

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, лже-итальянцев 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 отзывался 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 давител 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-боббель”, „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 сажженные, 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 сущая 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, соблаговолит притти в класс. Его „Последний кабаk 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 аллегии, 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 натуры. 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 увидал 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 прощалося остальное. 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 лапти 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 отведавать. Зато и ему самому привелось отведавать 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 аллеорию, 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 Черनावушку 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-Черनावушка 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-Черनावушка 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”, напереды 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 суতোлка 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 выросло, 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 стрельцов, 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 жезл, 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 юности, 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-плоатирование 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 немыслимо 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 кипятием. И это придало свою особую печать его произведениям. Но значительные создания искусства состоят не из одного беспокойства и кипятием: 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 взирая 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 природы 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”, „Перекочевка 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 вдали. 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 верху 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 „зинданы” (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

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 своеобразность 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; последнюю — 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 Тамерланова 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 Джейпуре” (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.