

VI

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

Известная доля публики, возвращенная на „великих” преданиях, часто называет все это искусство ничтожным, и низменным, его задачи — мелкими и пустыми, а самих художников — лишенными высокого художественного полета и людьми, вечно занимающимися таким искусством и такими темами только по бессилию, по необразованности и по скудности творчества. Но в такого рода обвинениях нет ни единой

[458]

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

художнику, как непроходимый лес и дебри, „великих людей” и праздничных, в торжественной и фальшивой иллюминации, „великих событий”.

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

„Неравный брак” Пукирева (1862) — одна из самых капитальных, но вместе и самых трагичных картин русской школы. Что может быть проще взятого тут сюжета? Продажа и покупка невесты — это ли еще не сцена, которую всякий видит собственными глазами чуть не каждый день? И, однако, никто раньше Пукирева не запечатлел ее на веки веков на полотне: так все заняты были греческими героями и христианскими мучениками, точно будто бы и тут не герои и не мученики. Неужели горя и страшных мук меньше оттого, что они произошли не две и три тысячи лет назад, а вчера или сегодня, и не в парадных местах и не в парадных тогах, а в самых ординарных углах и во фраках и накрахмаленных юбках? Каких терзаний натерпелась бедная жертва, и какая героическая решимость — перед приказаниями грозного папаша или тетеньки, а пожалуй, и еще более грозной повелительницы, самой царицы Нужды (эта не уступит никакому самодуру папаше и никакой безумной тетушке!). Какая героическая решимость должна была создаться в этом бледном золотушном созданийце! Это говорят ее опухшие от долгих слез глаза, и упавшая с венчальной свечой рука, и поникшая под свадебным вуалем головка, рядом с беззубым, разрушающимся, но распомаженным на последних своих сединах генералом. Подобострастный священник, учтиво и галантерейно совершающий обряд в тяжелой кованой своей ризе, молодой прежний жених, в отчаянии сложивший руки и молча гложущий свою любовь, исподлобья серьезно поглядывающая сваха — это все необыкновенно жизненные и правдивые типы. Все русское общество горячо схватилось за эту картину и сразу глубоко полюбило ее. Академия принуждена была поскорее присудить Пукиреву профессорский диплом, даром что тут являлось одно из самых

вопиющих дел: изображение ничтожной „домашней сцены” в размерах самой природы, в тех размерах,

[459]

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

К сожалению, Пукирев никогда более не произвел ничего равного этому крупному созданию. Его „Мастерская художника” (1865) включает много превосходного, глубоко юмористического: жирный, заплывший, приземистый купец, староста церковный, осматривающий, в своей дорогой шубе, заказную картину для своей церкви и ничего тут не понимающий; старик архитектор, в вицмундире, ловко вертящий ладонью взад и вперед и с практическим жаром доказывающий золотому мешку все достоинства покровительствуемой им картины; бедный молодой художник, обязанный выслушивать всю непроходимую тьму казенных разговоров, печально прислонившись к своей картине; его жена, выглянувшая в дверь, — какая живая сцена вышла из всего этого материала, схваченного прямо с природы! Но техника во всем, кроме двух главных, комических фигур, далеко отставала от задачи, стояла ниже ее. Все последующие картины Пукирева: „Сбор недоимок”, „Прием приданого в купеческой семье по росписи”, обе 1873 года, и другие, прекрасные по задаче, были уже совершенно слабы по исполнению.

Другой новый художник создал, еще во дни своего юношества, картину, которая принадлежит к числу наименее значительнейших созданий русского искусства и где опять-таки всего важнее, всего поразительнее — могучий трагический элемент. Картина эта — „Гостиный двор в Москве” Прянишникова (1865). Здесь, на полотне небольших размеров, нарисовалась одна из тех варварских, страшных сцен, в сравнении с которыми становятся малы и слабы все варварства и ужасы войны. Старый чиновник — в вицмундире, но все равно что нищий в рубище, с потухшими глазами, без шапки на голове, выплясывает перед купцами и сидельцами, под звуки нелепой гармоника, под прихлопыванье ладошами присутствующих, при радостных улыбках толстой купчихи, усевшейся покойно в креслице с сыном перед коленями. Это все добрые, честные, набожные христиане, у них тут лампадки горят над лавками, перед дорогими образами, они, наверное,

скорее бы удавились, чем не соблюсти свято одну среду или пятницу; это почти все богатые люди, они в дорогих шубах и тысячных салопсах, но — какое варварство, какое зверство присутствует тут, тупое и бессердечное, в этой их дикой радости, в этой невинной потехе над опозоренным и павшим глубоко созданием. Все страшные дела, поделанные дикарями, вызванными в болгарскую войну из глубин Азии, над врагами, — ничто в сравнении с этим делом, где люди радуются и смеются, в Москве, на публичном месте, на виду у всех, и не только не режут головы и не вывертывают членов своей жертвы, а еще дают ей несколько грошей на чаек — на водочку. Картина была нарисована, во всех типах, физиономиях, характерах, фигурах и движениях своих действующих лиц, — мастерски: это была самая живая натура; написана она была немного темно и мрачно, но передавала московский тусклый день и достигла поразительного тона правды.

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

[460]

еще две хорошие картины, но это уже были очень длинные интервалы. Картину „Порожняки” он написал через семь лет после „Гостиного двора” (1872), „Жестокие романсы” — через пятнадцать (1881). Обе они были очень интересны: первая — по своей бытовой верности, вторая — по своему милому юмору. В первой — бедный студент или семинарист, с пачкой книг подмышкой и весь съезжившись от холода в плохом своем пальтишке, возвращается домой, приютившись, для дешевизны, на одном из порожняков, гужом и маленькой рысцой тянущихся домой по снежным полям; в другой картине невзрачный чиновничек усердно распевает ужасные какие-то романсы даме своего сердца, довольно зрелой девице, которая млеет и отвертывается в душевном волнении. Но этим картинам было далеко до „Гостиного двора”: от такого таланта, как Прянишников, надо было ожидать большего. Прочие его картины: „Погорельцы” (1871), „Деревенский праздник” (1880) и слабая попытка на историческую картину — „Возвращение наполеоновой армии” (1874) имели несравненно еще менее значения. Но все-таки к числу хороших работ

Прянишникова принадлежит ряд рисунков (без красок), исполненных вместе с Владимиром Маковским для московской выставки 1872 года и изображающих сцены из осады Севастополя. Рисунки очень верно воспроизводят жизнь и дела осажденных, потому что исполнены на основании рассказов офицеров и моряков, самих в то время поживших геройской жизнью в Севастополе. Это, стыдно сказать, — единственные изображения великой войны 1853 года русскими художниками. „Лазарет в Севастополе” Громме (1867), пожалуй, недурен вообще как картина, но писан вовсе не очевидцем и не человеком, способным воссоздать действительное живое прошлое, а потому мало передает людей, время и среду. Между этой картиной, еще полуакадемической, и глубоко правдивыми рассказами графа Льва Толстого о Севастополе — непроходимая пропасть.

Владимир Маковский — один из лучших и капитальнейших русских художников. Его картин — множество, все они носят доказательства чудесного таланта, но лучшая, высшая между ними та, где прозвучала могучая трагическая нота. Картина эта — „Осужденный” (1879). Сюжет ее взят из современной действительности и глубоко поразителен. Жандармы, с саблями наголо, ведут арестанта из судебной камеры. Его только что осудили, должно быть — на Сибирь, надолго, может быть, навсегда. И вот, в ту секунду, когда он проходит среди часовых, армейских солдатиков, добрых, неведущих, сострадательных сердцем, еще не испорченных рутинной, он встречается с отцом и матерью, стоящими тут и рыдающими; кругом несколько прежних знакомых мужчин и женгоин, из которых одни заглядывают на него с любопытством и участием, другие — с равнодушием. Но он сам решителен, суров и весь собран в себя. Что ему теперь отец и мать! Не то, что теперь, в эту минуту, он уже давно прежде отрезан от них, от прежнего своего крестьянского быта и всех интересов, — делами, и мыслью, и чувством; он угрюмо взглядывает на всхлипывающую мать, готовую броситься к нему с рыданьем, он не глядит даже на отца, стоящего в уголку, в своем тулупе и лаптях, и робко тянущего жену за юбку: „Брось, брось, мол, его, оставь, что ему теперь до нас, до наших слез и горя! У него, вишь, совсем другое в голове. Он уже более не наш!” Вдали спокойно калякают жиденский адвокат с плотным

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

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

Но как ни высоко стоят трагические картины Владимира Маковского, прочие, очень многочисленные, его картины тоже принадлежат к лучшему, что только создано новым русским искусством. Он достойнейший товарищ, наследник и продолжатель Перова. Он один из не очень-то многочисленных русских художников, никогда не перестававших сильно работать над своим делом, над своим талантом и постоянно удерживавшихся на чудесной, достигнутой ими высоте. Он пробовал себя во многих родах и везде по талантливости своей давал вещи недюжинные, но главное его мастерство и умение всегда проявлялись в изображении жизни городов. Не раз пробовал он изображения сельской природы и сельских жителей („Ночное”, „Крестьянские дети”, „Деревенские ребята, играющие в бабки”, „Баба, кормящая кашей ребенка” и т. д.), и никогда они не удавались ему в значительной степени. Единственное исключение составляют мужик и баба в „Осужденном”, только здесь деревенские жители предстали с таким совершенством выраженного

характера, забитой натуры, выросшей на тяжелых работах, с такой глубоко чувствующей душой и грубой внешней оболочкой, какие редко когда-либо еще являлись в нашем искусстве. Во всех остальных случаях Владимир Маковский есть по преимуществу изобразитель разнообразнейших городских слоев общества, и такой чудный изобразитель, что имеет себе соперника лишь в одном Перове. „Любители соловьев” (1873)—такая картина, которая ни на единую йоту не уступает „Птицелову” Перова; „Приемная у доктора” (1870) — такая картина, которая ни на единую йоту не уступит „Охотникам” Перова (я разумею, конечно, верность и юмористичность выражения, никак не сюжеты, вполне различные). Другие картины, как, например: „Приятное с полезным” (1876) — старики, муж и жена, варят варенье в саду под деревом, „В четыре руки” (1880) — старики, муж и жена, играют на фортепиано, „Казначейство в день раздачи пенсий” (1876),

[462]

„У мирового” (1880), „Ходатай по делам” (1879) — понаторелый пройдоха, убеждающий своим красноречием толстую, безобразную, тупую купчиху, „Прогулка” (1877) — старая генеральша, чванная и надутая, прогуливающаяся с маленьким лакейчиком сзади, „Благотворительница” (1874) — молодая филантропическая барыня, с аристократическим и высокомерным лакеем, пожаловавшая на чердак к голодающим беднякам и производящая там переполох, целое светопреставление, „Друзья-приятели” (1878) — компания пожилых холостяков, утешающихся игрой на гитаре одного из них, пока еще один, в тени, у дверей, ласково трогает полные руки дебелий горничной, несущей на подносе вино с рюмками, — все это истинные *chefs d'oeuvre*'ы юмора, наблюдательности, глубоко зачерпывающей и меткой характеристики. Тут целый мир на сцене: дворники, купцы, мещане, нарядные барыни, дети, чванные и глупые генеральши в отрепьях; перебивающиеся кое-как отставные военные и чиновники; юноши с какою-то таинственной болезнью; благодушные советодатели—„батюшки”; старухи, мучимые зубной болью; ловкие фертики-адвокаты; невинные глупенькие барышни и горничные. И, несмотря на все многообразие этого мира, на всю талантливость его изображения, Владимир Маковский продолжает отыскивать все новые и типы, и сцены, никогда не повторяясь и все только совершенствуясь. Колорит его, вначале несколько

мрачный и чересчур сухой (более даже, чем у Перова), в последние годы становится все правдивее и изящнее.

К числу русских картин, соединяющих бытовую национальную правду с потрясающей драматичностью, принадлежит картина Неврева „Незабытое прошлое” (1866). На первый взгляд что может быть невиннее и проще? Сидят два помещика за столом в кабинете. Хозяин, в халате, потягивает свою коротенькую трубочку, а правой рукой делает жест: „Не хочешь — не бери! Мне-то что? Вишь какую цену дает, да разве можно?” Его приятель, с милой, веселой улыбкой, загнув голову на сторону, жестикулирует и пробует уломать, подешевле, своего упрямого друга. Они торгуются. Но о чем же это они торгуются, среди комфортабельной своей обстановки, книг, рисунков, картин? Это явно люди *comme il faut*, образованные, очень-очень неглупые, не „кто-нибудь”. Товар налицо: это крестьянка, красивая, статная, видная, которую пригнал к господам в кабинет, как теленка или свинью, благообразный староста с хворостинкой в руке. Продаваемый товар — явно мать семейства. Она должна молчать — она и молчит, она опустила глаза, но какое достоинство, какое простор благородство разлито в ее фигуре, в ее прекрасном русском крестьянском лице. Никакой оскорбленной матроне „великих картин” она никогда не уступит. Посмотришь единую секунду на эту картину, и русская история теснится тебе в душу; долгие столетия и бесчисленные поколения, замученные, не отомщенные и поруганные, проносятся перед воображением. „Веселые помещики”, милые, добрые бонвиваны-помещики, смеющиеся в своих комильфотных кабинетах, не выходят более из мысли, пока грозным укором стоит, в фоне, грознее и величавее всех командоров из „Дон-Жуана”, простая, опустившая глаза, фигура русской бабы. К несчастью, Неврев не уразумел того, что великого и чудесного создал тут его талант, и пошел рисовать казенные „исторические сцены”, без чувства, без выражения, без правды.

[463]

Вот что такое значили наши 60-е и 70-е годы: задачи, прежде забытые художниками или невозможные для них, вдруг вспомнились и понадобились. Они загорелись в воображении, они стали потребностью и для художников, и для публики. В 1861 году Якоби пишет чудесную свою картину

„Привал арестантов” — это была настоящая запевала — „увертюра”.

Талантливый Песков, к несчастью рано умерший, после довольно бесцветных картин своего академического времени: „Воззвание Минина к нижегородцам” (1861) и „Кулачный бой при Иване Грозном” (1862), — картин, впрочем, не лишенных дарования и наблюдательности в изображении русских народных типов и личностей, составляющих „хор” в этих картинах, — вдруг обращается к живым воспоминаниям юности своей, проведенной в Сибири (он был родом сибиряк), и пишет превосходную, своеобразную вещь: „Ссылнопоселенец” (1868). Сцена, представленная тут, дышала жизнью и мыслью. Нестарый человек, по всему видно, образованный и интеллектуальный, сидит среди своих книг и бумаг в хижине своей. Отворяется дверь, видно, для всех поневоле открытая, и в ней появляется дикий алеут, с луком и стрелами, в своей робинзоновой шляпе, как готическая кровля. Какое столкновение Европы и Азии! На следующий год молодой казацкий офицер Косолап, только что получивший вторую серебряную медаль за полную выражения картину „Сумасшедший скрипач у себя на чердаке, у трупа матери” (1863), пишет „Возвращение из ссылки” (1864), — и так даровито, что Академия дает ему первую серебряную медаль. Этот тоже писал не выдуманное, не классную программу, а что-то из виденного собственными глазами, из воспоминаний юности, и оттого в картине была тотчас сила, убедительность и интерес правды. Дико обросший, полулапотник, в лохмотьях, возвращается этот человек из долгой ссылки. В семье одни его забыли и не желают, другие обрадовались: какая жизненная, правдивая сцена! Да, но только „семейная”, никаких других интересов тут не было налицо. Зато они все были в „Княжне Таракановой” Флавицкого, появившейся в том же 1864 году. Спустя два года Неврев пишет свое „Незабытое прошлое”, и на том кончаются счеты русского искусства со старыми периодами. Потом—антракт для подобных сюжетов на целых десять лет, и тогда уже Ярошенко пишет своего „Заключенного” (1878) — великолепная картина, и по чувству действительности, и по реальности, и по краскам, — картина, оставившая далеко позади себя „Княжну Тараканову” Флавицкого; Владимир Маковский — своего „Осужденного” (1879), Ярошенко — свою сцену под стенами тюрьмы (1881). Искусство не оставалось уже равнодушно к трагичнейшим задачам и событиям жизни, оно перестало быть легкомысленным и вертопрашным. Оно возмужало.

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

[464]

в конце „Горькой судьбины” Писемского; „Возвращение с бала” (1868) — внутренность кареты с не глядящими друг на друга мужем и женой, и „Модница-жена” (1872) — жена, мучающая своего мужа, — были сильными драматическими сценами из быта среднего чиновничества. Наконец, еще позже, его „Благословение невесты” (1878) — близкий pendant к „Неравному браку” Пукирева, только в рамках купеческого, а не дворянского семейства. Невеста в богатом свадебном уборе, рыдающая, на коленях, у отца в кабинете, не старинный обряд причитанья совершает: нет, она в самом деле в отчаянии, вся ее душа измучена и дрожит, там что-то оторвано безжалостной рукой. Поза, выражение — все в этой фигуре чудесно и правдиво. К несчастью, нет никакого характера и душевной физиономии у отца, стоящего у стола: кто он? деспот ли, самодур, или так себе, какое-то во всех отношениях бледное ничтожество? — Последнее — скорее. Но откуда же тогда принуждение и трагичность для дочери? Вдобавок к этой неопределенности выражения в отце необходимо указать на крайнюю искусственность иных подробностей картины: так, например, платье дочери не упало и не разметалось случайно пышным своим шлейфом при быстром движении невесты, бросившейся на колени, но тщательно уложилось и разложилось по обширному пространству картины. Но другое создание Журавлева, из последнего времени, „Купеческие поминки” (1876), есть, по-моему, лучшее и значительнейшее создание Журавлева и опять-таки полное трагизма. Нахлебники и приживалки, сладкоглаголивые „батюшки” или буйные гости, пожирающие похоронный обед, плерезы на одних, разгульный хохот у других и в центре всего подгулявший наследник,

толстопузый купец, которого прет врозь и который, разметавшись на стуле, в верхнем конце стола, ни в грош не ставит всю эту дармоедную сволочь, покорную его взгляду, — какой это все трагический мир, какая это трагическая сцена, начало нескончаемого ряда других, еще более темных.

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

[465]

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

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

свежести чувства, по здоровости взгляда и, в большинстве случаев, по тонкому юмору сцен и отдельных личностей.

„Дворовые люди” (1855), „Радостное письмо” (1858), „Харчевня” (1859), „Склад чая на Нижегородской ярмарке” (1860) Андрея Попова; „Обжорный ряд в Петербурге” (1858) и „Погребок” (1863) Волкова; „Смотрины невесты” (1861) Петрова и, в особенности, его „Сватовство молоденького чиновника к дочери нажившегося портного”, портного, впрочем, продолжающего работать в одной рубашке, поджав ноги на столе (1862); „Именины дьячка” (1862) и „Три городских, славящих в рождество в купеческом доме” (1864) Саламаткина; „Дворник, возвращающийся из бани”, с собачонкой и веником подмышкой, и получающий понюшку табаку из рук встретившегося знакомого,— Седова; „Дьякон, провозглашающий громовым басом многолетие купцу-имениннику”(1866) и „Сельский дьячок накануне праздника” (1866) Неврева; „1-е число” (1862)—бедная, заплаканная молоденькая жена, сидящая у люльки над пустым портмоне пьяницы-мужа, „Возвращение с верб” (1867), „Монастырский служка, уснувший подле продаваемых им на улице крестиков и образков” (1867), „Странница”, рассказывающая в избе про чудные посещенные ею места, и „Коробейник”, наполнивший изумлением, любопытством и восторгом целую избу, стара и млада (с теленком тут же), в виду разложенных им зеркалец, образков, картинок, ящичков и всяческих вещиц,— все это Кошелева; „Чтение письма в лавочке” (1864) Прянишникова; „Проводы начальника” (1864) Юшанова, где кроме общего подбострастия присутствующих, и мужчин, и дам, всего более удались отставной солдат сторож, почтительно держащий губернаторскую шинель, и жандармский офицер из солдат, торопящийся на подъезд к экипажу и не могущий скоро попасть в рукав своего пальто; „Спор о вере” (1867) Жукова, картина, где чрезвычайно юмористично и верно представлены старообрядцы в избе, достающие с полки старые книги для спора с приехавшим православным священником; „Утопленник в деревне” (1867) Дмитриева-Оренбургского, лучшая картина этого художника, с превосходно выраженными деревенскими покорными типами и исправником, пишущим протокол на спине у мужика; „Певчие приходского училища” (1864) и „Сельская спевка в училище” (1868) Лашина; „С квартиры на квартиру” (1876) — старики, муж с женой, перебирающиеся по льду, через Неву, с маленькими узелками в руках и

собачонкой впереди, „Картинная лавочка” (1876), „Чай в харчевне” (1874) и „Преферанс у чиновника” (1879) Васнецова, последние две вещи — лучшие картины художника; „Странник, рассказывающий кухарке в кухне про святы места” (1868), „Два чиновника в харчевне” (1869), „Барин, садящийся в карету, и его лакей” (1869), „Похороны в деревне” (1872) К. Е. Маковского, полные чувства; „Объезд своих полей помещиком-охотником” (1881) и „Возвращение с поля крестьян” (1882) Кузнецова; наконец, многие красивые малороссийские сцены

[466]

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

Прекрасный талант, несравненно более значительный, чем у всех остальных женщин-художниц прежнего и нового времени, проявила г-жа Версилова-Нерчинская, написавшая в 1882 году „Монаха в келье”. Тут видны задатки значительной будущности. Другая наша художница, г-жа Бем, долго посвящавшая себя, с успехом, живописи животных, выказала значительную даровитость в изображении детских и вообще грациозных сцен, рисуемых в виде силуэтов. Ее издания очень многочисленны и пользуются справедливой общей симпатией у нас и в остальной Европе. Другие еще наши художницы с успехом занимаются жанром (г-жи Михальцева и Гаугер) и акварелью (г-жа Кочетова), и т. д.

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

искренностью чувства, например: „Перед отъездом” Клодта и „Круглая сирота” Лемоха.

Наконец, еще больший отряд составляют у нас маленькие картины, где нет никакого особенно значительного содержания, ни творчества, но которые прямо скопированы с увиденных в натуре сцены или типа и интересны по своей правдивости, естественности, грации, простоте. Это собственно этюды с натуры, и их никак нельзя поэтому ставить на одну доску с теми бесчисленными произведениями современной французской школы, где не только содержания никакого нет, но нет также выражения, никакого типа и характера и все состоит в одной внешней виртуозности живописи. Картин-этюдов у нас много произведено почти каждым художником, и я укажу лишь несколько примеров: „Разносчик фруктов” (1858), „Казанские татары, продавцы халатов” (1859), „Татарка-знахарка” (1865) Якоби; „Шарманщик”, много раз повторенный у разных художников и сделавшийся, можно сказать, *общим местом* у нас, подобно „Албанке” и „Чучарке у фонтана” в Риме; „Селедочница” (1867), „Девочка с горшком молока” (1868), „Торговка у крыльца” (1868), „Катанье в салазках” (1869) К. Е. Маковского; „Детский завтрак”, „Деревенская швея”, „Молодая мать”, „Два врага”, „Деревенский пестун” (все— 1869) Пелевина; „Крестьянская девушка, поджидающая кого-то у ворот” (1871) и „Бабушка с внучкой” (1881') Рачкова; „Мать с ребенком” (1867), „Мальчик в школе” (1870), „Носильщик” (1874), „Трубочист” (1874) и „Официант” (1876) Журавлева; „Курская горожанка” (1874) Седова и „Сборы в гости крестьянской девушки” (1870) Максимова; „Крестьянский мальчик, хохочущий, играя на гармонике” (1870) Кудрявцева; „Кочегар” (1878) Ярошенко; „Малороссийская девочка, лежащая в траве” (1881) Кузнецова; этюды с француженки Лемана и т.д.

[467]

Как я сказал выше, большинство всех наших бытовых картинок выполнены в небольших размерах и заключают небольшое число действующих лиц. Но в последние годы очень заметно становится стремление новых наших живописцев брать сюжетом своих картин такие сцены, где налицо множество действующих лиц, почти всегда из разнообразных слоев общества. Здесь мы встречаемся с той самой сильной склонностью к „хоровым сценам”, где нет

никакого одного главного героя, на которую я указывал, говоря про Репина и Верещагина. К таким картинам обыкновенно художники наши приступали, написав наперед много картин малых размеров на сюжеты интимные, домашние, где актерами являлись немногие отдельные действующие лица. При этом художники почти всегда переходили от сюжетов довольно индифферентных к сюжетам более и более важным по содержанию и значительным по чувству и мысли, вложенным в картину автором.

Одна из первых, по времени, в новой школе картин в этом роде — это „Выход из церкви” (1864) Морозова. После предыдущей его картины „Отдых на сенокосе” (1861), довольно посредственной, да и вообще после всех предыдущих его произведений, эта картина была громадным шагом вперед и по содержанию и по действующим лицам. Благодетельная барыня-старушка уже на улице, но все еще полная церковных своих впечатлений, сопровождающие или окружающие ее совершенно равнодушные люди, кавалеры и дамы, нищие, купцы, монахи, крестьяне и мещане, образуют пеструю смесь, необыкновенно верно и талантливо воспроизводящую то самое, что каждый видал всякий день. Другая картина того же автора, „Сельская воскресная школа” (1872), тоже полна правды и жизни, но рисует уже вместе с тем один из лучших моментов нашего общества, когда высшие слои городские, на минуту забыв обычную праздность, добровольно пошли учить народ и хлопотали о том, как бы поскорее возвысить его уровень. В настоящей картине две молодых барыни или барышни хлопчут в избе с целой толпой деревенских мальчиков и девочек. Типы и позы очень просты и естественны, характеры очень разнообразны, вся картина вообще очень талантлива, — к сожалению, ее колорит далеко не удовлетворителен. Но все-таки обе эти картины — лучшие картины Морозова. „Сельская школа” (1870) Манизера очень недурна, но во всех отношениях много уступает „Школе” Морозова.

После множества картин во всех родах К. Е. Маковский написал большую картину „Масленица в Петербурге” (1869). Это лучшее его создание. На этой картине весь Петербург гуляет и улыбается на морозе, при розовых отблесках зимнего солнца: тут франты в *rinse nez* и оборванные мальчишки; упаренные в своих атласных салопках купчихи и балаганные актеры в плохом трико, дующие на морозе в дымящийся стакан чая; чиновники, любующиеся на паяцев, и молодцы в поддевках, ловко достающие гривну из кармана;

мастеровые, толсто хохочущее мужичье и дамочки в шикарных шляпках, солдаты и продавцы орехов и стручков. Никогда, ни прежде, ни после, К. Е. Маковский не достигал такого разнообразия, богатства интереса и меткости типов, как в этом цветном „хоре масленицы”.

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

[468]

границе” (1862). Здесь не было ничего собственно исторического, и сам Самозванец являлся мелодраматическим героем, с натянутым типом, выражением и жестом. Зато все остальное в картине свидетельствовало о сильном таланте и глубоком постижении русских народных натур. Пристава и странствующие монахи были воспроизведены великолепно, и всего поразительнее и глубже была передана личность монаха Варлаама, навсегда оставшаяся одним из характернейших созданий новой русской школы. И вот через десять лет после этой столько замечательной картины Мясоедов пишет „Чтение манифеста” (1873). Эта картина была крупным шагом вперед. Мясоедов представил тут один из важнейших современных моментов— изображение того, как русский народ по сараям и овинам читал великий манифест о своем освобождении от векового невольничества, как стар и млад, кто—ничего не понимая и только слушая, а кто—и глубоко вникая, как все они пришли с полей, огородов и из лесов слушать единственного грамотея, маленького мальчика, читающего по складам. Ко времени написания этой картины техника Мясоедова сильно развилась и явилась на высоте своей задачи. Ничего до тех пор Мясоедов не писал так колоритно и изящно, как эту картину. Но он на этом не остановился, он написал потом еще две значительные картины: „Земство обедает” (1875) и „Молебствие в поле во время засухи” (1877). Обе они опять были истинно современные „хоровые” картины. Но в первой присутствовала также нота негодования и сатиры. Представители земства, в зипунах и сермягах, рассевшись на улице, обедают сухим хлебом и луком; они сидят на полу, прислонившись спиной к стене дома: вот их кресла и диваны, вот их банкеты, вот их времяпрепровождение, пока их товарищи, одетые куда дороже, посаженные и накормленные куда лучше, кончат своих

жареных фазанов и шампанское и уже потом пожалуют судить и рядить с „этими” о всех важных делах. В другой картине целое народонаселение уезда собралось около своего священника, у столика с чашей со святой водой, под хоругвями и образами, молить о дожде на эти, окружающие их, засохлые равнины, палимые солнцем. Одна только благочестивая надежда на чудо после молебна наполняет этих бедных, жалких людей.

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

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

[469]

врага своего; „батюшка” с сияющим крестом на груди разумно растолковывает дело новобрачным, он успокаивает; старухи и старики страшно взволнованы; молодежь опустила балалайку, готовую, было, раздасться; мать заботливо толкует кое-что на ушко только что повенчанной молодой; муж стоит смиренно и покорно, ничего не умея ни сказать, ни сделать; старики — отец с матерью — с заискивающим поклоном встречают колдуна. Какая глубокая, какая талантливая картина деревенской веры и того обихода мысленного, чем поколения века живут у себя, по далеким деревням! После этой чудесной картины (к несчастью, несколько черной по колориту) Максимов не написал уже ни одной, равняющейся ей по ширине и многообъемлющей правдивости и

юмору. Его „Раздел имущества в крестьянской семье” перед выборными судьями (1876), его „Бедный ужин” (1879) были очень талантливыми картинами, необыкновенно верно и характерно передающими истинную крестьянскую действительность, интересы и характеры, а последняя его картина „Больной” (1881) явилась истинно драматической картиною, полною глубочайшего и интереснейшего чувства; она состояла из двух только фигур: мужа-крестьянина, лежащего в забытьи, в тяжком недуге, на бедной кровати, под козюхом, вместо всякого одеяла, с чашкой воды подле, на скамейке, вместо всякого лекарства, и жены, в немом отчаянии бросившейся, у него в головах, на колени перед образом на стенке,—у нее нечем больше лечить несчастного мученика, не к кому больше обращаться. Все это были прекрасные картины, полные истины и интереса, но от Максимова надо ожидать еще новых широких „хоровых” картин, вроде его „Колдуна”.

Лучшая картина Савицкого, тоже с „хоровым” значением,— это „Встреча иконы”. В этой картине у Савицкого огромный шаг вперед против всех прежних его произведений, как ни даровиты, впрочем, они были (например, „Посещение больного сына в военном лазарете”, 1870 и „Работы на железной дороге”, 1874). Здесь изображена та сцена, как принимают в деревне икону, привезенную протопопом с дьячками. Вся деревня бежит стремглав к большой дороге, где остановился тарантас „батюшки”. Сам батюшка, уже в камилавке, уже в ризе и с крестом на груди, с трудом вылезает из своего экипажа, поддерживаемый апатичным служкой, крепко прижавшим подмышкой кружку для добротных подаваний; другой дьяк, за тарантасом, у своей телеги, с аппетитом нюхает табачок; кучер сидит на козлах, без шляпы, но повязавши уши платком; почетный старик, церковный староста, держит на полотенце, вместе с мальчиком, привезенную икону, а перед ней творят свое поклонение, жарко кланяясь в землю или в фанатическом восторге взглядывая на нее, все успевшие уже прибежать; другие бегут издали, торопливо на всем скаку вдевая руку в зипун. Благочестивое, искреннее чувство, привычное равнодушие, комизм и юмор слились среди всего этого в чудесную талантливейшую сцену, каких слишком немного даже среди самых талантливых русских картин. Одно только несколько портит общее впечатление—серый, мутный тон, от которого Савицкий не освободился и в следующей большой картине своей (в первой ее редакции) „На войну!”. Она изображает сцену на дебаркадере железной

дороги— целую толпу солдат, расстающихся со своими женами, родными и близкими. Впрочем, несмотря на многие недостатки, и в этой картине было много правды и чувства.