

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 пятах 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 окончателном 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 стоить, даром что живут там, где все „гладко, ровно, мокро, серо и туманно”, что ничего же ведь особенного не создают эти итальянцы,

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 невольно”... 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 чтоб 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 отвергивались. 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 талантливы, которые не желали уже более писать античных и иных глупостей и которым смерть хотелось перенести 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 итти, 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 итти 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 слышали 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 почином, 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 донныне. 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 родится. 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 искусстве 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 самомаleastейшей 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 взирая 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 смотрит 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 „тенденции” 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 убийственной 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 благотворительно, 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 природы: 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 десятков 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 помещицкого 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 Ладогге”, „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 „Жида-контрабандисты”, „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 сказалось 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.