

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА

НАША ЖИВОПИСЬ

[391]

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

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

[392]

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

Да, народному художественному музею давно пора у нас настала.

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

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

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

I

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

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

Полный

[393]

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

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

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

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

[394]

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

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

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

[395]

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

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

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

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

[396]

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

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

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

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

[397]

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

¹ Слова стихотворения Федотова. — В. С.

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

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

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

[398]

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

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

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

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

[399]

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

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

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

² Картины гг. Микешина, Филиппова, Кенига и др. — В. С.

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

[400]

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

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

[401]

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

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

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

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

[402]

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

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

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

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

[403]

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

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

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

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

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

[404]

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

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

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

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

[405]

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

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

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

[406]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[408]

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

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

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

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

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

[409]

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

[410]

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

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

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

[411]

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

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

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

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

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

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

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

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

[412]

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

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

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

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

[413]

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

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

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

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

[414]

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

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

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

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

[415]

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

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

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

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

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

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

[416]

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

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

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

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

[417]

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

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

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

[418]

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

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

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

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

[419]

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

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

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

[420]

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

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

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

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

[421]

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

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

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

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

[422]

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

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

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

[423]

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

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

[424]

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

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

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

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

III

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

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

[425]

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

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

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

[426]

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

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

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

[427]

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

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

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

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

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

[428]

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

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

⁴ „Эстетические отношения искусства к действительности”.—В. С.

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

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

[429]

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

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

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

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

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

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

[430]

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

попался впросак со своими приветственными заявлениями публике насчет Артели. Статью мою о выставке 1863 года долго не хотели и не могли нигде поместить, и только гораздо позже, уже в 1864 году, она появилась в „Библиотеке для чтения”, но с выпуском вон всех страниц об Артели. Такой ужас и негодование она внушала! Но Артель и сама продержалась недолго. „Конечно, состав Артели был случайный, — говорит И. Н. Крамской, — конкуренты, отказавшиеся от права поездки на казенный счет за границу и очутившиеся в необходимости держаться друг за друга, не все были люди убеждений. Малая стойкость, недостаточная сила нравственная обнаружилась у некоторых между ними”. И оттого Артель просуществовала недолго, всего только лет пять-шесть. Не взирая на горячее сочувствие лучшей и интеллигентнейшей части русского общества, Артель к концу этих первых пяти лет начала клониться к упадку, оказались дезертиры. Но могучий подъем художественного духа не погиб. Перестала существовать Артель, но на ее место тотчас вступило новое сообщество художников, составившееся частью из прежних членов Артели, частью из вновь прибывших, но таких, которые все общей массой своей наполнены были тем самым духом самостоятельности и „протестантства” против устарелых форм художества, который создал протест и великодушную решимость 1863 года. Зимой 1868/69 года один из молодых художников нового содержания и склада, Мясоедов, возвратившись из Италии после своего пенсионерства, бросил в Артель мысль об устройстве выставки каким-либо кружком самих художников. Артель с большим сочувствием приняла новую мысль. Это был не только настоящий выход из тогдаш-

[431]

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

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

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

[432]

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

IV

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

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

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

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

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

[433]

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

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

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

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

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

[434]

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

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

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

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

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

[435]

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

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

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

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

[436]

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

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

К несчастью, Перов не удержался на такой высоте. Семейные несчастья (потеря жены) и разные невзгоды жизни поворотили Перова в другую сторону и лишили талант его прежней силы и оригинальности. Первой неудачей его была картина „Христос и богоматерь у житейского моря” (1867), сюжет которой представился ему во сне. Для такого реалиста, как Перов, это уже опасный поворот, когда художник становится способен сонные, аллегорические видения писать наяву — на холсте. Но это было еще только первое накопившееся облачко, первый звонок издали. На первый раз все зловредное 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 природы. Ни к кому так не идет, как к нему, название: Самсон русской живописи. Ему все нужны такие задачи, где бы выразились широкие, далеко простирающиеся горизонты. Но, вместе с тем, он способен выражать с силой и глубиной только то, что видел собственными глазами, что испытал собственной душой. Воображение — худой для него слуга и никогда еще не помогало ему в лучших, значительнейших его созданиях. И в этом главная его мощь и заслуга. В этом он совершенно сходится с Курбе и с Верещагиным: эти тоже не одарены фантазией, созидающей и переносящей туда, где не побывал и чего собственными глазами не увидел автор.

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

[438]

задачу свое личное чувство и своеобразность, он вложил туда кусок своей собственной жизни. В фигуре молодой умершей и во всем окружающем ее он нарисовал ту самую сцену, которая однажды, в первой еще молодости, поразила его: среди мрака вечера и дымящихся свечей в больших шандалах — мертвая фигура молодой девочки, его родственницы. Все прочее в картине Репина было слабо и обыкновенно: Христос, апостолы, родственники Иаирозы ровно ничего не представляли, кроме общего классного уровня; зато главный пункт картины — умершая на одре — был поразителен; и из-за него прощались 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 лапты и сапоги на мокром песке. И целые столетия так проходили, мало кого удивляя, мало кого поднимая в шемящем и неутешном негодовании! Ведь это все было „добровольно”. Да, но какая жизнь целой тысячи лет привела к этому страшному „добровольно”! Репин нарисовал своею кистью что-то такое ужасное, что-то такое потрясающее, чего не могли хорошенько понимать иностранцы, и они говорили только о великолепных красках, о великолепных типах либо злобно посмеивались над каторжной жизнью в России. До их сердца остальное не доходило. Что в этом мудреного, когда они так долго и так упорно не понимали своих же собственных Курбе и Милле, рисовавших им нечто подобное нашим бурлакам, французских „Le casseur de pierres”, „L'homme à la houe”, „Le gardeur de vaches”, „Le vieux bûcheron”, весь тот несчастный, вечно страдающий люд в лохмотьях, про который глубоко талантливый Милле (французский Репин) говорил: „Существа, выносящие человеческий закон и даже никогда не додумавшие спросить у кого бы то ни было, что за резон всему этому”.

[439]

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

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

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

[440]

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

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

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

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

[441]

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

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

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

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

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

[442]

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

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

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

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

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

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

[443]

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

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

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

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

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

[444]

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

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

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

[445]

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

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

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

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

[446]

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

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

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

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

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

[447]

В течение тех двадцати с лишком лет, из которых состоит художественная деятельность Верещагина, он постоянно шел все только в гору. В этом он сильно отличается от многих — едва ли не от большинства — русских художников, которые после первых, обыкновенно замечательнейших, произведений останавливаются и не идут более вперед. Верещагин, напротив, продолжает совершенствоваться и идти в гору даже и до настоящей минуты, не 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 натуры в разных местах России, свидетельствуют только о сильном даре наблюдательности Верещагина, об его любознательности и верной передаче всего, что его поражало на пути. По всей вероятности, судя по существующим этюдам, одна картина „Бурлаки”, если бы была докончена, выразила бы в эту раннюю эпоху Верещагина его собственную лирическую ноту.

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

[448]

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

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

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

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

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

[449]

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

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

роскошь индийской гениальной архитектуры и вся живописность и своеобразие тамошних типов людских не были передаваемы с таким талантом и горячностью. Правда, зритель мог себя спрашивать с удивлением: что за охота такому таланту, как Верещагин, в продолжение нескольких лет писать все только этюды и ни одной картины? Но удивление кончалось, когда зритель узнавал, что вся эта галерея этюдов была только приготовлением к целому ряду больших картин, назначенных изобразить историю Индии во время пребывания там англичан, начиная с XVI века и до нашего времени. Первой картиной должна была быть та, где английские купцы, желающие образовать Ост-Индскую компанию, представляются королю Иакову I; последней — та, где изображено путешествие принца Уэльского в 1875 году по Индии. В какой степени удалась бы тут Верещагину „история”, — мудрено угадать; мне кажется, однакоже, что навряд ли он достигнул бы значительных результатов, судя по двум „историческим” его картинам из прежних эпох: „Два среднеазиатских воина у дверей 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 Джайпуре” (последняя картина — одна из немногих неудачных

[450]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[452]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[454]

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

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

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

[455]

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

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

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

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

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

[456]

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

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

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

[457]

Тараканова! Но теперь, когда борьба и бой прошли и сражаться за картину Флавицкого более нечего, нельзя не признаться, что и здесь Академия все-таки дает себя знать: как ни чудесна, как ни драматична фигура, а все-таки в ней присутствуют поза, голова и даже черты лица античной Ниобеиной дочери. Зачем это в сцене екатерининского времени и в XVIII столетии? Быть может, в следующих картинах Флавицкий избавился бы от последних остатков 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 праве, но в эту минуту сломленных и опустивших руки. До сих пор мы знаем всего одну эту картину Сурикова. Что дальше из него будет: останется ли он „историком”, к чему имеет явную способность, или перейдет к другим сюжетам,— надо подождать.

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

VI

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

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

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

[458]

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

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

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

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

[459]

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

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

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

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

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

еще две хорошие картины, но это уже были очень длинные интервалы. Картину „Порожняки” он написал через семь лет после „Гостиного двора” (1872), „Жестокие романсы” — через пятнадцать (1881). Обе они были очень интересны: первая — по своей бытовой верности, вторая — по своему милому юмору. В первой — бедный студент или семинарист, с пачкой книг подмышкой и весь съездившись от холода в плохом своем пальтишке, возвращается домой, приютившись, для дешевизны, на одном из порожняков, гужом и маленькой рысцей тянувшихся 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 тянувшего жену за юбку: „Брось, брось, мол, его, оставь, что ему теперь до нас, до наших слез и горя! У него, вишь, совсем другое в голове. Он уже более не наш!” Вдали спокойно калякают жиденский адвокат с плотным

[461]

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

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

Но как ни высоко стоят трагические картины Владимира Маковского, прочие, очень многочисленные, его картины тоже принадлежат к лучшему, что только создано новым русским искусством. Он достойнейший товарищ, наследник и продолжатель Перова. Он один из не очень-то многочисленных русских художников, никогда не перестававших сильно работать над своим делом, над своим талантом и постоянно удерживавшихся на чудесной, достигнутой ими высоте. Он пробовал себя во многих родах и везде по талантливости своей давал вещи недюжинные, но главное его мастерство и умение всегда проявлялись в изображении жизни городов. Не раз пробовал он изображения сельской природы и сельских жителей („Ночное”, „Крестьянские дети”, „Деревенские 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 отчаяньи, вся ее душа измучена и дрожит, там что-то оторвано безжалостной рукой. Поза,

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

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

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

[465]

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

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

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

начальника” (1864) Юшанова, где кроме общего подобострастия присутствующих, и мужчин, и дам, всего более 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 святые места” (1868), „Два чиновника в харчевне” (1869), „Барин, садящийся в карету, и его лакей” (1869), „Похороны в деревне” (1872) К. Е. Маковского, полные чувства; „Объезд своих полей помещиком-охотником” (1881) и „Возвращение с поля крестьян” (1882) Кузнецова; наконец, многие красивые малороссийские сцены

[466]

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

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

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

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

Наконец, еще больший отряд составляют у нас маленькие картины, где нет никакого особенно значительного содержания, ни творчества, но которые прямо скопированы с увиденных в природе сцены или типа и интересны по своей правдивости, естественности, грации, простоте. Это собственно этюды с 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. Благочестивая барыня-старушка уже на улице, но все еще полная церковных своих впечатлений, сопровождающие или окружающие ее совершенно равнодушные люди, кавалеры и дамы, нищие, купцы, монахи, крестьяне и мещане, образуют пеструю смесь, необыкновенно верно и талантливо воспроизводящую то самое, что каждый видал всякий день. Другая картина того же автора, „Сельская воскресная школа” (1872), тоже полна правды и жизни, но рисует уже вместе с тем один из лучших моментов нашего общества, когда высшие слои городские, на минуту забыв обычную праздность, добровольно пошли учить народ и хлопотали о том, как бы поскорее возвысить его уровень. В настоящей картине две молодых барыни или

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

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

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

[468]

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

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

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

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

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

[469]

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

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

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

[470]

VII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[472]

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

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

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

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

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

[473]

VIII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[474]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[475]

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

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

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

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

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

НАША СКУЛЬПТУРА

I

Если принимать в соображение только внешний вид скульптурных собраний на больших выставках, всего более на выставках всемирных, и верить всему тому, что пишут в многочисленных томах своих художественные критики и писатели об искусстве, то непременно пришлось бы подумать, что скульптура представляет собой одно из самых цветущих искусств нашего времени. И действительно, масса статуй,

[476]

бюстов и всяческих рельефов везде громадна и с каждым днем все более растет по количеству. На ежегодных парижских выставках, всегда столь многочисленных, бывает налицо целый лес больших глыб, мраморных и бронзовых, изображающих мужчин и женщин, стариков и детей древнего, среднего и нового времени, то с крыльями и в античных плащах и прическах, то в новейших юбках и мундирах. Какая повсюду масса мифологических и исторических имен, сколько героев с громкими именами, сколько фигур без всяких громких имен, а только с обозначением той ляжки, которую эти люди тянут в жизни: „Жнец”, „Рыбачок”, „Пряха”, „Нищий”, сколько остроумных или чувствительных аллегорий, и, в pendant ко всем этим каменным или медным батальонам, какая масса бумажных стоп, написанных и отпечатанных во славу тех созданий! Все тут разобрано: какой именно стиль в скульптуре у той нации, какая особенность и преимущество у этой и как они все вместе благоденствуют и процветают. А почему процветают? Потому, что не хотят знать истинной правды природы, держатся добрых старых традиций, условных правил, потому, что не отступают от того, что давно уже установлено, и именно установлено теми, кто получше нашего был, к кому мы должны стремиться всем сердцем, всей душой, всем помышлением. Известный Шарль Блан говорит: „Самая превосходная скульптура производится во Франции, а почему? Потому, что скульптура — искусство формалистическое, живущее преданием и могущее процветать только там, где хорошо его передают. Необходимо прилежное учение, результаты которого передавались бы из рода в род; необходимо то постепенное и долгое очищение вкуса, которое позволяет подняться от непосредственного воспроизведения природы (натурализма) мало-помалу к идеалу” („Les artistes de mon temps”). Другой — тоже очень известный — французский художественный критик, Шено (Chesneau), отдавая отчет о всемирной выставке 1867 года, говорит: „Если есть на свете искусство, которому следует отделаться от узкой реальности, — это всего более скульптура. Некрасивости и телесные недостатки человека могут иметь свою живописность и изящество; старая испанская школа не брезгала ими, но скульптура энергично ненавидит все безобразное: мрамор пригоден только

для безусловной красоты. Притом эта красота находит свое высшее выражение только в нагом теле” („Rapport du jury international”). Еще один очень известный французский писатель о искусстве, Монтеглон, говорит о скульптуре, по поводу всемирной выставки 1878 года: „Она у нас идет из древности, она стоит твердо; она постоянна, она долговечна. У нее всегда были мастера и истинные создания (не то, что в нашей живописи); никогда не было здесь ни пробелов, ни падений; она идет непрерывной цепью, она и изменяется-то лишь в смысле своих же преданий” („L’art moderne à l’exposition de 1878”). Тут же, насмехаясь над новейшими попытками реализма в скульптуре у итальянцев, он говорит, что все это либо „ничтожные мелочи” (puénilités), либо „непристойности”; что тут проявляется лишь временная мода и такая болезнь, которая „убьет своих адептов, если они будут продолжать испивание этой зловердной анисовки”, что этой моде не надо даже придавать серьезного значения: „сама пройдет”. Таких примеров из писателей французских и немецких я могу привести очень много. Все эти писатели

[477]

твердят, что скульптура процветает ныне в Европе, и именно потому, что не изменяет старинному, классическому направлению. Если же где от него отходит в сторону, то это есть только вред и заблуждение.

По-моему, напротив, дело стоит совсем иначе. Я думаю, что скульптура — самое отсталое искусство нашего времени. Я уже не раз высказывал это в печати и нынче, обозревая нашу собственную скульптуру за целую четверть столетия, не нахожу причины изменить старинное свое мнение. При этом мне кажется, что отсталость скульптуры прямо происходит от тех качеств, которые всего более в ней хвалят: от ее консерватизма и упорного рабства перед законами и привычками старинных эпох. Нечего хорошего ожидать там, где жизнь давным-давно переменялась, а формы для выражения будут оставаться старинные, соответствующие совсем иному образу мыслей, совсем иному складу понятий, совсем иному уму и степени образованности. Кто способен держаться старых форм, явно ничего не понимает в том, что делается нового на свете, и одинаково слеп и глух к тому, что кругом его происходит. Художник с таким непониманием и равнодушием ровно ничего не стоит, какою

бы виртуозностью он ни сверкал нам в глаза, а что сказать про не виртуозов, которых всегда и везде тьма тьмушая и которые составляют главный контингент художественных деятелей!

Мало есть нынче на свете вещей скучнее и несноснее, чем хождение по залам со статуями и бюстами. Так называемые у скульпторов „красота”, „грация”, высокие и нежные „чувства”— совсем не то, что красота, грация и чувство у прочих смертных. Нет, это снадобья совершенно особенного склада и устройства. Скульптор состоит под начальством множества уголовных статей особенного свода законов: того не смей и этого не смей, этого не трогай, о том не помышляй, не то ты — не скульптор и не истинный достойный сын своего искусства. Полицейских шлагбаумов для скульптора — на каждом шагу миллион, и он весь свой век ходит как шальной, со спутанной головой и руками. Большинство между ними, однакоже, довольно скоро привыкают к своей горемычной доле, даже ухитряются довольно расторопно бегать в кандалах и веруют от всей души, что так оно и быть должно и иначе быть не следует. Войско скульпторов — самое дисциплинированное, самое вымуштрованное войско, твердая опора консерватизма, люди, лишённые всякой здоровой мысли и смелой интеллектуальной инициативы. Может быть, это все — оттого, что они весь свой век какие-то крепостные: им вечно что-то заказывают и приказывают, они вечно должны хлопотать, чтобы кому-нибудь угодить, на кого-то потрафить, и от этого-то они и выходят теми печальными субъектами, какими почти всегда мы их видим. Кто имеет несчастье быть скульптором, тот одного только и ждёт, когда сам не сочиняет нелепых Психей и вакханок, чтобы ему что-нибудь поскорей заказали: либо статуи для триумфальных ворот и памятников, либо какие-то старинные выцветшие аллегории и мифологии, в которых нет здравого человеческого смысла ни на копейку, либо бюсты живых, либо надгробные памятники мертвых. Но что же это все такое? Прославление, прославление и прославление — и никакой другой ноты! Много ли тут будет истинности налицо? Бедный скульптор вертись,

[478]

поворачивайся, как знаешь, вытаскивай из своего мозга какую хочешь чепуху, только было бы „прославлено”, только бы ласкало глаза, как леденец ласкает нёбо. Ни смысла, ни правды, ни глубокого вникания в натуру, в человека,

ничуть от него не требуется. „Прославляй” — и баста! Нужды нет, что покойничек был ахти какой зверь, волк или лисица, невежда или ничтожество, негодяй или сама фальшь, — „прославляй” его, „прославляй” на кладбище, в дому или на площади. И чтобы непременно было это твое прославление „красиво” и „благородно”, — не то ступай вон, и никаких других заказов, „монументальных”, тебе уже более не будет. На то ты „скульптор”. Какая разница в сравнении с живописцем! С того кто же нынче станет требовать „прославления” и „благородства” во что бы то ни стало? Тот не в пример свободнее. Портрет написать — он напишет, правда, хоть с кого угодно, но в торжественном и прославительном смысле — не очень-то, а торжественную и прославительную картину на какой ни попало сюжет писать — уже и вовсе не станет. У скульпторов иначе. У них никакой совести, никакого убеждения, никакого образа мыслей не полагается. На них что хочешь вали! С них даже вообще мыслей никаких не спрашивается. Им все одно. Какая странность! Ведь, кажется, и скульпторы, и живописцы сидели на одной и той же скамейке, когда учились, одни уроки слушали, перед одними и теми же „великими” оригиналами карандаши чинили, но потом — какая громадная разница вышла, просто непостижимо. Что значит по крепостной дороге пойти! Еще отроду, кажется, не видано скульптора, который бы от какого-то заказа и задачи отказался, потому что они ему антипатичны. Скульптору — все хорошо!

Этот порядок ведется на свете уже очень давно, он везде один и тот же многие столетия. Не нам, конечно, было нарушать его. Мы ведь почти всегда только „покорные” были, в скульптуре—еще более, чем в чем бы то ни было. Наша скульптура вечно волочилась по старым дорожкам: что в Европе делалось, то и у нас повторялось, От этого-то нашу скульптуру в Европе никогда до сих пор ни в грош не ставили, и поделом. Какая им там всем надобность была смотреть на посредственные или плохие копии и подражания, когда этого самого добра у них и у самих выше головы было. Мы разводили у себя категории, иногда доказывали разные сорта и вышины русских скульпторов, но их всех гуртом считали ни во что все западные соседи и просто так-таки и говорили, что русской скульптуры на свете вовсе нет. С нас больше, чем с кого бы то ни было в целом свете, прежде всего требуют „национальности”, своеобразности и оригинальности. Где всего этого у нас налицо нет, там прощай все остальное: нам ставят нуль. Что другим зачастую прощается, то нам —

никогда. И мы можем, после того, сколько угодно указывать на то, что мы всех этих наших художников посылали надолго за границу, что с большими тратами продержали их столько-то лет в Риме, Флоренции, Париже, — ничто не помогает, и мы со своей скульптурой бываем всегда начисто вычеркнуты из почетных списков. Достойное наказание раболепства и подслуживания.

У себя дома, среди массы народной, дело шло не лучше. Все чувствовали слишком мало почтения к таким художникам, у которых ремесло — быть „прославителями”, которые равнодушны и апатичны

[479]

к чему угодно на свете, которые добровольно вытравили из себя, еще с юности, всякую мысль, чувство, душевное движение и порыв.

Мне, пожалуй, скажут, что я неправ: тут, мол, все дело только в малом таланте являвшихся до сих пор у нас скульпторов. Будь они подаровитее, — и все было бы иначе. Какой бы там ни был образ мыслей у этих людей, они больше бы значили при таланте и их гораздо больше бы ценили в Европе и у нас дома и т. д. Я с этим никогда не соглашусь. Не в одном только таланте состоит все дело в искусстве. Для него есть что-то такое, чего не заставить забыть, чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, без чего все они мертвы и ничтожны будут: это — здоровое, светлое, прямое чувство, мысль, понятие жизни. Посмотрите на многое множество наших живописцев последней четверти столетия: сколько есть между ними художников с талантом умеренным, вовсе не особенно великим и глубоким, но они были самостоятельны, ни на каких они бар не работали, делали, что сами хотели, потому что вот то и это чувствовали, вот тем и этим были наполнены, и их картины, даже картинки, всегда имели и будут иметь значение, притягательную силу, прелесть. Сколько человек, из наших скульпторов, за целых лет сто, могли бы сделаться чем-то важным, интересным и значительным, если бы у них была своя мысль, свое чувство, свое настроение и если бы они не были заражены тем злокачественным скульптурным поветрием, которое так давно свирепствует в Европе!

Лучший из скульпторов николаевского царствования, Ставассер, не пошел дальше „Русалки” и других подобных же мифологических дребеденей, где, конечно, проявилась его грациозность и способность к формальной

красивости, даже некоторая талантливость, но где настоящей жизни, ее правды, задач и требований не было и тени.

Когда в 1855 году началось новое царствование, положение русской скульптуры было самое плачевное. Она все только состояла из заказных памятников или из академических программ. Художники сами собой ровно ничего не предпринимали. Им и в голову не приходило никакой своей задачи. Одни из них были уже профессора, другие готовились профессорами быть, поскорее получать монументальные заказы, как их старшие учителя и предшественники. Казалось бы, что может быть лучше, как „монументальные заказы”? Ведь на них все надежды везде возлагаются, а когда их нет, то всегда говорят: „Вот от этого-то искусство и не может идти!”, а на поверку, однакоже, выходит, что сколько угодно давайте самых монументальных заказов, ничего путного все-таки не выйдет и искусство все-таки ни с места не тронется. Витали, Пименов, граф Толстой, барон Клодт — эти ли еще все могли бы на что-нибудь жаловаться, ссылаться на отсутствие крупных заказов? И все-таки ничего из этих заказов не вышло.

Витали, прежде делавший прилизанных и преглупых Венер, не нашел ничего лучшего, как примкнуть к Брюллову, когда ему дали делать множество статуй апостолов, множество разных барельефов и целых два громадных фронтона для Исаакиевского собора. Он вылепил, прямо под диктовку Брюллова, свои многосаженные бронзовые треугольники, со всегдашней его смазливостью в линиях и складках,

[480]

но также и с его отсутствием натуры, чувства и выражения: вместе с тем, по всегдашней манере своего учителя, — не упустил случая соорудить бронзовый комплимент современным властям. Византийскому императору Феодосию и его жене, императрице, он дал черты лица императора Николая I и императрицы Александры Феодоровны, святому Исаакию Далматскому — черты лица митрополита Серафима, византийским царедворцам Сатурнину и Викторию — черты лица министра двора князя Волконского и президента Академии художеств Оленина, византийскому архитектору — черты лица француза Монферрана. Такие подобострастные замашки никого тогда не удивляли, хотя

все насмеялись над Византией и византийством. Брюллов был профессор на такие подслуживания.

Граф Толстой, прежде когда-то рисовавший историю „Душеньки” (т. е. Психеи) точь-в-точь на манер Флаксмана и представивший всю войну 1812 года в виде сухих и несносных классических барельефов, на античный манер, только в русских кольчугах и шлемах, теперь вылил из бронзы двери и разные, будто бы „исторические” из русской истории, барельефы для того же Исаакиевского собора, фигуры которых были колоссальны по размерам (здесь двери, говорят, — самые громадные по размерам двери в мире), но все это было ничтожно по мысли и творчеству, расслабленно-сладко по выражению.

Пименов всегда считался у нас великим талантом. Еще при самом дебюте своем, еще учеником, он в 1836 году вылепил статую „Русский парень, играющий в бабки”, которая разом стала знаменитостью и считалась тогда верхом национальности и талантливости, так что даже удостоилась прелестного четверостишия Пушкина, но в которой, тем не менее, все было условно-академично и ни на одну йоту не национально. В продолжение долгого житья в Италии он только и сумел создать, что „Мальчика, кормящего птичку” и „Мальчика, просящего милостыню”, в которых опять ничего не было, кроме изучения модели. Что это за мальчики просят милостыню и кормят птичку голые, где это люди являются такими „общеармейскими” типами, не приуроченными ни к какому времени, ни к какому народу, ни к какому месту, ни даже ни к какому действительному чувству, — чистыми алгебраическими, отвлеченными величинами, без вкуса, цвета и запаха, без какой бы то ни было истинной жизни и правды? Последние создания Пименова, уже профессора, в царствование императора Николая I, были, в самом деле, русские профессорские, т. е. в известной степени умелые по технике, но итальянские по манере и равняющиеся нулю по творчеству и по содержанию. Это были колоссальные горельефы из бронзы над боковыми приделами в Исаакиевском соборе: „Преображение” и „Воскресение”. Смотря на них, вы, наверное, могли вообразить себе, что вы стоите в одной из римских церквей иезуитской эпохи и в стиле рококо. Формальность, безвкусие и казенщина создания — вот главные качества этих бронзовых гигантских отливок, стоявших русской крестьянской спине страшных денег. Но Пименов глубоко гордился ими, считал, что наделил тут

русское искусство капитальными, вековыми произведениями, и я помню, как в наших тогдашних беседах он с особенным самодовольством указывал мне, на гипсовых слепках, в залах Академии художеств, на жест апостола Иоанна, проснувшегося и прислушивающегося к неизвестному

[481]

ему шороху, пока у него за спиной возносится на небо господь Иисус Христос, совершенно по итальянскому риторическому рецепту.

Увы! Россия не разделяла ни восторгов, ни удивления бедного Пименова: тогда, четверть века тому назад, никто у нас не обращал внимания на эти итальянские изделия, а теперь никто, кажется, более и не знает, что есть эти скульптуры на свете.

С этими произведениями Пименов перевалил из одного царствования в другое. Ему, как капитальному русскому скульптору, поручено было вылепить конную, огромных размеров статую императора Николая I для николаевской залы Зимнего дворца. Он его представил в виде святого Георгия, в римских латах, в шлеме, с голыми руками и ногами, но с чертами лица императора Николая, скачущим на коне и вонзающим длинное копьё в распростертого на земле дракона. Когда я спрашивал в то время Пименова, кого именно он понимает под этой крылатой, но, невидимому, довольно слабой и безвредной гадиной, он отвечал, что это — „крамола европейская вообще, и в особенности крамола Венгрии против своего законного государя, которую, по счастью, император Николай раздавил с такой энергией и гениальностью”. Вообще группа не лишена была некоторой внешней благовидности, но все вместе было ординарно, как магазинный пресс-папье, конь был короток, дракон — ничтожен и мизерен, сам всадник — академичен.

В это же самое время Пименов затевал другой еще проект памятника, опять в честь императора Николая I, которого он особенно любил и уважал: это — памятник на площади перед Исаакиевским собором. Он хотел представить императора верхом, в конногвардейском мундире, скачущим как бы по направлению к собору и снимающим перед ним каску с головы. Когда Пименов спрашивал моего мнения об этом проекте, я отвечал, что, дескать, благочестие и религиозность всегда составляют капитальнейшие качества, но нельзя же русского императора, на его вековечном памятнике, представлять состоящим из

одного этого качества. Тогда Пименов рассердился на меня и объявил, что никакой другой момент так не подходит для памятника императору, как тот, где самая „высокая земная власть отдает почтение той власти, которая еще выше”. Впрочем, этот проект не был принят, и памятник исполнен по проекту скульптора барона Клодта и архитектора Монферрана.

Монферран был вообще зачинщиком этого памятника. Он первый его предложил. Исаакиевский собор только что был им кончен, и ему требовалось предпринять другое, тоже не мелкое создание. Он составил проект памятника в том же бездарном стиле времени упадка европейского искусства, в каком выстроил свой собор; по углам поставил четыре женские фигуры, аллегии, в классических драпировках, изображающие разные великие добродетели: „Правосудие”, „Силу”, „Веру”, „Мудрость”, и придумал этим фигурам дать лица императрицы Александры Феодоровны и трех ее дочерей — великих княжен Марии, Ольги и Александры Николаевны. В промежутках между этими фигурами помещены барельефы московского скульптора Рамазанова, лишенного всякого дарования и, конечно, ничуть не способного справляться с задачами из реальной грозной действительности, каковы „Сцена на Сенатской площади 14 декабря 1825 года” или

[482]

„Сцена народного волнения на Сенной, во время холеры, в 1831 году”, после того, как он весь свой век лепил в Риме и Москве только каких-то „фавнов с козлятами” и тому подобное. Главная фигура на вершине памятника, сам император Николай I, была вылеплена Клодтом так, как только способен был этот добродушный, аккуратный труженик, ни одной чертой своего существа не художник-создатель.

Настоящее дело Клодта было лепить лошадей, и он всю жизнь выполнял это отлично. Четыре довольно красивых коня на дыбах на Аничкином мосту и сотни всяких других коней, бегущих, скачущих и идущих шагом, но не примкнутых ни к какому особенному событию, ни сцене, наполнили долгие годы его скромного творчества. И вдруг ему выходит поручение: делать памятник Крылову. Полагалось, что в памятнике Крылову главное — изображение всяческих животных: слонов, медведей, львов, баранов и ослов, лягушек, обезьян и аистов, а барон Клодт умеет, мол, кроме лошадей, лепить

также и их всех. Значит, ему и делать памятник Крылову. Сам Крылов — на придачу. Притом же ведь Клодт вылепил четырех натурщиков, в идеальном виде, при своих конях на дыбах. Но, несмотря на все это, памятник, доконченный и открытый уже в начале царствования Александра II, вышел недурен, звери были вылеплены с большой правдой, в самом деле с натуры, с очень ловкой передачей их поз, привычек и движений, и все вместе составляли какой-то оригинальный мохнатый копошащийся сундук. Барельефы-медальоны, вставленные между ними (человеческие фигуры), были очень плохи, самая главная фигура, конечно, была тоже не особенно художественна по созданию, но проста и естественна. Великая заслуга Клодта состояла в том, что он *первый* у нас представил своего героя во всей естественности действительной будничной жизни. До Клодта императоры, полководцы, писатели являлись у нас на памятниках все только в классическом, лжеантичном виде, в латах и тогах, которых они никогда и не нашивали, пока были живы; когда же, в последнее время, им решились надеть действительный мундир и платье (как, например, на памятниках Баркляя-де-Толли и Кутузова перед Казанским собором), то наброшенные сверху шинели играли, роль античных плащей и тог и должны были скрыть все достоинство и презренность нового костюма и превратить фигуру в нечто, все-таки приближающееся к античным преданиям. Не нужно говорить, что, при этих маскарадных эволюциях, позы, жесты, движения строго уберегали ту самую театральность, балетность и неправду, которые царствовали еще в скульптурах екатерининского и александровского времени: в „Суворове”, рококо, Козловского (у Троицкого моста, в Петербурге) или в академических „Минине и Пожарском” Мартоса (на Красной площади, в Москве). Клодт попробовал что-то совсем иное. Его Крылов сидит перед нами, на камушке, в ежедневном своем сюртуке и панталонах, отяжелевшим, добродушным разгильдяем, каким он в самом деле под конец жизни был, без всяких прикрас и без малейшей идеализации. Положим, что не сам Клодт выдумал такую правдивую реальность в скульптуре, у него уже были перед глазами знаменитые примеры: гремевший тогда вдоль и поперек всей Европы памятник Фридриху Великому в Берлине Рауха, открытый в 1851 году, и многочисленные подражания его стилю. Наш барон Клодт только ловко подхватил заданный тон, уже пропаганди-

[483]

руемый тогда по всей Европе, но и за то ему великая честь и спасибо; наши прочие скульпторы и столько-то не умели и не хотели сделать и продолжали свои греческие и римские классические маскарады; свидетель тому — святой Георгий Пименова, даже много лет спустя, и разные другие создания 50-х—60-х годов.

Фигуру Николая I барон Клодт представил на монферрановском монументе с такой же правдой и реальностью, как прежде Крылова. Он изобразил императора на красивом и резвом коне, в блестящей конногвардейской форме, эффектно скачущим, словно на одном из тех торжественных майских парадов на Царицыном лугу, до которых он такой был охотник. Идеальной монументальности и творческого таланта тут было мало, но зато — много искренней действительности, и эта статуя, независимо от плохого пьедестала, гораздо более характерна и гораздо более значит в исторически портретном отношении, чем скульптуры всех Виталиев, графов Толстых и Пименовых в целом Исаакиевском соборе.

После нескольких лет антракта, где скульптура замолкла и как будто совсем стухала, явился у нас художник, который вдруг придал ей особое оживление и заставил о ней много говорить. Это был Микешин. Он был, в течение 50-х годов, живописцем-баталистом и, точно так же как барон Клодт, в юности своей не помышлял ни о каких памятниках: как у того вся забота была о лошадях, так у Микешина вся забота была единственно только о „конных гренадерах в деревне”, „лейб-гусарах на водопое” и тому подобных картинах баталического рода, на которые был тогда большой спрос. В 1855 году он написал картину из времени крымской кампании: „Дело при Башкады-кларе” (впрочем, по привычке всех тогдашних баталистов, написал, не видев собственными глазами), за что получил вторую золотую медаль; после этого он стал мало-помалу переходить к „историческому” роду живописи и написал в 1857 году „Падение литовской крепости Пиллоны”. В 1858 году Академия дала ему уже первую золотую медаль за картину „Тилли в Магдебурге”, конечно, за ее цветистое и размашистое письмо, за оживленность групп (впрочем, довольно вычурных и мелодраматичных). И вот, после этого, Микешин круто повернул и внезапно сделался скульптором.

Это произошло в ту самую минуту, когда все у нас сильно были заняты идеей о памятнике тысячелетию России. Проектов было представлено на конкурс, по-всегдашнему, множество, и все они, тоже по-всегдашнему, были банальны или бездарны. Проект Микешина выгодно отличался от них некоторой новизной и свежестью. Все тогдашнее академическое начальство пришло в великое восхищение и, сочтя Микешина громадным талантом, родившимся прославить Россию, поспешило дать ему многотысячный заказ. Памятник стоит вот уже двадцать лет на месте. Но на что он? Кому он нужен? Даже видит ли его кто-нибудь, в его углу в Новгороде? Кроме напрасно потраченных денег тут ничего не вышло: печальное подражание мюнхенской затее, статуе „Бавария”. Эта тоже понапрасну стоила пропасть денег и никого в целом мире не оставила довольным. Но только наш памятник задумал перещеголять немецкий памятник и глубокомыслием, и великим значением. В чем же состояли тут глубокомыслие и великое значение? В том, что общий контур памятника представляет вид

[484]

„колокола”, а главный его пункт, вершина, состоит из „державы”, вокруг которой стоят разные наши исторические фигуры. Что же хорошего, что умного во всех этих загадках, аллегориях и таинственных отвлеченностях? Если не рассказать их заблаговременно зрителю, он их никак сам собой не возьмет в толк. А если и отгадает, то что же в этом будет проку? „Праздная, праздная игрушка!” — будет он сначала говорить, обходя со всех сторон памятник. „Да еще и малохудожественная игрушка!” — скажет он потом, вглядевшись попристальнее. И в самом деле: кстати ли нынешнему искусству мешать в одно место историю вместе со сказками и выдумками? К лицу ли ему теперь представлять, например, Петра Великого в историческом, действительном его костюме, кафтане и ботфортах, и тут же — с каким-то мифологическим старомодным „гением” за плечами, который толкает его в спину и показывает перстом, куда ему идти и что делать? Не угодно ли эту школьную париковскую завитушку растолковать кому-нибудь из народа, для которого, как всегда говорится, прежде всего и сотворен монумент! Но что за карикатура и что за бессмысленная несообразительность — представлять, что великий человек

идет и действует не сам по себе, не по собственному решению, задумыванию и мысли, а по указанию какого-то прилетевшего неведь откуда на птичьих крыльях книжного божества. И все это, вдобавок, в двух шагах от христианского ангела, держащего крест, и аллегорической „России”, стоящей на коленях с каким-то щитом. Какая пестрая каша из старинных учебников, какое тощее воображение бабушкиных времен! И что это за Петр, по-балетному положивший себе руку на грудь! Ливонец в латах лежит на полу, подле Ивана III, в самой изысканной, придуманной позе; прочие русские владыки вправо и влево от Петра, интересные разве только по историческим своим живописным халатам, вытянулись, ничтожные и бесцветные, никому ни одной своей чертой не интересные, и (как я, при самом же начале конкурса, говорил в „Современной летописи”) только стоят около „державы”, будто около самовара, задом, и греются. Некоторые ученые (например, Буслаев, в „Нашем времени”, 1862) с негодованием нападали также на полную „ненародность”, односторонность памятника и на совершенную неудовлетворительность в выборе его действующих лиц. Но каких денег стоила России эта пестрая игрушка!

Памятник императрице Екатерине II Микешина есть в некотором роде повторение памятника тысячелетию. Та же общая форма „колокола” (как-то особенно почему-то ласкающая воображение Микешина), но только с той разницей, что колокол на этот раз не большой и не широкий, а узенький и длинный, — скорее „колокольчик”. По счастью, ни аллегорий, ни классических божеств никаких тут налицо нет. Впрочем, фигура Екатерины II столько же мало дает понятия об оригинале, как фигура Петра I предыдущего памятника о своем оригинале: там великий император представлен с каким-то плохим риторическим жестом, совершенно чуждым его простой, правдивой и русской натуре, с какой-то театральностью и напыщенностью во всей позе; здесь императрица, в действительности маленькая и толстенькая, изображена громадной гигантшей, аффектированной и позирующей, словно плохая модель. Скипетр она держит в высшей степени безобразно и нескладно, а если сбоку смотреть, — вся фигура точно

падает вперед. Исторические личности, рассеявшиеся под фигурой императрицы Екатерины, сидят вовсе не как живые тяжелые старики, а как виньетки из модной иллюстрации. Державин вытягивается сбоку точно палка, Суворов карикатурно согнул колено, и все это спиной кругом пьедестала, имеющего вид „стакана”, который заменяет здесь „державу” из памятника тысячелетию.

Нет, художник Микешин не оправдал восторженных ожиданий Совета Академии художеств, с ее вице-президентом во главе, и не двинул нашу скульптуру на новые пути. Он минуту проблестел искусственным светом и потух безвозвратно. Он только понапрасну казался чем-то новым и современным: он был в сущности точь-в-точь такой же „классик”, как десятки и сотни его предшественников.

На Микешине, с его помощниками, работавшими на него при лепке статуй и горельефов для исполняемых им громадных памятников, кончается период старой нашей скульптуры. Этот период продолжался у нас почти сто лет. Изучение людей и событий, суд над ними, вникание в их истинную, разностороннюю физиономию, в индивидуальности — все это была полнейшая terra incognita для наших скульпторов. Одно оправдание нашей школе — то, что, как она делала, так делал тогда и весь Запад. За что же с нее взыскивать больше, чем с других?

II

С самого начала царствования Александра II на русскую скульптуру повеяло тем же духом свежей жизни, тем же пробудившимся здравым смыслом, которые так высоко подняли тогда все проявление; русского творчества и интеллекта, в том числе и новые создания русской живописи. Только влияния эти подействовали на скульптуру гораздо слабее, чем на живопись. С живописью произошел переворот коренной, решительный, со скульптурой — лишь частный. Живопись покончила с прежними привычками и преданиями, она ступила на совершенно новый путь, с которого она уже и заглядывать-то более не хочет — на прежний. Она считает это дело уже конченным, а себя — отрезанным навеки от прежней краюхи ломтем. Со скульптурой — не совсем так, Она решилась на многое новое, но не покончила со многим из старого. С этим старым она еще не так решительно врозь глядит, как ее смелая и горячая сестрица. Она одним глазком все еще любовно назад поворачивает.

Первый шаг вперед и в сторону сделал Каменский, молодой человек, сначала ученик Пименова, а потом один из сотрудников Микешина в памятнике тысячелетия России. Везде тут нового еще нельзя было набраться. „Ахиллес увозит тело Патрокла” „Цинциннат, получающий весть об его избрании в диктаторы”, „Возвращение Регула в Карфаген” — вот что должен был делать, как все тогда, Каменский в Академии с 1857 по 1860 год, вот за что он получал свои медали, серебряные и золотые. Голова еще спала, мысль не действовала. У Микешина потом он лепил, что приказывали. И такой-то человек вдруг присылает из Италии, в 1863 году, своего „Мальчика-скульптора”. „Гм, это уже нечто!” — сказали себе тогда все у нас. Эта

[486]

милая статуя значительно отступает от прежних „Бабочников”, „Сваечников”, „Мальчиков, обливающихся в бане” и прочего. Все эти объявляли претензию изображать настоящую жизнь и даже быть чем-то русским, но только это вовсе не исполнялось в действительности, и заглавие оставалось только пустым звуком. В своем „Мальчике-скульпторе” Каменский выступил гораздо храбрее и новее, всего только на волос, правда, но и это было слава богу. Этот милый ребенок являлся не только грациозной статуей, но еще чем-то гораздо более важным: он являлся менее других академической отвлеченностью, не принадлежащей никакому времени, ни месту, ни лицу, ни характеру; он был уже до известной степени в самом деле крестьянским мальчиком, русским крестьянским мальчиком, столько же по костюму, сколько и по типу лица и прическе; он не был безличен, у него было некоторое выражение, он весь ушел в занимающее его дело, старательное лепление птички, он пристально уперся глазами в свою работу, и еще не огрубелые его ручки мило хлопочут около своей задачи.

Еще гораздо больше эффекта произвела в нашей публике статуя Каменского „Вдова с ребенком” (1868). Эта статуя несравненно более прежней значила в скульптурном отношении, но еще более значила как попытка реализма. Многие даже были у нас обижены, возопили сердито об унижении искусства, о непозволительности представлять в гипсе и мраморе каких-то ничего не значащих „титularных советниц”, в бедном шерстяном платке, застегнутом брошкой на груди, как у несчастной какой-нибудь Аксиньи

Сидоровны. При этом блюстители настоящего искусства не хотели обращать никакого внимания на простоту и правдивость выражения, на сходство с действительной жизнью — это до них, мол, не касается. Зато публика была в великом восхищении, и сама Академия с симпатией произвела Каменского в академики. Это было справедливо и хорошо, хотя все-таки нельзя не заметить (теперь) некоторой искусственности и прибранности в иных деталях: например, в том, как платье матери тщательными складками разложено по полу, и т. д.

Год спустя Каменский выставил другую группу свою — „Первый шаг”. Простота, грация, некоторая правдивость были те же, что во „Вдове”. Молодая мать, одетая в нынешнее платье, заботливо расставила руки вокруг своего маленького мальчика в рубашонке, в первый раз пробующего ходить и пошатывающегося на своих маленьких ножках. Все это было очень далеко от „Русалок”, „Венер”, „Нимф”, тут жизнью пахло, — тем, что в самом деле есть на свете и что всякий видал и знает. Но Каменский немного испортил свое дело, во-первых, некоторой сладостью и манерностью, а главное, претензией на глубокомыслие: сзади юбки молодой матери, раскинувшейся складками по полу, стояла и игрушка этого ребеночка — маленький паровозик, и на нем было написано по-итальянски „Progresso”. А, так вот как! Тут не простой ребенок, тут не простая мать, тут речь идет об аллегории. Этот первый шаг — это первый шаг не какого-то Миши или Пети, а нынешнего человечества, нынешней Европы, и вот отчего у ребеночка такой не ребячий вид, а вид какого-то Наполеона в зародыше, вот отчего у него и такое насиженное, придуманное выражение!

Последняя статуя Каменского, „Девочка, замочившая себе в ручье рубашечку и выжимающая из подола воду” (1872), оказалась

[487]

слабее всего прежнего хорошего и по фактуре и по намерению. Что за ничтожный сюжет и стоило ли на него тратить несколько лет жизни? Слегка набросать его карандашом, вроде милых детских сцен г-жи Бем, — отчего нет? Но два-три-четыре года работы, да мрамор, — вот-то уж решительно не стоило начинать. Интересы в статуе — никакого.

В общем итоге Каменский представляет среди нашей скульптуры явление, до некоторой степени интересное. Он пробовал натуральность,

современность, он пытался отойти от классицизма и академичности, изображать нечто действительное и живое. Но это было еще слабо и далеко не вполне решительно. Он действовал не столько под влиянием нового духа времени, тогда проявлявшегося в России, сколько под влиянием новых реалистических тенденций Италии, и только слегка пристраивал их ко всему тогдашнему русскому. Мы все тогда, не бывавшие в ту минуту в Италии, наивно веровали, что это сам Каменский начинает нечто новое, свое, что он примыкает к тогдашней русской литературе и живописи, которые уже шли на всех парах. Оттого мы все радостно аплодировали ему. Но мы тогда не знали, что Каменский гораздо менее начинал что-то собственное, чем повторял то, что делала тогда Италия, только Италия не старая, а новая. Детей, ребят, матерей, в нынешнем платье и в разных нынешних сценах и позах, на всех новейших итальянских выставках можно всегда теперь найти множество. Остается индивидуальный талант Каменского: он был мил, грациозен, стоял выше таланта многих современных ему итальянских скульпторов, но весь был направлен к одному только сладкому, грациозному, чувствительному и элегическому. Каменский только и умел лепить, что молодых грациозных женщин и детей. Все остальное было для него, кажется, закрыто. С таким, однако, запасом далеко не уйдешь.

Товарищ Каменского, Румянцев, также ученик Пименова, также участвовавший в работах памятника тысячелетию России, также получавший медали за „Ахиллесов”, не лишен был дарования. Его „Мальчик с удочкой” (1859), его „Девочка-путница” (1860) могут идти в pendant к „Мальчику-скульптору” Каменского, только таланта и инициативы у него было гораздо менее, чем у Каменского. Притом он очень рано совершенно сошел со сцены.

III

Пока происходили эти добрые, но слабые попытки чего-то более нового и разумного в скульптуре, пока остальные наши скульпторы утопали в давнишнем привычном классицизме, явился у нас, внезапно, художник, который сказал на всю Европу новое, неслыханное слово. Случилось это около середины царствования Александра II, а художник этот — Антокольский. Его первенство в Европе торжественно признано на всемирной выставке 1878 года, где международный жюри, составленный из художников—делегатов от всех

наций, присудил ему первую высшую награду за скульптуру в целом свете, а потом, вообще в продолжение последних десяти лет сотни статей в журналах итальянских, французских, английских и немецких, после

[488]

появления „Ивана Грозного” и „Христа” в Риме, Лондоне, Вене и Париже, не переставали говорить о высоком значении Антокольского. Еще недавно, по поводу московской всероссийской выставки, „Revue des deux mondes” (ноябрь 1882) объявляла, что Антокольский не только первый, но даже „единственный русский скульптор” за все время существования скульптуры в России. Другие иностранные журналы давали в последнее время еще более широкие определения: парижский корреспондент лондонского „Times”, по поводу русской художественной выставки в Париже, в начале 1882 года, говорил (номер 21 февраля), что, надо надеяться, „французские скульпторы будут учиться на Антокольском и узнают, как громадно вдохновение, почерпнутое из искреннего изучения живой природы”, в то же время парижская „Presse” провозглашала (номер 24 февраля), что „Антокольский далеко превосходит и немца Драке, и итальянца Монтеверде, и француза Барриаса”, — а это все признанные вершины современной скульптуры. Подобных отзывов иностранной печати об Антокольском можно указать великое множество.

Но это дело еще очень второстепенное для нас, как и чем Европа признает Антокольского. Гораздо важнее, конечно, то, чем именно он нам самим приходится. А приходится он самым крупным скульптором нашего века. Что он представляет своей личностью нечто, совершенно отделяющееся от всех остальных наших скульпторов старого и нового времени, — это было явно уже с первых его шагов, когда он был еще учеником. Русская художественная печать уже и тогда радостно приветствовала его. Когда же, юношей, он создал своего „Ивана Грозного”, он поразил решительно всех у нас, начиная от самых индифферентных и незнающих среди публики и восходя до самой Академии, а потом до лучших и талантливейших наших художников. С тех пор его репутация и симпатии к нему все только росли у нас.

Антокольского нельзя ставить на одну доску с прочими нашими художниками, даже самыми выходящими из ряду вон. Надо помнить, что он — еврей и, значит, раньше, чем достигнуть чего-нибудь, должен был столько

намучиться и настрадаться, сколько не приходится намучиться и настрадаться у нас художнику никакого другого племени. Не угодно ли моему читателю только представить себе наши безобразные и безумные отношения к евреям и поставить в соприкосновение с такими отношениями юношу, почти мальчика, лишенного всяких средств, связей, покровительства и помощи и даже худо знающего русский язык? Что тут такое должно было происходить каждый час? Постыдные предрассудки, недоверие, антипатия, насмешки — вот среди какой обстановки надо было начинать Антокольскому в 60-х годах. Да еще начинать первым из всех евреев: до него никто из этого даровитого племени не смел или не мог выступить у нас с претензией на художественный талант, наравне с другими смертными. Дерзость Антокольского была тем более велика, что он, вместо того чтобы тушевать свое положение, заставляя его забывать, громогласно провозглашал его: он в первый же раз выступил перед академическими судьями и русской публикой с сюжетами и типами прямо еврейскими. Но тогда, по счастью, русское общество, если не все, то в доброй половине своей, начинало просыпаться от позорного образа мыслей прежних эпох. Проповедь Пирогова за права евреев на жизнь гремела

[489]

на всю Россию и находила светлый отклик во многих душах. Сама Академия на этот раз не отстала от других и дала Антокольскому, в 1864 году, вторую серебряную медаль за его горельеф из дерева: „Еврей-портной”. На мою долю выпало, раньше всех и решительнее всех, указывать нашей публике в печати на появление нового, совершенно своеобразного таланта.

И в самом деле мудрено было не остаться пораженным первыми же созданиями Антокольского. Он был еще очень молод, нигде не бывал, кроме Вильны и Петербурга, ничего не видал и не знал из того, что делается на белом свете по части скульптуры, ведал только то, что расставлено было по залам академического музея, — а там, кроме античности и классицизма, ничего не было, — и вдруг этот юноша, вопреки всем правилам, вопреки всем академическим привычкам, выставляет перед судьями своими фигурку не из гипса, не из бронзы, не из мрамора, а из дерева, точно будто он простой резчик рам, зеркал и шкатулок и собирается быть мастеровым, а не художником. Кто знает, может быть, именно из-за этой „кажущейся” неприятельности

намерения Антокольский и получил так свободно медаль. А то как же это: скульптор и вдруг режет какого-то несчастного, тощего, изможденного еврея-портного, в ермолке и пейсиках, который в окне своей лавчонки прилежно вдевает на свет нитку в иголку и весь так ушел в свое занятие, что и губы, и глаза, и каждый мускул на его лице принимают участие в деле. С чем это сообразно? Натуральность, „мелочь” и правда жанра в скульптуре — вот еще новости! Да кому нужны эти проклятые грязные жида со всеми их работами и презренным прозябанием? Разве на то создана скульптура, это высокое, благородное искусство? Ее дело — великие личности и великие, благородные события, как-то: пьяные вакханки, фавны со свирелями или козлами, люди, прокалывающие друг друга мечами, Психеи с дурацкими бабочкиными крыльями. Что такое еврей с иголкой в руках! Но я торжествовал, видя осуществление давнишней моей мечты, которую я давно уже проповедывал во всеуслышание. Я видел начинающуюся зарю новой, грядущей, наконец, к нам настоящей скульптуры. Столько же меня обрадовало, спустя год, новое маленькое создание Антокольского: „Еврей-скупой”, считающий деньги у себя в лавочке (горельеф из слоновой кости и дерева, 1865). Реализм еврейского типа, правдивость выражения жадности и одеревяненности на лице, не выдуманный, не условный, а взятый с природы костюм — все это было живо и интересно.

В продолжение целых пяти лет потом ничего не слыхать было про Антокольского. Чего он тут натерпелся и какие ужасы нужды и горя он переиспытал, — это должна когда-нибудь впоследствии рассказать подробная его биография. Однажды он было решился совсем бросить Россию и поселиться в Берлине, но на чужой стороне, без знакомых, без какой бы то ни было поддержки, вышло еще шершавее, пришлось воротиться назад. И что же, несмотря на всевозможные невзгоды, помехи и затруднения, Антокольский взял и сделал своего „Ивана Грозного”. Какая нужна была для этого энергия и сила воли!

Когда Антокольский задумал работать статуе „Ивана Грозного”, он стал хлопотать о мастерской в Академии. Ее не дали, хотя даже

самые величайшие тупицы всегда получали ее, когда принимались за ничтожнейшие свои создания. Тогда он стал просить позволения работать в скульптурных классах во время каникул (1870 года). Сначала тоже не соглашались, но, наконец, дозволение было дано на том условии, чтоб в награду за это Антокольский реставрировал отбитые носы, руки и прочее у гипсовых барельефов на большую золотую медаль прежних скульпторов. Это было ему, конечно, несносно, он бросил такую работу, но зато и его самого изгнали из пустых, никому в то время года не нужных классов, и он вынужден был разрезать на куски свою полусработанную статую, чтоб взять ее из Академии и перенести в несчастную каморку, где он ее и кончил, а сам жестоко захворал от ревматизма. В самом начале еще работы Антокольского один из патентованных скульпторов, рассматривая „Ивана Грозного”, сильно советовал ему как можно меньше „задрапировывать” статую, потому что это против законов скульптуры, а когда молодой автор ссылался на жизненную правду, академический авторитет объявил, что у него, Антокольского, талант есть, только он сам же его „уродует”, и направление его—„ложное”.

Но ничто подобное не действовало на Антокольского, он мужественно продолжал свое дело и сделал *chef d'oeuvre*. Толпы народа осадили Академию с первого дня его выставки и разнесли по всему Петербургу восторженные рассказы о чудном создании. Эта выставка, хотя и в меньших размерах, была чем-то вроде тех выставок, какими прогремел впоследствии Верещагин. Масса народа была, конечно, меньше, но чувства изумления, неожиданности, энтузиазма, восторга перед новизной направления были те же самые.

Антокольский явился с таким необычайным почином, который есть следствие не одного только крупного таланта, но, гораздо еще более, выражение крупной души и своеобразнейшей мысли. Искусство никогда не было для Антокольского, как для большинства скульпторов, целью, оказиею для проявления виртуозности. Он никогда не понимал такого искусства, он бы глубоко презирал его, конечно, даже в самом себе. Искусство для него — лишь средство для выражения того, что его глубоко волнует и наполняет. Он ни одного создания своего не делал по чужому указу и по чужой фантазии: все его произведения изошли из собственного его духа, из собственной потребности и настроения, и в этом он совершенно по одному рельсу идет с новой нашей живописью. Он совершенно в стороне стоит от остальных наших скульпторов

прошедшего и настоящего времени, которым что ни угодно — все трин трава и которые с восхищением станут лепить, рубить, выливать и чеканить что и как угодно, покажи им только в перспективе мзду. Антокольского не залучить никакими деньгами на тот или другой заказ, какой ни попало. У него постыдной апатии и равнодушия нет, он станет делать только то, что соответствует его душе и понятию. Есть целые категории сюжетов и задач, до которых он, наверное, никогда не дотронется. Он только — изобразитель жизни и правды, а разбирая более подробно, он — изобразитель „человечности” и глубочайших движений душевных. Как далеко от него, и где-то совершенно' в другой стороне, остальные наши скульпторы (а пожалуй, и большинство европейских) со своими пустяками, банальностями и казенной условностью, со своим равнодушием и податливостью на что

[491]

угодно! Вдобавок ко всему Антокольский — решительный и заклятый реалист, как Репин и Верещагин, и точно так же, как они, всегда посмотрит с сострадательной улыбкой на всяческие аллегории, символы, иносказания, прославления во что бы то ни стало, на весь классический Олимп и академический арсенал, наконец, на все те бессмысленные, бессодержательные группы и фигуры, которыми только и щеголяет большинство русских и европейских скульпторов.

Антокольский взял сюжет „Ивана Грозного”, конечно, потому, что в течение 60-х годов у нас, после известной драмы графа Алексея Толстого, этот своеобразный царь был в величайшем ходу в нашем искусстве: и живопись, и поэзия, и музыка взапуски спешили чертить его фигуру. Антокольский тоже, вероятно, сильно поражен был им на сцене или в чтении. Но он создал статую, которая оставила далеко позади себя все остальные изображения этой личности. Ни у кого из других наших художников или поэтов не выразилась глубоко сложная драма, глубоко сложный характер, глубоко страстный момент, как у Антокольского. Он сам, в одном из писем своих, определил мне одним словом все то, что заключено в его создании. „Мой Иван Грозный— мучитель и мученик”, — сказал он. Да, это — так, это от первой и до последней черты верно. Иван Грозный сидит перед нами, в своем царском богатом кресле, в припадке невыразимого мучения и бешен-

ства. Эта сухая, костлявая фигура полна энергии зла; это осунувшееся лицо, эти свирепые черты сложились со своим ужасным выражением в продолжение страшных сцен — неумолимых пыток и радостных истязаний. Но в настоящую минуту он, только что вонзивший свой злой жезл в землю, почувствовал пронзительный укол собственного жала, заговорившей совести и страха будущей жизни. Он только пробежал несколько страниц из поминального синодика убитых им жертв, лежащего у него на колене, его тело скрутилось в какой-то судорожный узел, рука сведена судорогой на ручке кресла, лютые глаза потухли, голова в скуфейке бессильно опустилась на грудь; кажется, нога в остроносом сапоге, и та в нервной судороге. Вся эта сцена со своей глубокою правдою и страстностью являлась чем-то неслыханным среди сухих и глупых пустырей нашей скульптуры. Это был еще первый живой человек и первое живое чувство, высказанные у нас в глине и гипсе. Зато и радостное ликование русского общества было громадное, всеобщее.

Антокольский в один день стал русской гордостью и знаменитостью. Иностранные всемирные выставки примкнули впоследствии к нашей оценке, и лондонский Кенсингтонский музей, содержащий, в числе других великолепных коллекций своих, собрание гипсовых снимков со всех знаменитейших скульптур целого мира, уже в следующем, т. е. 1872 году, выхлопотал себе гипсовый отливok „Ивана Грозного”. Первый пример с русским скульптурным произведением!

Нашлись люди, уверявшие, что эта статуя Антокольского — подражание „Ивану Грозному” нашего живописца Шустова или же „Вольтеру” Гудона. Я могу публично засвидетельствовать, что раньше своего „Ивана” Антокольский не знал ни посредственной картины посредственного Шустова, ни гениальной статуи великого Гудона. Мне привелось в первый раз показать ему статую „Вольтера” в нашей Публичной библиотеке, гораздо позже окончания и выставки „Ивана Грозного”.

[492]

Я был свидетелем его радости, его восторга; он говорил, что если б знал раньше это гениальное создание, то никогда не осмелился бы делать свою статую так, как теперь ее сделал (к общему стыду нашему и к глубокому вреду всех учащихся художников, слепка „Вольтера” нет в скульптурном музее Академии

художеств, где вместо того есть бесчисленное множество „классических” (Амуров, Аполлонов и даже классических лошадей, свиней и собак). Впрочем, все эти сходства были чисто внешние и очень далекие. Сцена, драма, характер, страстность, трагизм положения были у Антокольского так глубоки, так своеобразны и самостоятельны, что сравнивать их с другими уже не приходилось.

Одновременно с „Иваном Грозным” Антокольский выставил на суд публики другое еще создание, небольшой эскиз из гипса — „Нападение инквизиции на евреев”. Это было нечто еще более накипевшее и оригинальное, чем та статуя. Тут была целая сцена, выраженная посредством статуй, горельефов и барельефов, собранных внутри закрытого с трех сторон помещения, изображающего подвал со спускающейся к нему лестницей. По лестнице идет испанец-инквизитор с вооруженными солдатами в латах. При приближении этой свирепой грозы страшная сумятица происходит в подвале. Евреи праздновали пасху, но теперь вскочили из-за стола, уронили его, с посудой и скатертью, бросились к задней двери и с шумом и толкотней стараются спастись вон; один в комнате остался старший, глава, величавый старик с длинной бородой и в шапочке, недостижимый в своем благородстве и мужестве ни для какого мелкого чувства, ни для какого страха. Он ждет гнусного разжирелого беспощадного врага... Всю эту сцену Антокольский освещал сбоку огнем, через темножелтое стекло. Получалось впечатление ночи и мрака, едва освещенных фонарями идущей инквизиции. Наша публика и наши художники мало обратили в 1871 году внимания на это изумительное, по историческому пламенному чувству, создание Антокольского. Кто говорил, что это нюрнбергские куколки, игрушки, кто твердил, что Антокольский своим странным капризом незаконно врывается в „чуждую скульптуре область”, в область живописи, и даже унижает искусство. Странников у Антокольского оказывалось очень мало. Однако иначе думала одна женщина, доступная для художества и всяческой новой попытки в нем. Великая княгиня Мария Николаевна, тогдашний президент Академии, была сильно поражена „Инквизицией” Антокольского и просила его воспроизвести этот сюжет для нее, в больших размерах, из {егге-сийе. К несчастью, художник по разным причинам даже и до сих пор не выполнил этого дела, хотя и много раз возвращался к мысли об этой

работе. Что до меня касается, — как тогда я высказывал в печати, так и теперь, через много лет, скажу, — Антокольский не создал на своем веку ничего оригинальнее, своеобразнее, новее, нигде он не проявил такой творческой инициативы, как здесь, и этому роду созданий принадлежит одна из самых капитальных ролей в скульптуре будущего. Тут только, по моему убеждению, скульптура получит полную свою свободу, силу и возможность многосложного содержания. Все это до сих пор урезано у нее преданием и беспредельно деспотической рутинной. Теперь, покуда, никто еще не хочет этого знать. Что значит прочное воспитание!

[493]

К той же самой категории относилось и другое сочинение Антокольского этого времени, тоже только еще эскиз: „Спор о талмуде”. Дело опять происходило внутри закрытого помещения, в комнате, у окна. Сидят два еврея и до того разоспорились о дорогом своем талмуде, что кричат и бранятся во всю гортань, разозлились, как два петуха, бороды у них трясутся, пейсики хлопают по лицу, глаза сверкают, они готовы вцепиться друг в друга. Выражение, страстность, правда, комизм, глубокая натуральность — все это было великолепно в обеих довольно крупных головках двух главных действующих лиц. Года полтора спустя, в ноябре 1872 года, Антокольский писал мне из Рима, что, если придется когда-нибудь выполнять это сочинение, он хочет прибавить туда еще одно действующее лицо — глухого, который ничего не понимает, что такое перед ним происходит, но силится вслушаться и схватить слова: сцена вышла бы, конечно, еще живее и комичнее.

Тотчас по приезде в Рим, в 1871 году, Антокольский принялся за статую Петра Великого, задуманную еще в России, когда еще выполнялся „Иван Грозный”. К концу следующего— 1872 — года колоссальная модель „Петра Великого” была кончена. В первое время эта статуя не имела у нас особенного успеха. Впоследствии сам автор произвел в ней некоторые изменения, значительно к лучшему, и, конечно, это значительнейшее из всех существующих изображений величайшего из русских людей. Огонь, вдохновение силы, не терпящей никакого сопротивления, ни препятствий, стремительность, размах — все выражено в этом колоссе, который в своем историческом преображенском мундире, в своей исторической треуголке,

простреленной под Полтавой, со своей грозной тростью в руке, в своих грузных ботфортах, стремительно шагает навстречу всем врагам. Когда речь зашла о том, где поставить эту огненную, кипучую статую, мне казалось всего лучше поставить ее в Монплезире (в Петергофе), над морем, так как ей тут было бы самое настоящее место. Петергоф, носящий Петрово имя, Монплезир, где он жил и работал, море, которое он с такой страстью любил и которому он тут как будто повелевал расступиться и пропустить по своей спине Европу в созданный им город Петербург, — все это составляло, мне кажется, лучшую и достойнейшую обстановку кругом превосходного создания Антокольского. Но, вместе со статуей Петра I, Антокольский работал также эскизы монументальных фигур для нынешнего Александровского моста через Неву. Одна из компаний, сочинявших тогда проекты моста, предложила Антокольскому сочинить для этого моста, какие он сам пожелает, четыре группы, и он взялся за это. Но ему скоро стали нестерпимы те группы официального характера, с которых он было начал свою работу: „Покорение Кавказа”, „Дарование новых законов правосудия” и прочее. Это было ему несвойственно, это вовсе не шло к его натуре, и скоро он заменил те группы историческими фигурами: „Ярослав Мудрый”, „Дмитрий Донской”, „Иван III”, „Петр Великий”. Все четыре должны были быть конные, но они остались невыполненными, так как проект этой компании не получил премии. Первая и третья фигуры удались Антокольскому великолепно. В них он дал доказательство своей глубокой способности к воплощению наших исторических сюжетов. Ни в какой русской не только скульптуре, но даже картине не были еще представлены с такой правдивостью личности

[494]

древней нашей истории. Один Шварц равняется тут Антокольскому, и то в одних фигурах позднего времени, XVI и XVII века. Более раннее время было ему недоступно.

Ярослав представлен князем-стариком, глубоко задумавшимся и потихоньку перебирающим свою бороду. На нем древнее русское княжеское платье, от шапки спускаются жемчужные привески по вискам и щекам; он сидит, согнувшись от старости и подобрав ноги в высоких стременах; его конь,

покрытый богатым ковром, такой же старый, как сам всадник, и идет шаг за шагом, лишенный всякой казенной „красивости”: это настоящая лошадь неказистой русской породы, и вся группа, в общей своей сложности, производит неизгладимое впечатление древней, седой, неподкрашенной и исторической Руси княжеского времени.

„Иван III” уже нечто совсем иное. Сразу чувствуешь, что тут дело идет во времена гораздо позднейшие. Иные люди, иные типы, иная цивилизация. Все — новее, подвинулось вперед, развилось и побогатело. Но кроме того тут чудесно выражена и личность. Великий князь Иван — это осторожный, благоразумный, расчетливый собиратель земли русской, и этот его характер осторожности, неспешности высказался и в настоящую минуту, когда он, среди думы, озабочивающей его, могучею привычной рукой осаживает сильного коня, нетерпеливо крутящего шею и роющего ногой землю. В этом мотиве Антокольский по нечаянности встретился с великолепной картиной Реньо, которая восхитила нас обоих, его и меня, год спустя, на венской всемирной выставке 1873 года, — „Маршал Прим”. У Реньо испанский диктатор свободы тоже останавливает могучей рукой крутящегося под ним сердитого андалузского коня. Только в 1872 году Антокольский, конечно, не имел еще возможности знать этого великого создания нового искусства.

На этих произведениях кончается целый период деятельности Антокольского, и его творчество получает новое направление. Сильный драматизм, кипучесть, волнение и порыв отныне не принадлежат более к числу мотивов его произведений. Все эти элементы он оставляет в стороне и избирает себе, вместо них, другие стороны душевной жизни сюжетами для изображения: отныне всего сильнее звучит в его созданиях нота элегическая, нота сожаления, тихой скорби, кроткого упрека. Прежняя бурная активность героев его исчезла, она сменяется благодушной пассивностью, впрочем, полною поэзии, человечности, светлой душевности, негодования к злу и неправде. Временное ли это настроение и должно ли оно уступить впоследствии иным, более бодрым взглядам, совершенно иного колорита, или же оно останется у Антокольского навсегда, — сказать теперь невозможно. Но, во всяком случае, произведения этого второго его периода представляют, во всех отношениях, крупные образцы все большей и большей зрелости реальной формы и мастерства техники. А что всего важнее, тут все-таки лежит в основе крупная мысль. Я укажу ее ниже.

В начале 1874 года была кончена статуя Антокольского „Христос перед судом народа”. Что такое хотел здесь изобразить автор, это я нахожу ясно выраженным в одном письме его (12 апреля 1873 года): „Я хочу представить Христа с той стороны, где он являлся реформатором, восставшим против фарисеев и саддукеев за их аристократическую

[495]

несправедливость, восставшим за правду, за братство, за свободу, за тот самый слепой народ, который с таким бешенством и неведением кричал: „Распни! Распни его!” Я его представил в тот момент, когда он стоит перед судом народа, того самого народа, за который он пал потом жертвой, и говорит: „Я им прощаю, потому что они не ведают, что творят”. Я ему даю чисто еврейский тип, у него голова покрыта шапочкой; я это основал на словах молитвы: „Прости мне, что я ходил с открытой головой”; притом, как известно, в древности снималась в священных местах не покрывка головы, а обувь, и, наконец, в жарком климате нет возможности ходить с открытой головой. Я представляю себе, как и евреи, и христиане поднимутся против меня. Евреи скажут: „Как это он сделал Христа”, а христиане скажут: „Какого это Христа он сделал”. Но до всего этого мне дела нет”.

Антокольский отгадал, но не вполне. Против него действительно поднялись иные, но только у нас одних, и нигде более в Европе. Везде он этой статуей возбудил только восторг и энтузиазм, вызвал признание великого своего таланта и громкое заявление, что подобного Христа до сих пор в скульптуре еще не бывало. У нас одни остались равнодушны, другие делали глупые замечания насчет шапочки на голове (которой, впрочем, глядя на статую спереди, даже вовсе и не видать), насчет еврейского правдивого костюма, насчет самого даже типа, между тем как этих же самых мало рассуждающих людей никогда не смущали ни классическая римская тога на многочисленных „Христах”, до сих пор являвшихся в искусстве, ни классический и академический тип, придававшийся им. Представлять Христа римлянином и академической моделью — можно, евреем — ни за что!

Между тем, эта статуя вполне стоила великой своей европейской славы: „Это было самое трудное изо всего, что я до сих пор делал”, — писал он мне 28 февраля 1874 года. Нигде подобного Христа не произвело европейское

искусство. Один Христос Иванова может с ним соперничать, и, признаюсь, этому последнему я отдаю решительное первенство, всего более за то, что он не состоит весь из одного благодушия и всепрощения: стоя на вершине такого всемирного дела, как новая религия, христианство, нельзя дышать только одними этими, впрочем, прекрасными, чувствами. Надобно многое другое еще. Надобно преобладание над всеми не одной нравственностью, сердцем, душой, но и духом, интеллектом, силой мысли и воли. Однако, если выключить этот недочет, преобладание элегичности, все остальное в статуе Антокольского является созданием крупного мастерства. Душевное выражение крепости, народный тип, правда позы и костюма, совершенство в изображении туго связанных назад рук, всего торса и облекающего его еврейского полосатого хитона — это все истинный *chef d'oeuvre*.

С 1874 на 1875 год Антокольский сделал проект памятника Пушкину в Москве. В продолжение уже многих лет ни один конкурс не удавался. Ввиду таких всеобщих неудач он решился попытать счастья на последнем конкурсе, назначенном на март 1875 года,— и был наказан за это. Много раз прежде того он говаривал, что всякий конкурс есть нелепость и торжество посредственностей или ничтожества, и, однакоже, поверил в эту минуту, что может случиться теперь что-то иное! Его забраковали и выбрали проект бывшего сотрудника микешинского,

[496]

по памятнику Екатерине II, Опекушина,— проект, где русский поэт является тысячным повторением скульптурных банальностей, настановленных по площадям и скверам целой Европы. Даже „лира” присутствует, как следует, на пьедестале. И все остались довольны, никто не протестовал. Между тем, какой гам и лай поднялся, когда Антокольский выставил на суд публики свой оригинальный, живой, новый по мысли, талантливый проект! И фельетонисты, и публика, и даже разные талантливые писатели⁵ не находили достаточно хихиканий и плоского остроумия, чтоб по достоинству осмеять художественное

⁵ Тургенев (см. статью мою: „20 писем Тургенева и мое знакомство с ним”, „Северный вестник”, 1888, октябрь). — В. С.

создание Антокольского. А что он сделал худого? Он только решился поставить кругом Пушкина фигуры всех главных личностей, им созданных. Он сам сидит, с записной книжкой, на вершине скалы; к нему идут, как в процессии, по тропинке в горе: мельник, Татьяна, Борис Годунов, Дон-Жуан, Пимен, Моцарт и Сальери, Пугачев, Мазепа, внизу, в бассейне,— Русалка. „Шествие типов, шествие типов. Ха-ха-ха-ха-ха! Голые люди! Купальня! Как это все нелепо, как все это забавно!” — кричала толпа литераторов, фельетонистов, всяческих док и публики. Но все забыли стихи самого Пушкина, в его „Осени”:

...И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем—
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут...

Что за преступление, что за нелепость была со стороны Антокольского представлять Пушкина среди той самой картины, которую он же сам начертил! Нужды нет, что все эти типы были представлены чудесно, с глубоким талантом и живописной пластичностью — наши судьи и ценители на все махнули рукой и ничего слушать не хотели. Им непременно чего-нибудь поординарнее, показеннее надо было. Я же тогда сожалел только, что фигура самого Пушкина, по недостатку времени, едва была набросана и не давала представления о том, чем должна была быть впоследствии. Форма скалы была тоже еще вовсе не обработана. Все остальное, т. е. все типы пушкинских главнейших созданий, хотя и в малых размерах, были выделаны с величайшим талантом, и я, как тогда, так и теперь скажу, что это просто стыд для нас, что у нас забраковали и выбросили за борт, как негодную тряпицу, этот проект, тогда как это был бы, наверное, один из двух-трех монументов нового времени, где, в самом деле, высказались оригинальность, талант и современная мысль. Конечно, если

нехватало денег на выполнение этого проекта, имели право его и не исполнять. Но забраковать его — это совершенно другое дело. Позорно!

[497]

В 1875 году Антокольский вылепил в Риме надгробный памятник княжны Оболенской. Еще при самой ее кончине, в 1873 году, он был сильно тронут и глубоко поражен, он лично знал и очень ценил эту девушку, и поэтому-то сильное и искреннее чувство выразилось в его памятнике. Он изобразил самую усопшую, какой он ее видел во время последней болезни, в широком платье, с распущенными волосами. Она сидит на камне у дверей своей гробницы, она печальна, она тяжело задумалась, она в немом отчаянии положила одну руку на другую. Ах, как ей не хочется идти в эту ужасную дверь! Но как правдиво и как сильно выразил Антокольский эту щемящую мысль! Все у него полно неизъяснимого чувства, поэзии, кроткой скорби. Я не знаю другого подобного памятника в целой Европе. Я провел много времени у его подножья, на кладбище Монте Тезассо в Риме, я до глубины души был им поражен, и впечатление от него осталось у меня неизгладимо. После него каждый надгробный памятник покажется непроходимой деревянной сущью.

За этой превосходной статуей следует целый ряд созданий, где главная нота — смерть и гибель. „Смерть Сократа” (1876), „Безвозвратная потеря” (1876), „Последний вздох Христа на кресте” (1877), „Голова Иоанна Крестителя”, на блюде, рядом с мечом (1878), „Барон Гинцбург”, скончавшийся молодой художник (1878), „Спиноза” (1882) — вот сколько траурных сюжетов сплошь. Но и в них везде проявляются наивысшая талантливость и выразительность. Зритель не может не чувствовать, что большинство этих мрачных задач не служит для изображения одного только факта смерти, но что сквозь них проходит насквозь та самая идея скорби и упрека, которая присутствует в живой фигуре Христа. Эта идея—та, что лучших своих, самых светлых благодетелей и апостолов неразумная масса людская преследует и казнит в грубом своем неведении. Христос — осужден и потом казнен, Иоанн Креститель — казнен, Сократ — казнен, Спиноза — выгнан из синагоги и проклят. Кто еще так твердо и неизменно стоял на этой жгучей мысли, на этом печальном убеждении, выносимом из истории веков?

„Сократ” вообще мало производил впечатления на всех, и это, может быть, потому, что в статуе распростертого на кресле философа нельзя было различить: мертв ли он, или спит, или пьян (на полу валяется опрокинутая чаша от цикуты). Но, что всего неблагоприятнее в статуе,— глаза Сократа закрыты: где же душевное выражение его, где сила или слабость великого человека, где его гнев или прощение, где его величие или малость, которые только одни нам и интересны в эту минуту? Всего этого нет. И все-таки эта статуя есть создание превосходное, как натура, как естественность, а как лепка, — может быть, замечательнейшее создание Антокольского. Голова, грудь, руки выделаны необыкновенно широко и истинно мастерски, а плащ, скатившийся с плеч и покрывающий часть тела, вылеплен с таким совершенством складок и такой передачей шерстяной материи, с которыми навряд ли могут равняться многие создания нового искусства.

В 1877 году Антокольский вылепил бюст „Мефистофеля”—сюжет, давно его занимавший, еще с 1874 года. Голова полна выражения холода, презрения, насмешки и ненависти ко всему. По поводу этой головы написаны у нас чуть не целые трактаты, так она много говорит. Но эта голова представляла отрывок из целого создания: Антокольским

[498]

задумана была целая статуя этого удивительного существа. Она составляет целую сцену, внутреннюю драму, чем и выясняется весь смысл этого оригинального создания.

Говорят, одно из последних произведений Антокольского — „Спиноза” (1882) — значительнейшее и замечательнейшее его произведение, по силе мысли, по глубине выражения, по мастерству техники. Я его видел несколько лет назад, лишь на полработе, и потому не имею еще о нем определенной мысли.

Остаются портреты. В них Антокольский выказывал всегда великое мастерство. Барельефы „Безвозвратная потеря” (портрет маленького сына, скончавшегося в 1876 году) и „Барон Марк Гинцбург” (портрет молодого талантливого живописца, скончавшегося в 1878 году) полны изумительного элегического чувства. В последнем барельефе замечательна смелость, с которой переданы, в фоне, тощие весенние деревца, напоминающие о той весне, когда

скончался бедный юноша, оторванный от любезных своих кистей и красок. Многие другие бюсты-портреты живых людей отличаются удивительным сходством, жизненностью и необыкновенно верной передачей характера. Но выше всех остальных стоит статуя-портрет г. Полякова. Эта статуя — настоящий живой человек. По жизни, простоте, изумительной реальности тела и платья эта статуя не имеет себе равных во всей европейской скульптуре. Одни чудные статуи-портреты и бюсты-портреты Гудона могут идти с нею в параллель.

Такова галерея созданий Антокольского. Таковы ее оригинальные совершенства. Но какая странность! Именно в самую сильную пору развития этого художника, когда он все это привез в Петербург в 1880 году и выставил для публики, наши соотечественники отнеслись к ней необыкновенно холодно и выставку посещали очень мало. Прежнего Антокольского, столько чествованного в 1871 году, словно не узнали. Точно будто он другой теперь стал и растерял свой талант. Антокольский говорил: „Меня и мою выставку так встретили, как будто я сделал что-то худое и всех оскорбил чем-то!”

Галерею Антокольского место в будущем русском национальном музее. Если нынешние люди не умеют дать его созданиям настоящей их оценки, если они не понимают, что Антокольский — один из самых крупнейших художников, родившихся среди нас, то надо, чтоб весь этот материал был заготовлен заранее для тех, кто, может быть, лучше будет видеть, чувствовать и понимать.

После Антокольского не появлялось у нас более ни одного сколько-нибудь крупного скульптора. Все те, которые в последние годы были налицо, не только не шли по новому пути, указанному Антокольским, но даже вообще не были способны ни к какому творчеству, хотя бы и в прежнем складе. Их творения, по всей справедливости, покрыты у нас „мраком забвения”. Но все-таки эти художники не вполне без достоинства, они проявили некоторую, довольно замечательную способность к скульптурному „портрету”. Их этюды и бюсты с натуры свидетельствуют о хорошем изучении природы и личностей. Бюсты: неизвестного еврея; певца О. А. Петрова-Лаверецкого; принца Ольденбургского и Боголюбова-Чижова; затем некоторые бюсты Забеллы и Бернштама (последние, впрочем, довольно поверхностные и только изредка похожие) свидетельствуют о некоторой даровитости авторов.

[499]

Двадцать пять лет тому назад, в начале 60-х годов, нам всем приходилось не раз сильно восхищаться мелкими бронзовыми группами и статуэтками: сначала Либериха, а потом — Шохина, Лансере и Обера. Но теперь, со времени появления у нас Антокольского и настоящей скульптуры, эти маленькие создания отошли на свое настоящее место. В них есть даровитость, изящество, правдивость, даже некоторая жизнь, и этим-то они и были так нам дороги, в сравнении с неправдой и деревянной условностью тогдашней академической нашей скульптуры. Но в них содержание было всегда слишком ничтожно, и всевозможные скачущие черкесы, стремянные, доезжачие со сворами собак, мужики и бары на охоте, сани и возы, запорожцы, „Прощание казака с милрой”, косяки лошадей, киргизы с соколами, собаки, обнюхивающие друг дружку,— все это прекрасно, но этого теперь стало уже мало. Все эти милые вещицы можно с удовольствием держать у себя в виде изящного пресс-папье на столе. Шохин проявлял уже талантливость посодержательнее и поинтереснее („Старый дворецкий”, „Жиды-музыканты”, „Беседа на улице”), но он мало учился и, не овладев настоящим умением в своем деле, не в состоянии был развивать свою природную наблюдательность, свою способность к реализму, к схватыванию комической стороны жизни; притом он умер слишком рано. В 1882 году не без успеха выступил еще один художник, в этом роде — Позен. Его маленькая группа из воска — „Малороссийский воз” — была полна верной наблюдательности и жизненной правды. Он тут гораздо меньше своих предшественников подсахаривал и подкрашивал народные типы. Может быть, от него мы дождемся чего-нибудь более значительного в его специальном роде.

НАША АРХИТЕКТУРА

Новая русская архитектура представляет совершенно особенное зрелище. Ее судьба вовсе не похожа на судьбу нашей живописи и скульптуры. Те два искусства совершенно компактны, однородны в своем направлении и ходе, те односоставны, и откуда на них ни посмотри они выказывают все одну и ту же физиономию: живопись — физиономию прогресса и развития, скульптура

— физиономию застоя, за исключением одного Антокольского. У архитектуры иначе. У нее две физиономии, как у Януса. Одно лицо ее глядит вперед, другое назад, и оба так пристально, оба так упорно, что все охотно веруют — так и надо, иначе и быть не должно!

Лицо, глядящее назад, — это архитектура, копирующая со старых образцов, с книг и атласов, с фотографий и чертежей, архитектура ловких людей, наострившихся в классах и потом преравнодушно отпускающих товар на аршин и на фунт, — стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно — вот вам пять аршин греческого „классицизма”, а нет — вот три с четвертью итальянского „ренессанса”. — Нет, не годится? — Ну, так хорошо же: вот, извольте, остаток первейшего сорта „рококо, Луи-Кенз”, а не то — хорошенький ломтик „романского”, шесть золотников „готики”, а то — вот целый пуд „русского”. Ведь поставщику-копировщику решительно все равно, и ни до какой

[500]

собственно архитектуры ему дела нет, он ко всем способен, потому что ко всем равнодушен! Вы можете с него спрашивать чего угодно, какой хотите национальности, такой или другой, этой или вон той еще, — он в одну секунду нарисует вам что угодно: итальянское, французское, голландское, турецкое, византийское — или, пожалуй, тоже и русское. Вся архитектура для него — перестановка линий и форм, точь-в-точь для театрального портного. Вот он сейчас шил черный трико для Гамлета, а теперь кроит разноцветный кафтан для бородатого Трифона; или он только что кончил последний стежок в золотообрезной тунике Цезаря и уже строчит атласную юбку для княгини Тугоуховской — все ему равно, он делал то, что велят, что закажут. В толпе людей этого рода есть, конечно, всегда известная доля художников истинно талантливых, способных, только бесхарактерных и равнодушных, но главная составная часть — все это ремесленники, сущие торговцы, которые только „ведут дело” и в молодости иной раз еще заглядывают в книжки, но позже — даже и так обходятся и вполне процветают с помощью одной насиженной рутины. Большинство этих людей нельзя даже сказать, чему более предано: архитектурному ли своему канцелярству, на которое уходит первая половина дня, или картам, на

которые уходит у них, как у всякого доброго русского чиновника, весь вечер и пол ночи. Черта замечательная: русский живописец, скульптор, музыкант в карты не играют (кроме самых плохих), даже редко ходят в тот дом, где карты; архитектор, напротив того, — иначе не кончает свой день, как за валетами и семерками, он без них жить не может. Исключение составляют лишь одни самые талантливые, самые крупные наши архитекторы, те, что в самом деле художники. Вот все это вместе — одно лицо русского Януса.

Другое его лицо — это группа тех архитекторов, у которых есть своя собственная мысль и чувство, которые что-то горячо любят и к чему-то искренно привязаны в своем искусстве, которые чего-то добиваются и что-то отыскивают, которым не безразлично, что именно делать и какой заказ исполнять, люди, которые, пожалуй, покоряются чужому заказу и капризу (что делать?— ведь без заказа архитектор быть не может, не для себя же самого он будет строить церкви и дворцы!), но при этом иной говорит: „Извольте, я сделаю, что вы желаете, но нельзя ли мне это исполнить в том характере и стиле, который я всего лучше люблю и знаю?” И часто ему удается, и он не обязан копировать и повторять, а властен созидать новое, свое собственное, потому что тот стиль, что он знает и любит, это стиль национальный, русский, наш, и он знает его создания не по одним только книгам и атласам, а окружен ими повсюду, по всей России (кроме Петербурга), и может твердо тотчас же примкнуть к ним, продолжать их, как сын и внук продолжают дело отца, дело близкое и знакомое. Среди этого стиля он вырос, к нему он привык, как к чему-то родному, всеми фибрами своего существа. Он уже тут не копиист и не притворщик, он свободный начинатель, он может месить художественное свое тесто, данный материал, как сам знает и как сам желает. Никакой повелительный перст не будет ему указывать в книжке перед глазами: а зачем, мол, ты не сделал вот так? Ведь по книжке и „по стилю” вон что в этом месте требуется сделать!

[501]

Как эти две половины Януса уживались у нас, до сих пор уживаются да, вероятно, еще добрых сто лет будут уживаться — вот где чудеса! И с одного бока лицо его всем кажется хорошо, и с другого тоже — и все довольны. Однако перевес все-таки остается всего чаще на стороне характера своего,

национального, и это если не для нас, благодушно уживающихся с чем угодно и согласных на что бы то ни было, то хоть для иностранцев. Те иной раз лучше нашего ценят и чувствуют то, что у нас оригинально и своеобразно. Довольно указать хоть на тот факт, что о русской архитектуре есть в Европе на разных иностранных языках книги (напр., капитальное, при всех его недостатках, сочинение Виолле ле Дюка „l'Art russe”), а статей отдельных очень много. По-русски нет ни одной книги о русской архитектуре, а статей всего лишь, можно сказать, несколько тощих образчиков. Кому угодно будет что-нибудь узнать о русской архитектуре, тот должен взять книгу французскую, немецкую или английскую. Сами русские обыкновенно говорят только, что „эта, мол, русская архитектура вот им где сидит, надоела, как горькая редька!” Но при этом любопытно было бы узнать, отчего французам никогда не надоедала французская архитектура, немцам немецкая, англичанам английская, голландцам голландская, шведам шведская? Нет, этого ни от кого у нас не узнаешь.

I

В первой четверти нынешнего столетия, во время царствования императора Александра I, произошел у нас, по части архитектуры, удивительный факт. Явился вдруг откуда-то человек, который объявил во всеуслышание, что у него в голове есть такое архитектурное создание, которое представляет нечто совершенно новое, невиданное и неслыханное в мире, нечто такое, что „должно перевесить даже славу храма св. Петра в Риме”. Этот человек был — Витберг, а его создание — храм во имя Христа Спасителя, который предполагалось построить над Москвою, на Воробьевых горах. Московский генерал-губернатор, знаменитый граф Растопчин, министр народного просвещения и духовных дел, тоже знаменитый князь Алекс. Ник. Голицын, множество других высоких тогдашних лиц, наконец, сам император Александр I мгновенно уверовали. Они все приведены были в высокое восхищение рассказами о проекте, а частью и рисунками Витберга. Витбергу, отроду никогда ничего не строившему, поручили требуемую им постройку в несколько миллионов; он за нее принялся с великим жаром. Но как легкомысленно это дело началось, так же легкомысленно и кончилось. Постройка остановилась почти на самом начале и была заброшена, а Витберг,

обвиненный в лихоимстве, отдан под суд и сослан в Пермь, потом в Вятку. У нас в печати высказывали горькие сожаления о несчастье, лишившем Россию колоссального, даже гениального создания, витберговского храма; выражали печаль о том, что до сих пор не изданы подробные планы и рисунки этого великого создания русского искусства. Всего более способствовал славе Витберга Герцен, в 30-х годах тоже сосланный в Пермь, а потом в Вятку и там сблизившийся с Витбергом. Увлечшись его рассказами и

[502]

справедливыми жалобами на все, что с ним случилось, увлекшись также его воодушевленными рассказами о „художнике” и „художествах”, Герцен с великим жаром и со всегдашнею своею талантливостью выставил впоследствии Витберга „великим талантом среди мелочного времени” (подлинные слова одного письма Герцена 1835 года) и невинною страдальческою жертвою. За Герценом стали повторять это другие, с его слов раздувая ту же самую ноту. Но так ли все это было в действительности? Вот что теперь пора рассмотреть, после всех общих мест, так долго высказываемых о Витберге. Что Витберг пал жертвой клеветы и грязных интриг, что он много настрадался на своем веку — это теперь несомненно. Но что б он был гениальный художник, которого понапрасну лишилась Россия, — вот в чем нет уже ни единой черты правды. Витберг не только не был великим художником, но он не был вовсе никаким художником. Он был только дилетант-самоучка, которого несчастные неуклюжие потуги не имеют ровно никакого художественного значения и свидетельствуют только о полном его ничтожестве. По ремеслу он был плохой живописец, писавший то „Андромаху”, то „Марфу посадницу”, в том духе и облике, как их писали во времена Наполеона I, и потому он довольно нравился нашей тогдашней Академии художеств. Она его с удовольствием возвела в сан академика, столь щедро даруемый ею толпам бездарностей. Лишь впоследствии эта самая Академия стала ему врагом и старалась подставить ему ножку — но вовсе не за то, что он был ничтожен и бездарен, а за то лишь, что взялся „не за свое дело”, за архитектуру, которой не проходил в академических классах. Значит, зачем же он перебивает хлеб у заправских архитекторов, проходивших архитектурные классы в Академии и прошедших всю канитель архитектурного производства? Не будь этого особенного казуса, конечно, Академия осталась бы

вполне довольна произведением Витберга, которое, конечно, ничем существенным не отличалось от созданий тех самых гг. профессоров, которые с великою досадой и злобой напали на него. Но покажите любому, хоть немного смыслящему человеку рисунок храма Витберга (он издан, по подлинным документам, в „Русской старине” 1872 года, том I), не предваряя, что это за вещь, и ни слова не говоря о том, что тут перед глазами смотрящего нечто гениальное, великая знаменитость, — каждый без запинки скажет, что этот рисунок есть не что иное, как самый ординарный чертеж в казенном академическом стиле александровского и наполеоновского времени. Тот же тут налицо всегдашний квадратный глухой сундук в основании, с прилепленными к нему портиками из множества греческих колонн, поддерживающих длинный треугольный фронтон; тот же круглый широкий купол, опять окруженный колоннами и сверху накрытый толстым блюдечком; наперед площадки — лестницы с лжеклассическими обелисками по углам, теми самыми, какие при Александре I и Николае I изображали повсюду, в Европе, версты и мили на дорогах; сзади — еще колоннада. Как все это ординарно и казенно в общем расположении, как все это пошло в отдельных формах! Однако, спрашивается: что же дало успех архитектурным изобретениям Витберга, что условило их мгновенную славу среди тогдашних русских властей? Ни что другое, как мистицизм, которым был наполнен от головы до ног Витберг и которым в то время были точно так же одержимы все глав-

[503]

нейшие русские власти. Еще в юношестве своем Витберг водил дружбу с Лабзиным и другими жожаками российского мистицизма; у него бывали „видения”, и в его записках можно прочесть, как ему среди бела дня являлась „Дочь Правды” и разговаривала с ним.

В 1813 году, узнав о намерении императора Александра I воздвигнуть храм Спасу в благодарность за спасение России от двенадцати языков, Витберг вздумал ревностно заняться архитектурой, о которой до тех пор ровно ничего не знал, потому что был живописцем. На новой дорожке у него не столько был на первом плане Витрувий, которого он теперь принялся изучать, сколько те таинственные умозрительные крученые идеи, которые он желал выразить в своей постройке. И вот когда через 2—3 года он, по собственному убеждению,

был уже вполне „готов” со своими архитектурными познаниями и со своим проектом, государь император, министры и разные влиятельные личности, все тогда тоже наполненные мистицизмом, с восторгом приняли идеи Витберга, как что-то внушенное ему чуть не самим небом и высказанное с необычайным талантом. А между тем, в чем состояли эти идеи, так поражавшие в ту минуту множество людей? Ничего занимательного или далее просто умного для нас теперь в них нет. „Я вообразил себе творца точкою, — рассказывает Витберг в своих „Записках”. — Назвав ее единицею, богом, я поставил циркуль и очертил круг, коего центр эта точка; эту периферию назвал множественностью — творением. Как эта точка может соединяться с перифериею, — наблюдая за черчением, я видел, что расходящиеся ножки циркуля делают прямые линии, коих бесконечное множество одной величины составляют круг и которые все, пересекаясь в центре, составляют кресты, и, следовательно, крестом соединяется с творцом природа. Таким образом, я получил три формы: линию, крест и круг, составляющие одну таинственную фигуру, совершенно успокоившую меня. И с этой минуты я постиг сию тайну”. Вследствие таких выкладок, совершившихся на основании расходящихся ножек циркуля, Витберг решил, что его храм должен состоять из трех храмов, поставленных, как этажи, один над другим. Нижний — это был „храм телесный” или катакомбы, имеющий в плане паралеллограмм, так как форму линии в природе наилучше выражает паралеллограмм (?!); средний этаж был „храм душевный”, имеющий в плане крест, „так как форма креста приличествует душе” (?!); верхний этаж был „храм духовный или божественный”, имеющий в плане круг, „как следствие креста” и лучшее выражение бесконечности (?!). Из подобных аллегорий и таинственных иносказаний был составлен весь проект, что, впрочем, не мешало ему быть совершенно лишенным таланта и художественности. Герцен мог с энтузиазмом хвалить всю архитектурную чепуху, задуманную на основании самого темного мистицизма, потому что в те годы и сам он был порядочный мистик, а сверх того, в продолжение всей жизни, не взирая на громадное свое дарование, никогда ничего не понимал ни в каком искусстве. В настоящее время можно, конечно, сожалеть о клеветах, разразившихся над Витбергом и имевших последствием его ссылку и страдания; но нельзя не радоваться, что мистические его затеи не были приведены в исполнение. Они имели бы в результате только

множество миллионов, взятых у народа и потраченных на бездарную мистику дилетанта, никому не нужную.

[504]

Архитектура Витберга осталась без последствий и без влияния на русское искусство — эта минутная болячка прошла без малейшего следа. Ее очень скоро все позабыли, и архитекторы времен Александра I и Николая I продолжали строить в академическом стиле, ничем не смущаемые в этой работе и в старинных своих привычках. Церкви, дворцы, присутственные места, казармы, триумфальные ворота, частные дома, все это строилось привычным способом, тяжело, неуклюже, мрачно и не талантливо, на основании Виньолы и других учебников, а еще более на основании того, что в остальной Европе тогда делалось. Настроено у нас было очень много, но указать на что-нибудь замечательное, талантливое — нет никакой возможности.

По всей вероятности, в продолжение еще долгих лет длилось бы у нас нераздельное и безграничное царство одного только казенного академического стиля, если бы императору Николаю, в первые же годы его царствования, не пришла на мысль идея завести у нас национальный архитектурный стиль. Дошла однажды очередь и до архитектуры. „В 1830 году, — читаем мы в официальной биографии профессора Тона (Отчет Академии художеств за 1866 год), — прихожане церкви св. Екатерины, что у Калинкина моста в Петербурге, возымели желание, на место прежней ветхой церкви, соорудить новую церковь с возможным благолепием. Между тем составленные на конкурс архитекторами проекты не удостоились высочайшего утверждения. *Государь желал в новом храме видеть не повторение избитого стиля, а характер, ближе соответственный духу православия*”. Случай доставил возможность К. А. Тону принять участие в составлении проекта этой церкви. Он придал своему храму новую оригинальную форму, напоминавшую не обычаи дальнего Запада, а древние московские пятикупольные соборы. Идея эта встречена была милостивым поощрением государя императора, повелевшего, утверждая проект, „самому композитору и произвести постройку”. Тон попал в такт, он ловко применился к тому, что в ту минуту требовалось, и не мог потом на это пожаловаться. „Русская национальная архитектура” отдана была ему точно на аренду, она сделалась для него капитальной доходной статьей, он явился вдруг

представителем, носителем и выразителем заведенной вновь национальной архитектуры. В начале 30-х годов сильно была у нас в ходу идея о „национальности”, и ее насаждали повсюду, на всех поприщах. Как известно, эта национальность была совершенно официальная, искусственная, насильственная и поверхностная. Она не касалась настоящих корней, и те, кто занимался ею всего больше, вовсе не понимали настоящей ее цены. А потому они и смешивали такие действительно национальные вещи, как глубокие создания Пушкина и Глинки, с такими вовсе не народными, а только официальными созданиями, как „национальный гимн” Львова и „национальные церкви” Тона. Вообще Львов и Тон две величины, очень схожие и совершенно параллельные по характерам, деяниям и судьбам своим. Что мы находим на первом месте у обоих? Очень мало знания и полное отсутствие таланта. Зато усердия у них были целые массы. И благо же им было. Распространяться про Львова здесь не место, но на Тоне остановиться следует: он официально и исторически признанный родоначальник русского стиля.

[505]

Какая странность: Тон — родоначальник чего-то, в самом деле важного. Обыкновенно на свете так бывает, что все новое, все важное, все исторически значительное исходит от людей особенных, необыкновенных, талантливых, горящих глубокою мыслью. У нас было совсем иначе. „Родоначальником” сделался человек, не имевший ни одного из этих качеств. Он был делец самый ординарный, таланта не имел никакого, мысль его адресовалась только к тому, что ему полезно может быть. Собственно говоря, Тон был только сметливый каменщик, без образования и без художества. Если б вместо „русского стиля”, на его веку, во время его молодости (когда он еще не успел отяжелеть и облениться), потребовался какой-нибудь другой стиль, он, вероятно, и тут бы отличился и сделался „родоначальником” какой-нибудь совершенно иной архитектуры. Говорил же Глинке, почти в те самые годы, еще один из „великих талантов” того времени, Кукольник: „Прикажет государь, завтра буду акушером” („Записки” Глинки, стр. 133). Попавши раз в точку со своим проектом церкви Екатерины-мученицы, Тон, с сноровкой ловкого промышленного человека, тотчас принялся разматывать клубок, попавший ему в руки, и не далее как в 1838 году издал большую книгу, посвященную самому

императору Николаю. Это издание, носящее заглавие: „Церкви, сочиненные архитектором его императорского величества профессором К. Тоном”, и снабженное в 1844 году большим „Дополнением” (так успешно шло дело!), — явление очень характерное. Тут находится изображение не только массы церквей, настроенных вдруг Тоном на множестве пунктов России, но еще целый ряд официально признанных „проектов” для неизвестных будущих построек. На этих страницах не только поведывалось миру, какими национальными постройками наделил Россию Тон, но какими должны наделить ее, по его примеру и указанию, и другие. Архитектура Тона уже сделалась „официальною”, заказною, была утверждена и заштемпелевана высшею властью, и никто не должен был выдвигать нас за эти рамки. С Тоном надо было справиться, под Тона надо было подлаживаться, иначе никакой проект не был бы утвержден.

Между тем, что такое были все эти, высшим начальством апробованные, приведенные в исполнение на сотнях пунктов России, создания Тона? Это были изобретения без даровитости и без вкуса, где не присутствовало знание древней Руси, но где наскоро было нахватаано кое-что с некоторых московских построек и грубо повторено в сокращенном и испорченном виде. Кроме Москвы, Тон не видал никакой русской архитектуры (вот еще — беспокоить себя, ездить по России!), да и то, что он видел в Москве, он воспроизводил в самой неумелой форме. Это были все точно снимки писаря-канцеляриста с талантливых картин. Этого не понимали одни только высшие власти, которым „казенная” народность очень нравилась. Все остальные люди у нас были против Тона, не находили в его жалких кропаньях ничего истинно национального и окрестили его архитектуру именем „архитектуры тоновской”. К несчастью, на нее истрачено было, однакоже, бог знает сколько миллионов.

Иностранцев не вводили в заблуждение официальное значение и признанность Тона. Все понимающие дело почти с первого же начала уразумели, что такое Тон и его ложная национальность. В известных „Annales Archéologiques” Дидрона, уже целых 40 лет тому назад,

[506]

в 1848 году, писали по поводу его храма Спасителя в Москве, тогда строившегося и у иных в России считавшегося будущим чудом искусства:

„Конечно, эта архитектура здесь более на месте, чем древне-классическая, но ей недостает ни изящества, ни чистоты. Если б г. Тон изучал долго и терпеливо византийские церкви в Греции, Турции, Константинополе, на Афоне и в самой России,⁶ он, конечно, наделил бы свое отечество памятником искусства совсем другого характера, чем этот храм”. Малое уважение иностранцев к нашему чуду искусства продолжается и до сих пор. От бледности и нехудожественности коренной формы не отведут ничьего глаза вся роскошь мраморов и позолот, расточенных внутри церкви и сияющих там, как цветистые зеркала. Плохая живопись, какою расписан храм внутри, в верхах, плохая скульптура, какою кое-как прикрыты снаружи огромные пустые пространства, с которыми архитектор не умел справиться, не в состоянии прибавить художественности в общем впечатлении. „Богато и безвкусно!” — приходит в голову всякому зрителю. „Колоритно внутри, холодно и сухо снаружи, бездарно повсюду”, — вот что шевелится в голове у посетителя, способного понимать. Московский храм Спаса — достойный pendant к петербургскому Исаакиевскому собору. Русский каменщик Тон может дружески пожать руку французскому каменщику Монферрану. Оба сумели заставить наше государство потратить множество миллионов на создания некрасивые, безвкусные по формам, ничтожные по остову, с неописанною роскошью мраморов, бронзы и позолоты, и, несмотря на это, все-таки мрачные и скучные. В соборе св. Исаакия посетитель бродит как в темном подвале, в соборе Спаса священник без свечей не прочтет в алтаре ни единого слова по книге. Какая это была странность, не найти никого лучше Монферрана и Тона для выполнения таких капитальных монументов, как два главных собора в обеих столицах! Еще в Петербурге — пускай! Там Исаакиевского собора нельзя было сравнивать ни с чем другим, но в Москве, среди сотен, чуть не тысяч церквей, истинно талантливых, истинно народных, — и вдруг такое произведение плохого мастерского!

Новый дворец в Кремле, тоже многомиллионная затрата, принадлежит совершенно к одному пошибу с храмом Спаса: множество богатств, внешнее механическое повторение некоторых народных сторон — и никакого истинного

⁶ В те времена европейские ученые не отличали еще русской архитектуры от византийской.

чувства русской национальной архитектуры, никакого истинного таланта! Но, кроме всего этого, деятельность Тона обозначилась еще одним крупным фактом, свидетельствующим о его понимании народности. Тон сочинял в 40-х годах „Нормальные чертежи на постройку крестьянских домов в казенных селениях”. Он даже не подумал отказаться от такой карикатурной роли, когда она ему была предложена. Придворный профессор, во время досугов снисходительно поучающий русского крестьянина, как ему жить и строиться, — вот-то потеха! Какой тут являлся на сцене достойный наследник архитекторов александровского времени, по поручению Аракчеева сочинявших дома и даже целые деревни для несчастных военных поселенцев, над которыми, как над куклами, проделано было столько всяческих экспериментов, в том числе, наконец, и архитектурный. Вот как

[507]

долго странные идеи и странные эксперименты не кончались у нас! Вот каких послушных и усердных исполнителей можно всегда найти у нас для чего угодно! Ничем они не брезгают, ни от чего не отказываются.

Но честь-честью Тону и его „самобытному творчеству”, а в те же годы воздавалась у нас в России великая честь и иным „самобытным” творествам. Не только берлинский малоталантливый Шинкель, сухой и классический педант, был у нас в моде и в великом почете вдоль и поперек всего архитектурного цеха, но еще другого подобного же малоталантливого и такого же педанта, Кленце, вызывали из Мюнхена, из-под крылышка Людовика I, короля, раззорившего Баварию на иезуитов, на Лолу Монтес и на постройки в разных старых стилях, так что Мюнхен превратился в каменную учебную хрестоматию. Немец с удовольствием приезжал, не хуже русского сорил сотнями тысяч рублей и давал взамен музей, Эрмитаж, где сени и лестница — мрачный колодец с мраморными стенами, где залы — тоже сушие подвалы, с мраком и холодом впечатления (скудному петербургскому свету поручено освещать эти колодцы с необозримых высот вверху, словно мы здесь живем в Риме или Афинах, под горячим ясным солнцем!), но где зато есть целые леса ненужных классических колонн и целые версты баварско-греческих педантских орнаментов, усеявших потолки и фризы, где, наконец, на самом еще подъезде вас встречает изумительное зрелище: вырубленные из темного гранита голые

гиганты — поддерживающие карниз, — что может быть более кстати, на русском морозе, как не голые фигуры каких-то злосчастных греческих бурлаков? До чего простирается фантазия немецких заклятых классиков! Таким образом, Россия, почтительно приседая перед национальной „самобытностью”, — также и „классицизму” ставила добрую свечку. В то же время домашние мастера строили театры, обсерватории, дворцы, казармы в академическом бездушном стиле, и между ними словно звезды какие-то блистали даже какие-нибудь Штакеншнейдеры и Боссе — архитекторы, пробовавшие строить бесчисленные дворцы и барские палаты как-нибудь поновее, в стилях возрождения и рококо. Таланта и творчества эти оба художника тоже никакого не проявили, но все-таки в их копиях с существующих европейских форм была уже не классная мертвечина и академизм, а что-то хотя несколько живое.

II

В течение последней четверти столетия русская архитектура сделала такие огромные шаги вперед, что просто глазам своим не веришь, когда станешь сравнивать ее создания с тем, что делал предыдущий период. Можно подумать, что много лет, пожалуй, целое столетие, отделяет архитектурные времена Николая I от архитектурных времен Александра II. Разница во всем громадная. Такое, в одном случае, налицо грубое незнание, такая упорная бесталантность, такое рабство перед учебниками и классными книгами — и, в другом случае, такое ученье и знание, такая даровитость, такая свобода начинанья. А между тем, эти периоды рядом стояли, и второй непосредственно шел за первым. Огромная разница до того была чрезвычайна, что иностранцы,

[508]

глубоко всегда презиравшие нашу рабскую, копировальную архитектуру, за весь XVIII и за всю первую половину XIX века, вдруг заговорили о новой русской архитектуре, едва только, в первый раз, узнали ее на всемирных выставках 1867, 1873 и 1878 годов. Они тотчас заметили ее оригинальность и самостоятельность и даже постоянно находили в ней гораздо более собственного своего, вновь созданного, национального, чем в самой русской живописи. Это много раз высказано во французских, немецких и английских

отчетах и критических статьях по поводу трех последних всемирных выставок. Оно и понятно: наша жанровая живопись (в которой до сих пор заключается главная наша сила), как ни непохожа на жанровую живопись европейскую, все-таки стоит на одной с нею основе — реализме, преследует одну и ту же цель: как можно ближе воссоздавать существующую действительность. С нашей настоящей и национальной архитектурой дело было иначе. Она ничего уже не имеет общего с Европой и действует на основании таких принципов, выводит наружу такие формы, у которых есть родство разве с принципами и формами Востока, совершенно чуждыми и новыми для Западной Европы. Собственно творчества у новых русских архитекторов, наверное, никак не больше, чем у новых русских живописцев, только сила этого творчества, со стороны глядя, и в особенности для иностранца, — особенно чувствительна.

Русская живопись и архитектура проявили настоящую свою мощь и талантливость в продолжение одного и того же периода времени: во время 25 лет царствования императора Александра II. Но это, конечно, на разные лады, сообразно с особенностью своей природы, и, в то же время, вследствие совершенно разных причин. Живопись имеет дело с жизнью, с людьми, с душой, со сценами того, что совершается в действительности. Архитектура не знает ни драм души, ни сцен жизни, она ни за что и ни на кого не жалуется, ни против кого не протестует и всем довольна. Почти всегда и везде архитекторы — прочные и несокрушимые консерваторы. Подобно скульпторам, а может быть, и еще больше их, они готовы идти на любой заказ и хоть каждую минуту ставить триумфальную арку и торжественный монумент кому и чему угодно. Следовательно, на русскую архитектуру не могли иметь влияния те причины, какие вдохнули жизнь в мертвую до тех пор живопись. На архитектуре, и прежде русского возрождения 50-х и 60-х годов, не лежало никаких запретов, и она могла делать и предпринимать, что ей было угодно. Мало того, как мы видели выше, с архитектуры даже требовали „национальности”, только наши архитекторы и сами-то порядком еще не знали, как им с национальностью быть и справляться. Они были тогда еще и невежественны и ленивы.

Но в течение последних 15—20 лет царствования Николая I официальные учреждения и частные лица принимаются вдруг отыскивать, собирать, узнавать национальный русский архитектурный материал. Много в это время издается в свет. Изучаются не только церкви и всяческие здания, но

также разнообразнейшая и характернейшая народная утварь, произведения из металла, камня, дерева, обожженной глины, стекла, рисунки рукописей, и все это дает несравненный материал для верного знакомства с настоящим русским стилем. „Древности Российского государства”, по рисункам Солнцева, изъездившего всю Россию, стоили громадных денег как издание, но принесли нашему

[509]

отечеству такую громадную пользу, которую не оценишь ни на какие деньги. Книги, верно и великолепно изданные, как „Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества” Мартынова и Снегирева, „Памятники древнего русского зодчества” профессора Рихтера (которого заслуги по изданию памятников и по профессорству в московской архитектурной дворцовой школе истинно исторические), „Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме” графа Строганова, „Памятники московской древности” Снегирева, „Описание русского музея Коробанова” Филимонова и другие подобные этим издания, а вместе с ними начавшиеся путешествия русских архитекторов по России (А. М. Горностаева еще в 20-х и частью в 50-х годах, И. И. Горностаева в 50-х, Даля в 60-х, его учеников — в 70-х), массы привезенных ими рисунков, из которых многие ходили по рукам, другие развесились даже по стенам архитектурных классов Академии художеств, — вот что, вместе с „Древностями Российского государства”, положило прочное основание настоящему изучению старого русского национального искусства и дало возможность появиться новой породе архитекторов, не имеющих уже ничего общего с поверхностною казенщиной Тона.

Знание — вот что образовало нового русского архитектора. Талантливость свободных людей только шла тут на придачу, только являлась на подмогу. Вспомните, сколько веков прошло над Россией, когда талантливость и чудеснейшее художественное творчество, по части архитектуры, были в полном ходу, а свобода и нравственная обеспеченность человека равнялись нулю. Да, для архитектуры и архитекторов совмещение творчества и рабства мысли — дело самое обыкновенное, для живописи и живописцев — это дело совершенно немислимое. Этим последним — либо быть свободными людьми, либо ничтожными художниками. Virtuозность какая угодно, даже самая блестящая,

возможна и при интеллектуальном рабстве, но ведь от блеска виртуозности и до настоящего художества, выражающего жизнь и в самом деле, не для потехи, нужного для жизни, — как до неба далеко! В архитектуре совсем другое дело. Там душа не действует, а один только талант форм. Таково уже это художество.

Новый период русской архитектуры представляет среди новых европейских архитектурных школ несколько особенностей. Первая из них та, что наша школа ведет разом две архитектуры: каменную и деревянную. Этого в Европе нигде нет. Везде дело идет только об одной архитектуре — каменной. Нигде в Европе уже давно лесов нет, поэтому нечего рассуждать о деревянных постройках. Сверх того, деревянная архитектура уже много сотен лет вышла из нравов, вкусов и привычек Западной Европы. Есть, конечно, деревянная архитектура швейцарская и шварцвальдовская, но это все только „домики”, не „дома”, не крупные и многосоставные постройки развитых художников, нечто миниатюрное и мало разнообразное, нечто довольно шаблонное. Зато каменной национальной архитектуры, рядом с этой деревянной, — в Швейцарии и Шварцвальде нет. Одна Швеция представляет исключение: она тоже, как Россия, живет на севере, и оттого у нее тоже есть две архитектуры. Деревянных памятников из глубоких средних веков у ней много, и самых капитальных, наравне с каменными, и они — чудеса оригинальности и своеобразности. Но

[510]

в новые времена деревянная архитектура и в этой стране давно отошла на задний план и служит лишь для патриотической гордости, хвастовства. Никто ее более не пускает на настоящее дело жизни, нигде в Швеции она не идет вперед, нигде она не развивается современным художником. В новой России иначе. Каменная и деревянная архитектура еще и до сих пор идут рядом, вместе, как в старой Руси, не уступая одна другой дороги, обе одинаково нужны и соответствуют истинным народным привычкам и вкусам и, конечно, именно поэтому все только двигаются вперед, все только хорошеют, все только захватывают больше и дальше, со смелостью и почином изумительными. Здесь нам есть чем гордиться.

И, однакоже, я все-таки скажу, что новая наша каменная национальная архитектура оказывается менее значительною, чем деревянная. Это потому, что она во многом еще стеснена, что ей не дают полного хода, как дают его

деревянной архитектуре. У нее руки связаны, а в этом, конечно, она не виновата. Она все больше принуждена заниматься созданиями монументальными, церквами и публичными зданиями. Частная потребность, дом частного человека, даже самые дворцы — гораздо менее и реже задаются ей темами. Частные дома покуда все продолжают строиться, по заказу хозяев, только в стиле, общеупотребительном в настоящую минуту в Европе: в стиле ренессанс и рококо итальянском, в стиле Louis XIV и Louis XV французском. Конечно, это уже успех, если сравнить новые дома наши с теми казармами, мрачными, голыми и до тошноты скучными, какими были наполнены Петербург, Москва и остальные города русские в продолжение царствований Александра I и Николая I: фронтоны повсюду, нескончаемые колонны, как ряды классических мертвецов, изредка гирлянды, венки, вазы и а-ла-греки, темные и неуклюжие лестницы, по которым ходить было опасно и мучительно, везде мертвая правильность, безвкусице, тоска, холод, широкие темные углы, стены, как в казематах, что-то сарайное и бездушное. То ли дело, в сравнении с этой канцелярской бездарностью, веселые формы ренессанса и рококо, где столько ласкающего, цветочного, улыбающегося, капризного и грациозного. Куда ни посмотри, везде бальной залой, будуаром, светлой жизнью пахнет. Наши города вдруг похорошели, стали на Европу похожи, стали понемногу терять захолустный или казарменный облик: их словно вымыли, вычистили и прибрали; в них, как новинки, появились изящество и комфорт, столько времени нам не известные, а по части художества даже готические башенки с остриями вверху, гребни, прорезанные на кровлях, бельведеры всяческие, романские колонки висячие, двойные венецианские и всякие иные фантастические окна, порядочные лестницы, уютные комнаты. Макаров с романским стилем, повсюду подбавленным (дома Лопатина, Яковлева, училища: коммерческое и цесаревича Николая), Шретер и Китнер со своим стройным изящным ренессансом (у первого — дом кредитного общества, дом Штоля и Шмидта; у второго — сельскохозяйственный музей и т. д.), Рахау со своим Луи-Каторзом и Луи-Кензом (дом Сан-Галли) и разные их товарищи немало хорошего и нарисовали, и настроили. Да, но все это, однакоже, было чужое, повторенное из книг и атласов и ничуть не свидетельствовало о своем

собственном творчестве. Нарисуйте все наши новые дома и пошлите их в Европу на выставку, со всеми

[511]

их фасадами, разрезами и деталями: никто на них и не посмотрит. Все это так обыкновенно, хотя полезно, прилично, до некоторой степени изящно — и только, но от головы до ног незначительно. Мы тут все только чужие зады повторяем. Как досадно, однакоже, что в этом, хотя и чужом, но все-таки приличном стиле не строят еще у нас множества зданий, которые должны же были бы, наконец, быть тоже приличны и изящны. Например, у нас еще нет ни одного не то что уже красивого, но просто приличного учебного заведения. Университеты, гимназии, школы — все это до того казенно, до того имеет отталкивающий вид снаружи и внутри, что холодно становится еще за версту, точно таблицу умножения или спряжений заставляют тебя учить. Кажется, единственное исключение, это 3-е военное училище (в Петербурге, на Садовой), довольно удачно и характерно построенное Серебряковым немного в военном стиле. В Европе уже давно не так: там есть теперь много таких зданий, как, например: „Collége Chaptal” в Париже, две гимназии на Dorotheenstrasse в Берлине, и т. д., у которых весь образ и подобие нового времени и нового таланта. Едва ли не единственное исключение между нашими постройками, назначенными для научных целей, это — читальная зала императорской Публичной библиотеки и средневековая зала там же, обе построенные И. И. Горностаевым. Читальная зала, по красоте и размерам, наверное, третья в Европе, после залы Британского музея в Лондоне и публичной библиотеки в Париже — чудес нового времени. Присутственные места, казармы, больницы, станции железных дорог — их ли еще немало у нас настроено в последние 20—30 лет, и, не чудо ли это, ни одного замечательного между всеми ими здания! А посмотрите, что в Европе делается! Посмотрите, какие там есть давно уже превосходные присутственные места (например, английский парламент в Лондоне, многие министерства в Париже и Вене), казармы (например, множество казарм в Вене, в виде необыкновенно изящных крепостей, казармы Prince Eugène в Париже); а что касается железнодорожных станций, то везде, даже в Италии, их огромное множество красивых, иногда великолепных, по всей Европе, начиная с дебаркадера Chemin de fer du Nord в Париже и Потсдамского в Берлине.

Но если новая каменная архитектура, даже и общеевропейская, не смеет еще всюду проникнуть, не смеет еще браться за все задачи, то насколько еще более стеснен доступ повсюду „национальной” архитектуре. Если б наши новые архитекторы сами-то и смели, и умели, то им еще далеко не везде дадут полную волю, им далеко не все дороги открыты, и от многого они должны воздерживаться. Мода и всеобщая храбрость еще не пришли. Немцы, англичане, французы смеют у себя строить, где ни вздумают, готические, романские, вообще всякие, какие захотят, дома в своем вкусе — у нас этого еще нельзя, русский дом еще не *comme il faut*. Национальное в доме частного человека позволяется только внутри. Снаружи непременно надобно, чтоб было „как у всех”. Впрочем, предрассудок тихо, медленно, а все-таки начинает бледнеть, ступшеываться, и появляются уже мало-помалу в наших городах такие дома, у которых даже и лицо снаружи русское. Как на выходящие из ряду вон примеры в этом роде надо указать на следующие создания. Во-первых, на проект торгового дома Башмакова, проектированный Ропеттом („Архитектурный альбом”

[512]

Долотова, 1872 года, лист 4), не приведенный, к сожалению, в исполнение, и на дом г. Васина, выстроенный на площади Александрийского театра, с фасадом по проекту Никонова. Живописность общего, крупные массы и всего красивее средняя часть, увенчанная очень своеобразными низенькими куполами, ряд тройных окон с средним выходящим выше, на манер византийской и древнерусской архитектуры, резные карнизы повсюду, русские колонки кубышками и столбиками, рассеянные по обоим фасадам, все это вместе — ново и оригинально, все это образует необыкновенно художественное целое, выпуклое, полное теней, света и колорита, достойное соперничать по оригинальности со старыми итальянскими и французскими дворцами XVI века. Дом для типографии Мамонтова, выстроенный в Москве, в 1872 году, Гартманом из цветного кирпича и цветных изразцов, в высокой степени оригинален и нов, особенно ворота этого дома, в каком-то почти фантастическом стиле, который на первый взгляд кажется чем-то восточным, индийским, и, между тем, однакоже, эти ворота составлены из самых простых, строго русских элементов — такова сила оригинального творчества,

претворяющая даже известный материал во что-то совершенно новое, неожиданное. Красив и нов по созданию дом г-жи Зайцевой, построенный в Петербурге Богомоловым, со своими романско-русскими колонками и архивольтами, со своим зубчатым, повсюду рассеявшимся орнаментом. Здесь же надо, наконец, указать на три оригинальных проекта каменных загородных домов молодого М. А. Кузьмина („Мотивы русской архитектуры”, 1877, листы 1 и 9, и 1878, лист 1). Этот молодой художник, к несчастью рано унесенный смертью, был достойный продолжатель Гартмана и Ропетта, особливо последнего. Богатство и своеобразность его фантазии для мотивов русских были, кажется, тоже и у него неисчерпаемы. Вот сколько можно представить образчиков талантливости и свежей фантазии новых русских архитекторов в создании русского „частного дома”. Но ведь, кроме двух-трех исключений, все это так и осталось „проектами”, нигде не приведенными в исполнение! Нет сомнения, пусть пойдет, наконец, спрос и мода на „русский стиль” для частных домов каменных, и скоро Петербург, Москва и все главные города наши наполнятся талантливыми национальными постройками. Явные доказательства этой возможности — налицо.

А теперь, пока этого нет, у нас все готовы строить городские дома в каком угодно стиле, итальянском, французском, немецком, даже арабско-мавританском (дом Мурузи довольно ловко прилажен в этом стиле Серебряковым, нарочно ездившим, говорят, наперед изучать Альгамбру) — только бы не в русском. Русский, говорят, надоел давно уже и на деревянных постройках, на „дачах”. Странное дело! Отчего же французские и итальянские копии и дюжинные компиляции никогда никому у нас не приедались и не надоедали? Никто на них еще отроду не жаловался!

Да, повторю еще раз, у нашего архитектора для каменной русской архитектуры развязаны руки далеко не вполне. Много еще для нее — нечто недозволенное. Она должна довольствоваться покуда монументальными постройками, всего более церквями, музеями и т. д. И на них она отводит душу. Что ж, и то не худо. Все-таки искусство на хорошей дороге стоит. Посмотрим, что же у нас вышло на свет хо-

рошего, хотя бы даже и по этому скудному, обрезанному, монументальному отделу?

После долгого запрета, в течение полутора лет наложенного сначала начальством и общественным мнением, а потом и Академией, русские архитекторы при первой же возможности жадно устремились на изучение старой нашей национальной архитектуры и принялись воссоздавать ее вместо прежнего, единственного, нераздельного, несравненного классицизма. И что оказалось в литературе и живописи, то же самое оказалось и в архитектуре. Люди, в течение двух почти столетий не сделавшие ничего замечательного по части чужих форм и идеалов, вышли сильными, оригинальными и замечательными, только дотронулись до тех элементов и материалов, которые им были близки и родственны. Казанские и Исаакиевские соборы, эти в тысячный раз разжиженные подражания св. Петру в Риме, так и остались жалким ничтожеством. Между тем, новые русские церкви тотчас же вышли интересны и прекрасны. Неужели в прошлые полтора лет талантов у нас не было налицо, потому что не могло их быть? Нет, могло, могло, русская натура всегда была даровита и богата, да только таланты-то все были притиснуты и придавлены, они все и попрятались по углам. Слишком жестокий мороз стоял тогда на дворе. Наступила весна, и оригинальные таланты выплыли со всех концов.

Ранее всех выступил у нас А. М. Горностаев. Он уже был профессор, человек 45 лет, давно подвизавшийся на поприще всеобщего копирования и переобезьяничанья классических европейских стилей, греческих и римских, когда вдруг, под влиянием знакомства с образованным или самостоятельным нашим духовенством, круто поворотил на другую дорогу. Игумны Сергиевской пустыни (близ Петербурга) и Валаамского монастыря (на Ладожском озере) почти одновременно, в конце 40-х годов, стали с него требовать построек в „настоящем нашем церковном стиле”. Конечно, они вовсе не знали искусства и сами хорошенько не могли бы сказать, чего им нужно, однакоже требовали чего-то получше и поглубже того, что тогда повсюду у нас строилось под именем истинно „национального”, истинно „русского” и истинно „церковного”. Да и самому Горностаеву был тошен официальный, лжерусский, тоновский стиль. Он всю жизнь был полон энтузиазма ко всему византийскому, к чудным зданиям Равенны, к св. Марку в Венеции, к константинопольской св. Софии, к

палермскому Монреале и Палатинской капелле, он на всем этом отводил душу от той иноземной казенщины, которую должен был постоянно работать, и вот теперь, при первой возможности, он выстроил в романском-палермском стиле свою изящную, оригинальную базилику в Сергиевской пустыне (1848). Эта церковь с разными смелостями создания, еще никогда до тех пор не пробованными у нас (например, что ни колонна внутри храма, то другая форма и капитель), явилась тогда совершенною новостью, она вводила нас далеко от канцелярски-бездарных построек Тона. В следующем году (1849) он построил на Валааме несколько церквей в настоящем уже русском стиле. Это был плод его старинных симпатий и тех путешествий по России, которые он предпринимал, как мальчик-рисовальщик, еще в царствование Александра I, при известном издателе русских видов и достопримечательностей Свиньине. За этими характерными постройками следовали другие, в том же

[514]

национальном стиле (подворье Троицко-Сергиевского монастыря и часовня у гостиного двора — в Петербурге, усыпальница над могилою князя Пожарского — в Суздале), и закончились, наконец, созданием такого капитального памятника, как въездные ворота, с церковью и кельями, по переднему фасаду, в Сергиевской пустыне (1861). Это последнее создание было крайне живописно, оригинально со своими тройственными арками ворот и верхних окон и высокою изразцовой крышей, над которой возвышается светлица, окончательно заканчивающая здание остроконечной кровлей и сквозным железным гребнем сверху. Оно являлось достойным, самостоятельным продолжением лучших русских построек XVI и XVII века. В первой половине 60-х годов он сделал, наконец, превосходный проект православного собора для Гельсингфорса и при этом крайне художественно воспользовался скатом вниз местности; тут он живописно поставил маленькую, тянущуюся вдоль галерейку с пролетом ворот. Нельзя не видеть, что Горностаев имел в своем таланте некоторые крупные недостатки: всего более можно было бы упрекнуть его в тяжеловесности и иногда отсутствии вкуса и грациозности. Но эти недостатки широко выкупались общею блестящею его заслугою — почином истинного национального русского стиля.

Замечу здесь, что Горностаев первый у нас вздумал и решил, что при созданиях новой русской каменной архитектуры самую лучшую помощницею там, где не хватало на уцелевших наших памятниках необходимых архитектурных членов и материалов, должна быть старая романская архитектура Европы, по происхождению и времени имеющая столько общего с самым старым и коренным нашим искусством. Во времена Тона архитекторы-строители хотели знать только одну позднейшую архитектуру московского периода, о всем остальном они не имели никакого понятия. Ни суздальско-ростовской, ни новгородской и псковской архитектуры они вовсе и не подозревали. О византийской архитектуре имели у нас в тоновское время лишь самые смутные представления и начали узнавать ее в самом деле лишь гораздо позже, по многочисленным рисункам русских архитекторов, пустившихся, в конце 40-х годов, в Грецию и на Восток, но все-таки никто из них и не думал, до Горностаева, употреблять ее в дело в своих созданиях. Точно так же А. М. Горностаев первый из архитекторов обратил у нас внимание на оригинальные узоры русских полотенец и на разную раскрашенную орнаментацию русских изб и всяческих предметов обихода русского крестьянина. Раньше всех он внес эти элементы в новую русскую архитектуру. Последствия этого его открытия были громадны. Теперь уже без этих вновь появившихся, но по существу самых старинных и коренных элементов никакой наш художник не обходится. Они вошли в общую плоть и кровь.

За Горностаевым выступил на сцену Гримм. После такого предшественника он уже не принужден был проделывать старой классической дребедени и прямо мог приступить к созданиям народным. Еще в юношеские годы он строго и пламенно изучил на месте стили византийский и грузино-армянский, и плодом этого изучения явилось великолепное его издание, им самим награвированное (1859): „Monuments d'architecture Byzantine, en Géorgie et en Arménie”. Лучшие его постройки, всегда очень изящные и талантливые, находятся в связи

[515]

с этими столь превосходно им узанными стилями. Его храм в память крещения Руси в Херсонесе Таврическом — в стиле византийском (50-е годы); его собор кавказской армии в Тифлисе (60-е годы)— в стиле грузино-византийском. Но

есть также у него и очень замечательные постройки в чисто русском стиле, например: церковь в Михайловке, имени в. к. Михаила Николаевича, близ Петербурга (1860-е годы), — прелестная и оригинальная постройка в суздальско-переяславском стиле, об одной главе, с нижним этажом из арок на кубышках, с необыкновенно изящным широким многослойным резным карнизом вверху и с оригинальной колокольнею-особняком, об одном единственном пролете под кровелькой.

Еще молодым человеком, живя пенсионером Академии в Италии в 40-х годах, Резанов, конечно, никогда и не вообразал, что будет некогда собственно „русским” архитектором. Он, вместе с Бенуа и Кракау, прилежно изучал и вырисовывал много лет сряду знаменитый собор в Орвието (этот собор издан потом, в 1877 году, в Париже, под заглавием: „Monographie de la cathédrale d'Orviето”). Однако вышло совсем другое. После польского восстания 1863 года в разных местах нашего западного края стали воздвигаться православные церкви. На долю Резанова, как одного из значительнейших тогдашних русских архитекторов, пришлось самые важные и крупные сооружения этого времени. В Вильне одни православные церкви реставрированы им в старом местном стиле XIV века (романском),— таков, например, собор „Митрополитальный”, во имя пречистой Девы; другие возобновлены в русском стиле XVI века, — например, церковь св. Николая; третьи сооружены вновь в стиле русско-романском (храм св. Параскевы или Пятницы и часовня во имя св. Александра Невского, в память русских воинов, павших при усмирении восстания 1863 года). Везде в собственных постройках Резанов выказал немало чувства изящного, стройности, счастливого соединения русского стиля с романским, но вместе и с собственными новыми мотивами. Впоследствии Резанов строил дворец великого князя Владимира Александровича, с наружным фасадом в стиле старых флорентийских дворцов (Питти, Рикарди, Строцци); этого стиля еще никто у нас раньше его не пробовал, и это была интересная новинка. Но главная заслуга этого дворца не в фасаде и не в тех залах, во всевозможных стилях, которые его наполняют. Главная заслуга его — в русских комнатах; но так как они относятся уже к архитектуре „деревянной”, то я буду говорить о них ниже. Во время преклонной старости и болезней Тона Резанов достраивал храм Спаса в Москве и, по возможности,

спасал, что можно было спасти, изящными византийскими и русскими деталями золота, красок и орнаментистики, хотя, конечно, не в состоянии был исправить основную топорность и бесталанность скелета. Самым значительным созданием Резанова за последнее время был проект московской думы в московском стиле XVII века (сочинен в начале 70-х годов). Пять широких аркад, идущих в вышину всего здания, сквозь три этажа, составляют главный корпус и, наклонившись кверху, с двух сторон, под карниз, накрыты, как венцом, выгнутою русскою изразчатой кровлей со сквозным гребнем вверху. По углам строения — многоэтажные башенки, из которых уже и каждая, сама по себе взятая, есть прекрасное художественное создание. Этот проект по

[516]

красивости, характерности, сильным и решительным массам, прекрасным деталям едва ли не лучшее сочинение Резанова. Надо бы желать, чтоб он был когда-нибудь приведен в исполнение. Тогда у нас был бы прекрасный дом Думы, достойный стоять наряду если не с самыми капитальными ратушами старой Европы (в числе их есть, во Франции, Германии, Бельгии, Италии, создания изумительные по красоте, силе и гениальности), то по крайней мере с лучшими и талантливейшими между ними.

Прекрасен также фасад политехнического музея в Москве, построенный по проекту Монигетти и Никонова в русском стиле XVII века. Это пышно, красиво, дворцом смотрит и не лишено оригинальности. Это сочинение относится ко второй половине 70-х годов, но я его упоминаю в настоящем месте, потому что автор его — архитектор из времен Николая I. Собственно говоря, Монигетти мало имел способности к созданиям чисто архитектурным; ему удавались разные копии, и то в миниатюрных размерах, с построек восточных и византийских, например: маленькая турецкая баня в виде киоска на Большом пруду, в Царском Селе (построенная еще при Николае I), маленькая византийская церковь при царском дворце в Ливадии (60-е годы). Монигетти точно будто вечно старался сделать изо всего милую элегантную игрушку, немного на французский лад. Он был скорее архитектор-орнаментист, главная его заслуга состояла в талантливом создании форм утвари, посуды, мебели, всяческой жизненной обстановки и внутреннего убранства в доме. Для создания

действительно архитектурных произведений ему необходимо было участие талантливых помощников и учеников, каковы были одно время Кудрявцев, Никонов и другие.

В течение 50-х и 60-х годов молодые наши художники много раз сочиняли программы „собора в русском стиле”. Тут много было фантастического, призрачного, чисто только „рисовального” и „конкурсного”; однакоже фантазия тут сильно работала, и мало-помалу вырабатывался русский стиль, своеобразный и новый. Из числа множества программ этого рода, во-первых, следует, мне кажется, указать на две особенно выдающиеся: на программу Макарова (1858), за которую ему не дали в Академии большой золотой медали и не дали права ехать за границу, тогда как он имел на то все данные, — столько его проект собора заключал талантливости, стройности, живописности и смелой новизны, и, во-вторых, на программу Шретера и Гуна — проект собора кавказской армии для Тифлиса (первой половины 60-х годов). Последний проект был нечто истинно блестящее, и вот что надобно было бы построить, вместо образчика тоновского художества, на чудном местоположении его храма Спаса. Здесь в проекте есть много и величавости, много красоты форм, и все это не повторение чужого, старого, прежнего — нет, эти могучие массы, этот красивый широкий купол, с галерейкой из византийских колонок под венчающей все здание орнаментальной скупфеей, этот ход-галерея внизу, вокруг всего собора, этот лес разнообразного роста и вида башенок в воздухе, светлые великолепные аркады внутри, красивый иконостас (редкость в русских новых постройках, не взирая на массу поминутно везде строящихся) — все это вместе образует одно из значительнейших созданий русского современного искусства.

[517]

Много потом, в течение 20 лет, сочиняла и рисовала наша архитектурная молодежь соборов, но не только ни один из их среды не дал ничего подобного этому собору, но даже и сами авторы, Шретер и Гун, никогда более не создали чего-нибудь приближающегося к нему. Лучшая сила юношеской их фантазии пошла сюда. К великому сожалению, их собора нигде не соорудили, не только в России, но даже и на Кавказе.

С конца тех же 60-х годов стали действовать у нас два талантливых архитектора, которые по богатству и подвижности фантазии, по необыкновенному своеобразию форм, поминутно новых, стоят, на мой взгляд, даже выше большинства остальных, столько даровитых своих товарищей. Это — Гартман и Ропетт. Не надо, на основании их фамилий, воображать себе, что они немцы. Нет, они даже по-немецки-то никогда и не знали. Такая уже странная судьба выпала на долю русских архитекторов, что большинство их — все с иностранными фамилиями, даром что, за редкими исключениями, в них ничего нет иностранного. Пропуская Витберга, даже сам пресловутый Тон носил фамилию не русскую, точно так же, как пресловутый его товарищ Греч: оба эти чеха родом взапуски учили русский народ русскому языку и русскому искусству, даром что ни в том, ни в другом одинаково ничего не понимали. Но посмотрите на этот список: Росси, Брюллов, Штакеншнейдер, Боссе, Бейне, Эппингер, Гримм, Монигетти, Кракау, Бенуа, Бернгард, Кавос, Рахау, Реймерс, Штром, Гедике, Кенель, Шретер, Гун, Китнер, Даль, Вальберг, Бахман, Парланд, Томишко и множество других — все это фамилии не русские. Мне кажется, главный резон здесь тот, что большинство наших архитекторов происходит из семейств художественно-промышленных и даже просто ремесленных. Это я привожу, конечно, ничуть не в порицательном смысле, что было бы для меня же самого только позорно, а, напротив, в смысле лучшей похвалы, потому что эти статистические данные служат лучшей похвалой целой массе даровитых людей, сильно возвысившихся над первоначальным своим уровнем по рождению; вместе с тем они доказывают еще новый раз, как искусства близко стоят к ремеслу и как всегда надо скорее ожидать рождения художников из среды простого народа, из среды ремесленников, наконец, вообще из низших, но никак не из высших классов народа. Художники оттуда — самое редкое исключение до сих пор. Итак, Гартман и Ропетт не немцы и оба глубоко национальны и талантливы, поэтому-то и нельзя довольно удивиться, отчего их всегда так мало ценили и Академия, и высший архитектурный конклав наш, Архитектурное общество. Они весь свой век нуждались в работе, не получали заказов по указаниям или представительству архитектурного и вообще какого бы то ни было художественного начальства, и — как венец всему — на всероссийской московской выставке 1882 года их создания вовсе не присутствовали ни на стенах архитектурной выставки, ни в архитектурном

каталоге, даром что и эта выставка, и этот каталог были устроены и составлены самим Архитектурным обществом и приготовлений к нему было много.

Пропустить две такие художественные величины, как Гартман и Ропетт, но не пропустить множество ничтожных, мало художественных букашек, каково это!

Главная сила Гартмана и Ропетта лежит в архитектуре деревянной, и мы, в рассказе о ней, с ними еще встретимся, но и здесь,

[518]

в отделе каменной архитектуры монументального характера, необходимо указать на несколько их сильно талантливых созданий.

Едва воротившись из-за границы, скоро после парижской всемирной выставки 1867 года и погибая от безработицы, Гартман в 1869 году принял участие в конкурсе на „Киевские городские ворота”. Как это не раз бывало, конкурс кончился ничем, ничего не построили, но Гартман создал такие „Ворота”, которых никто почти у нас не знает, но которые рано или поздно должны войти в будущую хрестоматию русской архитектуры, на одну из лучших ее страниц. Его „Ворота” нечто необычайно оригинальное. Их склад — древнерусский, богатырский. Столбы, на которых стоит их изящная арка, увенчанная громадным резным кокошником, вошли в землю, точно от ветхой старости, точно столетия пронеслись над этими воротами, а они сами построены бог знает сколько веков тому назад. Вверху, вместо купола, славянский шлем с высоким острием; стены сложены, в узор, из разноцветных кирпичей, — как все это ново и оригинально! Другое чудесное создание Гартмана, это фасад дома для народных лекций, в Соляном городке (1871). Подобно многому из лучшего у нас, подобно „Киевским воротам”, этот фасад для дома народных лекций никогда не был осуществлен и только издан после смерти Гартмана в „Мотивах русской архитектуры” за 1875 год. А как жаль! Это была бы одна из Оригинальнейших и своеобразнейших наших построек. Фасад этот опять весь сложен из разноцветных кирпичей и изразцов; расположение окон, входной двери, их форма, расположение общих масс повсюду— все это высоко талантливо и изящно; но что еще талантливее и еще изящнее, это те подробности орнаментальные и краски, которыми Гартман наполнил свой фасад. Целые площади стены состоят у него из русской рогожки, перевязанной веревкой, все это — выделанное из кирпича и изразцов;

богатые карнизы состоят из многоэтажных слоев, нависших одни над другими вперед, а самый верх кончается рядом зубчатых фигур, идущих тут словно рогулькою наверху древних московских стен или наверху арабских построек. Все вместе — необычайно, неожиданно, самостоятельно до невероятности. Каменное здание Ропетта—дом нашего посольства в Японии — мало назвать домом; это настоящий дворец, и ничто не могло быть более кстати для достойного представления нас, в архитектурном отношении, на Дальнем Востоке, как эта талантливо созданная московская красивая башенка с орлом вверху, это здание, стройно протягивающееся со своими аркадными двойными окнами, эти колонки-кубышки, эта чудесная гармония масс и частей, это благородное, спокойное, общее, вместе и как будто азиатское, и русское.

За последнее время можно указать в числе новых русских построек на „Волковскую богадельню” в Петербурге, сочиненную и построеную Томишкой (вместе с архитектором Габерцеттелем). Великого создания тут никакого нет, но все прилично и изящно. Всего лучше средняя часть, с отличными въездными воротами, тремя этажами самых разнообразных окон, высокими кровлями и беседочкой вверху, под самым шатром купола.

Между представленными на конкурс многочисленными проектами храма в память императора Александра II в Петербурге было три выделяющихся между всеми остальными: это, во-первых, проект

[519]

Гуна и Китнера, которому, мне кажется, надо было бы дать первую премию; проект Богомолова, которому надо бы дать вторую премию, и проект Томишки, которому можно было бы дать третью премию. В каждом из них было нечто хорошее, но не было ни в одном той силы вдохновения и таланта, которая творит необыкновенное. Рассказывать эти проекты — труд здесь невыполнимый. Впрочем, все главные проекты (числом 6) изданы особой книгой, и, мне кажется, многие из числа образованной публики сами легко рассудят, насколько неправы были те эксперты, которые присудили первую премию архитектору Томишке за его довольно ординарное создание; вторую — Гуну и Китнеру за проект, конечно, далеко отстоящий от проекта тифлисского собора, и, правда, с немного кургузой и обрубленной по сторонам массой, но

все-таки талантливый и изящный; наконец, лишь четвертую премию за проект Богомолова, в котором столько смелости и ширины, несмотря на не везде равную красоту и значительность масс и подробностей. Впрочем, решение экспертов не будет приводиться в исполнение, так как по окончании конкурса был составлен и утвержден другой план, к исполнению которого уже приступлено.

Кончая отдел каменной архитектуры, нельзя не упомянуть с почетом о некоторых сооружениях в иностранных стилях. Греческая церковь в Петербурге Кузьмина и в Сергиевской пустыне Парланда — обе в византийском стиле; реформатская в Петербурге Боссе, Гримма и Рахау — в романском, евангелическая больница с церковью в Петербурге Бернгарда и Гиппиуса — в готическом; ратуша в Риге Бейне — тоже в готическом и некоторые другие уже далеко ушли от того, как у нас, во времена Николая I, строили в романском, готическом и иных иностранных стилях. Лютеранская церковь Петра и Павла на Невском проспекте в Петербурге — в лжероманском стиле; церковь в Парголово, над склепом графа Полье, — в лжеанглийском готическом стиле, стоят карикатурными монументами прежних русских архитекторов и их детских познаний. Бахман и Шапошников сочинили изумительный по красоте и характерности проект синагоги для Петербурга в арабском стиле (1870), но, к несчастью, не вышло разрешения строить ее по этому плану.

Перейду, наконец, к нашей новой деревянной архитектуре.

Она появилась позже всех остальных категорий, но она самая важная, самая талантливая, самая разнообразная, самая поразительная и самая изящная из всех наших архитектур. Здесь настоящим новым русским духом веет несравненно более, чем во всем остальном, что делали русские архитекторы в последние 25 лет. Тут пошли в ход уже настоящие русские архитектурные мотивы, народные, доселе существующие, создаваемые самим русским народом в его избах, в его посуде и утвари, в сотнях предметов его домашнего обихода, на его столах и шкафчиках, деревянных ложках и вальках, санях, дугах, солонках, резных полотенцах кровли, на пряниках, украшениях барки и т. д. Тут уже почти не слышать ни романской, ни всякой иной примеси, и архитектор творит на основании лишь одного настоящего национального материала и собственной творческой фантазии, ведущей его на новые пути. В созданиях из

коренного народного русского материала — дерева лежит главная историческая заслуга новой русской архитектуры.

[520]

На этом поприще новые русские архитекторы проявили плодовитость необычайную, создали произведения, можно сказать, бесчисленные, и это всего в какие-нибудь 15 лет: все главные создания наши в этом роде пошли только с конца 60-х годов, когда новая каменная русская архитектура давным-давно была уже в полном ходу. Перечислять все, даже самое выдающееся, я нахожу просто невозможным здесь и укажу только главнейшие примеры и категории.

Самые обширные и самые талантливые деревянные постройки, за эти 15 лет, принадлежат Гартману и Ропетту. Первый выстроил большие залы петербургской всероссийской выставки 1870 года, многие из них с необыкновенно изящной прорезной русской орнаментикой, и тут же вместе от 700 до 800 разных витрин для отдельных экспонентов: всяческие русские мотивы, резьба, полотенца, драконы, петушки, двускатные кровельки, русские плетешки — играют везде тут громадную роль. Два года спустя, на всероссийской политехнической выставке 1872 года в Москве, Гартман выстроил в Кремле такое талантливое здание „Военного отдела”, которое глубоко восхитило всех архитекторов и многотысячную публику. Оно достойно поднимало свою чудесную, оригинальную цветную русскую башенку, стоящую сенью над Фальконетовой головой Петра Великого, рядом с лучшими созданиями старого Кремля, в отместку за всю бездарность, нагроможденную тут же недалеко Тоном под видом Николаевского дворца. Как будто в дополнение к этому прекрасному созданию и тем отделам выставки, которые тоже выстроил Гартман, он поставил на Лубянской площади театр, истинно народный и по общим формам, и по той дуге вверху, изнутри которой глядела, вместо вывески, смеющаяся рожа раешника, и по оригинальным ломам, образованным русскими полотенцами и русским кружевом, с полосами красного кумача по бортам, наконец и по оригинальности вырезной деревянной орнаментики, рассеянной повсюду.

Ропетт построил еще в 1869 году великолепную залу для зрителей в русском стиле, в театре красносельского лагеря (снаружи театр имеет самый казенный вид, так как строен военным инженером). К сожалению, рисунки залы

Ропетта до сих пор не изданы, а давно заслуживают того по оригинальности как общего, так и подробностей своих лож, партера, и особенно царской ложи, наконец по оригинальности расписного потолка, изображающего женщин в народных костюмах разных губерний, будто выглядывающих из верхних лож. Насколько эти два талантливых театра, Гартмана и Ропетта, стоившие всего несколько тысяч, талантливее и оригинальнее тех громадин-театров, что населяют наши столицы и стоили миллионы! В 1872 году Ропетт построил на московской всероссийской выставке „Ботанический павильон”, полный оригинальности и красоты: его главная, входная часть состояла из четырех орнаментированных арок, поставленных на четыре стороны здания и поддерживающих сверху широкий многоугольный фонарь, увенчанный сверху огромным деревянным резным цветком. В 1878 году Ропетт воздвигнул все здания русского отдела на всемирной парижской выставке, на так называемой „Rue des Nations”, и так поразил всю массу художников и публику, что потом его фасад, его „павильон” для продажи газет и русских напитков, наконец, его „павильон земледельческих орудий” были тотчас же изданы во мно-

[521]

жестве архитектурных журналов и иллюстраций. Многие иностранные художественные критики печатно называли тогда постройки Ропетта— лучшим и самобытнейшим архитектурным созданием целой всемирной выставки. Даже оригинальная шведская (тоже деревянная) архитектура должна была уступить первенство нашему своеобразному и поразительно изящному народному дворцу.

Перечислить все создания Ропетта в русском деревянном стиле была бы огромная работа. Издание „Мотивы русской архитектуры” наполнено, начиная с 1875 года, его произведениями и проектами. Тут есть и церкви, и дома, и дачи, и бани, и убранства целых комнат, мебель, рамы, зеркала, люстры — все из дерева, все раскрашенное из дерева; это целая галерея высшей русской архитектурной талантливости.

Доблестный его последователь, Вальберг, несмотря на то, что умер в ранних годах, все-таки успел сочинить множество самого значительного и нового в русском стиле. Последние годы „Мотивов русской архитектуры”, вместе с ропеттовскими рисунками и проектами, наполнены его рисунками и

всевозможными проектами деревянной русской архитектуры, часто очень приближающимися к стилю и творчеству Ропетта.

Кроме этих двух своеобразнейших архитекторов, Гартмана и Ропетта, у нас было немало других еще оригинальных художников по этой же архитектуре. В высшей степени интересна и поразительна русская зала „Славянского базара” в Москве, построенная (в начале 70-х годов) Гуном (вместе с Кудрявцевым) и не имеющая себе подобной во всей Русской империи — так она изящна и нова с своими многосоставными разноцветными колонками, с своими разноцветными изразцами стен, с своими в русских узорах шелковыми тканями, с своими русскими рамками портретов, с своими резными и разноцветными карнизами. Во дворце великого князя Владимира Александровича выстроены столовая и кабинет, где все, от стен, потолков, кафельных цветных печей, полных орнаментами, и до последнего стула, стола и узорчатой гардины, сочинено Резановым и его помощником Гуном, с необыкновенною талантливостью и красотой. Тот же Гун, работая вместе с Кудрявцевым, наполнил стройными изящными русскими формами архитектуры и мебели весь дом г. Башмакова. В Ильинском, собственном имении государыни императрицы, Резановым выстроена прелестная ферма в русском стиле и для нее сочинена вся утварь, не уступающая по красоте и своеобразию самой архитектуре. Богомоллов и Вальберг много лет сряду, до кончины последнего, шли то оба вместе, то дружным параллельным шагом и всего более выказали свой талант на деревянной архитектуре. На всемирной венской выставке 1873 года, в „Русском доме”, устроенном архитектором Монигетти, было целых две комнаты — „столовая” и „спальня”, прелестно сочиненные и убранные Богомолловым и Вальбергом (все это принадлежит фабриканту Сазикову). Кроме того, Богомоллов и Вальберг построили несколько очень оригинальных и изящных церквей в русском стиле. У Богомоллова особенно замечательны: его церковь в Знаменке, имении вел. кн. Николая Николаевича, с расширяющимися от верху вниз линиями стен и с рядом окон вверху, в виде крестов, а также церковь в Райволове (село по Финляндской железной

[522]

дороге). Эта церковь также представляет окна в виде крестов, но они идут не в одну горизонтальную линию, а понижаясь и опускаясь, сообразно с

повышением и понижением самой церкви внутри, что производит снаружи необыкновенно живописное и новое впечатление; кругом же средней главы возвышается, спереди и сзади, по три маленьких главки в ряд, оригинальнейшими воздушными балдахинчиками. У Вальберга столько же красива и нова по формам его церковь при „Колонии малолетних преступников” под Петербургом. „Бараки Красного Креста” в Петербурге Набокова (1879) —очень милы и изящны. Церковь в Удельной, близ Петербурга, Штрома не лишена грации; она гораздо более важна и интересна, даром что мала и непритязательна, чем большая каменная русская церковь того же Штрома в Париже.

Вот несколько наиболее замечательных примеров новой русской деревянной архитектуры. Масса созданий меньшего значения, но все-таки очень даровито сделанных, огромна. Замечательно, однако, что, несмотря на множество построек за последнее время в Москве, в том числе и в русском стиле, в этом городе нельзя указать ни на что выдающееся. Московская архитектурная школа наша, бог знает почему, гораздо слабее петербургской, хотя естественно было бы ожидать обратного, судя по необычайному богатству Москвы и ее области по части великолепных образцов старорусской национальной архитектуры и судя по беспредельной бедности Петербурга в этом роде. Но все-таки, к удивлению, вышло именно так. Одни петербургские архитекторы творят новое, талантливое и оригинальное. Что ими создавалось и создается, одно только входит в состав истории русской новой архитектуры и доказывает, что это искусство идет у нас громадным самостоятельным шагом в гору.

1882-1883

В.В. Стасов, *Избранные сочинения в трех томах*, т.2 (Москва: Искусство, 1952), стр. 391-522 (главы о живописи, скульптуре, архитектуре). Впервые «Вестник Европы», 1882, ноябрь-декабрь; 1883, февраль, июнь, октябрь.