

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

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

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

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

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

[452]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[454]

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

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

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

[455]

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

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

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

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

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

[456]

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



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

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

[457]

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

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

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