, Перов, Шварц, Репин, Верещагин (В. В.) и некоторые другие. Конечно, живя в Италии, Франции, Германии, они не меньше кого бы то ни было наслаждались тамошней природой и людьми, изучали тамошнее искусство, старались завладеть всем тем, что тамошние талантливые художники создали великого, высокого или хотя бы только замечательного. Конечно, соприкосновение с новыми людьми, жизнью, народностями действовало на них благотворно, освежительно. Конечно, повинувшись той впечатлительности, которая есть одно из лучших достояний истинного художника, почти каждый из них сильно увлекался той чужеземной средой, где находился в ту минуту, и писал картины с содержанием, типами и сценами, далекими от нас по национальности и складу жизни; из них одни писали картины на сюжеты французские, другие — немецкие, итальянские, какие угодно: европейские или азиатские, но никогда не в состоянии были произвести здесь что-то крупное и значительное, достигнуть здесь настоящего, полного проявления своей натуры: так далека была их сущность от иноземного настроения и направления. Они были слишком национальны. В лучшем случае им могла удаваться разве только иноземная внешность. Для таких людей пребывание за границей, даже долгое, никогда не могло принести существенного вреда; они всегда оставались сами собой и уберегали свою личность, свою особенность, свою индивидуальность во всей полноте и силе. Совсем другое дело — для художников среднего таланта, для людей характера не вполне самостоятельного. Очень часто блеск, сила и полнота иноземного охватывали их с такою силой, которой они не могли противиться, и становились иногда полными ренегатами настоящего своего искусства, того природного отечественного искусства, которому вначале служили

искренно и прекрасно и на воспроизведении задач которого выказались их лучшие оригинальные силы. Я уже не стану говорить здесь о наших скульпторах: те все повально, почти без

[423]

исключений, в продолжение целых полутора лет обезличивались и обесцвечивались под влиянием долгой жизни за границей. Тех извиняет, по крайней мере, до некоторой степени, незавидное положение скульптуры во всей вообще новой Европе вплоть до нашего времени. Но печально то, что Италия и другие страны способны были так долго и так часто делать наших талантливых художников отступниками от собственной природы и от собственного первоначального направления, подражателями чужих школ и направлений. Все они стали „ни пава, ни ворона”: Европе не нужны, да и для нас тоже слишком мало значат. Какие прекрасные таланты были, например, еще в 30-х и 40-х годах, наши жанрист Штернберг и пейзажист Лебедев! Малороссийские сцены первого, русские пейзажи второго были полны тонкой и меткой наблюдательности, характерности, силы и оригинальности. Но эти художники еще совсем молодыми людьми приехали на свое несчастье в Рим и зажились там долго: они там растеряли всю свою личность и индивидуальность, сделались сущими итальянцами, и что же от них теперь осталось? Для итальянцев они — ничего, для нас — тоже ничего, а ведь могли сделаться такими крупными, такими значительными художниками, останься они со своим настоящим национальным обликом и характером. Жизнь их — чисто потерянная. Уже на наших глазах Чернышев, этот талантливый живописец, начинавший так оригинально и так сильно, написавший еще в Петербурге такие прекрасные вещи, как „Внутренность чухонской избы”, „Отъезд помещичьего сына из деревни”, „Обручение”, — получил, вместе с первой золотой медалью, возможность ехать за границу, и что же он там написал после того? Картины на такие казенные заезженные сюжеты, как „Пифферари, поющие и играющие перед мадонной”, „Итальянские рыбаки”, „Нормандские рыбаки”, и вслед за тем талант его совсем заглох. Что сделалось с талантливыми Поповым и Петровым оттого, что они попали на свою беду в Италию? Какие прекрасные оригинальные вещи были ими написаны, пока они еще были в России и черпали свои силы из национальной, глубоко им известной и родной жизни! У Попова:

„Народная сцена на ярмарке в Старой Ладогe”, „Школьный учитель”, „Крестьянская семья на пашне”, „Дворовые люди”, „Демьянова уха”, „Возвращение из города”, „Радостное письмо”, „Внутренность харчевни” и — выше и значительнее всех остальных картин — „Склад чая на Нижегородской ярмарке”; у Петрова: „Мастерская художника”, „Три мужика” (из басни Крылова), „Христославы в деревне”, „Смотрины невесты” и — оригинальнее всего — „Сватовство к дочери портного”. Но что начали потом писать в Риме эти самые талантливые люди? Попов — ничтожнейшие „Голову итальянской чучарки”, „Детей, играющих в поле”, „Прачек”, „Гулянье на Monte Pincio”; Петров — столько же бесцветных „Итальянского скрипача”, „Итальянского музыканта”. Из живых в настоящее время — А. А. Риццони писал, пока был в России, такие все характерные и оригинальные вещи, как „Жидаконтрабандисты”, „Продажа с публичного торга в лифляндской деревне”, „Чтение талмуда”, „Квартет дилетантов”; в Италии он не утратил, конечно, всей своей прелести и тонкости, но поплатился оригинальностью и характерностью: его „Сакристии”, „Кардиналы”, „Рефектории”, „Итальянский аптекарь” и прочие не могут уже идти в сравнение с прежними оригинальными

[424]

созданиями. Другой пример: А. А. Харламов, один из немногих наших колористов, не только талантлив по натуре, но и усовершенствовал виртуозность своей кисти на иностранных образцах. Но разве не лучше был бы он и не больше он значил бы для нас, да и для Европы, если б жил постоянно не в Париже, а в России и меньше приближался бы к Рембрандту и Веласкесу из старых, к Бонна из новых? Тогда, наверное, он сделался бы сам собою, художником самостоятельным и принадлежащим хоть какому-нибудь народу, цвету и направлению.

Все это — утраты для нас сильные и горькие. По счастью, они немногочисленны и возможны теперь все реже и меньше. Новые наши художники готовы всегда и рады побывать в чужих краях, увидеть людей и страны, насладиться всем, что там есть великого и талантливого, но они не согласны там заживаться, надолго пускать там корни, как наши прежние художники-космополиты, равнодушные гуляки, праздные формалисты. Новым художникам там скучно и холодно: это „чужое” для них лето. Новая порода



художников не хочет больше приносить такие жертвы, какие способны были бессознательно приносить старые.

Наконец, еще крупная отличительная черта нового русского искусства — это изобретение собственных тем для картин своих и независимость от созданий русской литературы. В этом еще новый раз сказало богатство ее сил. Между тем как почти каждый европейский художник, особливо принадлежащий к так называемому „жанру”, всего охотнее прибегает к какому-нибудь роману, повести, драме, комедии талантливого отечественного писателя и берет оттуда готовую сцену, положение, характер, тип (исключение составляют лишь самые крупные, самостоятельные художники, каковы: Кнаус, Вотье, Матейко, Мункачи, Геркомер, Мепсонье, Бретон и немногие другие), русские художники всегда создают сами свои сюжеты и сцены. Чего бы, казалось, проще брать готовое из повестей, романов, поэм, комедий, драм, стихотворений русских писателей. Их так много, и столько великолепного ими создано. Но в галереях русского искусства вы не найдете картин на сюжеты Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, графа Льва Толстого, Гончарова, Достоевского, Тургенева, Некрасова и т. д. Везде все свои сюжеты. Исключения так редки, что их почти нет, вовсе нет. Иллюстрировали капитальных авторов наших большей частью плохие или второстепенные художники наши, да и то не кистью, не в картине, а пером в легких, мало имеющих веса иллюстрациях, на заказ. Я в этом нахожу великое доказательство избытка сил и богатства собственного творчества. Когда тут, дескать, заниматься чужими созданиями, мыслями и чувствами, когда своих довольно? Черта физиономии — многозначительная.

### III

Статистика мест рождения русских художников дает нам в результате несколько характерных фактов, составляющих резкое отличие новой школы от прежней.

В прошлом столетии, в период Екатерины II, почти все наши замечательнейшие художники были родом из Малороссии или из Москвы: Левицкий, Лосенко, Боровиковский были малороссы; Волков и Угрю-

[425]

мов — москвичи. Родившиеся в Петербурге художники были многочисленны, но ниже всякой посредственности и не достигли никакой известности. Ни малороссы, ни москвичи ничуть не сохранили своей национальности. Они все обезличились. Будущие художники поступали всегда в Академию художеств в возрасте шести-семи лет, т. е. не по собственному влечению и выбору, а по воле отцов и помещиков-меценатов, видевших в художественной карьере выгоду. Выросши, эти художники в большинстве случаев работали все только по заказам двора и старались приблизиться к европейским оригиналам. Этот период, мне кажется, всего вернее будет назвать *придворно-иностранным*.

В нынешнем столетии, в царствования императоров Александра I и Николая I, почти все замечательнейшие наши художники родились в Петербурге или его окрестностях. Бессонов, Варнек, Воробьев, Сильвестр Щедрин, Рабус, Карл, Александр и Федор Брюлловы, Александр Иванов, Басин, Марков, Завьялов, Шамшин, Серебряков, Штернберг, Бейдеман, Клодт, Пименов, Тон, Бондштед — все родились в Петербурге; Шебуев и Моллер — в Кронштадте; Виллевалде — в Павловске; Штакеншнейдер — в Гатчине; Кипренский и Петровский — в Ораниенбауме. Егоров родился в калмыцкой орде, на китайской границе, но уже шести лет привезен был в Петербург; Бруни родился в Москве, но тоже еще маленьким мальчиком привезен в Петербург. Все они поступили в Академию художеств очень рано, и хотя уже не шести-семи, а десяти-одиннадцати лет, но все-таки не по собственному влечению и выбору, а по выбору отцов и благодетелей. Очень многие родились сыновьями профессоров и художников (Щедрин, Брюлловы, Бруни, Иванов, Пименов, Шамшин), но это уже ничуть не имело своим последствием наследственность живого таланта и здоровой художественности, как то бывало в Европе средневековой и в Европе XVI — XVII века, когда искусство было свободно, — тут была только наследственность академических понятий и преданий. Они впоследствии сделались все и сами профессорами, и почти все их произведения суть только исполнение заказов начальства. Наполненный их работами художественный период по всей справедливости должен быть назван *петербургским* и, за исключением Иванова, *профессорским* и *казенно-официальным*.

В совершенную противоположность предыдущим двум периодам, период, начинающийся с 50-х годов, включает в себе художников, из которых замечательнейшие родились не в Петербурге, лишь немногие в Москве, а огромное большинство— внутри России, в разнообразнейших губерниях севера, юга, востока и запада. Их предшественник Федотов тоже родился в Москве и провел там все юношеские свои годы. Петров, Шварц, Ге, Пукирев, Якоби, Риццони, Боголюбов, Трутовский, Попов, Брянский, Мясоедов, Журавлев, Корзухин, Кошелев, Крамской, Чистяков, Дмитриев-Оренбургский, Кудрявцев, Ковалевский, Васнецов, Семирадский, Харламов, Дюккер, Куинджи, Репин, В. В. Верещагин и многие другие еще — все они родились в разнообразнейших местностях России. Прянишников, Маковский, Седов, Лемох, Неврев, Лансере — в Москве. Лишь очень немногие из замечательных художников этого периода родились в Петербурге: Морозов, Петров, Бобров, Гартман, Ропетт. Максимов родился в Петербургской губернии,

[426]

но в такой глуши, которая не имеет ничего общего со столицей. Наконец, в Петербурге родились преимущественно те художники, которые в течение этого периода не заключают в себе ничего национального и всегда сильно тяготели к чужеземному стилю и складу: Гун, Урлауб, Сведомский и др. Таким образом, наибольший процент лучших художников этого периода состоит из художников, родившихся внутри России, в провинции. Поступали все они в Академию художеств в возрасте уже восемнадцати-двадцати и более лет, значит, уже вполне сознательно и сами избрав для себя художество главным занятием жизни. Они приносили с собой в Академию сложившийся характер, вкусы, понятия и взгляды, они перестали быть тепличными растениями Академии, и полученный ото всего этого в результате склад и облик был сильно характерен и самостоятелен. Только такие люди способны были образовать сначала „Художественную артель”, а потом Товарищество передвижных выставок — два общества, где художники являлись у нас впервые независимыми и сплоченными для общих их интересов. Только такие люди могли иметь потребность создавать произведения не по заказу начальства, а по собственному свободному выбору, по внутреннему влечению. Им обязано

своим началом истинное русское искусство, и период их по всей справедливости должен называться *национальным и периодом свободных художников*.

Не все равно для художника, где и среди чего он родится и где проводит лучшие свои годы. Впечатления детства и юношества всегда задают тон остальной жизни художника. Федотов рассказывал в зрелые годы свои: „Все, что вы видите на моих картинках (кроме офицеров, гвардейских солдат и нарядных дам), было видено и отчасти обсуждено во время моего детства; это я заключаю как по воспоминаниям, так и по тому, что, набрасывая большую часть моих вещей, я почему-то представляю место действия непременно в Москве... Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют основной фонд моего дарования”. Реалист от головы до ног, Федотов не мог жить иначе. Только художники-идеалисты и академисты способны вообразить, что все дело для живописца, скульптора, архитектора не в коренной натуре его, а в образовании, в дрессировке, в которую можно вогнать кого угодно. Для этих людей ни среда, ни страна, ни постоянные душевные впечатления — ничто не существует. Они признают только класс да музей. Насколько не похож был на них Иванов, даром что провел свое детство и отрочество тоже все только среди классов и музеев столицы и ни единой минуты не подышал в те годы тем свежим воздухом, которым дышит народ! Иванов писал еще в 1836 году из Рима: „Русский художник непременно должен быть в частом путешествии по России и почти никогда не быть в Петербурге, как городе, не имеющем ничего характеристического”. Читая эти глубоко правдивые слова, еще новый раз подумаешь: что за чудная и светлая натура был этот Иванов! Его натура до того была зоркая, чуткая и полная, что, сколько ни отравленный старинной школой и классицизмом, сколько ни враг реализма и „жанра” (всего недели за четыре до смерти он писал своему брату из Петербурга: „Как жаль, что существует жанр у нас и признан Академией наравне

[427]

с исторической живописью”), несмотря на это, он все-таки понимал, что русскому художнику надо прежде всего быть русским и ездить не по Италии, ходить не по музеям, а ездить по России и вбирать в себя то, чем она полна.

Иванов в такие минуты переставал быть робким воспитанником Васильевского острова и всепокорнейшим рабом римских преданий, он говорил тут от несознаваемой им самим глубины своей природы.

Конечно, было бы безумно вообразить себе, что национальность наша состоит только в тех элементах, которые представляет провинция или захолустье, и будто бы нет ничего национального в элементах, наполняющих большие города и столицы. Такая мысль была бы только узка и фальшива, на манер старых славянофилов. Национальность присутствует, конечно, во всех классах и слоях общества, во всех местностях, и это доказали произведения русской литературы за последние пятьдесят-шестьдесят лет. Их действующие лица принадлежат ко всем сословиям русского общества, от самого низшего до самого высшего, от последнего несчастного мужика, придавленного на своей полосе и в своей избе, и до наизялгантнейшей дамы, от праздности и роскоши занятой только раздушенными своими амурами. Без сомнения, те же самые задачи свойственны новому русскому реальному искусству, и оно много раз изображало, с большой талантливостью, не только людей среднего сословия и дворян, но даже аристократов и высших чиновников („Неравный брак” Пукирева, „Барин и лакей” К. Е. Маковского), светских дам („Бедная невеста” барона М. П. Клодта, „Дама-благотельница” В. Е. Маковского) и т. д. И при всем том, не здесь лежат главные задачи нового русского искусства. Они лежат всего более и всего чаще в представлении крестьян, мещан, помещиков, купцов, лавочников, ремесленников, маленьких чиновников и низшего духовенства. В этих изображениях новое русское искусство выказало всю силу, талант и оригинальность. Большинство новых художников вышло из среды народа и „низших классов”, — значит, будучи искренними врагами условности и формализма, эти люди раньше всего хотели представлять то, что видели всего чаще вокруг себя почти со дня рождения, то, что знали и перечувствовали в продолжение собственной жизни, под влиянием типов и сцен, постоянно стоявших вокруг них. В этом высшая их заслуга и сила.

Новые художники, быть может, и не читавши никогда новых трактатов, перевернувших вверх дном эстетику, осуществляли, однакоже, в своих созданиях все те положения, которые составляли главную основу этих трактатов. „Предмет художества есть вообще жизнь, а не одно прекрасное; прекрасным предметом будет для него служить не одно формально прекрасное,

а все, что напоминает ему о жизни”. „Возвышенное действует на человека вовсе не тем, что пробуждает в нем идею безграничного (оно почти никогда не пробуждает ее), а тем, что оно гораздо больше или сильнее явлений, с которыми может его сравнивать человек”. „Трагическое, по понятиям нового европейского образования, есть не что иное, как „ужасное в жизни человека”: оно не имеет никакой искусственной связи с идеей судьбы или необходимости, как учили в прежнее время”. „Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии; образцы фантазии —

[428]

только бледная и часто неудачная переделка действительности”. „Искусство рождается вовсе не для потребности человека восполнять недостатки прекрасного в действительности”. „Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства: создания искусства ниже прекрасного в действительности и с эстетической точки зрения”. „Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова: искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни”. „Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности”. „Конечно, воспроизведение жизни есть главная задача искусства; но часто его произведения имеют и другую задачу: объяснять жизнь или быть приговором о явлениях жизни”<sup>4</sup>

Таковы главные положения нового искусства. Старое искусство почти вовсе их не знало или же следовало наименьшей, незначительнейшей доле этих законов. У него была перед глазами постоянно одна только задача: служение красоте, отыскивание красоты, воспроизведение красоты, игнорирование полноты живой природы и жизни и выборка оттуда только очень немногих кончиков и материалов, потом достаточно аранжированных, „прочищенных”,

---

<sup>4</sup> „Эстетические отношения искусства к действительности”.—В. С.

„просветленных” и „возвеличенных”. Оно сильно веровало в фантазию и поклонялось всем странным капризам и выдумкам ее. Новое искусство выбросило все это за борт. „Прекрасное” не стоит уже для него на первом месте: на первом месте стоит для него жизнь и все то, „что в ней для человека интересно”. А когда так, то высший законодатель для искусства — не школа и музей, а сама жизнь. Необозримые области, прежде забытые или с презрением оттолкнутые вон, становятся на первое место; бесчисленные сцены, личности, события, люди, прежде забракованные, теперь становятся краеугольными камнями здания. Препрежнее надутое высокомерие к тысяче вещей превращается в любовь и почтение, и, в то же время, в пучину забвения на веки веков летят стремглав вещи, когда-то „важные” и „почтенные”. Картины и скульптуры наполняются множеством субъектов, в которых нет вовсе „красоты” и „возвышенности”, но в которых есть „интересы жизни”. И наконец, что выше всего, искусство берется еще за одно настоящее великое назначение свое, до сих пор позабытое и не испробованное, заброшенное на дно каких-то сундуков, от которых и ключи-то были потеряны: оно становится „объяснителем” и „судьей” жизни.

Когда прежде искусство брало так высоко и так глубоко? Когда оно было так смело и так дерзко? Когда оно в такой мере сознавало свою силу и значение? Но для того, чтоб стать на эту настоящую степень, художнику нашему, как и вообще европейскому, не нужно было читать книгу и набираться оттуда понятия о верном, должном и справедливом. Новые мысли были уже повсюду в воздухе, а около начала 50-х годов они, наконец, дотронулись и до художников. Новые писатели об искусстве не сами что-то новое изобретали, а только

[429]

заносили на свои страницы то, что было уже во всех лучших и светлых головах. Вот отчего и происходит то удивительное согласие, соответствие, которое существует, начиная с 50-х годов, между созданием художников и тем, что об искусстве пишут во всей Европе действительно современные писатели о художестве. И те, и другие черпают из одного и того же источника: современной мысли и понятий.

В продолжение XVIII века во всей лжехудожественной Европе существовало жестокое гонение на маленькие и большие картины голландской школы. Существовавшие в них реализм и правда были невыносимы для любителей „высокого” и „прекрасного”, для поклонников стриженных садов, пудры, мушек и фижм, жеманных граций и аристократического *comme il faut*. Еще Людовик XIV кричал: „*Qu'on m'ôte ces magots!*” („чтоб убрать у меня эти китайские куклы!”). Легко понять, насколько в тысячу раз сердитее были нынешние Людовики XIV, расплодившиеся на всех ступенях социальной лестницы, ходящие в черном сюртуке, но достойные носить парчевый кафтан и парик в сажень. Не было конца жалобам на новую школу, переломавшую прежние перегородки и замки и желавшую свободно прохаживаться там, куда прежде и заглядывать было не велено — зазорно, дескать. Не было конца обвинениям в „банальности” и „тривиальности”, не было конца плачу об утраченном высоком, строгом, значительном и настоящем искусстве. Но что такое были прежние голландцы в сравнении с нынешними художниками! Правда, голландцы уже гордо попрали формальную, обязательную и бессмысленную „красоту” и „условность” — первое и последнее слово старых школ, и этим они были драгоценны новой русской школе. Но художники этой последней, *по содержанию*, далеко возвысились над голландцами, еще наивными, еще даровитыми полумладенцами, еще не думавшими в искусстве и так часто способными тратить свой правдивый талант на сюжеты незначащие, совершенно маловажные. Новые художники вздумали вносить какую-то „мысль”, какое-то „объяснение жизни”, какой-то „приговор” над явлениями этой жизни. На место прежних Александров Македонских, олимпийских игр, великих людей, святых и ангелов — какие-то все маленькие люди, а часто даже грубое мужичье, пьяные растрепанные люди: какой скандал! Конечно, это было уже окончательно нестерпимо, и преследованиям нового искусства не было пределов. Объявлено было, что искусство падает, что оно развращается, что оно мельчает и становится ничтожно.

Это все говорили, во имя „великого” и „высокого” искусства, те люди, которых никогда не отпугивала и не беспокоила никакая фальшь, пустота, притворность этого прежнего „высокого” и „великого” искусства, люди, которые всю жизнь прожили в ладах со всей его условностью. Им только



невыносима была выступившая вдруг на свет, никого и ничего не спросясь, высокая простота и правда жизни.

Но ничто не помогало. Новое русское искусство утешалось, глядя на подобное же преследование, испытанное вначале Гоголем и основанной им реальной школой. В конце концов, чья же взяла? И русское искусство не догоняло ли только, начиная с 50-х годов, великую свою предшественницу — русскую литературу?

Сознавая это, оно уже ни пред кем не клонило голову и бодрым шагом шло вперед. Главная, наибольшая масса публики была на его

[430]

стороне. С академической школой оно разошлось. Новый корпоративный дух, прежде небывалый, дал крепкие свои рамки для сохранения, в одной массе и в одной общей силе, молодых художников, сплотившихся вместе для взаимной художественной помощи. „Художественная артель” возникла сама собой, — писал мне один из самых талантливых, самобытных и энергичных новых художников, И. Н. Крамской, — обстоятельства так сложились, что форма взаимной помощи сама собой навязывалась. Кто первый сказал слово? кому принадлежал почин — право, не знаю. В наших собраниях, после выхода из Академии в 1863 году, забота друг о друге была самой выдающейся заботой. Это был чудесный момент в жизни нас всех”. Так смотрело на новый почин и русское общество. Оно также понимало, что для нашего искусства пришел „чудесный момент”, и радовалось, смотря на гордый, смелый почин горсточки молодых художников, слабых житейскими силами и средствами, но могучих мыслью, понятием и решимостью. Не радовались только Академия и цензура. Академия еще со времен Федотова готова была — конечно, до известной степени, — признавать право на существование за правдой в искусстве, за „жанром”, готова была даже раздавать людям этого направления поощрения, награды, вспомоществования, но только бы ее ферула и классы на классический лад возвышались во всей неприкосновенности. И вдруг — какие-то смелые „протестанты”, решившиеся переверотить все вверх дном! Конечно, это для нее равнялось разбою, грабежу и революции. Было сделано тотчас распоряжение, чтобы в печати ни единого слова не появлялось о „протестантах” и их подвиге. Я, в числе других писателей, ничего не зная о распоряжении,

попался впросак со своими приветственными заявлениями публике насчет Артели. Статью мою о выставке 1863 года долго не хотели и не могли нигде поместить, и только гораздо позже, уже в 1864 году, она появилась в „Библиотеке для чтения”, но с выпуском вон всех страниц об Артели. Такой ужас и негодование она внушала! Но Артель и сама продержалась недолго.

„Конечно, состав Артели был случайный, — говорит И. Н. Крамской, — конкуренты, отказавшиеся от права поездки на казенный счет за границу и очутившиеся в необходимости держаться друг за друга, не все были люди убеждений. Малая стойкость, недостаточная сила нравственная обнаружилась у некоторых между ними”. И оттого Артель просуществовала недолго, всего только лет пять-шесть. Не взирая на горячее сочувствие лучшей и интеллигентнейшей части русского общества, Артель к концу этих первых пяти лет начала клониться к упадку, оказались дезертиры. Но могучий подъем художественного духа не погиб. Перестала существовать Артель, но на ее место тотчас вступило новое сообщество художников, составившееся частью из прежних членов Артели, частью из вновь прибывших, но таких, которые все общей массой своей наполнены были тем самым духом самостоятельности и „протестантства” против устарелых форм художества, который создал протест и великодушную решимость 1863 года. Зимой 1868/69 года один из молодых художников нового содержания и склада, Мясоедов, возвратившись из Италии после своего пенсионерства, бросил в Артель мысль об устройстве выставки каким-либо кружком самих художников. Артель с большим сочувствием приняла новую мысль. Это был не только настоящий выход из тогдаш-

[431]

него отчаянного положения Артели, но еще громадный шаг вперед для коренной могучей идеи. Однакоже предложение Мясоедова не осуществилось тотчас же. Оно затянулось. Но, проживая в 1869/70 году в Москве, Мясоедов возобновил там свою пропаганду. Художники московской школы: Перов, В. Маковский, Прянишников, Саврасов с жаром приняли мысль его и в конце 1869 года предложили петербургской Артели соединиться всем вместе и образовать новое общество. Когда на одном из тогдашних четверговых собраний Артели, где много бывало и посторонних, предложили на обсуждение эту идею, каких

комплиментов наслушалась Артель, какие восторженные речи были произнесены и, наконец, какие подписи были даны тут же и какими личностями! Тут уже дело загорелось и пошло быстрыми шагами вперед. Все воодушевились, все принялись за работу. В Петербурге самым энергичным, самым влиятельным борцом за новую мысль сделался, на мой взгляд, Крамской. Я живо помню это время, благодатный момент в истории нового нашего художества. Быть может, Крамской еще более всех был наполнен энтузиазмом к новой форме художественной жизни и деятельности в России, он призывал товарищей „расстаться с душной курной избой и построить новый дом, светлый и просторный”. Все росли, всем становилось уже тесно. Около того же времени возвратился из Италии Н. Н. Ге и заговорил о Товариществе, как о деле, ему уже известном. Немедленно началось обсуждение устава, а через год Товарищество, уже утвержденное правительством, начинало свою деятельность. Нельзя не заметить здесь, что старая Академия художеств точно сама нарочно толкала художников, иными своими действиями, на протестантизм и отделение. „До 1859 года, — писал мне однажды И. Н. Крамской, — выставки в Академии художеств были бесплатные. В 1859 году в первый раз публику пустили на выставку за деньги. Это было и нехорошо, и несправедливо. Академия — учреждение государственное. Своими выставками она отдает отчет и государству и обществу в ведении вверенного ей дела. На выставки она ничего не затрачивает; против впуска на выставку в Академию за деньги раздались голоса отовсюду. Как в самом обществе, так и в среде художников сильно заговорили о том, куда деваются деньги, собранные с выставки”. Негодование росло, к нему присоединилось давно уже, с конца 50-х годов, возникшее у художников чувство протеста против классических рамок, задач и антинационального направления Академии, и вследствие всего этого, вместе сложившегося, общество молодых художников с новым взглядом и потребностями встало и отделилось. Главный лозунг его был: национальность и реализм. В этом новом сообществе (все равно как и в Артели, ему предшествовавшей) не могло быть и помина о той животной, забитой и бессмысленной жизни разгула, какой отличались прежние сообщества наших художников, времен брюлловских, в Петербурге или Риме. Каждый из новых художников с презрением и злостью посмотрел бы на возобновление чего-нибудь подобного теперь и неумолимою рукой оттолкнул бы прочь такой позор.

Эти новые люди умели и думать, и читать книги, и рассуждать одни с другими, и, более всего, видеть и глубоко чувствовать, что кругом них в жизни творится. Искусство не могло уже для них быть праздным баловством.

[432]

Все симпатии общества примкнули к новому светлому кружку художников и в течение целого десятилетия никогда не покидали его. Что могли значить, против такой соединенной силы, вопли людей отсталых, окостенелых в предании и не понимающих нового движения!

#### IV

В новой русской живописи, среди массы оригинальных талантов, среди целого поколения истинно замечательных художников, четверо занимают, по моему мнению, особенно крупное место. Это — Перов, Репин, Шварц и Верещагин.

У каждого из них свой особенный род, хотя все четверо одинаково национальны. У каждого свое особенное настроение, задачи и стремления, хотя все четверо — люди глубоко правдивые и искренно поклоняющиеся одному только божеству в искусстве: реализму жизни. Именно за этого бога они всего более испытали на своем веку симпатий и антипатий.

Перов явился в 1858 году прямым наследником и продолжателем Федотова, когда выставил свою картину „Приезд станового на следствие”. Десять лет отделяли эту картину от „Свежего кавалера” и „Сватовства майора”, но молодой художник поднимал выпавшую из рук Федотова кисть на том самом месте, где он ее уронил, и продолжал начатое им дело, точно будто не бывало никогда на свете Брюллова с его фальшивым и фольговым направлением, точно будто и не видано было всех его лжетурчанок, лжерыцарей, лжеримлян, лжеитальянцев и лжеитальянок, лжерусских, лжебогов и лжелюдей. Перов, точно будто игнорируя Академию и ее задачи, одним скачком переносился через целое море русских картин с содержанием пустым или притворным, он равнодушно проходил даже мимо тех живописцев последнего перед ним периода, которые, начиная с Венецианова и кончая разными безвестными, мало прославившимися личностями 50-х годов, брали для себя задачи как будто жизненные и национальные (русский город, русскую деревню, русского

человека, русскую женщину), а в сущности копировали только национальный костюм и обстановку и внутри этого костюма и обстановки оставляли прежнюю академичность. Перов прошел мимо и вместо всего этого начал своими картинами проповедь нового искусства.

Настроение Перова было глубоко серьезное. Он мало был склонен расплываться в красивых и сладких ощущениях, он был полон негодования на то, что видел, его волновали до корней души целые толпы русских типов и личностей, постоянно везде стоявшие около него, его потрясали сцены и события, около которых слишком многие проходят не замечая. У него натура была одной породы с Гоголем, у него были тоже две главных ноты: юмор и трагедия. Он столько же мало был способен, как Гоголь, рисовать условную смазливость людей и жизни, спокойно прославлять красоту и благополучие. У него и люди, и сцены, и лица, и тела были живые копии с того, что в самом деле есть на свете. Ни нравоучительности, ни фельетонного легкого смеха, иногда портивших Федотова, у него уже не было. Все у него было, особенно

[433]

в первые годы, строго, важно, серьезно и больно кусалось. За это последнее качество его многие прозвали живописцем „тенденциозным”, но эта-то именно сторона его таланта и составляла венец его юного порывистого творчества.

„Приезд станового на следствие” (1858) тотчас обратил на себя всеобщее внимание. Было, конечно, еще нечто слабое, половинчатое в картине двадцатичетырехлетнего Перова. Парень, приведенный в избу к становому на суд, еще немного отзывается общим местом и сентиментальностью. Но все кругом него дышало правдой и характерностью. Хорош уж был в картине и волостной староста, робкий, но хитрый пьянчужка; хорош был писарь, сидящий у стола, с зубной болью, подобострастный перед становым, молодой, но уже пройдоха, судя по глазам; но выше всех являлся сам становой, старый выжига из военных, грубый и бездушный, возросший среди водки и побоев, безжалостный даватель и взяточник, смотрящий на крестьян как на скот. Его поза, начальнический вид и жесты, его толстые брови веревками, его неуклюжая медвежья фигура — какой это был глубокий и ужасный, по правде, тип из современной русской истории! Никто еще не брал у нас до тех пор такой трагической ноты. Этот становой, может быть, пошел еще дальше „чиновника”

Федотова, а уж и тот был какой молодчик! Нравственный разврат вот как глубоко разъел целую полосу русского мира!

Вторая картина Перова — „Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы” (1860), — была вторым могучим шагом в федотовском направлении. Умиление отца-дьячка и матери-крестьянки перед вицмундиром, хитрое выражение кривого портного, примеривающего свой товар на новопроизведенного, и всего более нахальное и тупое выражение дрянного юноши, начинающего уже зазнаваться со своим коллежским регистраторством (даром, что сам он еще босиком и весь рваный, но уже и теперь много обещает — из него выйдет потом изрядный мошенник и даватель, столп порядка), — вот что было в картине.

„Сельский крестный ход”, „Проповедь в селе” (1861), „Чаепитие в Мытищах” (1862), „Монастырская трапеза” (1866) — вдруг нарисовали целый новый мир, тоже раньше никем не тронутый, с той стороны, которая была именно самая характерная. До тех пор было принято изображать наше духовенство с одной только точки зрения: точки зрения благодушных, елейных пастырей, представителей неба на земле. В лжебытовых картинах, каково, например, „Причащение умирающей” Венецианова, в лжеисторических, какова, например, „Осада Пскова” Брюллова, или в каких угодно других — везде русские попы и монахи представлены были только чистыми, светлыми голубицами, помышляющими только о небесном. После Пушкина и его гениальной „Сцены в корчме”, после Гоголя и его столько же гениальных сцен с дьячками, попами и монахами мудрено было новым художникам купаться все только в прежней лжи и притворстве. Надо было показать эти личности в самом деле людьми, и притом такими, какими всякий их знавал и видел в действительной жизни, особенно в глухих углах России. „Проповедь в селе” — одно из великолепнейших и глубочайших изображений Перова. Сельский батюшка усердно проповедует с амвона на тему „Всякая власть от бога”, между тем сидящий

[434]

на самом переди, в кресле, старичок-помещик, дурачок и тряпица, сладко заснул, жена его любезничает с провинциальным франтом, а крепостной

деревенский лакей кулаками пихает прочь добрых „мужичков”, которым такая охота была бы послушать речей батюшкиных о власти от бога.

Два года пробыл Перов, с великой неохотой, за границей; ему там было скучно и не по себе, все иноземное выходило для него чем-то совсем неподходящим. И вот он выпросил себе у Академии позволение воротиться поскорее назад. Спустя еще два года, употребленные на поездки туда, где ему было нужно и хорошо, по России, после множества этюдов с натуры и нескольких мелких картинок на сюжеты незначительные („Дворник”, „Гитарист-бобыль”, „Мальчик-мастеровой”), Перов создал в 1865 году одну из лучших своих картин— „Деревенские похороны”. Картина была маленькая по размерам, но великая по содержанию и по трагическому чувству, в ней присутствовавшему. За тысячи верст позади нее остаются многие саженные, в течение сотен лет прославленные картины, населяющие музеи и все-таки полные лжи и выдумки. У кого есть глаза, еще не попорченные школой и преданием, будет потрясен этой картиной и ее беспредельной правдивостью. Превосходны „Похороны” у Кнауца и у Вотье, но и тем, и другим далеко до „Похорон” Перова. Те две картины, несмотря на всю правду, заключают фигурки школьных мальчиков и девочек, все-таки немножко прибранных и подсахаренных, каких в натуре нет, да и взрослые тут тоже как-то по-картинному изящны и элегантны. Перов такой неправды уже не хочет знать. Там в картинах — приятная милая элегия; у него — грозная суровая трагедия. У него налицо — только одна истина действительности со всеми ее неправильностями и невзрачностями наголо. Бедная эта вдова, с опущенной головой, — точь-в-точь ее савраска, что так трудно шагает в снежном пустыре, — сидит на дровнях спиной к гробу, где лежит ее муж; около гроба натисканы в дровни дети: мальчик спит, закутанный в отцовский большой тулуп; девочка собирается зареветь, потому что ей ужасно неловко и отцовский гроб теснит ее маленькое тельце. Это вся семья тут путешествует в одном экипаже: дома никого не оставишь, — ведь нельзя! Но что тут нарисовано, то всякий день происходит на тысяче концов России, только никакой прежний живописец этого не видал и не останавливался на этом. Эти похороны еще безотраднее, еще печальнее „Похорон” у Некрасова; там впереди гроба „убитая, скорбная пара, шли мать и отец впереди” и за Дарьей — „соседей, соседок плелась негустая толпа”. Здесь у Перова — никого, никого, одна собачонка сбоку бежит

по сугробам да ветер свистит между сосен. Что за ужасная была жизнь, пока все четверо в этой семье были живы. Но насколько стала еще ужаснее и безотраднее эта жизнь, когда из четырех одного не стало, среди этих сугробов снега и далекой неведомой глуши. Художество выступало тут во всем величии своей настоящей роли: оно рисовало жизнь, оно „объясняло” ее, оно „произносило свой приговор” над ее явлениями.

Еще несколько раз в продолжение своих молодых годов Перов брал такие глубоко трагические ноты. Его „Тройка” (1866) —это трое оборванных голодных ребятишек-мастеровых, измученных, истомленных, принужденных таскать на салазках, по гололедице, громадный

[435]

чан с водой, на котором они надрывают свои скудные силенки. Его „Утопленница” (1867) —это картина, где представлен городской, топорный и грубый, с калмыцким лицом, изрытым оспой; он сидит на бревне, у воды, откуда вытащено тело бедной утонувшей женщины: он, покуривая трубочку, сторожит это тело с таким же апатичным равнодушием, с каким один зверь сидел бы подле мертвого тела другого зверя. Еще одна картина: „Приезд гувернантки в купеческий дом” (1866) —не трагедия покуда, но настоящий пролог к трагедии. Вся купеческая семья высыпала встречать новоприезжую барышню из столицы: впереди всех — разжиревший отец-самодур; он стоит тумбой в своем плисовом халате и упер заплывшие глаза на оробевшую девушку, которая поспешно шарит рекомендательное письмо; позади него — мужичка-жена, только прибежавшая с кухни и подозрительно глазающая на гувернантку; бесцветная дочь-девочка, уже огрубевшая; сын — будущий кутила трактиров, теперь покуда жадно глядящий на гувернантку, — целая семья из „темного царства”. Какая трагедия ожидает эту свежую приезжую из столицы девушку!

На этих картинах Перов покончил с трагизмом и с этих пор точно добровольно вычеркнул его из своей программы. С этих пор у него уже не является ни одного более трагического сюжета: остается один его юмор и глубокая правда типов и характеров. Но в продолжение второго периода своей художественной деятельности Перов идет все попрежнему в гору, по свободе и силе представления и даже по силе колорита (до тех пор у него мутного и



серого). У него является теперь целый ряд портретов в величину натуры, между тем как все картины его, до того времени, были малых размеров (о портретах я буду говорить ниже). „Странник” и „Фомушка-сын”—это были тоже портреты, да только еще более — этюды с характернейших народных русских типов. Но Перов, среди всего этого, не покидал собственных созданий. Его „Учитель рисования” (1867) — это сушая элегия бедной невзрачной жизни: старик, промышляющий преподаванием рисования носов и ушей, сидит грустный и печальный вертя пальцами рейсфедер; он должен ждать, пока мальчишки и девчонки, его ученики, соблаговолят притти в класс. Его „Последний кабац у заставы”, его „Сцена у железной дороги” (группа крестьян, столпившихся у шлагбаума, пока несется мимо поезд) — все это были сцены с меткими народными типами и выражениями.

Но еще выше те картины, которые Перов написал в период времени между 1870 и 1875 годами: это период наивысшего расцвета Перова. „Птицелов”, „Рыболов”, „Охотники на привале”, „Ботаник”, „Голубятник” — во всех этих задачах нет ничего ни великого, ни значительного, ничего драматического, ни захватывающего воображение. Но тут предстала целая галерея русских людей, мирно живущих по разным углам России, ничего не знающих, ни о чем не заботящихся, хоть трава не расти, и только всей душой ушедших в любезное и ничтожнейшее занятие: кому — дороже всего на свете птицу на дудочку поймать, кому — рыбу из воды вытащить, кому — зайца догнать, кому — увидеть, как деревцо или цветочек растет, кому — уследить за кувырканиями турманов в воздухе. Это все праздные часовщики-аматеры из „Грозы” Островского. Какое еще раз „темное царство” на разных ступенях русской общественной лестницы, какая

[436]

коллекция людей, мертвых и бездушных ко всему в течение десятков лет жизни и зрячих только на какие-то пустяки и глупости! Смотрите: тут в коллекции есть и дворовые люди, поседелые в холопском хомуте, и помещики, закаленные в праздности, и крестьяне, совращенные от своего дела, и барчата, и дворяне, и мещане, и мальчишки, и старики. Они лежат по целым часам на брюхе, на земле, подкарауливая; они стоят, тоже по целым часам, уперши руки в колени и наклонившись над водой; они сидят на травке, в отхожем поле, среди собак и

ружей; они качаются верхом на трубе поверх кровли. У них у всех глаза жадно устремлены, у них души переполнены, они молчат в священном ожидании великой минуты, а если говорят, то чтоб нагло хвастаться и врать про чудные подвиги, свои собственные и своих собак, удочек и жердей — какой все это мир, еще не живший и уже давно сгнивший! На первый взгляд, тут все только юмор, добродушный, милый, наивный, незлобивый, ни о чем особенно не задумывающийся юмор, простые картины русских нравов; да, но только от этого „наивного” юмора и от этих „простых” картин мурашки по телу бегают. Гоголь с Островским, должно быть, тоже наивные юмористы и изобразители простых сцен были. Нет, кто не слеп и не глух, почувствует в этих картинах едкое жало. Проживи еще Перов и не изменись он страшно, по всей вероятности, он начертил бы много еще таких же глубоких картин, снятых живьем с нашей родины.

К несчастью, Перов не удержался на такой высоте. Семейные несчастья (потеря жены) и разные невзгоды жизни поворотили Перова в другую сторону и лишили талант его прежней силы и оригинальности. Первой неудачей его была картина „Христос и богоматерь у житейского моря” (1867), сюжет которой представился ему во сне. Для такого реалиста, как Перов, это уже опасный поворот, когда художник становится способен сонные, аллегорические видения писать наяву — на холсте. Но это было еще только первое накопившееся облачко, первый звонок издали. На первый раз все зловерное пронеслось мимо, не оставив, повидимому, никакого следа. Перов успел создать, после этой аллегории, целый ряд превосходнейших своих картин. Но моральная болезнь, затаившаяся внутри, стала делать успехи, быть может, отчасти под влиянием болезни физической, чахотки, вдруг начавшей в нем развиваться с большой силой. Перов сделался мрачен, подозрителен и недоверчив, раздражителен, разошелся с прежними товарищами и друзьями, вышел вон из Товарищества передвижных выставок; он терял все более и более силу своей правдивости, простоты и типичности. „Пластуны в засаде” — картина, принадлежащая к 1875 году, была уже вполне неудачна и по выбору сюжета. Предпринятые им, в самые последние годы его, огромные исторические картины: „Никита Пустосвят” и „Пугачевский бунт” — ничуть не соответствовали ни свойствам его таланта, ни его опытности и привычкам. Все тут являлось либо слабым, либо неумелым. Лишь немногие исключения (как, например, головы Пустосвята

и раскольника с образом) свидетельствовали все-таки о сильном таланте и метком выборе типов с живой натуры. Изуверство, железная упорность, темнота мысли и огненный энтузиазм духа, вместе с постной изморенностью тела, ярко нарисовались в этих двух великолепных головах и даже целых фигурах. Все остальное в картине было неудачно, иногда даже вполне

[437]

казенно и ординарно, например, фигуры: царевны Софьи, православного духовенства, иностранцев и даже большинства раскольников, Во всяком случае все это ничуть не исторично. В „Пугачеве” фигура самого Пугачева всего менее удалась, и только некоторые второстепенные фигуры, например: священник с косичками и в лаптях, в холстинной ризе, испуганный и раболепный, один из ватаги Пугачева с топором в руке и кое-кто из помещиков и помещиц выдаются по натуре, по типу; все остальное слабо и неудачно. История не дается сплошь всякому, кто только вздумает за нее приняться. Но именно к ней-то и обратился вдруг Перов, не имея к тому никакого настоящего дарования; повидимому, он намерен был заниматься впредь только одними историческими сюжетами, и потому можно сомневаться, чтобы Перов, если бы еще прожил, был в состоянии создать что-нибудь опять крупное и приближающееся к значительным произведениям его молодых и средних лет.

Репин представляет совершенно другую натуру и совершенно другую судьбу. Он не имеет ничего общего ни с Федотовым, ни с Перовым, ни вообще с кем бы то ни было из всех наших живописцев. Он никого не продолжает, ни к кому не примыкает. У него совершенно свой, особенный взгляд и чувство, и только тогда он силен и значителен, когда выражает это чувство. А чувство это состоит в постижении и передаче масс людских. В этом он встречается только с одним еще живописцем нашего времени, и опять-таки с живописцем русским— с Верещагиным. Говоря музыкальным языком, про обоих надобно было бы сказать, что главная задача их творчества — это хоры. Изображение сцен и судеб отдельных личностей гораздо менее свойственно их натуре. Обоих их тянет в ширь и многообъемлемость масс, с их жизнью и душевными движениями, с целыми прожитыми годами, отразившимися на лице и всей фигуре, и тут-то проявляется все главное их значение. К этому еще, сила и грандиозность составляют всегда отличительную черту создания Репина.

Мелкие события и сцены, мелкие личности и мелкие сюжеты лежат совершенно вне его природы. Ни к кому так не идет, как к нему, название: Самсон русской живописи. Ему все нужны такие задачи, где бы выразились широкие, далеко простирающиеся горизонты. Но, вместе с тем, он способен выражать с силой и глубиной только то, что видел собственными глазами, что испытал собственной душой. Воображение — худой для него слуга и никогда еще не помогало ему в лучших, значительнейших его созданиях. И в этом главная его мощь и заслуга. В этом он совершенно сходится с Курбе и с Верещагиным: эти тоже не одарены фантазией, созидающей и переносящей туда, где не побывал и чего собственными глазами не увидел автор.

Репин сразу показал оригинальность своей природы и таланта. Пройдите все залы академического музея, и вы за все сто лет существования Академии не найдете таких программ на вторую и на первую золотую медаль, как у Репина. В обеих на первом плане — своеобразность. Уже в своей картине „Иов и его друзья” (1869) он показал, как оригинально и картинно может справиться талант даже с казенной, давно избитой задачей. В другой подобной же программе: „Воскрешение дочери Иаировой” (1871) он проявил еще более совершенно индивидуальных качеств. И не мудрено: он вложил в казенную

[438]

задачу свое личное чувство и своеобразность, он вложил туда кусок своей собственной жизни. В фигуре молодой умершей и во всем окружающем ее он нарисовал ту самую сцену, которая однажды, в первой еще молодости, поразила его: среди мрака вечера и дымящихся свечей в больших шандалах — мертвая фигура молодой девочки, его родственницы. Все прочее в картине Репина было слабо и обыкновенно: Христос, апостолы, родственники Иаиры ровно ничего не представляли, кроме общего классного уровня; зато главный пункт картины — умершая на одре — был поразителен; и из-за него прощались остальные. Изображать в искусстве то, чем ты сам был однажды глубоко потрясен, собственное свое душевное движение, сожаление, радость, отчаяние,—это для талантливого человека самый верный путь к тому, чтобы потрясти и тронуть других. С Репиным так и было. Его успех в Петербурге был мгновенный, огромный.

Но еще во сто раз более велик был успех его картины „Бурлаки на Волге”, которую он начал писать еще в промежутке между второй и первой золотыми медалями, а кончил только в 1873 году. Тут уже Репин сидел в настоящем своем седле и создал, двадцати восьми и двадцати девяти лет, такую картину, которая есть, конечно, первая картина всей русской школы от начала ее существования. Важнее и глубже задачи никто еще из русских живописцев не брал. Скотоподобное порабощение простолюдина, низведение крестьянина на ступень рабочей лошади, тянущей лямку бечевы, и это в продолжение долгих столетий, — вот мысль картины. О, как она выполнена была, эта мысль, с каким блеском и талантом! Даже одна только внешность исполнения—и та поражала не только нас, русских, но и самих иностранцев. После венской всемирной выставки 1873 года немецкие художественные критики (например, Пехт) писали, что „Бурлаки”— это „самая солнечная картина целой всемирной выставки”. И в самом деле, не скоро найдешь в европейских музеях картину, до того полную яркого солнца, горячего воздуха, летнего зноя. И вот под этим-то раскаленным солнцем, когда все другие люди ушли и спрятались в домах, в тени, в лавках, горницах и залах, целая толпа несчастных каторжных, но каторжных „по своей воле”, „по добровольному найму”, тяжело шагают, в своих лохмотьях, по берегу Волги, выпечатывая свои лапты и сапоги на мокром песке. И целые столетия так проходили, мало кого удивляя, мало кого поднимая в шемящем и неутешном негодовании! Ведь это все было „добровольно”. Да, но какая жизнь целой тысячи лет привела к этому страшному „добровольно”! Репин нарисовал своею кистью что-то такое ужасное, что-то такое потрясающее, чего не могли хорошенько понимать иностранцы, и они говорили только о великолепных красках, о великолепных типах либо злобно посмеивались над каторжной жизнью в России. До их сердца остальное не доходило. Что в этом мудреного, когда они так долго и так упорно не понимали своих же собственных Курбе и Милле, рисовавших им нечто подобное нашим бурлакам, французских „Le casseur de pierres”, „L'homme à la houe”, „Le gardeur de vaches”, „Le vieux bûcheron”, весь тот несчастный, вечно страдающий люд в лохмотьях, про который глубоко талантливый Милле (французский Репин) говорил: „Существа, выносящие человеческий закон и даже никогда не додумавшие спросить у кого бы то ни было, что за резон всему этому”.

[439]

Но зато нам-то каким громовым ударом приходилась картина Репина, нам-то — после целого столетия картин с Ахиллесами, вакханками и центavraми, и даже после всех картин самих Федотова и Перова. Никогда еще горькая судьба вьючного людского скота не представала перед зрителем на холсте в такой страшной массе, в таком громадном пронзительном аккорде. Эти одиннадцать человек, шагающих в одну ногу, натянувши лямки и натужившись грудью, — что это за людская мозаика с разных концов России! Тут и крепкие слоны-вожаки, словно вылитые из меди и не боящиеся солнца под своей косматой шапкой из волос; тут и слабые старики, желтые от лихорадки, отирающие пот бессилия со лба; тут и матрос, выходявший кругом всего света и получивший какую-то эфиопскую физиономию; тут и грек с юга в лохмотьях, но с античным профилем, тут и старики, тут и мальчишки, у которых задор и молоденькая грудь не успели еще надорваться; тут и покорные, тут и равнодушные, сосущие трубочку, тут и свирепые — все они, упрятанные в одну лямку и ей покорные. Что за жизнь, что за судьба! И все-таки это были не элегические, плаксивые и жалующиеся бурлаки Некрасова, с „мерным похоронным криком”, те „чей стон у нас песней зовется”, — нет, это были могучие, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую песню „Дубинушку”: „Эй, ухнем, эй, ухнем, ай-да, ай-да”, — под грандиозные звуки которой, быть может, еще много поколений пройдет у нас, только уже без бечевы и лямки. Все это глубоко почувствовала вся Россия, и картина Репина сразу сделалась знаменита повсюду. Фотографий, копий в красках, гравюр было всегда, в продолжение всего десятилетия с ее появления, бесконечное множество. Она сделалась для нашего поколения такой же знаменитостью, какой для предыдущего был „Последний день Помпеи”. Только люди переменились, понятия и требования тоже. И в этой картине была общая погибель на сцене, и в той также, — только какая разница! Там выдумки, там общие места, там отвлеченные „отец”, „мать”, „дочь”, „сын”; тут — все, что только может быть самого неотвлеченного, невыдуманного, самого взятого прямо из живой жизни. Наверное, почти у каждого из этой толпы людей, шагающих вдоль Волги, есть по семейству; их тут нет на холсте, но ваша мысль к ним летит, в их избу и на их полосу пашни, тоже орошенную

тяжким потом. Это уже не праздная „Помпея” с изящными натурщиками-итальянцами и с „чудом природы”, с невиданными лучезарными итальянками. Вместо этих академических приемов и фальши Репин давал своему зрителю настоящей правды жизни отведасть. Зато и ему самому привелось отведасть со стороны классиков и ретроградов всей правды их ненависти к жизни. Репин долго после первого появления своей картины подвергался преследованиям за „неизящество” типов, за „грубость” натур, взятых им сюжетами для картины, за бедность, лохмотья, „отрицательную сторону”. Все те самые обвинения, буква в букву, которые тридцать лет раньше терпели Гоголь в России, Курбе и Милле во Франции.

Почти десять лет прошло с тех пор, как Репин создал эту великую, истинно историческую русскую картину — какой нам другой еще истории нужно? — и с тех пор не произвел ни одной вещи, ей равной. Что ж! Когда художник положил на свой холст такую силу и такую глубину правды, с него довольно и этого на целую жизнь. Ведь и

[440]

по части прежних выдуманных картин художник, бывало, напишет одну главную, капитальную, — все остальное идет только на придачу. Вспомним хоть опять ту же „Помпею”. Однакоже у Репина было несколько других картин, очень замечательных то в том, то в другом отношении и, конечно, во всяком случае — в отношении техническом, живописном.

Еще до отъезда за границу он написал (1872) для залы „Славянского базара”, гостиницы в Москве, „Собрание русских, польских и чешских музыкантов” — картину, заключающую несколько десятков портретов во весь рост, начиная с Глинки и Даргомыжского и кончая нашими музыкальными знаменитостями последнего десятилетия, — все вместе мастерски расположенное и чудесно освещенное.

Во время пребывания своего пенсионером в Париже он написал картину „Садко в подводном царстве”. Это было опять „шествие”, тут была опять толпа народа—только на этот раз все женщины, как в „Бурлаках” были все мужчины. Собственно сама аллегория, главная задача картины, не удалась. Аллегория, со своими идеальностями и отвлеченностями, никогда не придется в самом деле по натуре такому истинному, глубокому реалисту, как Репин. Притом же, как ни

поверни аллегория, все не выходит ничего дельного и важного в этой картине. Если растолковать ее себе так, что девушка-Чернавушка, идущая в хвосте ста дочерей подводного царя, — это Россия или ее искусство, которых затмили идущие впереди блестящие, великолепные ее сестры — страны и искусства остального мира, и один только Садко, русак, понял, и узнал, и оценил ее, то это — не так, потому что Россия давно уже не Сандрильона в ряду наций и давным-давно уже многие, кроме самого Садко, узнали ей цену, взвесили ее на весах мира и уразумели ее. Но если опять подумать, что в картине дело состоит в том, что Садко — русак, сколько ни любуйся он на красоты, таланты и достоинства всего мира, а своя бедная Чернавушка будет, в конце концов, его сердцу все-таки дороже и ближе всего, — тогда надо было поставить перед нами Чернавушку в картине так, чтоб блеснула из ее лица и всего существа ее вся красота и притягательная неотразимая сила, не взирая на бедный внешний вид; тогда надо было и в Садко нарисовать озарившее его чувство, его восторг, его поклонение, смуту задыхающегося от счастья чувства. Задача художника была тут истинно глубокая и великая, одна из истиннейших и глубочайших задач нашего времени: вложить в человеческое лицо такой океан симпатии и притягательности, душевной красоты и значительности, которые перетягивают все остальные красоты и значительности, — такая задача была бы повыше задачи всех рафаэлевских мадонн, с их неземными, сверхъестественными, невиданными и неслыханными чувствами. Но в картине Репина вовсе не выполнена и такая задача: девушка-Чернавушка идет где-то далеко, в глубине картины, так что в ней ничего не видно и ничего различить нельзя, кроме общего силуэта. Мы должны верить живописцу, как какому-нибудь славянофилу (каким Репин никогда не бывал), что девушка-Чернавушка выше и лучше всех на свете, а почему — неизвестно. Сам Садко ничего тоже не выразил, он стоит тут без восторга, без потрясенной души и только чему-то „удивляется” — на том всему и конец. Но этого еще слишком мало для задачи. Собственно его внешний облик, фигура, поза, жест слишком незначи-

[441]

тельны. И однакоже, не взирая ни на что, многое в картине Репина истинно великолепно. Чудесная красавица „Италия”, взятая как будто из эпохи и стиля Тициана, позади нее такие же красоты — „Испания”, „Франция”, наперед всех



женщина — „Восток”, еще в форме полустихийного создания, наполовину женщина, наполовину рыба, и, еще более всех их, картина самого подводного царства — это все великие чудеса живописи. Подводное царство, внутренность океана, насквозь проникнутого солнечными лучами, целыми столбами золотого света, и внутри этих волн колебание, и дрожание, и суতোлока громадной массы рыб и всяческих морских чудовищ — это было уже истинно великолепно в картине Репина, потому что тут переданы были эффекты огромных аквариумов Лондона и Парижа, которые видел и наблюдал Репин. Он был тут снова на настоящей почве своей, на почве реализма, невыдуманной, существующей правды, виденной, пламенно ощущенной и с энтузиазмом переданной. Кажется, до Репина никто в Европе не брал задачей внутренность моря, кишашего жизнью и движением, в столбах солнечного света. И такая оригинальность взгляда дала Репину проявить свой талант с великою силой и прямою.

Репину заграничная жизнь не годилась столько же, как Перову. И он скоро воротился назад в Россию, точно так же, как и Перов, ничуть не изменившийся ни в чем, ничего не утративший и навряд ли что-нибудь приобретший от иностранных музеев и церквей. Когда появились у нас в печати письма Репина, где высказывались его малые симпатии к старым итальянским классикам, поднялся чуть не всеобщий крик ужаса и негодования. Как ни реалистично направление новой русской публики в деле искусства, но расстаться с предрассудками и давно втолкованными ей мнениями — куда было тяжело и неловко! Тут повторялось почти то же самое, что за сорок лет прежде произошло у нас, когда Белинский повел смелый поход на Ломоносова и Державина или когда Пушкин объявил Виргилия отцом „тощей” „Энеиды”: ни тот, ни другой, ни третий из старых поэтов давно уже никому не годились, все из них выросли, и никто не читал ни единой их строчки. Но что за негодование поднялось, что за обиженное чувство, что за храброе отстаивание прошлого! Читать отживших писателей никто уже более не хотел, а все-таки трогать их — не смей! На Репина посмотрела вся толпа консерваторов чуть не с ненавистью, и только могучая талантливость, всеми признанная, спасла его от погрома навеки.

В последние годы Репин написал две картины, в которых присутствует вся его художественная талантливость и которые все-таки не принадлежат к числу настоящих, крупных его созданий: это — „Царевна Софья” (1879) и

„Проводы новобранца” (1880). Вся разгадка малого успеха их заключалась в несвойственности его натуре взятых сюжетов. Репин не обладал даром „историчности”, ни воображением, переносящим художника в другие эпохи, кроме настоящей. Поэтому его царевна Софья вышла искусственна, натянута и ходульна, без малейшего выражения того трагического чувства, которое должно было воодушевлять Софью в ту страшную минуту, когда лопнули все ее грандиозные планы и она увидела за окном своей кельи трупы повешенных стрелцов, ее сообщников. Лицо Софьи — маска, выражение его — гримаса, поза — искусственность живой картины. Натуры и свободного творчества во всем этом нет. Точно так же в „Проводах

[442]

новобранца” Репин тронул сентиментальную, плаксивую ноту, вовсе не свойственную его натуре; оттого картина не удалась, и ни одно действующее лицо ничего не выразило ни на лице, ни в позе, кроме придуманности и условной группировки. Сам новобранец, стоящий в объятиях жены, точно по приказу или на „натуре”, и глядящий куда-то мимо, старик налево и мужик направо, расположенные точно „скобки” в строке и ничего более, собака— только для наполнения места, мать и солдат — только по программе, но не представляющие ни типов, ни выражения, все это мало удовлетворительно. Но исключение составляет одна жена новобранца, в позе которой есть чувство, натура и жизнь. И все-таки многие части этих картин были написаны, собственно в живописном отношении, с изумительным мастерством, колоритностью и блеском.

Зато где талант Репина высказался опять во всей силе, это — в его „Протодьяконе” (1877). Это опять нечто равное „Бурлакам” по могучей силе постижения и передачи. Никогда Рубенс не написал ничего сильнее и поразительнее, но только с той разницей, что у Репина нет тут никаких прикрас и идеализирований, как почти всегда, к несчастью, у Рубенса, и что „Протодьякон”—не отвлеченная какая-то личность, а человек плоти и крови, выращенный целой жизнью, отпечатавшейся на всем существе его. Это лицо с поднявшимися бровями, эти глаза с бесконечным выражением животности, разгульности и лукавства, эти развевающиеся космы седых волос и бороды, этот широкий костюм, как у венецианского патриция, эта жирная рука на чреве, этот

жест, сжатый кулаком другой руки, — что это за великолепии! Смотришь на эту великолепную картину и разом чувствуешь, как прошли пятьдесят-шестьдесят лет жизни этого человека, среди какой толпы, среди какого „хора” людского складывалась и закалялась его натура, что такое сидит в его голове. Такое изображение души и натуры, такая психология, такая глубокая живопись — торжество и венец искусства. Какова же должна быть картина („Чудотворная икона” — опять шествие великой массы людской), которую готовит теперь Репин и в которой „Протодьякон” составляет только одну частицу! Какие характеры, какие личности, какие глубоко зачерпнутые натуры, мужские и женские, молодые и старые, должны сойтись на том полотне, для которого готовились и копились такие изумительные этюды!

Понятно, что, полный таким созданием, Репин не мог не отказаться от заказа писать фрески и образа в московский собор Спаса. Те задачи слишком лежали вне его горизонтов, и притом же у него, как некогда у Иванова, тоже отказавшегося от соборов московского и петербургского, была „своя”, крупная задача, наполняющая мысль и жизнь. А такую — не променяешь ни на чью чужую.

Кроме картин, Репин написал много превосходных портретов. О них будет говорено ниже.

Шварца у нас мало знают, да и те, кто знает, расположены всегда считать его скорее интересным дилетантом, чем истинным, значительным художником. Однакоже это вполне неверно. Шварц — самый крупный, самый важный наш *исторический* художник. Я разумею здесь историю прежних эпох, так как к нашей — современной — истории Шварц не имел никакого таланта: по крайней мере он решительно

[443]

нигде у него не выразился. Шварц составляет совершенно выдающееся исключение в ряду наших художников, вообще мало одаренных способностью к „историчности”. Он родился, конечно, с исключительной способностью к пониманию старых наших времен и людей и со способностью передавать их в необыкновенно выпуклых и убедительных образах. Его картины — не плод изучения, не плод археологии и костюмного знания, даже не плод старательного и трудового вдумыванья в физиономию и фигуры русских людей прежних

столетий, которых изображения уцелели до нашего времени. Нет, каждая его картина и рисунок доказывают свободное могучее творчество, никакой потугой и стараниями не вымученный полет фантазии. Исторические картины Шварца непринужденны и вольны, они исходят из-под его кисти и пера словно мгновенная импровизация, но во всеоружии правды, меткости и глубокого знания. Эпохи нашей древней истории, всего лучше удающиеся Шварцу, это — XVI и XVII век. Более ранние периоды русской истории были меньше ему доступны, так что, например, „Плач Ярославны” на текст из „Слова о полку Игореве” и другие задачи из средневековой нашей истории, времен княжеских и великокняжеских, почти вовсе не удавались ему. Зато истинным торжеством его были сцены из периода „царского”, т. е. сцены из тех времен, когда вполне сложились, после долгого брожения, все элементы русские и нерусские, местные, восточные и западные, из которых составила наша своеобразная народная физиономия. Шварц был рожден схватывать душой и выражать кистью или пером именно этот чудный, то красивый, то безобразный, этот — то грубый, то тонкий и изящный сплав. Даром что он был лицеист в молодости и министерский чиновник в юношестве, даром что он провел несколько лет за границей, в мастерских берлинских и парижских художников (Шрадера и Лефевра), — он не утратил ни своего таланта, ни своей индивидуальной и художественной физиономии и уже с молодых лет начал выполнять свое настоящее художественное назначение. Ему он никогда впоследствии не изменил ни на единый волосок.

Еще первым его произведением, в Академии художеств, доставившим ему вторую серебряную медаль, был рисунок „Иван Грозный под Казанью” (1860). Вторым произведением, уже вполне значительным, был большой картон „Иван Грозный в Александровской слободе, у тела убитого им сына”. Шварцу было тогда (1861) всего двадцать три года, но тут выразился уже весь его талант и сила. Академия художеств дала ему за этот картон большую серебряную медаль, но не понимала, что он в ту минуту стоил бы хоть профессорства и что эта „ученическая” его картина больше значила, чем прославленные фрески и картины тех, кого она считала величайшими светилами русского истинно „исторического” искусства. Глубокое чувство ужаса, невыразимая мука раскаяния и сожаления нарисовались тут пламенными чертами на лице и в

убитой позе царя Ивана. Когда что-нибудь подобное задумывали и выполняли наши великие академические профессора?

За этим картоном последовала у Шварца целая галерея иллюстраций, пером, к роману графа А. Толстого „Князь Серебряный” и к поэме Лермонтова „Сказка про купца Калашникова” (1862). В обоих случаях действие происходило при Иване Грозном, и никогда — ни

[444]

прежде, ни после — ни один русский живописец не исчерпал так правдиво, и так глубоко, и так полно эту страшную эпоху. Никто не начертил с такой меткостью и самого Ивана-царя, центр всего совершавшегося и жившего тогда в России, и вместе остальной окружавший его люд: Ивана Грозного — во всей его смеси притворства и натуральности, злобы и испуга, неукротимой свирепости, непритворного уныния и бессилия душевного; его антураж — во всей азиатчине, раболепстве, жадности, унижении, покорности, животном равнодушии или разнузданном его зверстве. Боярыни и боярышни, сокольничьи, шуты, князья, опричники с собачьими головами и метлой у седла, старые няньки (глупо-верные, как собаки), добродушные палачи, ничем не отличающиеся, ни единым мускулом лица, от прочего народа — „приказано”, мол, равнодушный ко всему совершающемуся и непроглядно темный сам народ, слуги в парче, поспешно несущие фазана в перьях на золотом блюде к царскому столу, процессии опричников, в монашеских мантиях и с дымными церковными свечами в руках, — все они двигаются после пыток в церковь, с кающимся в ту минуту, до последней ниточки душевной, и изможденным Иваном; охоты и пиры, церковные службы и рассказываемые сказки, любовные сцены юношей в саду при лунном свете и казни на потеху взрослым на площади — всю эту чудную смесь отвратительного, страшного, смешного и поэтического Шварц изобразил в чудесных очерках. Его фантазия переносилась в Россию за триста лет назад и принесла оттуда новые образы, правдивые типы и физиономии, начиная от физиономии самого царя, столько многообразной сквозь гамму тысячи сцен, и до физиономии нищих странствующих слепцов и до царского горбоносого по-азиатски убранного коня, до физиономии тогдашнего города, деревни, поля, дворца, мрачного византийского притвора церковного. Вместе с фантазией Шварца пробуждается и фантазия его зрителя и

живет минуту среди людей и событий Иванова времени. Это способен сотворить только истинный, могучий, в самом деле „исторический” талант.

Позже Шварц исчерпал с такой же необычайною правдивостью и полнотой наш XVII век. „Шествие патриарха Никона на осляти в вербное воскресенье” (1865), с самим царем, ведущим белого осла под уздцы, среди необозримой толпы народной; „Московский посольский приказ” (1867), где русские дьяки, снаружи простодушные, в глубине души лукавые, всегда хитрые мелочники и сутяги, ищут прибрать к рукам и провести иностранных послов; „Царь Алексей Михайлович, играющий в шахматы” с верноподданными боярами, раболепно, по-азиатски стоящими у столика с царской шахматницей; „Наречение царской невесты царевною”; „Молодая боярыня, подносящая кубок гостю” и, тоже совершенно по-азиатски, обязанная поцеловать его по приказу самого мужа — ведь она только красивая рабыня! „Патриарх Никон, в чудесный летний день прохаживающийся по саду в своем Новом Иерусалиме” — он уже сломлен со всем грозным своим деспотством, со всем суровым насиланием старых форм русских, но внутренний огонь его не потух, и глаза сверкают из-под широкополой, как зонтик, шляпы, между тем как услужливый прихвостник-монах по пальцам высчитывает павшему владыке оставшиеся шансы; наконец, chef d’oeuvre Шварца: „Вешний царский поход на

[445]

богомолье” (1868), едва ли не последняя его картина, с чудной правдой оживотворившая старый русский зимний пейзаж, жалкие прикорнувшие и покосившиеся деревушки среди безотрадных пустырей и тут появившийся вдруг царский неуклюжий возок с орлами, с боку на бок переваливающийся по сугробам снега среди понуканий на тощих коней и среди скачущих стрельцов, махающих плетками, — во всем этом придворные и крестьяне, барыни и слуги, царь и монахи, солдаты, бабы и народ, важная работа и потехи, набожность и праздность—что это была за несравненная галерея картин и образов, характеров и нравов, событий и сцен! Нельзя, впрочем, не заметить, что все женские личности несравненно слабее мужских у Шварца и даже часто вовсе незначительны: например, Ярославна из „Слова о полку Игореве”, или княжна в „Князе Серебряном”, или Алена Дмитриевна в „Песне о купце Калашникове”. Крупное исключение составляет лишь старая нянька Ивана Грозного в

иллюстрациях к „Князю Серебряному”, полная характера, типичности и выражения. Конечно, останься Шварц еще несколько лет жив, он, наверное, представил бы еще много чудных русских, истинно исторических сцен: талант его до последнего дня жизни все только совершенствовался и мужал. К несчастью для русского искусства, он умер тридцати одного года, создав слишком мало, если считать то, к чему он был способен, и умер — слишком мало до сих пор оцененный.

Василий Васильевич Верещагин, по историческому духу, по глубокому постижению истории, стоит наравне со Шварцем, но у него таланта несравненно больше, он у него во сто раз сильнее, и шире, и глубже. Главное их различие в том, что область Шварца — старая русская история, область В. В. Верещагина — новая, современная русская история. Притом же, Верещагин есть по преимуществу живописец масс, хоров, точно так же, как и Репин. „Народ” не есть главное для Шварца. Для него важнее всего прежняя эпоха, прежнее время, и он их выражает посредством сотен субъектов самых разнообразных, самых разнокалиберных, начиная от верху и до низу. Репин с Верещагиным и не думают о прежних эпохах и временах; у них перед глазами — нынешний „народ”, сам народ, который они глубоко знают и чувствуют, которого страдания, жизнь, грубое невежество, полное себя-незнание и непонимание и, вследствие того, варварское его экс-платирование режут их острым ножом по душе. Этим двум художникам не дает покоя то, что они видели своими глазами, и, кажется, если б они не родились случайно художниками, они вместо кисти подняли бы перо и в пламенных страницах высказали бы то самое, что высказали в пламенных картинах. Для них искусство есть только средство выражения, а это только и есть настоящее искусство. Оба они исключительно трагики, и все просто „милое”, „грациозное”, только „нравящееся” и щекочущее нёбо, как конфета,—для них немислимо и невозможно.

Но есть особенность, отличающая Верещагина и от Репина, и от Шварца, и от Перова. Это — что между его действующими лицами никогда нет ни женщин, ни детей. Он живописец мужчин и, по преимуществу, мужчин взрослых. Даже юноши встречаются у него очень редко. Женщины являются у Верещагина до сих пор всего *два раза*: это — как раскольницы в рисунке „Духоборцы” и как сестры

[446]

милосердия в картине из болгарской войны: „Перевязочный пункт”, но и тут их мало или они видны на далеких планах, в далеких перспективах.

Многочисленные женские типы, нарисованные и написанные Верещагиным в Туркестане и в Индии, остались без применения в его картинах.

Грубо ошибся бы тот, кто подумал бы, что Верещагин есть только живописец „военный”. Никогда! Солдаты Верещагина — это все тот же народ, только случайно носящий мундир и ружье. Его солдаты — такие же ни на единую минуту не прекращавшие жить народной жизнью люди, как солдаты графа Льва Толстого в его гениальных кавказских и севастопольских картинах. Верещагин начал с того, что принялся писать (1866—1867) громадную картину „Бурлаки” (какая новая черта тождества во взгляде и внутренней потребности с Репиным!), и, не будь он офицером, не получи он в детстве и юношестве известной военной дрессировки, он писал бы всю жизнь картины не меньше нынешнего глубокие и народные, но только не с военными сюжетами, точно так же, как граф Лев Толстой, который, не будь он случайно в своей молодости офицером, написал бы, вероятно, не менее глубокие и народные вещи, только не с военными сюжетами.

Но, кроме военной внешности созданий, громадная разница между Верещагиным и всеми остальными русскими живописцами лежит еще и в другом — в личном характере. Ни у одного из них всех нет того беспокойного духа, той непоседливости, того стремления вдаль, в неизвестные страны, к чуждым людям и народам, той жажды личной деятельности, той потребности в приключениях, событиях, опасностях, той охоты поминутно рисковать собственной жизнью, часто ни за грош, какие наполняют натуру Верещагина. Все остальные наши художники могут показаться холодными и чересчур спокойными в сравнении с его вечным кипячением. И это придало свою особую печать его произведениям. Но значительные создания искусства состоят не из одного беспокойства и кипячения: нужны еще другие, более прочные и глубокие качества, и ими тоже обладает Верещагин. У него есть искренняя, ни с чем не сравнимая любовь к человечеству вообще и к народу в особенности, у него есть ничем не сокрушимое презрение ко всему принятому и наученному в отношениях житейских, у него есть непреклонная ненависть к официальной



лжи и квасному восхвалению, какими весь век наполняют свои картины Орасы Берне и им подобные, у него есть глубоко человеческое сердце, не желающее различать „своих” от „чужих” там, где дело идет о кровавых страданиях, искалеченных существованиях, бог знает за что измученных и исковерканных жизнях. У него есть прямой и светлый взгляд на то, что совершается перед его глазами, и на придачу ко всему громадный талант. От этого-то он — один из самых истинных, самых необыкновенных „историков” нашего времени (историков не только кисти, но и пера). У нас Верещагина горячо хвалили и с энтузиазмом любовались на него, но не смели и не умели подвести ему итога, так что безнаказанно и долго могли раздаваться также против его картин и голоса злобных тупиц и заплесневших консерваторов. В Европе люди были смелее и решительнее в своем приговоре: его громко признали там „апостолом человечности” и „пламенным проповедником против варварства войны”.

[447]

В течение тех двадцати с лишком лет, из которых состоит художественная деятельность Верещагина, он постоянно шел все только в гору. В этом он сильно отличается от многих — едва ли не от большинства — русских художников, которые после первых, обыкновенно замечательнейших, произведений останавливаются и не идут более вперед. Верещагин, напротив, продолжает совершенствоваться и идти в гору даже и до настоящей минуты, не смотря на все свои торжества, можно сказать, всесветные.

Первые произведения Верещагина, после его пребывания на Кавказе, имеют по большей части характер этнографический, нравоописательный. „Духоборцы на молитве”, „Религиозная процессия магометанских изуверов в Шуше”, множество кавказских народных фигур и типов (напечатанных впоследствии в „Tour du Monde” с текстом самого Верещагина), еще большее множество рисунков в альбомах, исполненных с натуры в разных местах России, свидетельствуют только о сильном даре наблюдательности Верещагина, об его любознательности и верной передаче всего, что его поражало на пути. По всей вероятности, судя по существующим этюдам, одна картина „Бурлаки”, если бы была докончена, выразила бы в эту раннюю эпоху Верещагина его собственную лирическую ноту.

Два года, проведенных Верещагиным в Париже, в мастерской Жерома, не испортили его и не лишили ни самостоятельности, ни личности; он плохо слушался наставлений учителя и более развивался сам. Но, несмотря на все мастерство, приобретенное в рисунке, колорит Верещагина долго не достигал такого совершенства. Первые картины на сюжеты из современного быта и войн в Средней Азии, где он, среди боев и схваток, провел около трех лет (1867—1870), представляли высокое совершенство по правде типов и выражению („После удачи” и „После неудачи”, „Хор дервишей”, „Политики в опиумной лавочке в Ташкенте”, „Дуваны в праздничных нарядах”, „Нищие в Самарканде” и — выше всех их по глубине выражения — „Опиумеды”), но оставляли еще желать многого по колориту, почти постоянно мутному, жесткому, суховатому. Но когда, в декабре 1870 года, поселившись в Мюнхене, Верещагин принялся за разработку громадного материала, привезенного из Средней Азии, тут уже он оказался совершенно новым художником. Он уже владел средствами своего искусства как великий, зрелый мастер. К совершенству рисунка, типичности группировки, выражения прибавилось еще и великое совершенство колорита, необычайный блеск красок и, вдобавок ко всему, такая легкость и свобода выполнения, которые могут казаться просто невероятными. В течение трех лет Верещагин написал целую галерею картин самого разнообразного содержания на типы среднеазиатские. Огромный процент в этом числе составляли произведения с содержанием только что этнографическим: „Киргизский охотник с соколом”, „Продажа мальчика-невольника”, „Дервиш у дверей мечети”, „Перекочка киргизов”, калмыцкие храмы и жилища, монгольские, киргизские, китайские и туркестанские дворцы, дома, палатки, караван-сарай и кладбища и с этим вместе — громадное количество писанных красками или рисованных карандашом народных типов, мужских и женских, а также азиатских пейзажей в городах, степях и долинах. Во всем этом было разлито бесконечно много

[448]

изумительного мастерства фактуры, но интерес был недостаточный, только еще научный: он был собственно „географический”. Художественное творчество тут еще не присутствовало. Но зато было в этой огромной массе картин и этюдов около дюжины таких, где высказывалось оригинальное, совершенно

самостоятельное настроение Верещагина, где выражались с могучей силой его дух, любовь, ненависть, восторг, негодование, юмор. Большинство между ними было трагического содержания. Трагичнее всего был „Забытый” — бедный убитый солдат, распростертый навзничь в поле, покинутый всеми и над которым слетается стая воронов с жадно растворенными клювами, пока отряд товарищей уходит вдаль. Этой поразительной, потрясающей ноты не брал еще ни один живописец войн и баталий, даром что военных картин было до сих пор на свете много тысяч. Другая такая же картина была: „Окружили — преследуют” — картина, изобразившая отчаянное положение горсточка бесстрашных, по-народному простых и героических русских, застигнутых в лощинке среди гор целым полчищем налетающих со всех сторон туркестанских всадников. Спасения нет, все должны лечь костями тут в поле, разве чудо выручит. Тоже и такого безотрадного сюжета не смел прежде трогать ни один баталист, так как каждый из них знал настоящее назначение: прославить отечественные войны. Еще один сюжет — „Вошли!” — был до крайности необычаен и своеобразен по содержанию. Кучи убитых, своих и неприятельских, валяющихся на месте недавно только кончившегося боя, — это было не чудо для военной картины, но чудом и дерзкой новостью было изображение наших солдатиков: на вершине крепостной стены они лежат на брюхе рядом с только что водруженным окровавленным знаменем, покуривают трубочки и болтают ногами, поглядывая вниз, как товарищи внизу таскают прочь тела убитых. Такое равнодушие, такое бессмыслие — разве это позволительно” в изображении отечественного „воина”, которого надо всегда представлять идеалом, заключающим в себе все одни только „великие чувства”!

Но рядом с этими картинами, изображавшими русскую сторону, Верещагин написал также целую коллекцию картин, где главными действующими лицами являлись азиаты. Конечно, он повсюду представлял их дикость и варварство, их страшные подземные „зінданы” (клоповники), где люди ходят в полумраке, как тени, ожидая мучительной смерти, их монументы — пирамиды черепов в степи; но это не мешало ему изображать их тоже победителями над русскими — новое преступление против строгих правил „отечественно-исторической” живописи. Он писал во всем блеске высокохудожественную красоту их дворцов, живописность мечетей, площадей, наконец — без всякой карикатуры и ненависти — толпы среднеазиатов,

которых муллы фанатизируют к войне против ненавистных пришельцев, в виду высоких столбов, на верху которых победно водружены головы побитых недругов, — все это с талантом и блеском необычайным.

Понятно, какое впечатление должны были производить на массу публики такие совершенно необыкновенные, и по содержанию, и по мастерству, картины. В Лондоне, на выставке в Хрустальном дворце (1873), это собрание картин привлекало толпы народа, критика объявляла Верещагина художником, выходящим совершенно из ряда вон среди художников всей Европы; несколько месяцев спустя, когда эти

[449]

картины были выставлены в Петербурге (1874), массы народа на выставке были так громадны, как никогда еще не бывали с тех пор, как Россия существует, и, что всего важнее, в числе сотен тысяч, тут перебивавших, огромную массу составляли также люди самых „низших” классов, сам народ. Этого прежде еще никогда у нас не бывало. Верещагин был понятен всем, говорил сердцу и воображению каждого. Но, что еще очень примечательно, эта выставка имела последствием две своеобразные выходки художника. Пока массы народа и общества глубоко восторгались Верещагиным и признавали его настоящим „нынешним” и „своим” художником, ретрограды смотрели на его смелость и новизну, как на проклятое преступление, и нескольким генералам, штатским и военным, удалось довести его своими выговорами и порицаниями до такой степени нервного раздражения, что он в один прекрасный день взял и сжег три из наиважнейших своих туркестанских картин: „Забытый”, „Окружили — преследуют” и „Вошли!”. С другой стороны, когда, после выставки, Академия художеств захотела сделать Верещагина профессором, — он заявил в газетах, что „признает все чины и отличия вредными в искусстве и потому от профессорства начисто отказывается”.

Два года после того провел Верещагин в Индии (1874—1876) и привез оттуда громадную коллекцию этюдов с натуры, видов перспектив и человеческих фигур, свидетельствовавших о новом блестящем развитии художника. Ничто не может сравниться с великолепной передачей природы и людей, какая присутствует здесь на каждом холсте; кажется, еще никогда свет и блеск солнечных лучей в Индии, горы, поля, долины, заоблачные снега, вся

роскошь индийской гениальной архитектуры и вся живописность и своеобразие тамошних типов людских не были передаваемы с таким талантом и горячностью. Правда, зритель мог себя спрашивать с удивлением: что за охота такому таланту, как Верещагин, в продолжение нескольких лет писать все только этюды и ни одной картины? Но удивление кончалось, когда зритель узнавал, что вся эта галерея этюдов была только приготовлением к целому ряду больших картин, назначенных изобразить историю Индии во время пребывания там англичан, начиная с XVI века и до нашего времени. Первой картиной должна была быть та, где английские купцы, желающие образовать Ост-Индскую компанию, представляются королю Иакову I; последней — та, где изображено путешествие принца Уэльского в 1875 году по Индии. В какой степени удалась бы тут Верещагину „история”, — мудрено угадать; мне кажется, однакоже, что навряд ли он достигнул бы значительных результатов, судя по двум „историческим” его картинам из прежних эпох: „Два среднеазиатских воина у дверей Тамерлана дворца” и „Великий могол на молитве в мечети”. Обе картины суть истинные *chefs d'oeuvre*'ы со стороны письма, освещения, рельефа, изумительного воспроизведения архитектуры, костюмов, оружия, но ровно ничего исторического не заключают. Верещагин — великий и глубокий историк, но историк одной современности. Впрочем, что касается его „Индийской поэмы”, ему не удалось выполнить задуманного плана. Он написал всего две картины (обе колоссального размера): „Великий могол на молитве в мечети” и „Процессия английских и туземных властей в Джайпуре” (последняя картина — одна из немногих неудачных

[450]

у Верещагина) и приступил к третьей: „Европейские послы представляются великому моголу”, когда началась болгарская война; Верещагин бросил Париж, мастерскую и индийские сюжеты — и полетел на войну.

Как во время туркестанской войны, так и теперь он лично участвовал в сражениях и военных предприятиях, под ядрами и гранатами писал этюды с живых сцен, но то, что вышло потом из этих этюдов, было уже совсем иное в сравнении с картинами туркестанской войны. То, что вышло, — это были двадцать картин, между которыми большинство — лучшие и величайшие создания Верещагина. Общий уровень его художественной техники поднялся

тут до той высоты, какой достигали до тех пор лишь наилучшие из наилучших туркестанские и индийские картины и этюды. Лучшие картины из болгарской войны — это самое зрелое, это самое совершенное, это самое трагическое, это самое потрясающее, что только создал на своем веку Верещагин.

„Этнографический элемент” пропал из картин, конец был одному художественному любованию и наслаждению! Верещагин с задыхающейся грудью, со щемящим сердцем наносил на свои путевые холстики и дощечки страшные сцены, пронесившиеся перед ним; он преобразился в эти минуты в историка, и одни из самых мрачных сторон XIX века выступили на свет с грозной силой. Ужасы войны, зверство и дикое остервенение в минуты боя; невыразимые страдания невинных, посланных на убой жертв; добродушие и наивность этих жертв, совершающих войну, как любое другое занятие — посев или рубку дров, жатву или ужение рыбы, как травлю-волка, без злого сердца, по нужде и приказу; геройство и простота души; целые поля убитых и изуродованных; целые тысячи раненых, погруженных на перевязочном пункте в такие адские страдания, которым нет имени; целые обозы искалеченных, возвращающихся в скифских каких-то фурах „с богом домой”; снеговые равнины в десятки верст, где замерзали медленной страшной смертью сотни и тысячи брошенных и раненых: все это, написанное с огнем и мастерством неподражаемым, с энтузиазмом, идущим из глубины души, потрясенной до самых корней, — вот что создало картины, каких еще никогда никто не писал в Европе.

Зато и вся Европа была поражена, как редко с ней бывает. Выставки Верещагина в Лондоне, Париже, Вене, Берлине, Гамбурге, Дрездене, Брюсселе были рядом триумфов, быть может, еще не виданных в истории искусства. Толпы крестьян и солдат, вообще „простого народа”, являлись на эти выставки и возвышали во сто крат силу общего порыва. В России было то же. Выставка болгарских картин имела, как ни казалось это невозможным, еще более успеха, чем туркестанская 1874 года, и бесконечная толпа народа была еще громаднее. К стыду нашему, несколько квасных, подслуживающихся лжепатриотов, совершенно антихудожественных, замешали свою гнусную ноту в хор общего торжества. Они перещеголяли тут ретроградов всей остальной Европы. Но дело ни на йоту не переменилось, и картины Верещагина остались навсегда одним из самых чудных и великолепных явлений нашего столетия.

Два настоящих „живописца-историка”, Шварц и Верещагин, составляют у нас, как я уже указывал, исключение между товарищами своими по живописи. Все остальные очень мало одарены историческим чувством и способностью переноситься в далекие времена и события, и особенно — в далекие нам личности и народности.

Всего менее оказалось в нашей школе способности к трактованию сюжетов религиозных. Кроме двух единственных картин, довольно замечательных, не на что указать за все последние двадцать пять лет. Первая картина — „Тайная вечеря” Ге (1861) — несомненно заключает многие хорошие качества: отсутствие „иконности”, настоящую серьезность настроения, некоторый, впрочем очень недалеко идущий, реализм, простоту, живописность и даже известную новизну расположения, довольно приличные типы Христа и апостола Петра, наконец, оригинальное освещение. Но она страдает также и некоторыми очень существенными недостатками: по общему впечатлению, по краскам она является подражанием старым венецианцам, а такая несамостоятельность есть порок. Во-вторых, большинство апостолов банальны и не проявляют никакого ни типа, ни характера, а это, после картины Иванова, невыносимо; притом же апостол Иуда лишен всякой натуры, простоты и смысла, он выходит фигурой мелодраматической. Он натягивает на себя через голову покрывало, и весь этот жест придуман единственно для того, чтоб из-за Иуды, как из-за темной ширмы, падал яркий свет на остальных действующих лиц. Главный же недостаток состоит в том, что Христос представлен совершенно ничтожной личностью, элегическим меланхоликом, точно будто вот сию минуту готовым расплакаться, вместо того, чтобы проявить энергию, характерность, решительность нападения и силу обличения там, где перед его глазами представилась мерзость зла и гнусность предательства. Для того чтобы изобразить только такую сентиментальную элегию, не стоило брать такой трагический и всемирно знаменитый сюжет, как „Тайная вечеря”. Две другие религиозные картины Ге: „Христос в Гефсиманском саду” и „Вестники

воскресения” были так неудачны и слабы, что о них уже и вовсе не стоит говорить.

Другая картина, „Христос в пустыне” Крамского, при многих хороших качествах общего расположения, позы, освещения, драпировки и даже типа, страдает тем же недостатком, что и „Тайная вечеря” Ге: совершенно неестественной для Христа элегичностью и расслабленностью. Впрочем, эта картина замечательна тем, что одна она носит на себе некоторые следы серьезного впечатления, произведенного на русского художника Ивановым. Картину Семирадского „Христос и грешница” никак нельзя примкнуть к картинам Ге и Крамского. Она так поверхностна по содержанию, грешница в ней такая современная парижская опереточная кокетка Оффенбаха, Христос и апостолы до того состоят из одного костюма, что вовсе не след говорить о ней, как о серьезном историческом создании. Она произвела на нашу публику очень большое впечатление своим блестящим колоритом, франтовскими своими красочными пятнами.

Все остальные картины религиозного содержания, писанные в 50-х, 60-х и 70-х годах как по заказу для церквей (например, картины

[452]

Моллера для московского собора Спаса, картины Сорокина для парижской русской церкви и для московского собора Спаса, картины В. П. Верещагина для этого же собора и для дворцовой церкви великого князя Владимира Александровича), так и по собственной инициативе (например, „Младенец Моисей” Моллера, „Положение во гроб”, „Ангелы возвещают гибель городу Содому” Венига, „Христос и богач” Чумакова, „Святой Григорий проклинает умершего монаха за любостяжание”, „Погребение Христа” В. П. Верещагина), академически тривиальны или вполне незначительны, потому что не выражают никакого истинного религиозного воодушевления, а по формам — условны и бесхарактерны. Хотя иные из этих картин пробуют даже, по нынешнему общепринятому правилу, соблюдать исторический костюм и восточный пейзаж, все-таки в них столь же мало историчности и религиозности, как и в картинах художников прежних периодов: Егорова, Шебуева, Брюллова, Васина и Бруни. Притом надо заметить, картин этого рода написано у нас, в продолжение всей этой четверти столетия, вообще очень мало.



Что касается до картин с содержанием собственно историческим, то, в продолжение этого же периода, у наших художников оказалось к ним гораздо больше способности, чем к картинам религиозным. Только и здесь все еще не проявилось настоящее, коренное настроение наших художников.

Историческими сюжетами русские живописцы занимаются как-то вскользь, случайно, то по чужому заказу, то по искусственному „втягиванию” самого себя в данную сцену и эпоху. Чтоб убедиться, как везде тут настроение не коренное, а внешнее, напускное и случайное, стоит только взглянуть на то, как наши живописцы легко берутся за эти сюжеты и как легко от них отступаются, а пока трактуют их, то как легко порхают по любым эпохам, народностям, характерам и сценам.

Так, например, Ге, написавши сначала несколько картин религиозных, вдруг круто поворачивает налево кругом и пишет картины из русской истории прошлого столетия: „Петр I и царевич Алексей” (1871), „Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы Петровны” (1874). Конечно в этих картинах было уже несравненно более толка и исторического чутья, чем в тех будто бы исторических картинах, которые только за немного лет предшествовали им и восхищали русскую публику, например: „Валленштейн в Богемии” Страшинского (1855), „Боссюет в отеле Рамбулье” (1857), „Ассамблея при Петре Великом” Хлебовского (1858), „Тилли в Магдебурге” Микешина (1858). Тут было несравненно менее общих мест и более серьезности, но все-таки до настоящей истории им было далеко. Что за Петр такой, который элегично и сентиментально, чуть не плаксиво, как Христос в „Тайной вечере” того же Ге, смотрит на царевича Алексея и читает ему театральную рацею с упреками: „И ты, и ты, сын мой!” Никогда, наверное, во всей жизни Петра I не бывало подобных сцен раскислости и слабости. У этого железного человека, в сцене с сыном, который должен был скоро потом скончаться в Петропавловской крепости, наверное, дело происходило в совершенно другом тоне. Только тон этот был вовсе не доступен для автора картины. Да, в петергофском дворце, в самом деле, произошла сцена между отцом и сыном, и то была гроза, а не жалкая риторика. Царевич Алексей, ограниченный,

но — правый старовер, кроткий и добрый, но упорный в своем протесте против того, что ему казалось ненужным в ломке Петра, — этот сложный характер остался вовсе не понят и не выражен им. Значит, ради одной только „элегии” и отеческого ординарного „журения” не стоило брать задачей такого сюжета. С Екатериной II вышло и еще того менее толка. В расходящихся в разные стороны двух группах людей выразилась только внешняя сторона дела, внешняя придворная сцена, и ничего более. Эта сухая, натянутая, накрахмаленная, ничтожная кукла — неужели это Екатерина, умная, мучимая властолюбием, пылающая грозными замыслами? А этот безразличный хорист в бархатном кафтане — неужели это Петр III, недалекий, но человечный, слабый характером, но желающий другим добра, а себе свободы? Неужели все это выразила та фигура в картине Ге, которая только и сделала одно: эта фигура уходит вон, спиной к зрителям. Нет, так историю писать не годится.

А впрочем, Ге и сам доказал, как мало для него значит история, принявшись вдруг, после нескольких лет антракта, опять за религиозные сюжеты, да еще в самой невзрачной их форме, в форме аллегорическо-мистической: свидетель тому его последняя картина „Милосердие”. Эта картина изображает современную девицу или даму, поящую в поле какого-то фантастического странника, а это должно являться иллюстрацией евангельского текста: „Кто напоит одного из малых сих только чашею холодной воды, во имя ученика моего, не потеряет награды своей”.

Седов, Неврев, Пелевин, Литовченко, Корзухин и другие точно с такою же легкостью перешли от сюжетов из действительной, современной жизни, им по натуре близких и известных, в изображении которых они проявили немало даровитости (мы воротимся к ним ниже), — к сюжетам историческим, к которым у них не было уже никакой способности. Неврев написал сцены: „Князь Роман Галицкий, указывая на свой меч, дает ответ папским послам, предлагавшим ему перейти в католичество” (1875), „Дмитрий Самозванец у Сигизмунда” (1877), „Убийство боярина Гвоздева в присутствии Ивана Грозного” (1881), „Представление царевны Ксении Самозванцу” (1881); Пелевин — сцены: „Боярин Троекуров читает царевне Софье указ Петра I о заточении ее в монастырь” (1878) и „Иван Грозный, посещающий юродивого Николу Салоса во Пскове” (1877); Седов — несколько сцен из жизни того же царя: „Иван Грозный и Малюта Скуратов” (1870), „Василиса Мелентьева и

Иван Грозный” (1875); Литовченко — картину „Иван Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею” (1875); Корзухин— „Сцену из стрелецкого бунта” (1882) и т. д., но все эти картины не изобразили никакой истории, ни людей, ни характеров, ни событий, а только — собрания исторических костюмов и утвари, скопированных в музеях. Лица и выражения во всех этих картинах — а часто даже и позы — совершенно ничтожны и казенны, и разве только что театральны.

Как подумаешь, давно ли было время, когда все подобное могло нравиться нашей публике, казаться ей „чем-то”, даже значительным шагом вперед. Вспомним только хоть картины, написанные несколькими молодыми нашими художниками 'в 1861 году, для получения большой золотой медали на заданную тему (Чистяков, Гун, Верещагин):

[454]

„Княгиня Софья Витовтовна вырывает пояс у Василия Косого на свадьбе Василия Темного”. Какой громадный успех имели тогда эти картины! Как они тогда казались „историчны” и талантливы! И в самом деле: как было не радоваться на них, когда они являлись заменять сюжеты из учебников „классической древности”. Но время необходимой оппозиции и протеста прошло, и эти картины оказываются плохими классными упражнениями, без природы, без правды, без творчества, без истории. Такими же представляются и нынешние их наследницы.

Всего замечательнее, что чем отдаленнее от нас была взятая художником эпоха, тем было хуже и тем менее она удавалась. Так, например, все „богатыри”, на полях сражения, на распутье, в волшебном полете, в раздумье и т. д., уже вовсе ничего не стоили у русских живописцев. Такой даровитый, хороший художник, как Васнецов, становился неузнаваем, когда принимался за русскую седую древность и, вместо чудных витязей из „Слова о полку Игореве” или из русских былин и сказок, представлял только каких-то неуклюжих, ровно ничего нам не говорящих топорных натурщиков, нагруженных кольчугами и шлемами. Правда, эти богатыри все-таки были на несколько процентов лучше академических „Добрыней”, „Ильев Муромцев” и других витязей профессора В. П. Верещагина, но это еще не великая честь.

Эту общую неспособность к изображению эпох и народностей, от нас отдаленных, разделяет и Семирадский. Он ничего другого не пишет, кроме картин на сюжеты из времен античного мира, и, однакоже, нигде не проявляет истинной к тому способности. Картины его — очень эффектные, колоритные пятна потому что он художник талантливый, чувствующий колорит, но искать тут древний мир — это был бы труд совершенно напрасный. Семирадский есть живописец внешностей, иногда пикантных, иногда скучных, но всегда поверхностных. Глубокий смысл вещей, людей, характеров и событий ему совершенно чужд. Перламутр, бронза, мрамор и материи, вместе с солнечным освещением и тенями, часто служат ему оказией для проявления значительной технической виртуозности, но все остальное в его картинах оставляет зрителя индифферентным и равнодушным столько же, сколько бывали в прежние времена картины и картинки Брюллова. Никакое действительное настроение и чувство не присутствуют в них. В огромной картине, обыкновенно признаваемой крупнейшим его произведением и носящей название „Светочи христианства” (1877), нет ни одной живой личности, ни одного характера, ни одного облика, — все только куклы и костюмы, более или менее бравурно написанные: римские палачи и христианские мученики, лысые сенаторы и пышноволосяные гетеры — все это искусственно и условно, ни на одну йоту не менее, чем, например, в „Последнем дне Помпеи” Брюллова или в „Мучении святой Екатерины” Басина. Ни единое чувство не дрогнет в груди зрителя. „Пляска мечей”, „Оргия при Тиверии”, „Продажа невольницы” и т. д. — все это не что иное, как собрание статистов, статисток, то соблазнительно раздетых и ярко освещенных солнцем или факелами, то целомудренно задрапированных и не рассчитанных ни на какие световые эффекты. Исторического во всем этом ровно ничего нет. И, что всего хуже, манера Семирадского не включает в себе ничего своеобразного, ничего собственного. Казалось бы, как этому художнику не

[455]

получить своей особенной физиономии? Ведь он взял себе такую специальность, которая должна ярко высказаться и дать характер. Эта специальность — оргии древнего мира, пляски и пьянство мужчин и женщин при солнце и огне. Однакоже и такая специальная тема ничего особенного не

произвела. Мысль, представление, манера Семирадского все-таки сбиваются на общую заурядную манеру посредственных европейских живописцев. Одни достоинства эффектного колорита составляют личную собственность этого живописца.

Насколько безразличный „европеизм” способен наносить вред нашим художникам, можно видеть на примере нового, недавно появившегося нашего живописца Сведомского. Это художник не без дарования, но его заедают „европеизм” и бесхарактерность. Его „Юлия в ссылке” (1881), сидящая на скале, над морем,—такая же историческая картина, как „Продажа невольницы” Семирадского, без смысла, без выражения, без самомалейшего чувства; его „Москва горит!” (1878) представляет такого русского барина, такую русскую барыню, такую русскую кормилицу, глядящих издали на пылающую Москву, в которых столько же русского, как в смехотворных русских картинах и иллюстрациях французов Ивона и Доре.

Но не все у нас одни Семирадские и Сведомские, Невревы и Пелевины пишут исторические картины. У наших художников мало способности к истории — да, а все-таки есть исключения и между художниками второй величины (после Шварца и Верещагина). И что очень странно, — это тот факт, что и тут лучшие до сих пор две исторические наши картины — обе на сюжеты из иностранной истории, именно из истории французской. Одна из этих картин — это „Канун Варфоломеевской ночи” Гуна (1868), другая — „Робеспьер” Якоби (1864). Первая — лучшая картина Гуна, вторая—лучшая картина Якоби. Оба художника были в Париже, когда писали эти картины, и пустили тут в оборот все, что у них было сил, молодости и таланта. Зато в этих картинах выразилось столько истины и глубины, что если бы поставить их в парижских музеях, они играли бы там очень капитальную роль между французскими картинами на французские сюжеты: вот как иногда сильны русские таланты! До сих пор ни один французский, или немецкий, или итальянский художник не способен был сделать то на наши сюжеты, что мы способны были сделать на их сюжеты. Впрочем, тут повторилось только то, что уже ранее случилось в литературе: Пушкин представил таких немцев, итальянцев, испанцев в своих „Скупом рыцаре”, „Сценах из рыцарских времен”, „Анджело”, „Каменном госте”, а Гоголь — таких итальянцев в своем „Риме”, каких сами те нации никогда не представляли выше и глубже, между тем как никогда еще их

литература не способна была изобразить что-нибудь подобное на сюжеты русские. „Лигист” Гуна — это невероятно глубоко схваченный тип старого католика-фанатика, кроткого и слабого на вид, злого и неумолимого, если его узнать глубже: он завтра, с этим белым крестом на шляпе, когда выйдет из этой средневековой комнатки, с первого же удара колокола наполнит все около себя кровавыми жестокостями. Так точно и сцена в картине у Якоби, в мрачном подвале, вокруг мертвого тела Робеспьера с разможенной головой, где под лучами слабо мерцающей лампы одни, торжествующие, равнодушно понюхивают табачок, другие хохочут,

[456]

третьи тащат на носилках мертвые тела и везде кругом блещут штыки и сабли, — это глубоко правдивая сцена с поразительными личностями, дышащая великой исторической минутой, где грозно перемешались все языцы, все страсти и характеры. Но зачем надо было обоим нашим живописцам, и Гуна, и Якоби, братья за сюжеты французские? На них ушли вся их молодая сила и творчество. Не ездят они в Париж, не натолклись они там совершенно случайно на эти чужие им по всему сюжеты, они, может быть, создали бы здесь, дома, то, что им было еще ближе и знакомее и что, значит, вышло бы у них с еще более потрясающей силой. Всего лучше случайность и несвойственность задач у обоих живописцев доказывается тем, что все следующие попытки их в этом же роде более не удавались им. Гун написал „Сцену из Варфоломеевской ночи” (1870), Якоби — „Кардинала Гиз, рассматривающего голову адмирала Колиньи” (1868): обе картины были уже на много процентов ниже первых, и пришлось братья за другое. Они оставили „народную” историю: Гун принялся за „жанр”, Якоби — за пикантный „придворный анекдот”. Гун писал все только подсахаренные французские сценки; про Якоби замечу, что он уже более не поднялся на прежнюю высоту. Краски его сделались пестры и радужны, типы и сцены — поверхностны („Арест Бирона”, 1870; „Шуты Анны Иоанновны”, 1872; „Ледяной дом”, 1878). А насколько он был выше, когда только начинал юношей и когда, несмотря на всю еще неумелость рисунка, группировки и краски, он нарисовал те сцены, которые до корней потрясали его, которые наполняли глубоким чувством ужаса и негодования всю его молодую благородную душу! „Привал арестантов” (1861) — это страшная сцена, где

люди, отправляемые в Сибирь, и образованные, интеллектуальные, и самые грубые дикари, мошенники и разбойники, одинаково преданы на полный произвол одичалого этапного начальника; таков же рисунок „Острижение каторжного в тюрьме” (1860). Эти народно-исторические задачи были, кажется мне, настоящим призванием Якоби.

Около того же времени, в середине 60-х годов, большой фурор произвела среди русской публики еще одна историческая картина, на сюжет русский: „Самозванка княжна Тараканова, застигнутая наводнением в своем заключении в Петропавловской крепости” (1864). Всего сильнее действовал в то время, конечно, самый сюжет, и около него происходили битвы ретроградов и прогрессистов, в журналах и в обществе. Одни отрецивались с негодованием от непозволительной дерзости картины, другие в восторге поднимали ее выше небес. Но, помимо сюжета, у нее были большие художественные достоинства: крайняя простота и безыскусственность, сильная трагичность, красивость линий, колорит мрачный, даже зеленоватый в теле, но очень идущий к настроению сцены. Эта картина была прямой результат тогдашней могучей, самостоятельной литературы и бодрого, смелого общественного настроения. Она — истинный монумент времени и вместе изящный памятник таланта Флавицкого. Здесь этот живописец высоко поднялся над тем, что он до тех пор делал. Его картина „Братья Иосифовы” (1855) была еще вполне академична, картина „Последние минуты христиан в Колизее” (1862) была совершенно в брюлловском декорационном и фейерверочном роде — и вдруг, после всего этого, он в состоянии был подняться до такой правды и простоты, как „Княжна

[457]

Тараканова! Но теперь, когда борьба и бой прошли и сражаться за картину Флавицкого более нечего, нельзя не признаться, что и здесь Академия все-таки дает себя знать: как ни чудесна, как ни драматична фигура, а все-таки в ней присутствуют поза, голова и даже черты лица античной Ниобеиной дочери. Зачем это в сцене екатерининского времени и в XVIII столетии? Быть может, в следующих картинах Флавицкий избавился бы от последних остатков зловредной академичности, но прошло два года, он никакой новой картины не написал и — умер от чахотки.

В последнее время, после целого ряда неудачных исторических картин, указанных мною выше, появилась еще одна: „Утро стрелецкой казни” Сурикова (1880). В картине есть немало недостатков: это — театральность Петра I верхом, искусственность петровских солдат, бояр, иностранцев и стрелецких жен, и, всего более, самих стрельцов; отсутствие выражения там, где оно прежде всего требовалось, — в фигурах старух, матерей стрелецких. Но все-таки общее впечатление ватаги стрельцов, с зажженными свечами, скученных в целой толпе нагроможденных телег, — ново и значительно. Всего лучше — два стрельца: один — старик, другой — средних лет, оба с лица, с поникшими головами. Это — два истых стрельца, могучих, закоренелых в своей народной мысли и праве, но в эту минуту сломленных и опустивших руки. До сих пор мы знаем всего одну эту картину Сурикова. Что дальше из него будет: останется ли он „историком”, к чему имеет явную способность, или перейдет к другим сюжетам, — надо подождать.

Другой молодой художник с задатками „историчности” это Янов; его „В кружале XVII века” и „Приказ в Москве XVII века” несколько напоминает склад Шварца.

## VI

Все то, что отсутствует в большинстве наших картин на исторические сюжеты, — трагичность и драматизм, глубокие душевные движения, естественность, правда, — все это, столько не удавшееся почти всегда даже лучшим русским художникам, когда они брались за эти сюжеты, появляется у них, лишь только они забывают про „историю”, снимают с себя тяжкий костюм и маску, стирают румяны и принимают за то дело, которое есть настоящее их дело: изображение русской современной жизни. Натуги и притворство кончаются, русский художник в них более не нуждается. На что они, когда все дело состоит только в том, чтоб изобразить с талантом то, что ему известно, как собственная жизнь, как частичка собственного существования, то, среди чего он постоянно живет и что постоянно видит, слышит, испытывает?

Известная доля публики, возвращенная на „великих” преданиях, часто называет все это искусство ничтожным, и низменным, его задачи — мелкими и пустыми, а самих художников — лишенными высокого художественного полета и людьми, вечно занимающимися таким искусством и такими темами



только по бессилию, по необразованности и по скудности творчества. Но в такого рода обвинениях нет ни единой

[458]

йоты правды. Не маловажно и не ничтожно то искусство, которое рисует жизнь, только одну истинную жизнь, и чуждается всего остального; не скудны и не низменны те задачи, куда художник вложил свой крик душевный, свое негодование или свою радость, свою мрачную думу или свой отрадный просвет; наконец, не результат необразованности и ограниченности — те сцены, где рисуется тот или другой момент настоящей народной жизни. Для того, чтобы понять, почувствовать и передать моменты из будничной жизни любого Митюхи или любой Дуньки, любого писца или кухарки, чиновника или лавочника, „батюшки” или „матушки”, но только — так, как все они в самом деле живут и бьются, наивно или грубо, красиво или безобразно, — на это, наверное, надо гораздо больше таланта, светлого ума, развитой мысли и глубины чувства, чем на изображение выпренных, чуждых, невиданных и непонятных художнику, как непроходимый лес и дебри, „великих людей” и праздничных, в торжественной и фальшивой иллюминации, „великих событий”.

Живописцы новой русской школы — по преимуществу трагики и юмористы. Может быть, их такими создала отечественная история, и в этом — главное различие их от большинства художников прочих современных школ. Я не могу рассмотреть, в настоящем быстром очерке, все создания последних двадцати пяти лет нашего искусства — они слишком многочисленны, но и те главные примеры, которые я здесь представлю, докажут, я надеюсь, правду моих слов.

„Неравный брак” Пукирева (1862) — одна из самых капитальных, но вместе и самых трагичных картин русской школы. Что может быть проще взятого тут сюжета? Продажа и покупка невесты — это ли еще не сцена, которую всякий видит собственными глазами чуть не каждый день? И, однако, никто раньше Пукирева не запечатлел ее на веки веков на полотне: так все заняты были греческими героями и христианскими мучениками, точно будто бы и тут не герои и не мученики. Неужели горя и страшных мук меньше оттого, что они произошли не две и три тысячи лет назад, а вчера или сегодня, и не в парадных местах и не в парадных тогах, а в самых обычных углах и во

фраках и накрахмаленных юбках? Каких терзаний натерпелась бедная жертва, и какая героическая решимость — перед приказаниями грозного папаша или тетеньки, а пожалуй, и еще более грозной повелительницы, самой царицы Нужды (эта не уступит никакому самодуру папаше и никакой безумной тетушке!). Какая героическая решимость должна была создаться в этом бледном золотушном созданийце! Это говорят ее опухшие от долгих слез глаза, и упавшая с венчальной свечой рука, и поникшая под свадебным вуалем головка, рядом с беззубым, разрушающимся, но распомаженным на последних своих сединах генералом. Подобострастный священник, учтиво и галантерейно совершающий обряд в тяжелой кованой своей ризе, молодой прежний жених, в отчаянии сложивший руки и молча гложущий свою любовь, исподлобья серьезно поглядывающая сваха — это все необыкновенно жизненные и правдивые типы. Все русское общество горячо схватилось за эту картину и сразу глубоко полюбило ее. Академия принуждена была поскорее присудить Пукиреву профессорский диплом, даром что тут являлось одно из самых вопиющих дел: изображение ничтожной „домашней сцены” в размерах самой натуры, в тех размерах,

[459]

в которых имеют право являться на свет одни высокие сцены, изображаемые истинным искусством. Это ли еще было не торжество новой школы?

К сожалению, Пукирев никогда более не произвел ничего равного этому крупному созданию. Его „Мастерская художника” (1865) включает много превосходного, глубоко юмористического: жирный, заплывший, приземистый купец, староста церковный, осматривающий, в своей дорогой шубе, заказную картину для своей церкви и ничего тут не понимающий; старик архитектор, в вицмундире, ловко вертящий ладонью взад и вперед и с практическим жаром доказывающий золотому мешку все достоинства покровительствуемой им картины; бедный молодой художник, обязанный выслушивать всю непроходимую тьму казенных разговоров, печально прислонившись к своей картине; его жена, выглянувшая в дверь, — какая живая сцена вышла из всего этого материала, схваченного прямо с натуры! Но техника во всем, кроме двух главных, комических фигур, далеко отставала от задачи, стояла ниже ее. Все последующие картины Пукирева: „Сбор недоимок”, „Прием

приданого в купеческой семье по росписи”, обе 1873 года, и другие, прекрасные по задаче, были уже совершенно слабы по исполнению.

Другой новый художник создал, еще во дни своего юношества, картину, которая принадлежит к числу наизначительнейших созданий русского искусства и где опять-таки всего важнее, всего поразительнее— могучий трагический элемент. Картина эта—„Гостиный двор в Москве” Прянишникова (1865). Здесь, на полотне небольших размеров, нарисовалась одна из тех варварских, страшных сцен, в сравнении с которыми становятся малы и слабы все варварства и ужасы войны. Старый чиновник — в вицмундире, но все равно что нищий в рубище, с потухшими глазами, без шапки на голове, выплясывает перед купцами и сидельцами, под звуки нелепой гармоника, под прихлопыванье ладошами присутствующих, при радостных улыбках толстой купчихи, усевшейся покойно в креслице с сыном перед коленями. Это все добрые, честные, набожные христиане, у них тут лампадки горят над лавками, перед дорогими образами, они, наверное, скорее бы удавились, чем не соблюсти свято одну середу или пятницу; это почти все богатые люди, они в дорогих шубах и тысячных салопах, но — какое варварство, какое зверство присутствует тут, тупое и бессердечное, в этой их дикой радости, в этой невинной потехе над опозоренным и павшим глубоко созданием. Все страшные дела, поделанные дикарями, вызванными в болгарскую войну из глубин Азии, над врагами, — ничто в сравнении с этим делом, где люди радуются и смеются, в Москве, на публичном месте, на виду у всех, и не только не режут головы и не вывертывают членов своей жертвы, а еще дают ей несколько грошей на чаек — на водочку. Картина была нарисована, во всех типах, физиономиях, характерах, фигурах и движениях своих действующих лиц, — мастерски: это была самая живая натура; написана она была немного темно и мрачно, но передавала московский тусклый день и достигла поразительного тона правды.

Как Пукирев после „Неравного брака”, так Прянишников после „Гостиного двора” никогда уже более не создал картины, равной этой. На нее пошли все его силы, вся его душа, все его уменье, все, к чему только он был способен. Конечно, в интервалах Прянишников написал

еще две хорошие картины, но это уже были очень длинные интервалы. Картину „Порожняки” он написал через семь лет после „Гостиного двора” (1872), „Жестокие романсы” — через пятнадцать (1881). Обе они были очень интересны: первая — по своей бытовой верности, вторая — по своему милому юмору. В первой — бедный студент или семинарист, с пачкой книг подмышкой и весь съездившись от холода в плохом своем пальтишке, возвращается домой, приютившись, для дешевизны, на одном из порожняков, гужом и маленькой рысцой тянущихся домой по снежным полям; в другой картине невзрачный чиновничек усердно распевает ужасные какие-то романсы даме своего сердца, довольно зрелой девице, которая млеет и отвертывается в душевном волнении. Но этим картинам было далеко до „Гостиного двора”: от такого таланта, как Прянишников, надо было ожидать большего. Прочие его картины: „Погорельцы” (1871), „Деревенский праздник” (1880) и слабая попытка на историческую картину — „Возвращение наполеоновой армии” (1874) имели несравненно еще менее значения. Но все-таки к числу хороших работ Прянишникова принадлежит ряд рисунков (без красок), исполненных вместе с Владимиром Маковским для московской выставки 1872 года и изображающих сцены из осады Севастополя. Рисунки очень верно воспроизводят жизнь и дела осажденных, потому что исполнены на основании рассказов офицеров и моряков, самих в то время поживших геройской жизнью в Севастополе. Это, стыдно сказать, — единственные изображения великой войны 1853 года русскими художниками. „Лазарет в Севастополе” Громме (1867), пожалуй, недурен вообще как картина, но писан вовсе не очевидцем и не человеком, способным воссоздать действительное живое прошлое, а потому мало передает людей, время и среду. Между этой картиной, еще полуакадемической, и глубоко правдивыми рассказами графа Льва Толстого о Севастополе — непроходимая пропасть.

Владимир Маковский — один из лучших и капитальнейших русских художников. Его картин — множество, все они носят доказательства чудесного таланта, но лучшая, высшая между ними та, где прозвучала могучая трагическая нота. Картина эта — „Осужденный” (1879). Сюжет ее взят из современной действительности и глубоко поразителен. Жандармы, с саблями наголо, ведут арестанта из судебной камеры. Его только что осудили, должно быть — на Сибирь, надолго, может быть, навсегда. И вот, в ту секунду, когда он проходит

среди часовых, армейских солдатиков, добрых, неведущих, сострадательных сердцем, еще не испорченных рутинной, он встречается с отцом и матерью, стоящими тут и рыдающими; кругом несколько прежних знакомых мужчин и женщин, из которых одни заглядывают на него с любопытством и участием, другие — с равнодушием. Но он сам решителен, суров и весь собран в себя. Что ему теперь отец и мать! Не то, что теперь, в эту минуту, он уже давно прежде отрезан от них, от прежнего своего крестьянского быта и всех интересов, — делами, и мыслью, и чувством; он угрюмо взглядывает на всхлипывающую мать, готовую броситься к нему с рыданьем, он не глядит даже на отца, стоящего в уголку, в своем тулупе и лаптях, и робко тянувшего жену за юбку: „Брось, брось, мол, его, оставь, что ему теперь до нас, до наших слез и горя! У него, вишь, совсем другое в голове. Он уже более не наш!” Вдали спокойно калякают жиденский адвокат с плотным

[461]

прокурором, жандармы тоже спокойно справляют свое дело порядка, и, действительно, все тут в порядке, все превосходно идет своим чередом, только несколько человеческих жизней и личностей порвано и разбито. Одни из них — сильные, энергические, далеко шагнувшие вперед, хотя бы путем кривым, другие — темные, ничего еще не понимающие и не заглянувшие никуда дальше избы и добрых, незлобивых семейных чувств. Эта картина Маковского так глубоко и сильно копнула современную жизнь, что, наверное, принадлежит к числу важнейших созданий русского искусства. Два-три года позже Маковский вздумал написать pendant к ней, но его „Оправданная” (1881) вышла уже чем-то во сто раз более слабым. Да и самый мотив был далек от глубины и многосторонности задачи „Осужденного”: теперь на сцене было одно только кроткое и милое чувство радости.

Еще один раз Владимир Маковский взял трагическую ноту, — это в своей картине „Крах банка” (1881). Эта картина на много ступеней уступала, конечно, „Осужденному”, но все-таки была превосходна и полна силы. Старая дама, сделавшаяся от отчаяния настоящей фурией и грозно приступившая к конторщику, женщина, упавшая в обморок, помертвевший старик: вся толпа, мечущаяся в припадке ужаса и страсти, и, как контраст всему этому разбушевавшемуся морю, служебная правильная фигура дежурного полицейского — эта была сцена чудесно правдивая, великолепная.

Но как ни высоко стоят трагические картины Владимира Маковского, прочие, очень многочисленные, его картины тоже принадлежат к лучшему, что только создано новым русским искусством. Он достойнейший товарищ, наследник и продолжатель Перова. Он один из не очень-то многочисленных русских художников, никогда не перестававших сильно работать над своим делом, над своим талантом и постоянно удерживавшихся на чудесной, достигнутой ими высоте. Он пробовал себя во многих родах и везде по талантливости своей давал вещи недюжинные, но главное его мастерство и умение всегда проявлялись в изображении жизни городов. Не раз пробовал он изображения сельской природы и сельских жителей („Ночное”, „Крестьянские дети”, „Деревенские ребятишки, играющие в бабки”, „Баба, кормящая кашей ребенка” и т. д.), и никогда они не удавались ему в значительной степени. Единственное исключение составляют мужик и баба в „Осужденном”, только здесь деревенские жители предстали с таким совершенством выраженного характера, забитой натуры, выросшей на тяжелых работах, с такой глубоко чувствующей душой и грубой внешней оболочкой, какие редко когда-либо еще являлись в нашем искусстве. Во всех остальных случаях Владимир Маковский есть по преимуществу изобразитель разнообразнейших городских слоев общества, и такой чудный изобразитель, что имеет себе соперника лишь в одном Перове. „Любители соловьев” (1873)—такая картина, которая ни на единую йоту не уступает „Птицелову” Перова; „Приемная у доктора” (1870) — такая картина, которая ни на единую йоту не уступит „Охотникам” Перова (я разумею, конечно, верность и юмористичность выражения, никак не сюжеты, вполне различные). Другие картины, как, например: „Приятное с полезным” (1876) — старики, муж и жена, варят варенье в саду под деревом, „В четыре руки” (1880) — старики, муж и жена, играют на фортепиано, „Казначейство в день раздачи пенсий” (1876),

[462]

„У мирового” (1880), „Ходатай по делам” (1879) — понаторелый пройдоха, убеждающий своим красноречием толстую, безобразную, тупую купчиху, „Прогулка” (1877) — старая генеральша, чванная и надутая, прогуливающаяся с маленьким лакейчиком сзади, „Благотворительница” (1874) — молодая филантропическая барыня, с аристократическим и высокомерным лакеем,

пожаловавшая на чердак к голодающим беднякам и производящая там переполох, целое светопреставление, „Друзья-приятели” (1878) — компания пожилых холостяков, утешающихся игрой на гитаре одного из них, пока еще один, в тени, у дверей, ласково трогает полные руки дебелий горничной, несущей на подносе вино с рюмками, — все это истинные chefs d'oeuvre'ы юмора, наблюдательности, глубоко зачерпывающей и меткой характеристики. Тут целый мир на сцене: дворники, купцы, мещане, нарядные барыни, дети, чванные и глупые генеральши в отрепьях; перебивающиеся кое-как отставные военные и чиновники; юноши с какою-то таинственной болезнью; благодушные советодатели—„батюшки”; старухи, мучимые зубной болью; ловкие фертики-адвокаты; невинные глупенькие барышни и горничные. И, несмотря на все многообразие этого мира, на всю талантливость его изображения, Владимир Маковский продолжает отыскивать все новые и типы, и сцены, никогда не повторяясь и все только совершенствуясь. Колорит его, вначале несколько мрачный и чересчур сухой (более даже, чем у Перова), в последние годы становится все правдивее и изящнее.

К числу русских картин, соединяющих бытовую национальную правду с потрясающей драматичностью, принадлежит картина Неврева „Незабытое прошлое” (1866). На первый взгляд что может быть невиннее и проще? Сидят два помещика за столом в кабинете. Хозяин, в халате, потягивает свою коротенькую трубочку, а правой рукой делает жест: „Не хочешь — не бери! Мне-то что? Вишь какую цену дает, да разве можно?” Его приятель, с милой, веселой улыбкой, загнув голову на сторону, жестикулирует и пробует уломать, подешевле, своего упрямого друга. Они торгуются. Но о чем же это они торгуются, среди комфортабельной своей обстановки, книг, рисунков, картин? Это явно люди *comme il faut*, образованные, очень-очень неглупые, не „кто-нибудь”. Товар налицо: это крестьянка, красивая, статная, видная, которую пригнал к господам в кабинет, как теленка или свинью, благообразный староста с хворостинкой в руке. Продаваемый товар — явно мать семейства. Она должна молчать — она и молчит, она опустила глаза, но какое достоинство, какое простор благородство разлито в ее фигуре, в ее прекрасном русском крестьянском лице. Никакой оскорбленной матроне „великих картин” она никогда не уступит. Посмотришь единую секунду на эту картину, и русская история теснится тебе в душу; долгие столетия и бесчисленные поколения,

замученные, не отомщенные и поруганные, проносятся перед воображением. „Веселые помещики”, милые, добрые бонвиваны-помещики, смеющиеся в своих комильфотных кабинетах, не выходят более из мысли, пока грозным укором стоит, в фоне, грознее и величавее всех командоров из „Дон-Жуана”, простая, опустившая глаза, фигура русской бабы. К несчастью, Неврев не уразумел того, что великого и чудесного создал тут его талант, и пошел рисовать казенные „исторические сцены”, без чувства, без выражения, без правды.

[463]

Вот что такое значили наши 60-е и 70-е годы: задачи, прежде забытые художниками или невозможные для них, вдруг вспомнились и понадобились. Они загорелись в воображении, они стали потребностью и для художников, и для публики. В 1861 году Якоби пишет чудесную свою картину „Привал арестантов” — это была настоящая запевала — „увертюра”. Талантливый Песков, к несчастью рано умерший, после довольно бесцветных картин своего академического времени: „Воззвание Минаина к нижегородцам” (1861) и „Кулачный бой при Иване Грозном” (1862), — картин, впрочем, не лишенных дарования и наблюдательности в изображении русских народных типов и личностей, составляющих „хор” в этих картинах, — вдруг обращается к живым воспоминаниям юности своей, проведенной в Сибири (он был родом сибиряк), и пишет превосходную, своеобразную вещь: „Ссылнопоселенец” (1868). Сцена, представленная тут, дышала жизнью и мыслью. Нестарый человек, по всему видно, образованный и интеллектуальный, сидит среди своих книг и бумаг в хижине своей. Отворяется дверь, видно, для всех поневоле открытая, и в ней появляется дикий алеут, с луком и стрелами, в своей робинзоновой шляпе, как готическая кровля. Какое столкновение Европы и Азии! На следующий год молодой казацкий офицер Косолап, только что получивший вторую серебряную медаль за полную выражения картину „Сумасшедший скрипач у себя на чердаке, у трупа матери” (1863), пишет „Возвращение из ссылки” (1864), — и так даровито, что Академия дает ему первую серебряную медаль. Этот тоже писал не выдуманное, не классную программу, а что-то из виденного собственными глазами, из воспоминаний юности, и оттого в картине была тотчас сила, убедительность и интерес правды.



Дико обросший, полулапотник, в лохмотьях, возвращается этот человек из долгой ссылки. В семье одни его забыли и не желают, другие обрадовались: какая жизненная, правдивая сцена! Да, но только „семейная”, никаких других интересов тут не было налицо. Зато они все были в „Княжне Таракановой” Флавицкого, появившейся в том же 1864 году. Спустя два года Неврев пишет свое „Незабытое прошлое”, и на том кончаются счета русского искусства со старыми периодами. Потом—антракт для подобных сюжетов на целых десять лет, и тогда уже Ярошенко пишет своего „Заключенного” (1878) — великолепная картина, и по чувству действительности, и по реальности, и по краскам, — картина, оставившая далеко позади себя „Княжну Тараканову” Флавицкого; Владимир Маковский — своего „Осужденного” (1879), Ярошенко — свою сцену под стенами тюрьмы (1881). Искусство не оставалось уже равнодушно к трагичнейшим задачам и событиям жизни, оно перестало быть легкомысленным и вертопрашным. Оно возмужало.

Художник, с сильным и правдивым драматическим элементом, но уже в пределах одного домашнего быта — это Журавлев. Уже и первая его значительная картина „Кредиторы описывают имущество вдовы” (1862), где вся квартира наполнена ужасом казенной расправы, а из-за двери виднеются ноги покойника на его бедном смертном одре, была полна хватающего за сердце трагизма. Позже его „Приезд извозчика домой” (1868), сцена, где муж, вошедший в избу после долгого отсутствия, находит беременную жену, стоящую перед ним у стенки как преступница, ждущая казни, — это была сильная трагическая сцена, точно

[464]

в конце „Горькой судьбины” Писемского; „Возвращение с бала” (1868) — внутренность кареты с не глядящими друг на друга мужем и женой, и „Модница-жена” (1872) — жена, мучающая своего мужа,—были сильными драматическими сценами из быта среднего чиновничества. Наконец, еще позже, его „Благословение невесты” (1878)—близкий pendant к „Неравному браку” Пукирева, только в рамках купеческого, а не дворянского семейства. Невеста в богатом свадебном уборе, рыдающая, на коленях, у отца в кабинете, не старинный обряд причитанья совершает: нет, она в самом деле в отчаяньи, вся ее душа измучена и дрожит, там что-то оторвано безжалостной рукой. Поза,

выражение—все в этой фигуре чудесно и правдиво. К несчастью, нет никакого характера и душевной физиономии у отца, стоящего у стола: кто он? деспот ли, самодур, или так себе, какое-то во всех отношениях бледное ничтожество? — Последнее—скорее. Но откуда же тогда принуждение и трагичность для дочери? Вдобавок к этой неопределенности выражения в отце необходимо указать на крайнюю искусственность иных подробностей картины: так, например, платье дочери не упало и не разметалось случайно пышным своим шлейфом при быстром движении невесты, бросившейся на колени, но тщательно уложилось и разложилось по обширному пространству картины. Но другое создание Журавлева, из последнего времени, „Купеческие поминки” (1876), есть, по-моему, лучшее и значительнейшее создание Журавлева и опять-таки полное трагизма. Нахлебники и приживалки, сладкоглаголивые „батюшки” или буйные гости, пожирающие похоронный обед, плерезы на одних, разгульный хохот у других и в центре всего подгулявший наследник, толстопузый купец, которого прет врозь и который, разметавшись на стуле, в верхнем конце стола, ни в грош не ставит всю эту дармоедную сволочь, покорную его взгляду, — какой это все трагический мир, какая это трагическая сцена, начало нескончаемого ряда других, еще более темных.

Корзухин начал тоже с нот сильно минорных: „Пьяный отец семейства” (1861) и „Поминки на кладбище” (1865), но позже оставил такие сюжеты, повидимому мало ему свойственные, и выказал свой истинный талант уже лишь в сценах с выражением очень спокойным, но очень правдивым и часто полным юмора. „Отправление кадетика после воскресенья в корпус” (1867), „Возвращение крестьянина с ярмарки” (1868), „Канун рождества” (1869) — здесь подпивший муж приходит вечером домой, высоко поднимая в воздухе мороженого поросенка, а жена, вставая от потушенной уже елки, останавливает его, чтоб он не разбудил спящего ребенка; „На свиданье” (1870) — молодые красивые парень и девка, сидящие в амурном дуэте, под звуки гармоники, — это все картины, принадлежащие к лучшим в нашей школе. Выше всего этого—его создание последнего времени: „Исповедь в церкви” (1877), картина, полная великолепно выраженных женских, детских и старушечьих типов, с разнообразными душевными оттенками, и „В монастырской гостинице” (1882), лучшая картина Корзухина, по тонкому выражению двух главных действующих лиц: тут молодая, довольно смазливая, богатая и совершенно глупая купчиха, с

которой прощается, в последнюю минуту перед отъездом, молодой еще настоятель, должно быть уже достаточно знакомый с нею и устремивший на нее свои красивые ястребиные глаза. Суматоха отъезда, приживалки и странницы, суетящаяся прислуга,

[465]

приказчик, наскоро отхватывающий последнюю чашку чая, наивные дети—все это характерно, верно и метко выражено в картине.

Масса художников последних двадцати пяти лет, рисовавших сцены этого рода, т. е. такие, где вся задача состоит в верном изображении существующего, очень велика, и она с каждым годом все более и более увеличивается вновь появляющимися талантливыми юношами. Картины их почти всегда малых размеров, но значительны по содержанию: они чудесны по свежести чувства, по здоровости взгляда и, в большинстве случаев, по тонкому юмору сцен и отдельных личностей.

„Дворовые люди” (1855), „Радостное письмо” (1858), „Харчевня” (1859), „Склад чая на Нижегородской ярмарке” (1860) Андрея Попова; „Обжорный ряд в Петербурге” (1858) и „Погребок” (1863) Волкова; „Смотрины невесты” (1861) Петрова и, в особенности, его „Сватовство молоденького чиновника к дочери нажившегося портного”, портного, впрочем, продолжающего работать в одной рубашке, поджав ноги на столе (1862); „Именины дьячка” (1862) и „Три городских, славящих в рождество в купеческом доме” (1864) Саламаткина; „Дворник, возвращающийся из бани”, с собачонкой и веником подмышкой, и получающий понюшку табаку из рук встретившегося знакомого,— Седова; „Дьякон, провозглашающий громовым басом многолетие купцу-имениннику” (1866) и „Сельский дьячок накануне праздника” (1866) Неврева; „1-е число” (1862)—бедная, заплаканная молоденькая жена, сидящая у люльки над пустым портмоне пьяницы-мужа, „Возвращение с верб” (1867), „Монастырский служка, уснувший подле продаваемых им на улице крестиков и образков” (1867), „Странница”, рассказывающая в избе про чудные посещенные ею места, и „Коробейник”, наполненный изумлением, любопытством и восторгом целую избу, стара и млада (с теленком тут же), в виду разложенных им зеркала, образков, картинок, ящичков и всяческих вещиц,— все это Кошелева; „Чтение письма в лавочке” (1864) Прянишникова; „Проводы

начальника” (1864) Юшанова, где кроме общего подобострастия присутствующих, и мужчин, и дам, всего более удалась отставной солдат сторож, почтительно держащий губернаторскую шинель, и жандармский офицер из солдат, торопящийся на подъезд к экипажу и не могущий скоро попасть в рукав своего пальто; „Спор о вере” (1867) Жукова, картина, где чрезвычайно юмористично и верно представлены старообрядцы в избе, достающие с полки старые книги для спора с приехавшим православным священником; „Утопленник в деревне” (1867) Дмитриева-Оренбургского, лучшая картина этого художника, с превосходно выраженными деревенскими покорными типами и исправником, пишущим протокол на спине у мужика; „Певчие приходского училища” (1864) и „Сельская спевка в училище” (1868) Лашина; „С квартиры на квартиру” (1876) — старики, муж с женой, перебирающиеся по льду, через Неву, с маленькими узелками в руках и собачонкой впереди, „Картинная лавочка” (1876), „Чай в харчевне” (1874) и „Преферанс у чиновника” (1879) Васнецова, последние две вещи — лучшие картины художника; „Странник, рассказывающий кухарке в кухне про святые места” (1868), „Два чиновника в харчевне” (1869), „Барин, садящийся в карету, и его лакей” (1869), „Похороны в деревне” (1872) К. Е. Маковского, полные чувства; „Объезд своих полей помещиком-охотником” (1881) и „Возвращение с поля крестьян” (1882) Кузнецова; наконец, многие красивые малороссийские сцены

[466]

Трутовского, например: „Переселенцы в Курской губернии”, „Колядки в Малороссии” (оба—1864), „Свидание” (1863) —едва ли не лучшая, по выражению девической нерешимости, любви и желания, картина Трутовского; его же „Сорочинская ярмарка” (1872); наконец, довольно талантливые картины на итальянские и французские бытовые сюжеты Гуна, Риццони, М. П. Боткина (художника, писавшего вообще на множество разнообразных сюжетов), Бронникова, Сведомского, Харламова и т. д.

Прекрасный талант, несравненно более значительный, чем у всех остальных женщин-художниц прежнего и нового времени, проявила г-жа Версилова-Нерчинская, написавшая в 1882 году „Монаха в келье”. Тут видны задатки значительной будущности. Другая наша художница, г-жа Бем, долго

посвящавшая себя, с успехом, живописи животных, выказала значительную даровитость в изображении детских и вообще грациозных сцен, рисуемых в виде силуэтов. Ее издания очень многочисленны и пользуются справедливой общей симпатией у нас и в остальной Европе. Другие еще наши художницы с успехом занимаются жанром (г-жи Михальцева и Гаугер) и акварелью (г-жа Кочетова), и т. д.

В ряду картин новой нашей школы довольно значительный контингент составляют талантливые картины с содержанием элегическим. Для примера я укажу на следующие: „Светлый праздник нищего” (1860) Якоби; „Последняя весна” (1861) и „Передотъездом” (1878) М. П. Клодта; „Полузамерзлые дети” (1867) К. Е. Маковского; „Семейное горе” (1868), „В семье чужая” (1875), „Круглая сирота” (1879), „Нищенка” (1881), „Дети” (1881), „Крестьянская девочка” (1882) Лемоха и т. д. Многие из них отличаются большой искренностью чувства, например: „Перед отъездом” Клодта и „Круглая сирота” Лемоха.

Наконец, еще больший отряд составляют у нас маленькие картины, где нет никакого особенно значительного содержания, ни творчества, но которые прямо скопированы с увиденных в природе сцены или типа и интересны по своей правдивости, естественности, грации, простоте. Это собственно этюды с природы, и их никак нельзя поэтому ставить на одну доску с теми бесчисленными произведениями современной французской школы, где не только содержания никакого нет, но нет также выражения, никакого типа и характера и все состоит в одной внешней виртуозности живописи. Картин-этюдов у нас много произведено почти каждым художником, и я укажу лишь несколько примеров: „Разносчик фруктов” (1858), „Казанские татары, продавцы халатов” (1859), „Татарка-знахарка” (1865) Якоби; „Шарманщик”, много раз повторенный у разных художников и сделавшийся, можно сказать, *общим местом* у нас, подобно „Албанке” и „Чучарке у фонтана” в Риме; „Селедочница” (1867), „Девочка с горшком молока” (1868), „Торговка у крыльца” (1868), „Катанье в салазках” (1869) К. Е. Маковского; „Детский завтрак”, „Деревенская швея”, „Молодая мать”, „Два врага”, „Деревенский пестун” (все— 1869) Пелевина; „Крестьянская девушка, поджидающая кого-то у ворот” (1871) и „Бабушка с внучкой” (1881) Рачкова; „Мать с ребенком” (1867), „Мальчик в школе” (1870), „Носильщик” (1874), „Трубочист” (1874) и

„Официант” (1876) Журавлева; „Курская горожанка” (1874) Седова и „Сборы в гости крестьянской девушки” (1870) Максимова; „Крестьянский мальчик, хохочущий, играя на гармонике” (1870) Кудрявцева; „Кочегар” (1878) Ярошенко; „Малороссийская девочка, лежащая в траве” (1881) Кузнецова; этюды с француженки Лемана и т.д.

[467]

Как я сказал выше, большинство всех наших бытовых картинок выполнены в небольших размерах и заключают небольшое число действующих лиц. Но в последние годы очень заметно становится стремление новых наших живописцев брать сюжетом своих картин такие сцены, где налицо множество действующих лиц, почти всегда из разнообразных слоев общества. Здесь мы встречаемся с той самой сильной склонностью к „хоровым сценам”, где нет никакого одного главного героя, на которую я указывал, говоря про Репина и Верещагина. К таким картинам обыкновенно художники наши приступали, написав наперед много картин малых размеров на сюжеты интимные, домашние, где актерами являлись немногие отдельные действующие лица. При этом художники почти всегда переходили от сюжетов довольно индифферентных к сюжетам более и более важным по содержанию и значительным по чувству и мысли, вложенным в картину автором.

Одна из первых, по времени, в новой школе картин в этом роде — это „Выход из церкви” (1864) Морозова. После предыдущей его картины „Отдых на сенокосе” (1861), довольно посредственной, да и вообще после всех предыдущих его произведений, эта картина была громадным шагом вперед и по содержанию и по действующим лицам. Благочестивая барыня-старушка уже на улице, но все еще полная церковных своих впечатлений, сопровождающие или окружающие ее совершенно равнодушные люди, кавалеры и дамы, нищие, купцы, монахи, крестьяне и мещане, образуют пеструю смесь, необыкновенно верно и талантливо воспроизводящую то самое, что каждый видал всякий день. Другая картина того же автора, „Сельская воскресная школа” (1872), тоже полна правды и жизни, но рисует уже вместе с тем один из лучших моментов нашего общества, когда высшие слои городские, на минуту забыв обычную праздность, добровольно пошли учить народ и хлопотали о том, как бы поскорее возвысить его уровень. В настоящей картине две молодых барыни или

барышни хлопчут в избе с целой толпой деревенских мальчиков и девочек. Типы и позы очень просты и естественны, характеры очень разнообразны, вся картина вообще очень талантлива, — к сожалению, ее колорит далеко не удовлетворителен. Но все-таки обе эти картины — лучшие картины Морозова. „Сельская школа” (1870) Манизера очень недурна, но во всех отношениях много уступает „Школе” Морозова.

После множества картин во всех родах К. Е. Маковский написал большую картину „Масленица в Петербурге” (1869). Это лучшее его создание. На этой картине весь Петербург гуляет и улыбается на морозе, при розовых отблесках зимнего солнца: тут франты в *rinse nez* и оборванные мальчишки; упаренные в своих атласных салопках купчихи и балаганные актеры в плохом трико, дующие на морозе в дымящийся стакан чая; чиновники, любующиеся на паяцев, и молодцы в поддевках, ловко достающие гривну из кармана; мастеровые, толсто хохочущее мужичье и дамочки в шикарных шляпках, солдаты и продавцы орехов и стручков. Никогда, ни прежде, ни после, К. Е. Маковский не достигал такого разнообразия, богатства интереса и меткости типов, как в этом цветном „хоре масленицы”.

В течение художественного своего юношества Мясоедов написал много интересных и даже замечательных картин. Лучшей из них всегда был у него „Побег Димитрия Самозванца из корчмы на литовской

[468]

границе” (1862). Здесь не было ничего собственно исторического, и сам Самозванец являлся мелодраматическим героем, с натянутым типом, выражением и жестом. Зато все остальное в картине свидетельствовало о сильном таланте и глубоком постижении русских народных натур. Пристава и странствующие монахи были воспроизведены великолепно, и всего поразительнее и глубже была передана личность монаха Варлаама, навсегда оставшаяся одним из характернейших созданий новой русской школы. И вот через десять лет после этой столько замечательной картины Мясоедов пишет „Чтение манифеста” (1873). Эта картина была крупным шагом вперед. Мясоедов представил тут один из важнейших современных моментов — изображение того, как русский народ по сараям и овинам читал великий манифест о своем освобождении от векового невольничества, как стар и млад,

кто—ничего не понимая и только слушая, а кто—и глубоко вникая, как все они пришли с полей, огородов и из лесов слушать единственного грамотея, маленького мальчика, читающего по складам. Ко времени написания этой картины техника Мясоедова сильно развилась и явилась на высоте своей задачи. Ничего до тех пор Мясоедов не писал так колоритно и изящно, как эту картину. Но он на этом не остановился, он написал потом еще две значительные картины: „Земство обедает” (1875) и „Молебствие в поле во время засухи” (1877). Обе они опять были истинно современные „хоровые” картины. Но в первой присутствовала также нота негодования и сатиры. Представители земства, в зипунах и сермягах, рассевшись на улице, обедают сухим хлебом и луком; они сидят на полу, прислонившись спиной к стене дома: вот их кресла и диваны, вот их банкеты, вот их времяпрепровождение, пока их товарищи, одетые куда дороже, посаженные и накормленные куда лучше, кончат своих жареных фазанов и шампанское и уже потом пожалуют судить и рядить с „этими” о всех важных делах. В другой картине целое народонаселение уезда собралось около своего священника, у столика с чашей со святой водой, под хоругвями и образами, молить о дожде на эти, окружающие их, засохлые равнины, палимые солнцем. Одна только благочестивая надежда на чудо после молебна наполняет этих бедных, жалких людей.

В самое последнее время Мясоедов написал еще одну „хоровую” картину: „Раскольники-самосожигатели” (1882), но она менее удалась, и из всей великолепной задачи прекрасно вышел только главный раскольник-фанатик, проповедующий товарищам своим, из глубины надвинутого на голову капюшона, среди взвившегося уже пламени, энергию саморазрушения.

Максимов в течение десяти-пятнадцати своих молодых годов написал немало даровитых маленьких картинок из жизни крестьянского и среднего сословия, но лучшее, важнейшее и значительнейшее, что он сделал на своем веку,— это картина „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу” (1875). Здесь чуть не целая деревня на сцене: все собралось в избу, которой стены увешаны свадебными полотенцами; все сидят за длинным столом, и вдруг, как привидение, вошел колдун, со своими длинными лычками у пояса, которыми может „связать”, кого захочет. Он стоит, как грозная статуя, он уже собирается ступить за очерченный мелом на полу круг. И вся толпа народа в испуге,



потому что они все добрые верующие; дьякон тоже встал со скамейки и косится на

[469]

врага своего; „батюшка” с сияющим крестом на груди разумно растолковывает дело новобрачным, он успокаивает; старухи и старики страшно взволнованы; молодежь опустила балалайку, готовую, было, раздасться; мать заботливо толкует кое-что на ушко только что повенчанной молодой; муж стоит смиренно и покорно, ничего не умея ни сказать, ни сделать; старики — отец с матерью — с заискивающим поклоном встречают колдуна. Какая глубокая, какая талантливая картина деревенской веры и того обихода мысленного, чем поколения века живут у себя, по далеким деревням! После этой чудесной картины (к несчастью, несколько черной по колориту) Максимов не написал уже ни одной, равняющейся ей по ширине и многообъемлющей правдивости и юмору. Его „Раздел имущества в крестьянской семье” перед выборными судьями (1876), его „Бедный ужин” (1879) были очень талантливыми картинами, необыкновенно верно и характерно передающими истинную крестьянскую действительность, интересы и характеры, а последняя его картина „Больной” (1881) явилась истинно драматической картиною, полною глубочайшего и интереснейшего чувства; она состояла из двух только фигур: мужа-крестьянина, лежащего в забытии, в тяжком недуге, на бедной кровати, под кожухом, вместо всякого одеяла, с чашкой воды подле, на скамейке, вместо всякого лекарства, и жены, в немом отчаянии бросившейся, у него в головах, на колени перед образом на стенке,—у нее нечем больше лечить несчастного мученика, не к кому больше обращаться. Все это были прекрасные картины, полные истины и интереса, но от Максимова надо ожидать еще новых широких „хоровых” картин, вроде его „Колдуна”.

Лучшая картина Савицкого, тоже с „хоровым” значением,— это „Встреча иконы”. В этой картине у Савицкого огромный шаг вперед против всех прежних его произведений, как ни даровиты, впрочем, они были (например, „Посещение больного сына в военном лазарете”, 1870 и „Работы на железной дороге”, 1874). Здесь изображена та сцена, как принимают в деревне икону, привезенную протопопом с дьячками. Вся деревня бежит стремглав к большой дороге, где остановился тарантас „батюшки”. Сам батюшка, уже в

камилавке, уже в ризе и с крестом на груди, с трудом вылезает из своего экипажа, поддерживаемый апатичным служкой, крепко прижавшим подмышкой кружку для доброхотных подаваний; другой дьяк, за тарантасом, у своей телеги, с аппетитом нюхает табачок; кучер сидит на козлах, без шляпы, но повязавши уши платком; почетный старик, церковный староста, держит на полотенце, вместе с мальчиком, привезенную икону, а перед ней творят свое поклонение, жарко кланяясь в землю или в фанатическом восторге взглядывая на нее, все успевшие уже прибежать; другие бегут издали, торопливо на всем скаку вдевая руку в зипун. Благочестивое, искреннее чувство, привычное равнодушие, комизм и юмор слились среди всего этого в чудесную талантливейшую сцену, каких слишком немного даже среди самых талантливых русских картин. Одно только несколько портит общее впечатление—серый, мутный тон, от которого Савицкий не освободился и в следующей большой картине своей (в первой ее редакции) „На войну!“. Она изображает сцену на дебаркадере железной дороги— целую толпу солдат, расстающихся со своими женами, родными и близкими. Впрочем, несмотря на многие недостатки, и в этой картине было много правды и чувства.

[470]

## VII

Еще с прошлого века у нас бывало всегда немало отличных или по крайней мере хороших портретистов. Даже в те времена, когда всякая иная живопись стояла у нас на очень низком уровне, живопись портретная являлась с созданиями высокой талантливости и значительности. Так, например, во времена Екатерины II, при полном упадке художественного вкуса и творчества, у нас были Левицкий, и Боровиковский, которых портреты, хотя по большей части только придворные и парадные, дышат поразительной жизненностью, правдой и колоритностью. При Александре I, во время полнейшего царства академичности, у нас являются портреты Волкова (ученика Левицкого), Варнека и Кипренского, которые стоят гораздо выше всех картин Егорова и Шебуева. При Николае I Брюллов написал целый ряд портретов, истинно талантливых и правдивых, стоящих неизмеримо выше всей остальной его живописи, слабой или ничтожной по содержанию, фейерверочной и пестрой по письму. Такие портреты, как князей Голицына и Оболенского, Крылова,

собственный портрет Брюллова и многие другие, — крупные создания истинного искусства. Ученики Брюллова, Тыранов и Капков, писали также хорошие портреты. Зарянко, в начале своей художественной карьеры, написал несколько истинно превосходных портретов, например: портрет вице-президента Академии художеств графа Толстого, певца Петрова, и лишь впоследствии впал в манерность, сухость и щепетильность. Но, за исключением портретов екатерининской эпохи, лучшие портреты нашей школы — это портреты, явившиеся на свет в течение последней четверти столетия, в продолжение царствования Александра II.

Первым выступил на сцену К. Е. Маковский. К писанию портретов у него была страсть, истинное призвание с ранних лет, с 16—17-летнего его возраста. Результатом вышло, что портреты — лучшие создания Маковского. Одна „Масленица” составляет исключение; никакие другие картины его, в том числе даже самые блестящие и эффектные по колориту, каковы, например, „Праздник ковра в Каире” (1876) или „Болгарские мученицы” (1877), не могут идти с ними в сравнение. Количество написанных Маковским портретов громадно, и, что составляет исключение у новых русских живописцев, между этими портретами очень много портретов женских и детских. Все вообще портреты Маковского писаны широкой, иногда даже слишком размашистой кистью; они отличаются изяществом, элегантностью, блестящим колоритом, что вполне к ним идет, особенно потому, что в большинстве случаев это все портреты аристократов и аристократок, графов, князей и знатных дам. Изредка иные из портретов бывают, к сожалению, немножко прикрашены. Лучшими, по выражению натуры и личности и по изяществу колорита, следует, по-моему, признать большую картину, заключающую портреты матери, жены и детей художника (1872), портреты певца Петрова (1870), сенатора Веймарна, несколько портретов жены и детей художника (1881 и 1882) и, может быть, выше всего, грудной портрет императора Александра II, написанный одним горячим взмахом через несколько часов после кончины императора. По силе сосредоточенности эффекта, по горячности и мастерству исполнения я признаю этот талантливый, быстрый набросок достойным товарищем

к портрету Брюллова, написанному им самим (только рисунок у Маковского не безупречен).

В начале 60-х годов, одновременно со своей „Тайною вечерей”, принимается за портреты Ге. Но у него вышло только два замечательных портрета, и именно пока он был в Италии: сильно написанный портрет Герцена и портрет флорентийского доктора Шиффа. К сожалению, первый слишком красен. Все остальные его портреты, писанные позже в России, уже мало ему удались.

В 1865 году явился портрет купца Плешанова, написанный его сыном, художником малозначительным, но на этот раз создавшим нечто очень характерное и талантливое.

В 1867 году явился портрет канцлера Горчакова, написанный Келером, художником также не особенно даровитым, но проявившим здесь хорошую характеристику и краски очень замечательные. Последующие портреты этого художника: графа Зубова (1873), барона Фридрихса, в блестящей конногвардейской форме и в латах (1875), Е. И. Ламанского (1876) и другие оказались гораздо ниже по фактуре и натуральности. В них присутствует даже некоторая неприятная прилизанность.

С 1868 года берется за портреты Перов, до тех пор писавший свои великолепные картины лишь в малых размерах. Перов с первого же шага вышел мастером и все только с каждым годом совершенствовался. После него осталась целая галерея таких портретов, которые принадлежат к числу самых крупных его произведений и вместе — к числу значительнейших созданий всей вообще русской школы. Между ними портреты купца Камынина, Погодина, Достоевского, Даля, Писемского, Островского, Аполлона Майкова, Бессонова, написанные в интервале между 1868 и 1872 годами, — истинно великие создания. Перов почти вовсе не писал женских портретов, но зато мужские его портреты поразительны по присутствующей в них жизни, глубокому выражению особенного характера каждой отдельной личности, по необыкновенной простоте и естественности. Эти все люди живут и дышат.

Вслед за Перовым выступает на сцену другой портретист с громадным талантом — Крамской. Уже первый значительный его портрет, портрет Шевченко (1871), сразу показал, какой у нас новый портретист родился. В продолжение десяти лет, прошедших с тех пор, Крамской шел вперед быстрыми

шагами. Сначала он как будто боялся красок или не любил их: многие превосходные портреты его товарищей по Академии написаны им в 1871 и 1874 годах еще одной сепией {Васильев, М. К. Клодт, Антокольский, Васнецов), но скоро он сродняется с краской все более и более и в последнее время владеет ею уже свободно и мастерски. Крамским писаны портреты личностей из всех слоев общества, от темных мельников (1873) и лесников (1874) и до высших аристократов русской мысли, интеллигенции и художественного или научного творчества. Везде он явился мастерским, глубоким выразителем природы, характера, личности, душевного и интеллектуального облика.

Долгое время Крамской писал все только мужчин, преимущественно мужчин среднего возраста, и вовсе не писал стариков, детей и женщин; но потом это изменилось, и в последние годы он написал несколько женских портретов первоклассного достоинства. В ряду

[472]

множества портретов, написанных Крамским, — превосходных много, но самые замечательные, на мой взгляд, следующие: два портрета графа Льва Толстого (1873), передающие всю могучесть и простоту этого оригинального великого человека; живописца Шишкина (1874 и 1880: первый — во весь рост, среди поля; второй — поколенный); писателей Гончарова (1875) и Григоровича (1876), — второй неудовлетворителен по колориту, но неподражаем по характеристике и выражению человека, точно будто говорящего губами и глазами; жены художника (1877); певицы Лавровской (1878), на концертной эстраде и окруженной аплодирующей ей публикой; редактора „Прав[ительственного] вестника” Данилевского; архитектора Богомолова; барона Гинцбурга; С. П. Боткина; но выше всех мне кажутся портреты: живописца Литовченки (1879) — поразительный по огню, страстности и жизненности, быстрого исполнения, похожего на экспромт, и еще одного литератора (1881), столько же поразительный по необычайной жизненности, как и по великолепному выражению тысячи мелких, отталкивающих и отрицательных сторон этой природы. Такие портреты навсегда, как гвоздь, прибивают человека к стене.

Вскоре после Крамского выступил еще один художник с выходящим из ряда вон талантом: это Репин. Одно из первых крупных его созданий —

большая картина, с множеством портретов русских, польских и чешских музыкантов, для концертной залы Славянского базара в Москве (1872), о которой говорено уже выше. Впоследствии, одновременно с большими своими картинами, он написал несколько замечательнейших портретов, играющих в ряду его произведений такую же роль, как портреты в ряду прочих произведений Перова. Главные между ними — мужские портреты: протодьякон (1877), Писемский (1881), Рубинштейн, народный певец Щеголенков, писатель Фет, живописец Пахитонов, горбун-нищий, сектатор Сютаев (все — 1882). Но есть также и превосходные женские портреты; высший между ними — портрет жены художника, сидящей в кресле (1882). Но, по-моему, самый талантливый, самый огненный, самый вдохновенный и поразительный по кисти — это грудной портрет Мусоргского, написанный в 1881 году в Николаевском военном госпитале, во время смертельной болезни этого композитора, в три приема, всего за несколько дней до его кончины. Этот портрет — один из величайших chefs d'oeuvre'ов русской школы.

В 70-х годах, живя в Париже, Харламов написал несколько превосходных портретов; лучший из них — портрет знаменитой Виардо Гарсии, в манере Рембрандта, особенно пристально изученного Харламовым.

Наконец, последним явился Ярошенко. Его портреты: собственной матери (1877), полковника Попова, нескольких молодых людей и девиц, доктора Сердечного, г-жи Савенковой (1882) и т. д. превосходны по простоте, натуральности, по переданному характеру. Этого художника можно назвать по преимуществу портретистом современного молодого поколения, которого натуру, жизнь и характер он глубоко понимает, схватывает и передает. В этом главная его сила.

[473]

## VIII

Пейзажная живопись — одна из лучших слав русского искусства, давно признаваемая уже и в остальной Европе. И все-таки действительно талантливые пейзажи появились у нас недавно, лишь с царствования императора Николая I. Старинные наши живописцы, впрочем, заботившиеся об одной Италии, изображавшие одну ее природу или старавшиеся перенести к нам Италию, все эти Щедрины, Алексеевы и т. д., все были подражателями Пуссенов, Клод

Лорренов, Сальваторов Роз, Рюйсдалей и иных и пользовались в свое время великой репутацией, но были ужасны по своей деревянности, классичности и табакерочной живописи.

Проблески чего-то лучшего проявил, в начале 30-х годов, Лебедев, впрочем, тоже признававший одну Италию. После него у нас довольно долго держалась школа подражателей Калама. Но явился Айвазовский и создал свою собственную манеру, принес свое собственное поэтическое чувство и свой собственный взгляд на природу; к несчастью, его манера впоследствии перешла почти в рутину. Однакоже в 60-х и 70-х годах он написал несколько хороших, своеобразных картин: „Овцы, загнанные в море” (1861), „Буря под Евпаторией” (1861), „Буря у берегов Черного моря” (1875), „Перед стрижкой овец, на берегу Черного моря, в Крыму” (1878), „Черное море” (1881) и другие.

Другой художник, унаследованный еще от царствования Николая I, — Боголюбов. Лучшие его картины написаны, однакоже, в последние двадцать пять лет. Несколько видов Петербурга со взморья и с Невы, особенно чудесный его „Ледоход” (1873), „Москва” (1875 и 1878), „Вид из Трувиля” (1878), „Венеция” (1879), „Нижний-Новгород” (1879), „Фрегат в бурю” (1875), „Битва при Гангеуде” (1876), „Дело Скрыдлова” (1882), — последняя картина одна из самых капитальнейших, и другие — вот что составляет богатый вклад этого художника.

Барон М. К. Клодт — живописец поэтических сельских настроений. Великолепные его „Осень” (1863) и „Полдень” (1870), „Вечерний вид в деревне” (1874), „Аллея в березовой роще” (1867), „Закат солнца” (1874) и многие другие картины — превосходны.

К той же эпохе 60-х и 70-х годов относятся лучшие создания Шишкина, главный объект которого — лес, в бесчисленных его видах, сценах и проявлениях. „Лес на острове Валааме” (1860), „Окрестности Москвы” (1872), „Березовый лес” (1872), „Сосновый бор” (1872), чудесная его „Лесная глушь” (1872), „Еловый лес” (1876), „Горелый лес” (1878), „Дубовый лес” (1877) и множество других превосходных пейзажей появлялись постоянно на выставках Товарищества передвижных выставок.

Жена и ученица Шишкина, г-жа Лагода-Шишкина, обещала сделаться одной из самых талантливых наших художниц, — к несчастью, она была слишком рано унесена смертью. Ее произведения изящны, правдивы и

поэтичны; довольно указать на ее „Этюд леса” (1880) и „Тропинку” (1881). Другие наши пейзажистки (г-жи Маковская, Куриар и Юнге) занимаются не без успеха и даровитости своим делом.

Необыкновенно талантливый Васильев начинал, как немногие, и умер от чахотки, едва успев написать несколько картин. Зато картины

[474]

эти — истинные *chefs d'oeuvre*'ы по натуральности и правдивости: „Зима” (1870), „Оттепель” (1871), „Мокрый луг” (1872), „Взморье” (1872). „Оттепель” — совершеннейшее его произведение.

Саврасов особенно знаменит по своей поэтической картинке „Грачи прилетели” (1871), но у него есть еще несколько хороших картин: „Близ Сухаревой башни”, „Весна” (1872), „Зима” (1873), „Лосиный остров в Сокольниках” (1878) и другие.

Клевер долго изображал, впрочем очень талантливо, все только зиму, деревню и красный закат солнца на горизонте; в последнее время он значительно расширил свою программу и стал брать сюжеты гораздо более разнообразные. Лучшие его новейшие картины — „Сумерки” (1879), „Лес” (1880), „Лесная глушь” (1880), „Поздней осенью” (1881).

Ученик Боголюбова и художник, манера которого иногда похожа на манеру его учителя, Беггров написал до сих пор несколько прекрасных и сильно живописных видов: „Гавань в Гавре” (1876), „Устье Невы” (1879), „Нева, вид на Бердов завод” (1879).

Н. Е. Маковский, талантливый, как все его семейство, написал немало прекрасных видов. Лучшие между ними: „Нижний-Новгород” (1878), „Деревня” и „Каирские виды”.

Мещерский писал хорошие и довольно своеобразные пейзажи со льдом и льдинами, иногда эффектно освещенными солнцем; Дюккер — очень талантливые виды из прибалтийских местностей.

Орловский писал равно прекрасно неаполитанские и крымские, среднерусские и севернорусские пейзажи, лес и берег морской, парк и покос, болото и деревню, кавказские ручьи и малороссийские хуторки; к сожалению, его картины стали в последнее время слишком многочисленны, а это иногда наносит ущерб искренности и поэтичности впечатления, оконченности работы.



Волков — один из самых симпатичных пейзажистов наших: его „В лесу по весне” (1877), „Старая просека” (1879), „Топкое болото” (1879), „Лес на болоте” (1881), „На рассвете” и „Тихий день” (1882), — во всем этом часто есть немало поэтичности.

От всех этих пейзажистов совершенным особняком стоит Куинджи. Он не отличается ни глубиной, ни шириной постижения; изображение разнообразных составных форм пейзажей: деревьев, земли, воды, — не всегда у него непогрешимо, но световые эффекты солнца и луны почувствованы и передаются им с такой оригинальностью, правдой, поэтичностью и новизной, которые для всех остальных пейзажистов почти вполне недоступны. Если бы он написал только свой „Вид Финляндии” (1873), „Забывшую деревню” (1874), „Степь” (1875), „Чумацкий тракт” (1876), — он был бы только хороший пейзажист, каких можно указать еще несколько. Но после „Лунной ночи в Украине” (1878), „Леса” (1878), „Березовой рощи” (1879), „Ночи на Днепре” (1880) он отделился от всех прочих товарищей своих и пошел по своей собственной, крайне оригинальной дороге. Успех его в публике был громаден. Каковы бы ни были недочеты в таланте Куинджи, — несомненно, что он внес новую ноту в искусство, и его „открытия” должны непременно сделаться достоянием всех школ и всех пейзажистов.

Некоторыми частями своей техники, огненным освещением и разными внешними приспособлениями своих выставок Куинджи отчасти

[475]

соприкасается с декорационной живописью в театре и панорамах. На него часто за это нападали. Я, со своей стороны, ничего не нахожу в этом оскорбительного, ни предосудительного для искусства: может быть, впоследствии все художественные выставки будут пользоваться этими вспомогательными средствами, особенно тогда и там, где нехватает солнца и дневного света. Смелость и почин Куинджи кажутся мне вполне превосходными.

Что касается до собственно декоративной живописи, то в течение последней четверти столетия здесь выразился очень значительный успех и сильное движение вперед.

Пейзажные декорации Бочарова и архитектурные Шишкова, чрезвычайно многочисленные и потому здесь не перечисляемые, — это создания

крупных и своеобразных художников. Всего больше они проявили таланта при постановке глубоко национальных опер: „Жизнь за царя”, „Руслан”, „Русалка”—Глинки, Даргомыжского и следовавших за ними прочих новых наших композиторов. Превосходна также была постановка и некоторых драм, всего более — „Смерти Ивана Грозного” графа Алексея Толстого; кроме талантливых наших декораторов, в этой постановке принимал величайшее участие такой крупный талант, как Шварц, точно так же, как в постановке „Руслана”, в 1871 году, принимали значительное участие талантливые архитекторы Горностаев (И. И.) и Гартман; этот последний — также в постановке „Вражьей силы” Серова (1872) и некоторых балетов того времени.

Настоящий обзор представил, я надеюсь, не взирая на свою быстроту, достаточно материалов для доказательства того, как сильно и своеобразно развилось наше искусство в последнюю четверть столетия. Подъем духа у общества благотельно отражался на художниках и их созданиях. Они все более и более захватывали жизнь в свою область. Теперь остается только ожидать, что с каждым годом подъем и разрастание духа у художников будет только увеличиваться. Надо им желать, чтоб, при несомненной оригинальной их талантливости, наши художники еще пристальней осмотрелись вокруг себя и наметили себе, как материал, как объект изображения, сотни и тысячи сюжетов, до сих пор все еще не тронутых и в высшей степени значительных. Мелкие сцены и события, как иногда ни интересны, должны будут все более и более отходить на дальнейший план и давать место таким сценам и событиям, где на сцене — жизнь, люди и характеры самого последнего времени. Здесь трагедия и комедия неистошмы.