

V

Как смотрели наши доки и классики в самом начале на все „не историческое” в живописи? Послушаем самого главу старой Академии художеств, президента Оленина. В своей книге „Краткое историческое сведение о состоянии императорской Академии художеств” он писал в 1829 году: „По живописи разных родов (*peinture de genre*) академик Венецианов первый открыл в России путь к сему приятному роду живописи, изображающему разные домашние и народные явления. Не довольно того, что он сам упражнялся в этом искусстве с большим успехом (о котором свидетельствует картина его в Эрмитаже, представляющая внутренность крестьянского русского овина); он еще образовал целую школу молодых сего рода живописцев, от которых должно ожидать со временем больших успехов и совершенства, особливо в перспективных видах — внутренности зданий”.

Вот чем начинался у нас „жанр”, вот чем он в первое время казался! „Сей приятный род живописи”! Да еще наполовину смешиваемый с живописью в „перспективном роде”! Тут еще ничего не было ни опасного, ни зловердного. Такое ничтожное художество еще

[598]

никого не зацепляло, оно являлось только ничтожной, пустейшей забавой и потехой, неким „упражнением” (как выражался Оленин), и ни на единый вершок не шло далее. Все могли оставаться равнодушны и спокойны. Но что если б Оленин, и с ним старая Академия, могли только предвидеть, сколько этот жанр наделает им однажды хлопот и неприятностей! Как он однажды бросит свое подчиненное, приниженное место, встанет и захватит самое первое место, притиснет к земле их боготворимую „историю” со всеми ее парадами и чванными фальшами. О, тогда бы они поостереглись называть это зловердное направление „приятным родом живописи”! Они сразу расправились бы с ним как следует, вытолкали бы его метлой из глубины академических зал, никогда не позволили бы ему и носа показать в двери Эрмитажа и дали бы ему понять, что оно такое за ничтожество, гниль и тлен. Да, но в том-то вся и беда, что отгадать всего такого нельзя было вначале: „живопись разных родов” так и представлялась вещью, ничего собственно не стоящею, только что „приятною”,

вроде сладкого, сентиментального и условного Венецианова, терпимую из снисхождения и — что делать! — неизбежно по новейшим европейским капризам и модам. Но в течение немногих десятков лет дела сильно переменились, и то, что было слабо и маловажно, превратилось в силу и значительность. Некто Арнольд писал в 1860 году в „Московском вестнике”, в своей статье „Несколько слов о русском искусстве и его критиках”: „Теперь задача первой важности в том, чтоб дельной эстетической критикой руководить запутавшегося, часто еще только начинающего молодого художника и недоумевающую публику”. Слышите ли: художник уже запутался, публика уже недоумевает: куда девались прежние блаженные времена, когда всюду царствовали мир и согласие, когда между публикой, художником и критикой никаких- не слыхано было раздоров и розни, когда все думали в одну ноту. Вот какой враг для слишком многих мысль и пробуждающееся сознание. Ату его, ату!

Вся беда была в том, что искусство, как-то, наконец, проснувшись, не довольствовалось даже тем, что тронул и копнул Федотов. При всей талантливости его, при всей новизне его почина, при всей правде взятого им так неожиданно материала, у Федотова был один важный недостаток: стремление к „моральным урокам”, к „очищению нравов посредством искусства”, к наставлениям и проповедям дядьки и — к карикатуре. Все это было очень плохо и несчастно. От сотворения мира и до сих пор искусство никаких нравов не исправляло и ничьих безумств и дикости не уничтожало. Искусство и самое лютое насиливание жизни, самое свирепое искажение ее всегда очень хорошо уживались вместе, рядышком. Но только те художники, которые, по неразвитости или слабости мысли, брались за задачу исправления нравов, ничего иного не достигали, кроме того, что обесцвечивали свой талант и разжижали свои произведения. Гогарт был по натуре человек необыкновенно талантливый, но почему он так холоден и скучен? — оттого, что он более всего хлопотал о „наставлении” и „морали”. Кто такими задачами наполнен, тотчас становится искусствен, натянут и придуман. Вот именно это-то, немножко гогартовское, направление и было ахиллесовой пятой Федотова. Лишь в двух лучших своих произведениях: „Утро чиновника” и „Сватов-

ство майора”, он удержался от морали и прямо рисовал сцены из действительной жизни и ни о чем другом не задумывался — везде в остальном, что им сделано, проглядывают поминутно мотивы посторонние: то сентиментальность, то некоторый идеализм, то карикатурность, но всего чаще нравоучение. И это-то и помешало ему развиваться до истинной ширины и подняться на ту высоту художественности, к которой по натуре своей он был, казалось бы, способен. По словам столь близкого его приятеля и биографа Дружинина, он одно время стал задумываться о создании „Мадонны с младенцем Иисусом” и для этого искал везде вокруг себя „неземной красоты в лицах”. Плохой знак для истинного реалиста, ищущего прежде всего именно всего только „земного”, „правдивого” и „действительно существующего” в жизни. Вспомним, что когда Перов, другой такой же реалист по натуре, как и Федотов, впоследствии точно так же задумался о „мадоннах” и даже стал писать их, многие люди, прилежно следящие у нас за ходом искусства, тотчас указали публике на то, что с Перовым совершается поворот в иную сторону и что тут добра для его таланта нечего ждать. Эти слова, как известно, к несчастью, оправдались. Масса рисунков и эксизов Федотова заражена была, особенно в последнее его время, то некоторою идеальностью, то карикатурой и нравоучением, а потому для искусства никакой важности не имеет. Но именно это-то худое и фальшивое, что, к несчастью, существовало в направлении Федотова, многим нравилось, „примиряло” с тою неуместною правдою и силой, которая составляла главный в нем элемент, и позволяло сквозь пальцы милостиво смотреть на лучшие создания Федотова. „Какие добрые намерения! Как он хлещет пороки!” — говорили многие и совершенно спокойно любовались на Федотова, конечно, очень хорошо чувствуя инстинктом, что всякая сатира и карикатура — невинные пустяки, которые ни к чему не ведут и только слегка всех потешают, которые ничуть вглубь не прохватывают, ничего не изменяют и у публики, и у тех, против кого они направлены. Все с удовольствием выслушивают нравоучение, прячутся за «его, как за каменную гору, и тут же сейчас, поворотившись к нему спиной, продолжают свое дело попрежнему. Федотов этого не пони-мал и придавал высокое значение своим „нравоучениям” и „карикатурам”: он даже затевал одно время издавать карикатурный журнал (который, конечно, никогда не привел бы ни к чему путному, кроме праздного скалозубства и еще пущего измелъчания таланта), а

что касается до нравоучения, то он последнее время своей жизни все мечтал попасть в Лондон и поучиться у Гогарта (именно у которого учиться ему было и не надо, и вредно), старался навязывать его двум лучшим своим созданиям: „Чиновнику” и „Майору”; из рассказов Дружинина мы узнаем, как много Федотов хлопотал в этом смысле в разговорах с друзьями и как эти последние не могли его переубедить.

Наследники Федотова не хотели продолжать в том же смысле, как он. Они не хотели довольствоваться одними только его задачами, стали раздвигать их рамки, а по большей ширине и многосторонности своей природы даже никогда и не задумывались о нравоучении и карикатуре. Вот это-то и не было им прощено „критикой”. Публика — та почти всегда добродушна и непосредственна, она меньше рассуждает,

[600]

нередко ошибается, но больше чувствует и прямо в себя воспринимает. Художественные „критики” наши — те в большинстве случаев ничего не чувствуют, ничего в себя прямо не воспринимают, в тысячу раз чаще ошибаются и только охраняют существующее и давно заведенное. Когда выдвинулась, после Федотова, новая наша школа реалистов, они скоро увидели, что тут дело идет уже не о легких, поверхностных карикатурах и насмешках, что наши художники уже не о праздных „красотах” и побрякушках заботятся, а страшные глубины правды жизни принимаются раскапывать и на свет выносить,— вот и начались походы против нового искусства. Тот самый Федотов, который стольким прежде казался страшен и беззаконен, выходил уже теперь ортодоксален и правилен, выходил человеком „в меру”, выходил художником, которого можно ставить в образец новым своевольникам и дикарям. Стали выдвигаться даже такие писатели, которые попробовали уверять, что у Федотова невозможно искать никаких „трагических мотивов”, которые именно так чувствительны были для большинства зрителей. Один² уверял, что этого Федотову „и во сне не снилось”, что такое толкование не более как „лживо” и „видеть трагедию в „Утре чиновника” или в „Сватовстве

² Н. Д. Ахшарумов. — В. С.

майора” способен разве какой-нибудь изувер” („Вестник изящных искусств”, 1884, вып. 2). Замечательно близорукий и ограниченный взгляд! Как будто нам нужно свидетельство самого живописца для того, чтобы знать, как смотреть на его картину, и как будто никто, кроме изувера, не способен понимать страшные, трагические безобразия еще недавней русской жизни, когда они будут слегка прикрыты мелкими спокойными подробностями ежедневной равнодушной жизни. Но, выгораживая Федотова от всего сильно хватающего за душу, от всего сильно потрясающего, тщательно оберегая от таких беззаконий его „комедию самых вульгарных житейских мотивов”, иные из числа врагов, или по крайней мере непонимателей новой нашей художественной школы, корили Перова и его товарищей тем, что они, хотя и наследники Федотова, но „не заимствовали от него ни юмора, ни теплоты, что они сухи, грубы, прозаичны нехолодны” („Гражданин”, 1883, № 34, статья „Разговоры об искусстве”). Да, Федотова не было уже больше на свете, и его талантливейшие произведения давно оказались безвредными, а эти — все живы и еще бог знает, что, пожалуй, затеют в своих картинах!

Известное дело, ведь искусство должно быть поставщиком красивых и ласкающих глаз пусячков или ложной риторики, а эти невежи— что они такое задевают на своих полотнах? Совсем неприличное для наших гостиных. Один из первых негодующих, художник Микешин (творец памятника тысячелетию России), писал в 1862 году: „Нынешние выставки стали наполняться исключительно произведениями, *со всем жаром* выхваченными из живой действительности, да иногда выхваченными так, что их нельзя допустить на выставку, не оскорбляя нравственного чувства посетителей, как это случилось в недавнее время с картиною новейшего направления г. Перова („Крестный ход”). Художник вынес свою картину из зал Академии на постоянную выставку (Общества поощрения художников), но и там он принужден был снять ее, чему

[601]

причиной было отталкивающее содержание картины, имеющей претензию изображать порок...” („Современная летопись”, 1862, № 44). Этим частным порицанием г. Микешин не ограничился: он возносил свой взлет до самых широких обобщений и пугался за всю вообще будущность русского художества, коль скоро оно раз ступило на ложную дорогу. „Страшно за искусство, —

говорил он, — когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей их отвратительности, лелеются новейшим поколением художников и служат предметом их любви и восторгов, и так как подобное содержание картин для большинства публики несравненно знакомее, доступнее и занимательнее „Илиады”, „Одиссеи” и истории, то и понятно, что такой живой действительности тысячи рукоплещут, а молодые художники, ободряемые этим легким успехом, отыскивают взапуски сюжеты один другого грязнее. Спрашиваю, кто решится продать или подарить такую картину в порядочное семейство” („Современная летопись”, 1862, № 49).

Таких охранителей доброй нравственности и печальников за семью и искусство было у нас немало, и пока целые толпы публики беззаботно и радостно восхищались талантливими картинами Перова и его смелых товарищей, „критики” брюзжали, сердились и пробовали сбить массу, с толку. „Художники, обратившиеся к жанру, — писала „Иллюстрированная газета”, — думают, что достаточно изобразить старуху, пьяного мужика, девушку у окна или своих братьев в разных невыразимых позах и костюмах, чтоб вышел жанр. Без идеи, без юмора, иногда поднимающегося до драматизма, не выйдет жанра, поставь фигуру хоть кверху ногами...” („Иллюстрированная газета”, 1865, стр. 302). Кто не видал всех этих картин собственными глазами, наверное, подумает, на основании таких статей, что у нас, в новых картинах, и в самом деле ничего нет, кроме бесцельных каких-то безобразий и нелепостей. Но как же удивится этот читатель, когда увидит самые картины и найдет там не пьяных только мужиков и баб, а сцены из настоящей современной жизни, полные самого разнообразного содержания и значения. С каким он презрением подумает тогда о людях, которые до того мизерны, близоруки и испорчены, что видят буквы и невидят слов, поражены частными подробностями и слепы к великому общему, ничего не понимают в широком, трагическом, великодушном или скорбящем духе, вложенном в картину.

Такие бедные люди изъяснялись иногда, по поводу нового русского искусства, в следующем роде: „Говорят, что живопись быта обыденного, или жанра, у русских художников процветает более, чем другие роды искусства. Можно в этом усомниться. Если нельзя отказать нашим художникам в талантах и в мастерстве писать, то почти везде приходится жалеть о недостатке вкуса, образования, даже просто воспитания. Когда наши жанристы берут, например,

сюжет сатирический, для осмеяния какого-либо порока, то уже этот порок они выводят в том открытом, наглом положении, в каком он находится в действительности и где он отвратителен; оттого и картина сатирика-живописца вовсе не смешна, а напротив возмутительна...” („Биржевые ведомости”, 1865, № 234, статья Н. Дмитриева). Вот так, по крайней мере, лучше —прямо начистоту! Что отвратительно в действительности, то не должно быть отвратительно в картине. О нет, совсем напротив! Оно должно быть только „смешно”, оно должно приятным образом забавлять. Ну вот это-то и интереснее всего было узнать нам.

[602]

А то, на что это похоже: представлять кистью и красками вещи так, как они „находятся в действительности”! Само собой разумеется, на такую низость способны только эти вон наши безвкусные, необразованные, даже просто невоспитанные художники! То ли дело те тонкие деликатные картины, которые у нас так долго существовали раньше этих безобразников и на которые никогда никто не жаловался: „Сельский отдых”, „Крестьянское семейство перед обедом”, „Шашечная игра”, „Девочка с тамбурином”, „Спящий пастушок”, „Купальщица у ручья”—вот оно, вот оно, настоящее искусство, кроткое, мирное, умное, благовоспитанное!

Но был откровенен в те времена, конечно, не один г. Дмитриев: другие высказывали еще другие претензии. Серов, тогда еще не композитор, а только музыкальный критик, вздумал в 1858 году („по специальному поручению своего редактора”, Раппопорта) написать обозрение академической выставки 1858 года и выразил тут недовольство Перовым и вообще новым направлением русской живописи в следующем виде, точь-в-точь „специалисты” Дмитриевы и все им подобные: „Маленькая картина Перова „Приезд станового на следствие” исполнена отчетливо и очень удачно — но... сюжет! Бедный молодой парень со связанными веревкой руками перед испытующим взором станового и писаря; тут сотский и еще баба какая-то. В искусстве дорого не „что”, а „как” —это аксиома; однако надобно же оставить хоть маленькую долю поэзии и в самом выборе сюжетов. И Тенирс и Ван-Остаде никогда ее не изгоняли вовсе из своих грязноватых по содержанию картин. Там было добродушие, была веселость, элементы весьма поэтические. Когда же, как в „реальном” направлении

литературы нашей, поэзия в решительном недочете, решительно исчезает за дагерротипностью, это — протест, польза, мера благочиния, это — бичевание, врачевание, как угодно, только уже не искусство, а с дальнейшим преуспеянием такой тяжелой антипоэтичности, академии, музеи, театры и концертные залы пришлось бы закрыть, как здания „неподходящие”, „беспользные” („Музыкальный и театральный вестник”, 1858, № 18). Художник брюлловских времен, неисправимый классик и писатель, скульптор Рамазанов, высказывал против Перова в Москве точно такое же благородное негодование, какое против него высказывал в Петербурге скульптор Микешин: „У г. Перова, — писал он, — что ни картинка, то тенденции и протест... Его „Сцена у фонтана” — натяжка. Его „Чаепитие в Мытищах” — картина с ярко выраженной тенденцией, избличением и протестом... У нас все заразилось тенденцией: роман ли, повесть ли, театральная ли пьеса, картинка ли, все создается по новейшему рецепту, первоначально прописанному петербургскими журналами, а потом распространяемому и в сфере образовательных искусств усердными прогрессистами-фельетонистами. Часть наших меценатов, образовавших свои взгляды и вкусы на журнальных и газетных статьях последнего времени и раздражающихся их воззрениями, естественно способна поражаться преимущественно пикантными, изворачивающими душу жестами и платить за них щедрою рукою... Здесь уродливый, безобразный рисунок, карикатура, утрировка нестерпимы и имеют что-то отталкивающее. Нельзя не пожалеть, что зрелые художники тратятся на такую пошлость... Это есть направление, общее всем жанристам, направление, отличающееся каким-то полицейским

[603]

характером и заставляющее их, подобно сыщикам, обнаруживать пред обществом скандальные, возмущающие душу сцены... Не лучше ли художнику трудиться во имя чистого искусства, покинув ложный путь тенденций, пряных сюжетов, вымученных эффектов?” („Современная летопись”, 1866, № 6).

Вот как давно уже гуляет у нас в художественной критике словцо „тенденция”, до такой степени нынче фаворитное и драгоценное. Оно “ собою изображает нечто страшное и зачумленное, оно пришло на смену прежнего „вольтерьянства” и „фармазонства” и в своей зловредности почти равно самым ужасным язвам: „вольнодумству”, „либерализму” и „социализму”. Гнуснее и

безобразнее „тенденции” уже ничего на свете быть не может для искусства — это вам тотчас же скажет всякий благомыслящий человек. Но ведь на деле это все не что иное, как только китайские пугала. Кто хоть на единую секунду обратится к своему здравому смыслу, почувствует, что тут налицо все только притворство, фальшь или же грубое непонимание, а создания, клейменные у нас презрительной кличкой „тенденциозных”, они-то именно и есть те самые, которые одни должны „существовать в искусстве”. Тенденцией обзывают „содержание”, когда оно правдиво, истинно, глубоко,, когда оно взято из существующей, настоящей, глубоко затрагивающей современной действительности. „Все это ваше, может быть, и существует взаправду, — говорит часто зритель (и особенно часто „критик”) художнику,—да ты-то не рисуй мне этого. Такие картины меня только беспокоят, они меня расстраивают! Мало ли что есть на свете щемящего, нелепого, возмутительного, страдающего, трагического, ужасного — да мне-то что до этого? Искусство — это цветочные букеты и гирлянды. Я хочу, чтобы оно потешало меня, чтобы оно ничем серьезным не обременяло меня, чтоб оно щекотало мне приятно в носу, вроде как духи модные, а ты с чем ко мне пристаешь? С „правдой” какой-то? Да мне какое до нее дело?” И вот, чтобы избавиться как-нибудь от этой столько беспокоящей правды, выставляют вперед всемогущее лекарство, слово „тенденция”, и когда это сделано — всему уже конец, и толковать больше нечего. Искусство должно быть „чисто” (т. е. с полным отсутствием содержания или с содержанием ничтожным, нелепым, выдуманным, нестерпимо глупым). А если оно не таково, если художник, проникнутый страстным горячим ощущением трагедий, безобразий или нелепостей, совершающихся перед его глазами, нарисует все это на полотне, ему тотчас кричат: „Тенденция! Тенденция!” и беспокойно закрывают глаза на „оскорбительную” для них современность. О, тогда искусство уже не чистое, оно возмутительно, оно скандально, оно безобразно, оно пошло! И никто не хочет понять, что скандально, безобразно и возмутительно, напротив, именно то искусство, которое зовут „чистым”, „настоящим”, которое ставят в пример; что именно оно-то и полно неправды, условности и возмутительности; что оно годно для детей, а не для взрослых. Но слишком всемогуща привычка, долгая дрессировка, прививка, воспитание,— и вот все с суеверным почтением и

преданностью смотрят на тысячи таких созданий старинного искусства, которые никакого почтения и восторгов не стоят.

Впрочем, не все повально „критики” жаловались на „страшную” тенденцию. Находились иной раз критики с меньшими претензиями.

[604]

Так, например, один художественный критик „Отечественных записок” жаловался на Перова с совершенно своеобразной и курьезной точки зрения. Он признавал, правда, Перова художником „высокодаровитым”, но объявлял, по поводу первой передвижной выставки („Отечественные записки”, 1871, т. 199), что этому живописцу „вредит известная доля преднамеренности в картинах. Особенно заметен этот недостаток в новой его картине „Охотники на привале”. Все фигуры прекрасные, каждая сама по себе; но взятые вместе, производят впечатление не вполне доброкачественное. Как будто при показывании картины присутствует актер, которому роль предписывает говорить: вот это лгун, а это легковерный. Таким актером является (в настоящей картине) ямщик, лежащий около охотников и как бы приглашающий зрителя не верить лгуну-охотнику и позабавиться над легковерием охотника-новичка. Если б Перов устранил ямщика, картина не потеряла бы, а выиграла бы”. Спрашивается: может ли итти дальше художественное непонимание и навязывание художественному созданию таких мотивов и намерений, которых там и следа нет?

Вообще же говоря, наша художественная критика не раз бывала как будто непрочь от настоящей правды в созданиях искусства, одобряла ее, похваливала слегка, но, если взглянуть пристальнее, часто было можно увидеть, что тут настоящих симпатий к предмету нет. Вот два примера из числа множества других.

Один из самых талантливых и блестящих товарищей Перова, Прянишников, выставил в 1865 году превосходную картину свою: „Гостиный двор в Москве”. Это, конечно, один из лучших перлов всей русской школы, по глубокой психологии, по выражению потрясающей трагичности. И что же? Почти все наши „критики” похвалили эту картину, но почти все же с такими оговорками и дополнениями, которые делали эти их похвалы равными нулю. „Писана эта картина недурно, — объявили „Биржевые новости”, — фигуры характерны, физиономии выразительны; за всем тем картина возмутительна и

свидетельствует о неразвитости в художнике не только эстетического, но и нравственного инстинкта... Вся картина производит неприятное впечатление, даже возмутительное, а уже это отрицает в ней всякое художественное значение: в ней пренебрежены нравственные законы... Рядом с отвратительным надо всегда ставить что-нибудь чистое". — Значит, чтоб понравиться тонкому, нежному и благовоспитанному „критику", во-первых, надо было бы вовсе не рисовать кротких и смирных по виду, очень обыкновенных на взгляд, но в корне истинно безобразных, холодно-жестоких лавочников, потешающихся стариком-чиновником, пляшущим перед ними за несколько копеек на водку, — а если уже рисовать, то нарисовать тут же подле что-нибудь смазливое, сентиментальное, припомаженное по форме или чувству, чтоб смотреть было приятнее. Каков молодец автор! Точь-в-точь тот критик, который жаловался на Верещагина, зачем тот рисовал во всей правде ужасы болгарской войны, зачем не рисовал тут же ничего такого, что „успокаивало бы" г. критика!³ Вот как крепки и прочны в своих премудростях наши „критики", вот как они через десятки лет подают друг

[605]

другу руки от всей полноты своего чистого, благородного, доброжелательного, высокого сердца!

„Голос", тот до такой степени уразумел необычайную талантливость и значительность для нашего искусства такой картины, как „Гостиный двор" Прянишникова, что объявлял устами своего фельетониста, что выставка того года (1865) „несчастливая", „плачевная", что „нет слов для выражения того негодования, которое закипает при выходе из Академии художеств". Выставка эта, о которой „не стоит даже давать подробного отчета", есть только выражение полного „упадка" нашего искусства, а все сюжеты выставленных картин — „дребедень". Всему этому нечего удивляться, когда вспомнишь то, что „Голосом" высказывалось вообще о жанре. „В картинах жанра, — говорил он в 1864 году, — на прошлых выставках проглядывало то же отрицательное направление, которое господствовало в литературе. Являлись преимущественно

³ «Новое время», 26 февраля 1880 года, № 1436. — В. С.

картины, изображающие отрицательную сторону русской жизни, даже просто безобразную ее сторону. Нет слова, подобные картины имеют совершенно законное право существования, но преобладание у нас этой полукарикатуры в жанре не объясняется ли тем, что отрицательная сторона жизни, а тем более всяческие безобразия, выдаются рельефнее, вследствие чего они доступнее и для наблюдения, и для воспроизведения на полотне? Нам кажется, что, если поразобрать построже, этого рода картины представляют собою великую бедность таланта, но останавливают на себе внимание посетителя выставки исключительно лишь рельефностью сюжета” (1864, № 337). Итак, тут налицо только полукарикатура, бедность таланта! Вот все, что „Голос” находил у тех русских художников, которые посвятили свою кисть действительной жизни и правде. В этом „Голос” не отставал ни от кого из прочих газет и рецензентов: он был очень современен.

Другой пример. Когда Владимир Маковский написал самую талантливейшую и значительнейшую картину свою, „Осужденный”, то, кроме немногих людей среди публики и критиков, почти никто не оценил ее по достоинству. Большинство вовсе не поняло, что эта картина — одно из лучших созданий новой русской живописи. Так, например, „Голос” ограничился только сухим и казенным отзывом, что картина эта „как нельзя более удачный по типам и экспрессии жанр” (1879, № 58), а все московские газеты отозвались о картине хотя и с известной похвалой, но поставили неизмеримо выше ничтожную, поверхностную и во многом фальшивую картину К. Маковского „Русалки”. Все они признавали ее высшею и значительнейшею картиной всей тогдашней передвижной выставки. Так, например, „Русские ведомости”, восхищаясь „крайне эффектным освещением, грацией и красотой „Русалок”, объявляли только, что в „Осужденном” лица очень типичны (1869, № 92). „Московские ведомости”, находя „Русалок”, несмотря на некоторые недостатки, „явлением в высшей степени отрадным, при характеристическом для нашего времени бессилии русской художественной фантазии”, холодно признавали „Осужденного” картиной, написанной мастерски, и одним из лучших произведений на тогдашней передвижной выставке в Москве. Но всего любопытнее вышел отзыв „Современных известий”. Эта газета распространилась только о том, что главное действующее лицо есть результат кабаков. „Пройдите мимо красной вывески и послушайте содома, творящегося

[606]

под нею. Это кормильцы и успокоители старости родительской; это пчелки, откармливающие кабацкий люд; это сюжеты для повышения следователей, красноречия прокуроров и защитников; это модели для драматических картин таких дерзких художников, как В. Маковский, осмелившийся нарушить душевный покой зрителя, только что отошедшего от „Русалок” К. Маковского — капитальнейшей картины выставки”. Писатель „Современных известий”, конечно, не оставлял без известной похвалы и „Осужденного”, но насколько же более восхищался „роскошным соединением фантазии с материей” и т. д. в „Русалках”.