

X

Провинциальная наша печать представляет, в отношении своем к новому русскому искусству, явление очень утешительное. Во многих случаях она опередила печать столичную, потому что искренно и наивно радовалась тому, что было в картинах новых наших художников талантливое, здорового, правдивого, свежего, и не была заражена теми ретроградными стремлениями, которые в деле искусства так часто затемняют понятие у нашей столичной художественной „критики”. По части искусств провинция наша высказывается всего более со времени основания Товарищества передвижных выставок и первых путешествий его картин по России, т. е. с 1871 года. Можно было бы составить изрядный томик из того, что за эти почти пятнадцать лет было высказано в новом русском искусстве в разных краях нашего отечества, и в очень многих случаях тут встречаются отзывы, которые бы не мешало читать и знать всей нашей публике, всем нашим „критикам”.

Прежде всего останавливает на себе внимание то, с какою искреннею благодарностью и сердечным чувством относились жители и печать разных местностей, посещенных передвижными выставками, к самому этому предприятию. В этом они далеко превосходили почти все, что в этом роде было писано в Петербурге и Москве. Значит, цель великодушных „передвижников” была достигнута, и они могут гордиться тем, что затеяли и выполнили свое превосходное дело и принесли нашему отечеству такую крупную интеллектуальную пользу, какую редко кто еще приносил.

Уже с 1871 года стали появляться в печати эти выражения признательности, и одним из самых характерных является статья в „Донских губернских ведомостях” 1874 года (№ 84) под заглавием „Быть или не быть?”. Но в последние годы такие выражения признательности не только не прекратились, но стали проявляться все чаще и чаще.

„Человек, лишенный возможности видеть произведения наших художников в Петербурге и Москве, должен чувствовать глубокую благодарность инициаторам передвижной выставки, — писал И. Я. в „Одесском вестнике” 1881 года (№ 235). — Насмотревшись на этот мир поэзии, идиллий,

драм и трагикомедий, выхваченных прямо из природы, обновляешься духом, свежееешь нравственно, будто воспрянув к жизни из обыденного нашего вялого и однообразного прозябания”.

„Передвижные выставки, в продолжение десятилетнего существования, бесспорно произвели толчок в русском обществе по развитию любви к искусству и возбудили заметное стремление в нашей молодежи к изучению искусства, — писал Don Basilio в „Харьковских губернских ведомостях” 1882 года (№ 246).—Деятельность общества в передвижении выставок по городам России с каждым годом расширяется. Желание видеть произведения живописи начинает громко сказываться там и сям по различным городам, не вошедшим в цикл поездок выставки по России... Общество задалось не целью наживы и приобретения, а распространения знаний искусства...”

„Жизненность и сила киевской рисовальной школы многим обязана обществу передвижников,— писал Н. Мурашко в „Заре” 1882 года

[632]

(№ 285). — Когда-то было модой бросать в лицо художникам упрек в недостатке образования, умственного развития и т. д. Теперь мнение это надо бросить — очень уже оно легкомысленно. Чтобы составить общество и чтобы это общество было столь жизненно, нужно уже высокое умственное и нравственное развитие членов его. Я просил бы указать мне другое подобное общество литераторов, музыкантов или артистов...”

„Чрезвычайно отрадное явление представляет в нашей неподвижной общественной самодеятельности это товарищество свободных художников,— писал А. Ст-в в „Киевлянине” 1884 года (№ 261).— Это товарищество являет собою едва ли не единственный пример успешной и довольно живучей самодеятельности на русской почве...”; и затем следовали обильные выражения благодарности Товариществу и пожелания ему дальнейшего успеха.

„На передвижной выставке, здесь в Варшаве,— писал П. Щебальский в „Варшавском дневнике” 1884 года (№ 27), — на меня пахнуло родным, знакомым, дорогим, незабвенным. Как все это не похоже на ту однообразную условность, к которой мы привыкли здесь!”

Конечно, среди этих выражений удовольствия и сочувствия иногда раздавались и крикливые ноты антипатии к новому направлению нашего

искусства. Так, например, г. Г. жаловался в „Южном крае” на проповедь „так называемого реализма, пошловатого, узко тенденциозного”, идущего в одну ногу с „задорно-претенциозным фельетонным враньем газет”; он жаловался на то, что „истинный реализм фламандцев не схвачен нашими художниками; они трактуют все уже под влиянием литературы, совершенно с фельетонными приемами. У нас образовалась новая школа, которую вернее всего можно бы окрестить „Фельетонною” (Южный край”, 1882, № 594). Но подобные отзывы составляют редкость. Большинство наших провинциальных художественных критик — совсем другого склада. В них очень часто высказывались самые верные мысли, самые меткие определения наших новых картин и наших новых художников.

Восстание молодых художников (1863) принесло крупные плоды, по мнению „Киевлянина”. „Теперь, через десять лет существования, Товарищество передвижных выставок пользуется почетной славой в России и Европе. Выставки его собирают десятки и сотни тысяч зрителей; их картины покупаются нарасхват; они — пионеры самостоятельного, оригинального, национально-русского искусства. „Измена” академическим преданиям у „бунтовщиков” 1863 года выразилась в нежелании писать на заданную тему, взятую из чужой жизни. Художникам хотелось рисовать нашу русскую жизнь, русскую природу...” В картинах передвижников „изображаются, в огромном большинстве, русские люди и русская природа. Стремление к реализму и естественности и к правдивости сюжетов само собой указало рамки для деятельности: жанр и пейзаж. Историческая живопись менее далась русским художникам. Но зато жанр, пейзаж и портретная живопись имеют у нас таких представителей, которые поспорят с лучшими европейскими художниками...”

„Слова Леру; „Истинная цель поэтов — раскрывать человеческие страдания; роль же ученых — уметь их устранять” — привились не только к нашим поэтам, но и к художникам, — писал в 1883 году

[633]

Н. Шкл-ский из Елисаветграда в „Одесский вестник” (№ 5 октября). — По крайней мере, большинство сюжетов взяты из жизни народа и проникнуты реальной идеей...”

„Какое разнообразие и какая жизненность мотивов во всех этих картинах,—писал П. Щебальский по поводу передвижной выставки 1883 года в Варшаве.—Какая строгая, неукрашенная правда, какая реальность!.. Почти во всех картинах реализм является со всеми серьезными достоинствами, со строгою своею правдивостью, с полным отречением от всего искусственного, условного, манерного ... Благо возлюбившим правду в искусстве!”
(„Варшавский дневник”, 1883, № 27).

„Наиболее талантливые служители искусства в России, — говорила в 1883 же году „Заря” (№ 3),—самостоятельные в выборе сюжетов и в исполнении, поднимаются до уровня современного умственного движения и современных общественных интересов. Русские художники, очевидно, окончательно и навсегда покончили с „искусством для искусства” и обнаруживают ясно стремление активно участвовать в том движении мысли, которое находит себе выражение в лучшей части русской литературы и публицистики. Если за художественной беллетристикой никто не станет более отрицать важного культурного значения, если современное общество предъявляет художникам снова серьезные требования относительно оценки, освещения и разъяснения окружающего, то в таком же положении оказывается и живопись. Впечатления художественных произведений, воспринимаемые тысячами зрителей, не могут проходить бесследно, и задача художника-живописца только тогда может считаться удовлетворительною, когда его произведение отвечает известной общественной идее, известному общественному настроению”.

„Разрыв с центральным художественным учреждением в России (Академией) произошел у нового поколения художников не от маленького частного несогласия, а вследствие крупных причин, — говорит некто А. в „Харьковских губернских ведомостях” 1883 года (6 сентября).— Новая школа одержала победу; очевидно, ее учение ближе подошло к условиям времени и места и потребностям страны... Наша художественная *alma mater* предписывает изображать жизнь и природу не так, как они есть, а так, как они отразятся в „розовом непременно” созерцании художника. Сообразно этому, все некрасивое, дисгармоничное в природе не найдет себе места на академическом полотне, которому может быть передано только прекрасное, изящное. Первое отличие передвижных выставок от произведений академической кисти — это сильное

предпочтение, отдаваемое художниками-новаторами жанру. Искусство слова нашло себе лучшее выражение в романе и повести — живопись поневоле должна была покинуть свои романтические задачи либо бесконечное изображение природы и принести все силы на изучение быта и характеров... Мы не можем признать за отраднй факт почти полное упразднение исторической живописи в студиях передвижников, но совершенно оправдываем его, как необходимую реакцию против сброшенных оков...”

Но самое важное, что мы до сих пор встретили при изучении газет провинциальных, есть следующее глубокое замечание, которого

[634]

не делал еще до сих пор никто из всех писавших у нас о новом русском искусстве: „Нельзя считать случайным то обстоятельство, что в рядах наших художников вовсе нет глашатаев того человеконенавистничества и той исключительности, какие бы желали водворить в жизни российские ретрограды, псевдонародники и всякие иные сторонники застоя и социальной вражды. Русское искусство работает заодно с прогрессивным лагерем русской печати и русского общества...” („Заря”, 1883, № 3).

Все это — утешительнейшие доказательства быстрого и могучего роста русской мысли в нашей провинции.

Конечно, в местной печати не обходится иногда без более или менее неверных определений достоинства той или другой картины, истинной ценности таланта того или другого художника, но в общем, в большинстве случаев, оценки эти в высшей степени справедливы и метки. Картины не только лучших наших художников, как, например: Перова, Прянишникова, Владимира Маковского, Мясоедова, Максимова, Савицкого, Ярошенко, Крамского, Репина, но и художников с талантом второстепенным, были приняты провинциею с величайшею симпатией и поняты столь же верно, как лучшею, интеллигентнейшею частью петербургской и московской публики и критики. По многочисленности таких критических статей в разных городах я принужден выписок из них не приводить здесь.

XI

Мне нет надобности рассматривать мнение публики и критики относительно пейзажей и портретов нового русского искусства. Так как они не затрогивали ничьих „интимнейших” убеждений, ничьих предрассудков, никаких преданий, то и не возбуждали ни споров, ни вражды. Выдающиеся по этим отраслям художники были признаны со всеми своими достоинствами и талантливостью без малейшего сопротивления и возражений. Пейзажи Шишкина, Клодта, Волкова, Мещерского, Орловского, Клевера, Судковского, Боголюбова, Бегрова, Саврасова, Васильева, Куинджи и других заняли, каждый по своему достоинству, место в симпатиях публики, точно так же, как портреты Перова, Ге, Крамского, Репина, Ярошенко. Лишь изредка высказывались такие явные неверности, как, например, то, что будто бы „из мастерской Крамского никогда еще не выходило ничего подобного портрету г-жи Вогау, никогда еще портрет не поражал в такой степени естественностью и простотою манеры” („Живописное обозрение”, 1883, I, стр. 187). Явно, в своем увлечении г. писатель забыл все прежние chefs d'oeuvre'ы, такие, как портреты Григоровича, графа Льва Толстого, Шишкина, Литовченко, Лавровской и многие другие, в том числе бывший на московской всероссийской выставке 1882 года портрет г. Суворина, изумительно написанный и еще изумительнее передавший в лице представленного тут писателя все его всем известные качества. Но нельзя не отметить здесь также того странного заявления, которое было однажды сделано одним неизвестным критиком в журнале „Искусство”, по поводу признанных всеми (в том числе и им самим) за превосходные портретов Перова. „Перов — фи-

[635]

зионист, — говорил он, — тонкий и серьезный наблюдатель и совершенный юморист. Это высокохудожественная натура, которая искала выхода из непосредственной и узкой наблюдательности, стремилась в область обобщающей мысли и чаще всего — не достигала. Понятно, что такой глубоко серьезный талант, реалистический по натуре, но , стесняемый узкостью горизонта, должен был найти лучшее свое выражение в портрете”. Конечно, здесь высказано одно из самых смешных мнений, какие только являлись в нашей печати. Перов — превосходный портретист, потому что был стесняем

узкостью горизонта. Неужели и все превосходные портретисты, какие являлись у нас и на Западе, писали отличные портреты именно по узкости своего горизонта? Или же так случилось с одним Перовым?

По части скульптуры споров и разногласия было всегда также мало. Когда явился Каменский, все с удовольствием признали его талантливость и с симпатией приняли то реальное, жизненное (хотя немножко расслабленное и сентиментальное) направление, которое он старался внести в свои произведения: „Мальчик-скульптор”, „Вдова”, „Первый шаг”. Протестующих голосов, можно сказать, почти вовсе не было. Позже, когда выступил Антокольский, он еще скорее и сильнее овладел симпатиями и поставил на свою сторону нашу публику. Противников его могучему реалистическому направлению у нас не оказалось, кроме, кажется, одного только художника А. Ледакова, написавшего („С.-Петербургские ведомости”, 1880, № 82) огромную статью, где он глумился над Антокольским и его реалистическим направлением в скульптуре. Он уверял, что „Христос” Антокольского изображает еврея, связанного по рукам и представленного в таможню за контрабанду”. Впрочем, у художника А. Ледакова нашлись товарищи в выговорах Антокольскому — в „Новом времени”, где тоже остались недовольны „Христом”. Там же, по случаю проекта памятника Пушкину Антокольского, сугубо отличились, с необычайным остроумием, причем все остроумие состояло лишь в том, что Мельник, стоящий на самом верху, показывает рукою вниз, как бы приглашая Татьяну, Бориса Годунова, Пимена и других попробовать соскочить вниз, в виде упражнения в гимнастике. Но так как скала должна находиться среди бассейна, то приглашение Мельника еще остроумнее: это общая купальня для таких мужчин, как Пимен, Борис и пр., и для таких дам, как Татьяна. Пушкин же представляется евреем, который открыл эту купальню и приставил Мельника „для сбора денег за вход”. Нагородив всю эту безобразную чепуху, ценитель и судья объявлял, что „нелепее памятника нашему великому поэту выдумать трудно” („Очерки и картинки” А. Суворина, I, стр. 133). И все это считается острым и умным! Вот каким гнилым товаром художник А. Ледаков „с товарищами” угощали русскую публику по поводу новой скульптуры!

Про архитектуру у нас всегда так мало писали и пишут, ею всегда так мало интересовались, что почти не на что указать. В течение последних двух

десятилетий у нас возникла новая школа народной русской архитектуры, и талантливейшие наши художники ревностно разрабатывали ее. Прекрасные создания их характерны и многочисленны. Но публика и печать, в большинстве случаев, были к ним довольно равнодушны или по крайней мере слишком вяло, мало и бесцветно

[636]

выражали к новому стилю свое сочувствие. При таком минусе проявления мудрено было бы обрисовать существующие мнения, если бы в последнее время не появилось одной статьи, где высказаны все главные аргументы против новой национальной нашей архитектуры и большинство ходячих в толпе взглядов по этой части. Выразителем этих мнений явился В. Чуйко в „Новостях” (1883, № 96), в статье о национальности и национальных вопросах. Когда дело дошло у него, после всего остального, до архитектуры, то он объявил, что в „новой русской архитектуре (начатой профессором Горностаевым и продолжаемой множеством его товарищей, учеников и последователей) нет не только национального, но и никакого стиля”; что „новые русские архитекторы могут достигать, при таланте, — своеобразных произведений, но никогда не создадут национальной школы в архитектуре, а будут лишь воскрешать и украшать то, что создали наши предки”; что такое „возвращение вспять есть уже признак бессилия и отсутствия творческой силы”; что, „если хотите (?), новые архитектурные создания Гартмана, Ропетта и многих других — это оригинально, но манерно, претенциозно, несвойственно материалу; это не творчество, а оригинальничанье, не заслуживающее внимания, потому что оно спекулирует на моду и на псевдонациональность...” и т. д. Любопытно было бы, однакоже, узнать от В. Чуйко и разных его единомышленников, в каком же, наконец, „стиле” позволительно строить в наше время, потому что ведь надобно же в каком-нибудь да строить? И если эти господа укажут на греческий, римский, итальянский, немецкий, французский, английский, какой угодно стиль, — то почему же один русский должен быть изгнан вон и недостоин даже считаться «стилем»? Еще полезно было бы от В. Чуйко узнать, имеют ли Пушкин, Лермонтов и Глинка право считаться людьми, создававшими в русском стиле, когда великие свои произведения основывали на старых

народных материалах, языке и мелодиях? И надо ли считать „Бориса Годунова” и разные стихотворения Пушкина, „Песню о купце Калашникове” Лермонтова, „Жизнь за царя”, «Руслана» и „Камаринскую” Глинки лженациональными подделками, „не стоящими внимания” и доказывающими „бессилие и отсутствие творческой силы”? Впрочем, В. Чуйко достаточно проявил свою неприготовленность к трактованию архитектуры, когда уверял, что „камень нынче уступает место железу и стеклу” (желаем ему жить, особенно зимой, в железном доме!), что древняя русская архитектура, до Петра, „почти совершенно не знала каменных строений” и что она же „никому и ничему не подражала”. Читая такие строки, становится страшно за русского читателя, обязанного читать подобные невежественные вещи и, пожалуй, верить им.⁵

⁵ Тот же образ мыслей несокрушимо держался и после 1883 года. В протоколе комиссии для рассмотрения проектов на здание Московской думы было сказано: „Мы здесь *впервые* встречаемся с серьезным изучением русского стиля по памятникам, в приложении к современным монументальным постройкам” („Художественные новости”, 1888, 1 апреля, № 7). В одной статье неизвестного, озаглавленной „Современное искусство”, мы читаем: „Самую трудную часть задачи для проекта Московской городской думы было требование сочинить проекты непременно *в русском стиле*, *т. е.* в стиле, не существующем для больших архитектурных сооружений. Есть у нас только пока кое-какие мотивы, из которых, быть может, когда-нибудь какому-нибудь гениальному человеку удастся создать в архитектуре нечто подобное тому, что сделал Глинка для русской музыки, Пушкин — для русской поэзии...” („Русская мысль”, 1888, май). В ответ на все сомнения и игнорирование существующего достаточно указать на „Иллюстрированный каталог” всероссийской выставки 1882 года, где собраны многочисленные характерные и высокоталантливые образцы новой русской архитектуры XIX века. — В. С.