

VIII

Конечно, относительно созданий новых русских художников высказано было до сих пор немало сочувствия, симпатии, доброжелательства и даже восхищения, не только со стороны публики, но иногда и „критики”. Почти никто не отрицал талантливости лучших, значительнейших наших живописцев — уверять в противном было бы уже делом слишком вопиющим и чересчур бросающимся в глаза. Но выражений недовольства, неудовлетворенности была всегда еще большая, громадная масса, и в разговорах публики, и в заявлениях прессы.

Как двадцать—двадцать пять лет тому назад, так вплоть и до сих пор не умолкают обвинения наших художников в необтесанности, необразованности, грубости, нелепости понятий, в презрении к Западу, нежелании учиться, выборе низкой, безобразной природы, упорной наклонности к сюжетам, низким и оскорбительным для „эстетического вкуса”, наконец, и в знаменитой, в страшной „тенденции”.

Художник А. Ледаков постоянно толковал об „упадке” новой русской школы (так как всем ретроградам слишком колот глаза именно ее быстрый рост и могучее неудержимое развитие); он уверял даже, что после одиннадцати лет существования у Товарищества передвижных выставок оказалось, по части жанра и русской истории, всего только две картины: „Охотники на привале” Перова и „Царевич Алексей перед Петром I” Ге. Все остальное, конечно, оказалось для А. Ледакова никуда не годным (очень многие между картинами он прямо признавал „позором” нашего искусства). Он старался также защитить от общих насмешек академическое преподавание „по букварям, давным-давно съеденным мышами”; он горой стоял за мифологические и классические программы, уверяя, что вне их нет спасения учащемуся художнику; он с гневом отмечал в каждой новой картине новых художников „пересол реализма, неуменье рисовать, неуменье писать, неуменье сочинять”. Он с униженным, рабским почтением указывал на Европу и ее художественные мнения „на общечеловеческом рынке, вдали от наших кислых щей” и с великим остроумием и едкостью восклицал: „Если мы возьмем такие оригиналы, как российские Маланьи и Феклы, кисти гг. Ярошенко, Репиных, Васнецовых и К°, и поставим их рядом с луврской мадонной Мурильо, сикстинской Рафаэля или

картиною „Взятие божией матери на небо” Тициана, и будем сравнивать с такими оригиналами, то, конечно, они окажутся совершенно нереальными и непохожими на такие оригиналы, как Фекла и Маланья. Но потому-то такие произведения и прекрасны, потому-то они так неотразимо действуют на душу человека, что не похожи на Фекл и Акулин, прикованных к земле всею греховною плотскою тяжестью, а уносятся перед глазами зрителя, как эфир, как горячая молитва в небесную высь” („Свет”, 1884, № 72). О сюжетах искусства худож-

[615]

ник А. Ледаков изъяснялся так: „Современный жанрист должен брать современные сюжеты и не вдаваться в анахронизм. Сюжет Репина „Сдача рекрута”, конечно, не современен. Какое может составлять горе для крестьянской семьи сдача в рекруты при общей воинской повинности, при отмене телесного наказания, при краткосрочной службе, где рекрут из безграмотного делается грамотным и практическим вообще в жизни? Так и своих „Бурлаков” Репин написал тогда, когда пароходы уже сновали по Волге и бурлачество осталось только в предании” („С.-Петербургские ведомости”, 1880, № 59). Глубину же своего понимания и тонкость своего вкуса художник А. Ледаков всего лучше, всего нагляднее доказывал тем, что в многочисленных своих статьях, рассеянных в „С.-Петербургских ведомостях” и „Свете”, он предпочитал Дмитриева-Оренбургского и Поленова — Верещагину, ставил блестящие, но поверхностные и редко правдивые портреты К. Маковского, этого „могучего художника”, „неизмеримо выше” изумительных портретов Крамского и других лучших наших художников; посредственные картинки (такие, как, например, „Отъезд” г-жи Михальцевой) ценил без всякого сравнения выше совершеннейших и глубочайших созданий, таких, как, например, „Не ждали” Репина („Свет”, 1884, № 74); наконец, гг. К. Маковского, Бронникова и Поленова признавал „лучшими художниками” всего Товарищества передвижных выставок („С.-Петербургские ведомости”, 1880, № 75).

Не один художник А. Ледаков раболепно млея перед Западом и, ожидая только оттуда и от всяческого подражания спасения русскому искусству, презрительно поглядывал на все созданное нашею новою школою. По этой

самой части отличались тоже и многие нехудожники. Так, например, г. Боборыкин, среди своей всеобъемлющей литературной деятельности во всех возможных родах, уделял всегда немало места также и художественным статьям. Здесь он всего более посвящал страниц негодованию на дерзкое отступничество нового русского искусства от смиренной покорности западным преданиям, привычкам и вкусам. Г-ну Боборыкину ничего так бы не хотелось, как того, чтоб русские живописцы и скульпторы делали точь-в-точь то самое, что новые и старые итальянцы, французы, нидерландцы. Поэтому он и громил русскую художественную непочтительность, русскую самобытность, русское искание „содержания” в картинах и скульптурах, русское несогласие на „искусство для искусства”, столь распространенное во всей новой Европе, на тесную связь русского искусства с русской литературой. Вследствие поверхностных привычек мысли, приобретенных им во время порхания по Европе, г. Боборыкин желал бы видеть насажденным у нас то, от чего открещиваются лучшие люди Запада и что у нас, слава богу, еще покуда не привелось: бесцельное вир-туозничанье и способность довольствоваться им одним в искусстве, помимо всего того, что во сто раз важнее этого виртуозничанья. Поэтому-то, по поводу двадцатипятилетия русского нового искусства, г. Боборыкин и способен был говорить вот что: „Мы можем теперь, без всякого национального хвастовства, сказать, что существует уже целая русская школа. Но вот это-то нарожение и вызвало в нашей художественной критике целое учение, в котором национальное чувство получило окраску, гораздо более вредную, чем полезную для развития нашей живописи... Давно . уже раздаются у нас голоса

[616]

(к счастью, их у нас не особенно много) во имя самобытности, понимаемой чрезвычайно узко. Такой домашний, доморощенный протест вызван тем, что искусство (живопись) было слишком отгорожено от жизни. Художникам давалось чересчур академическое развитие... Но движение во имя большей жизненности искусства вовсе не наше доморощенное изобретение” („Живописное обозрение”, 1883, №№ 2 и 7). „Борьба против академии началась в Париже уже давно”,— говорит г. Боборыкин и в доказательство указывает на известный роман Гонкуров „Manette Salomon”

(где высказывают свои мнения художники 40-х, 50-х и 60-х годов), не сообразив, во всегдашнем своем легкомыслии, что стеснения всегда везде и во всем существовали и сопротивление им всегда, и везде, и у всех проявлялось, но всякий раз по особенным своим причинам и на свой особенный манер, а поэтому в этом деле никакие справки с другими местами и народами нам не нужны. Человек, на которого насел ломающий его медведь, кричит и защищается не потому, что так делали, может быть, раньше него другие, а потому, что ему больно и спастись хочется. При этом г. Боборькин горько жаловался на то, что будто бы „теперь подрывается не только всякая академия, но и всякое систематическое развитие человека под руководством учителя”, — обвинение, столько же у нас старинное, как и ложное. Никто никогда не нападал у нас на художественное ученье вообще. Непостижимо, как мог г. Боборькин печатно объявлять, будто, по нынешним русским понятиям, „успехи мастерства, колорит, рисунок, изучение анатомии, артистическое воспитание, пройденное в музеях и мастерских Европы, — все это не существует”. Во всем этом, кроме жалкой клеветы на русских художников и сочувствующих им критиков, — ничего нет. Кто у нас нападал на ученье, нападал всегда только на ученье „школьное”, которое было и у нас столько же нелепо и вредно, как везде. Конечно, ни один талантливый и умный художник, ни один в самом деле мыслящий и образованный критик никогда не подумает отрицать потребности художественного образования, ученья, ни один еще не приходил к тем нелепым безумиям, какие приписывает им г. Боборькин, повидимому мало понимающий то, что говорится во враждебном ему лагере новых русских художников. Никто из них никогда не думал, что вся Европа ничего не произвела по части искусства, кроме бездарности и ничтожества: чем выше человек надарен талантом и умом, чем он больше понимает в искусстве, после долгих годов изучения, сравнивания, любования, размышления, тем глубже и больше он ценит великих истинных художников прежнего-времени, которых, для счастья человечества, было до сих пор немало. Но это еще не резон, чтоб слепо и по-рабски веровать во все художественные славы, какие только существуют на Западе (иногда совершенно понапрасну), и не сметь о них своего собственного суждения иметь. Нигде в Европе не найдется более горячих и глубоких ценителей не только Веласкеса, Рембрандта,

вообще нидерландцев, испанцев (которые как-то особенно подходят к русскому духу, вкусу и складу), но и разных других великих художников Запада; но смешно было бы, под страхом грозной опалы, требовать от современных русских художников и критиков раболепной слепоты и неразборчивого поклонения» многому такому, что давно отжило свой век и не годится более про-

[617]

светленному современному чувству и мысли. И г. Боборыкин может со всеми себе подобными вопить, сколько ему угодно, против неуважения „преемственности” со стороны современников, — эти последние все-таки будут одно высоко любить и уважать, но другое и не любить и не уважать, хотя бы это были репутации в целую версту вышины.

Но есть один пункт, который более всего сказанного, более „неуважения” к тем художественным авторитетам, которые уже теперь непригодны, более слишком малого фетишизма перед „преемственностью” в искусстве сердит г. Боборыкина. Это — близкая связь искусства с литературой, или как он называет, „подчинение живописи литературным мотивам”. Он жалуется, что исходный пункт печального нынешнего учения о художестве — содержание! „Только то имеет цену, что написано на известную общественно-нравственную идею. Точно будто вся задача живописи сводится к тому, чтобы идти вслед, за публицистикой и обличительной литературой... Пора, наконец, признать полную самобытность живописи и не делать из нее орудия для вещей, совершенно посторонних искусству...” Каково! Мысль, негодование, жгучая боль, страдание, глубокая симпатия или антипатия к тем или другим явлениям жизни — все это „посторонние вещи для искусства”! Художник не должен никогда этого ни ощущать, ни выражать! Он должен быть только праздным шалуном формы, он должен баловать красками и линиями для того только, чтобы доставлять пустейшее „удовольствие” дилетантам и приличное „рассеянье” зевающей толпе. Литература должна делать одно дело, серьезное, важное, глубоко значительное, оставляющее по себе широкие борозды на обществе,— с искусства довольно и роли милого потешника и приятного развлекателя! Как будто живопись не родная сестра литературы, и может нынче согласиться на ту низменную роль, какую часто играла прежде, особливо в

последние два-три века! Как будто, сознав нынче свою мощь и права, она уступит их снова! „Произведения живописи должны восхищать нас не содержанием, а специально творческими достоинствами и приемами”, — говорит г. Боборыкин. Ну, пускай он так и думает, решая сам для себя, что это за творчество такое будет, которое не захочет знать никаких самых важных, самых глубоких, самых насущных и истинных задач жизни, которое отвернется от них всех ради одной „виртуозности”. Думая так, г. Боборыкин повторяет только устарелые французские воззрения, которые мы встречаем в той самой книге „Manette Salomon” братьев Гонкуров, на которую он так любовно ссылается. Эти авторы (уже не от имени современных им живописцев, а от своего собственного имени) жалуются на „пагубное влияние французской литературы на французскую живопись 40-х годов”, тогда как именно это-то влияние всегда и везде было самое благодетельное, самое плодотворное, самое возвышающее, всякий раз, когда литература пробуждалась от обычного сна и полна становилась ощущения живой жизни. Так бывало не раз во Франции, так было и у нас в последние двадцать пять лет. Этим мы можем только гордиться, но, конечно, любителям ничтожного, немого, формального искусства это могло быть только невыносимо больно и оскорбительно. Оно им, в их чисто куриной слепоте, казалось даже антихудожественным. Г-н Боборыкин скорбит, что „наша публика до сих пор не воспитала еще в себе способности восхищаться самими приемами мастерства.

[618]

То, что французские критики на своем жаргоне называют „la pâte” и „la brosse”, не способно приводить ее в восторг”. И слава богу! скажем мы. Лучшие французские умы и художественные критики давно жалуются на падение современного французского искусства, на его жалкую пустоту, в большинстве случаев вследствие отсутствия содержания, вследствие безумного поклонения одному виртуозничанью. Тургенев жаловался („С.-Петербургские ведомости”, 1881, № 310, статья г. Аверкиева „Представления Сарры Бернар”) на современное падение французской драматургии. „Совершенно ошибочно думать, что парижские театры стоят на значительной художественной высоте, — говорил он.—Для художника они скучны; они для него чересчур механичны.

Пересмотрев множество театров, вам покажется, что весь вечер просидели в одном и том же театре: до того похожи друг на друга все эти любовники, любовницы, резонеры и т. д. Мало того, вам покажется, что во всех театрах играют одну и ту же пьесу: до того все они похожи друг на друга...” Это самое каждому мыслящему человеку приходится сказать про современное французское искусство: кроме редких исключений, оно ужасно скучно, потому что чересчур „механично”, у него почти всегда полное отсутствие содержания, и только все оно состоит из „rôte” и „brosse”, столько драгоценных сердцу г. Боборыкина. Но то, что мило г. Боборыкину, то еще не непременно мило и всем остальным русским. Ему, например, кажется, что „худого в том нет”, что г. Харламов „имеет манеру письма, близкую к великим мастерам портретной и жанровой живописи французской и испанской школ”, —а нам кажется, что „худого” в том очень много, потому что мы не испанцы и не французы, особенно прежнего времени, почему и картины, и письмо их должны быть другие, свои, а не чужие, не во гнев будь сказано „преемствам” г. Боборыкина. Это, впрочем, ничуть не мешает ему, если ему так нравится, писать романы и фельетоны в манере каких угодно французов. Ему точно так же кажется, что хорошо бы очень было, если б „наши художники, вместо „сюжетных жанров”, писали прямо с натуры (в том числе голых женщин, как сказано у г. Боборыкина несколькими строками выше), довольствовались типами, картинами домашней жизни, беря пример с великих голландских мастеров”, „Отчего бы и нам не пойти по следам Ван-Остаде, Тенирсов и Герардов Доу?”— спрашивает он. Ответ очень прост, но только г. Боборыкину он никоим образом не может прийти на ум. Оттого нам не надо идти по следам голландцев, что не надо идти ни по чьим следам, никому не подражать, никого не повторять и не обезьянничать, а идти своею собственною дорогою, какая перед нами лежит по условиям самой нашей народности, истории, национального духа, действительной нашей собственной жизни, а не чьей бы то ни было чужой; во-вторых, потому не надо нам идти по следам голландцев (если бы даже кто и вздумал допускать подражание), что эпоха голландцев — то было одно время, а нынче другое: что тогда было достаточно и впору, то теперь уже неудовлетворительно. Голландцы были великие мастера, и мы низко перед ними преклоняемся, но повторять их ничтожное или пустое содержание — теперь уже стыдно и непростительно. Можно радоваться и любоваться на

даровитого ребенка, но подделываться взрослому под его взгляды и понятия — какой срам!

[619]

Г-н Боборыкин являлся у нас, по части искусства, всегда только выразителем плохих французских мнений и ходячих художественных предрассудков. По счастью, они не могли никогда, даже в самомалейшей степени, привиться у нас. Они вовсе для нас непригодны.

Являлись иногда русские художественные критики, которые, на первый взгляд, как бы сочувствовали нашим художникам и их созданиям, но потом оказывалось, что собственно все похвалы были только учтивым подходцем. Так, например, неизвестный автор напечатал однажды в „Гражданине” 1882 и 1883 годов целый ряд статей под названием „Разговоры об искусстве”, многими своими изречениями вовсе не похожих на „Гражданина”, ни на его писателей. Тут, например, говорилось: „Наше искусство сумело образовать хорошую самобытную школу, еще не богатую числом талантов и произведений, но уже заявившую себя такими серьезными успехами и такою жизненностью направления, что в ее будущности нет причины сомневаться... Мы считаем успехи русского искусства с 60-х годов громадными!” Что за странность! Точно будто не „Гражданина” читаешь и не его сподвижников! Особливо, если вспомнишь, что тот же „Гражданин” незадолго писал, как и следовало ожидать, по поводу посмертной выставки Перова, что, кроме немногих исключений („Птицелов”, „Охотники”, „Рыболов”), все остальное у Перова стоит на уровне ученической работы, не лишенной силы и таланта, но еще не получившей той печати зрелости, изящного мастерства, которые дают картине значение художественного произведения... Перову чувство изящного, виртуозность мастера давались всего труднее... Требование красоты, без которой картина не может считаться произведением искусства, невидимому, было ему совершенно чуждо. Он сух, холоден и, так сказать, элементарен... Он был преемник Федотова, от которого усвоил грубоватость письма, но не заимствовал его юмора и теплоты... При других условиях из него, может быть, вышел бы (!) превосходный жанрист. Но, поставленный вне всякого воспитывающего влияния, захваленный неумелой критикой именно за то, от чего ему следовало бы избавиться, сталкиваясь на каждом шагу с антихудожественными течениями

в литературе и невольно подчиняясь им, Перов остался на всю жизнь в положении талантливой ученика, не овладевшего техникой искусства... Подобно Репину, он представляет пример крупного дарования, пострадавшего от невозможных условий, в каких находилось искусство в период 60-х и 70-х годов. Это одна из жертв вандализма, внесенного к нам журналистикой и всемирными так называемой „эпохи реформ” („Гражданин”, 1883, № 36). А, вот это другое дело! Вот они, „Гражданин” и его сподвижники, в полном соку и славе! Вот как им следует говорить, вот какими мы их знаем и обожаем. А то — „громадный успех”, „самобытная хорошая школа” со значительной будущностью — на что все это похоже, с чем это сообразно? Однако, продолжая чтение, мы в этом ряде статей скоро открываем присутствие, во всей целостности и нерушимой неприкосновенности, всего того, что принадлежит к настоящей натуре этого журнала и самых коренных его писателей. Указав на столь постыдное отсутствие религиозной живописи на наших выставках (и забыв при этом, что по какой-то странности во всем европейском современном искусстве существует точь-в-точь такое же малое преобладание живописи

[620]

религиозной), достойный сотрудник князя Мещерского указывал: на „тенденциозность, достойную сожаления, на неприятную лживость композиции картины Репина „Крестный ход”; на „более чем странный подбор нарочито уродливых, зверских и идиотических типов”; вообще же про Репина замечал, что он „умышленно губит свой талант” и т. д. Что же касается общих соображений, то они состояли, главным образом, в срамлении и упрекии нашего искусства пред лицом европейского. „На западе, — говорит „Гражданин”, — жанр у французов, итальянцев, испанцев непременно предполагает элемент грациозности, изящества; у фламандцев и немцев замечен элемент благодушия, часто соединяющегося с почитанием семейного очага. Вообще, у западных художников жанр имеет как бы целью дать впечатление тихое, успокоительное, возвращающее человека к маленьким радостям и волнениям будничной жизни. Наш жанр явился сразу без всех этих элементов. .. Наши жанристы беспощадны... В лохмотьях нищеты у европейских художников есть почти всегда нечто трогательное... Наша жанровая картина в сущности почти всегда не что иное, как карикатура. ..” Не правда ли, ведь все эти

обвинения почти точь-в-точь одно и то же со словами Потугина в „Дыме”: „Мы толкуем об отрицании, как об отрицании, как об отличительном нашем свойстве; но и отрицаем-то мы не так, как свободный человек, разящий шпагой, а как лакей, лупящий кулаком”. Там, утех, — какое благородство и галантерейность! Шпага, трогательные лохмотья, а у нас, пошлых лакеев, — кулак, разящий без всякого почтения и жантильной деликатности, прямо так-таки куда попало, голая правда жизни в картине, как она в самом деле есть налицо, сдуру и без книксенов, без всяких тихостей и успокоений!

„Наше искусство, — вопил „Гражданин” по поводу передвижной выставки 1884 года, — все дальше и дальше уходит по пути, весьма неправильному и странному; этот путь не может привести искусство ни в каком случае к истинному развитию и процветанию. „Идеи”, которые с какою-то натугою силятся провести в новейших картинах, так жалки, так очевидно надуты в уши и наклеены как ярлыки на всю эту тугую работу, что становится жаль трудов экспонентов, потерянного времени, жаль пути, пройденного ими напрасно... Не знаешь, чему больше удивляться: нищете ли фантазии, при недурном часто письме, жалкой ли ограниченности и вымученности тем, часто при несомненной выразительности. Все это словно задалось представить русскую жизнь в самых печальных, уродливых образах, все это ноет, обличает, во всяком случае относится к жизни свысока, презрительно или злобно, — это одно уже исключает всегда всякую художественную ясность, истину и силу изображения...” („Гражданин”, 1884, № 10). Да, да, надобно было бы художникам проникнуться всепокорнейшим, рабским, низкопоклонным законом гегелевской философии: „все существующее разумно”, надо было бы им без злобы и презрения смотреть на все то, что проделывает грубая „сила” над немым стадом, надо было бы пропускать мимо глаз все печальное и нелепое, чем кишит русская жизнь, — и тогда, конечно, „Гражданин” тотчас же признал бы новое русское искусство и ясным, и художественным, и поэтичным, и истинным!

„Неделя”, устами своего художественного критика В. К., высказывала такую же ненависть к новому нашему искусству, такое же

точно его непонимание, как г. Боборыкин и писатели „Гражданина”. Этот насмеялся над „реализмом” и „правдой” изображений, жаловался, зачем у нас в живописи не рубенсовская, не рембрандтовская, не рафаэлевская правда, уверял, что в нашей живописи одно — школьное упражнение, а не творчество, другое — топтанье все на одном и том же месте, третье — голая этнография, все же вместе — сплошная копия и фотография; что „новые русские живописцы, некогда смелые новаторы и прогрессисты, некогда восстававшие против копирования академических образцов, ударились теперь в другую крайность, где и завязли, похоронили себя в машинальном списывании живой, это правда, но не осмысливаемой действительности”, а все это оттого, что „их губит всегдашняя болезнь, давнишняя отравка немногочисленной русской интеллигенции — кружок и кружковые божки, оракулы и прорицатели. Кружок передвижников замкнулся на теории мертвой фотографической правды, и его выставки с года на год падают. Кружок — огромная сила и злая сила” („Неделя”, 1884, № 12).

Как должны были смотреть на новое русское искусство „Московские ведомости”, что они должны были о нем говорить — это легко себе вообразить. Но, чтобы дать полное понятие об их чувствах и размышлениях в этом отношении, довольно будет привести отрывки из двух статей последнего времени, именно из того времени, когда новое русское искусство возвысилось до самых крупных и значительных созданий своих и, следовательно, еще более прежнего должно было поднимать на дыбы всех ретроградов и реакционеров.

В статье С. Васильева „Московские ведомости” жалуется по поводу 12-й передвижной выставки (1884 года), во-первых, на полное отсутствие „исторических” картин и „изображений нагого тела”, на отсутствие сюжетов „поэтических”, „фантастических” и таких, где на первом плане была бы „чистая красота” (замечено, что все самые закоренелые деспоты, насильники, свирепо топчущие в грязь всякую правду и право, люто давящие человеческую жизнь, прежде всего требуют себе „поэзии” и „чистой красоты”, без нежнейших, идеальнейших чувств они жить не могут!). „Чувство прекрасного, — восклицают „Московские ведомости”, — как будто исчезло по отношению к человеку и сохранилось лишь в отношении к природе (следуют похвалы русским современным пейзажам). „Свободное” художество пошло в услужение вседневной жизни и заботам дня (какая, подумаешь, в самом деле низость!),

сделало их предметом культа и снизошло на степень репортерства...” Но главные громы писателя „Московских ведомостей” были припасены для новейшей картины Репина „Не ждали”, которая заключала, помимо громадной талантливости исполнения, такую силу содержания, такую глубокую правдивость, такую горячность светлого чувства, что должна была тотчас же сделаться ненавистною до бешенства для всех людей с образом мыслей „Московских ведомостей”. „Г-на Репина, наверное, произведут в гении,— писал г. Васильев. — Жалкая гениальность, покупаемая ценой художественных ошибок, путем подыгрывания к любопытству публики посредством „рабьего языка”. *C'est pire qu'un crime, c'est une faute...* Не ждали! Какая фальшь заключается уже в одном этом названии!.. Если вы не чувствуете слез, подступающих к вашим глазам при виде такого потрясающего семейного события, какое изображено

[622]

г. Репиним, то вы можете быть уверены, что причиной этому — холодная „надуманность” сюжета, преобладание незрелой мысли над поверхностным чувством. Художник не виноват, если русские политические преступники не могли возбудить в нем симпатии, как не возбуждают они ее ни в одном действительно русском человеке. Но вина его состоит в том, что он, в холодном расчете на нездоровое любопытство публики, сделал такое несимпатичное ему, полуидиотическое лицо центром целой картины” („Московские ведомости”, 1884, № 128).

В статье другого писателя этой газеты, М. Соловьева, мы встречаем те же самые мысли и чувства. Автор точно так же, как С. Васильев, жалуется на то, что „ни крупное историческое событие, ни религия не вызвали ни одной картины среди Товарищества передвижных выставок (12-я выставка). Художественная мысль эманципировавшихся художников осталась строго закрепленною за пейзажем, портретом, городским происшествием и выше их не поднималась. Изображая факты повседневной жизни, художники стремились только к наглядности и оказались бессильными открыть в них элемент красоты, духовной или физической, т. е. единственной и главной цели пластического искусства, без которой живопись становится иллюстрацией и теряет всякое самостоятельное значение”. (Еще бы нет! Что такое эта ничтожная, низменная

жизнь всех этих миллионов людей, наполняющих города и села, избы, чердаки и подвалы? — Конечно, менее, чем ничто! Об ней и говорить не стоит, не стоит вспоминать ни их горе и муку, ни их тяготу, забитость и одуроченность. То ли дело герои лжеискусства, лжепоэзии и лжеистории, пресветлые и превысокие, великодушные и поэтичные! — Для них-то и созданы картины и статуи.)

Обращаясь специально к ненавистой картине Репина „Не ждали”, этому крупнейшему светилу русского искусства, М. Соловьев высказывал почти то же, что и С. Васильев. Конечно, для доказательства своей художественной компетентности М. Соловьев наперед расхваливал в пух и прах то, что на 12-й передвижной выставке было слабого, как, например, портреты графа С. Г. Строганова и графа Льва Толстого (это последнее очень слабое и неудачное произведение Ге автор ставил даже „во главе всех выставленных картин”), а после того обращался уже к главному врагу. „Изю всех картин передвижной выставки ни одна не отличается такою неясностью мысли, таким забвением элементарных начал рисунка, таким неведением линейной перспективы и таким необдуманном колоритом, как „Не ждали” г. Репина. В ней глашатаи новой, свободной русской художественной школы могут напирать разве на одно достоинство — на полное освобождение от академической рутины, но разве только в том, что тут отброшены вековые художественные правила, обязательные для всех, доколе искусство будет искусством. Со времени „Проводов новобранца” (1880) каждая картина г. Репина свидетельствует разве о неудержимом падении его таланта. В 1883 году была дана им сажженная карикатура „Крестного хода”, насмешка над сюжетом, по свойству своему необыкновенно благодарным в колоритном и композиционном отношении; но даже и после „Крестного хода” трудно было ожидать такого скачка вниз, как „Не ждали”. А жаль: „Воскрешение дочери Иаира” и „Проводы новобранца” давали надежду на лучшее”.

[623]

Эхо „Московских ведомостей” в Петербурге, нынешние „С.-Петербургские ведомости” выражались, само собою разумеется, в том же самом духе, как и патрон их. Но только здешняя газета, вдобавок, срамила новых наших художников Западом. „Когда просматриваешь,— писала она по поводу 12-й передвижной выставки, — ряд художественных произведений парижского

„Salon”, невольно поражаешься искреннею, неподдельною любовью к искусству, которою умеют согреть французские художники свои работы”.

(N8. ”Заметим для себя, что, как известно, все лучшие французские и немецкие критики постоянно жалуются на „неискренность, холод и деланность” большинства нынешних французских картин.) „Тонкий прирожденный эстетик и колорист, француз находит превосходные мотивы для картин и этюдов там, где наш художник не найдет ничего. Он чувствует красоту, понимает ее и пользуется своим пониманием во всю ширь, во весь размах могучего художественного вдохновенья. Он не ставит для себя узких тенденциозных рамок крупного кругозора какого-нибудь одного излюбленного кружка; он не довольствуется дешевою моралью, либеральным протестом, обличением, желанием произвести скандал... У нас не то. У нас первым долгом требуется, чтобы картина произвела шум и скандал, помимо своего исполнения, самым замыслом, подтасовкою фактвр. Исказить общепринятую форму (NB), втоптать в грязь идеалы (NB) — обычный прием последнего двадцатилетия — стало и в живописи делом обычным и даже похвальным. Быть может, в большинстве случаев тут главную роль играет недомыслие, столь свойственное нашим - художникам вообще; обыкновенно ничему не учившийся, ничем лично не интересующийся художник подпадает под влияние какого-нибудь юродивого публициста и мажет под его диктовку самые ужасающие вещи. К сожалению, их уродливым детищам придают слишком много значения, и, запрещая выставлять их публично, раздувают только мыльные пузыри”. (NB.

Спрашивается, как же это согласить: художники „ничем не интересуются”, потом их ничем не наполненные картины почему-то запрещают „выставлять публично”?) При таком образе мысли, понятно, чем для г. „Rectus” (критика „Ведомостей”) должны были казаться Репин и его картина „Не ждали”.

Конечно, это вышла тотчас же вещь „слишком тенденциозная”; главное действующее лицо, „арестант”, оказался „выразительным, но заставляющим все-таки желать большей определенности”; „обстановка невзрачная, неряшливая, неуютная” (NB: в романах у г. Авсеенки, напротив, помещения его героев всегда богаты, элегантны, милы и комфортабельны; он писатель, только одно и признающий — аристократичность самой тонкой пробы); „типы детей золотушные, истощенные (вероятно, вовсе мало питаются конфетами!), у девочки какие-то скрюченные ноги (NB: хорошие гувернантки в хороших домах

никогда не велят так сидеть), сам же герой не возбуждает сочувствия: даже энергии нет на лице” (то ли дело герои г. Авсеенки!). Как результат всего наставления: „Лжелиберальные обличения и протесты, трактуемые при помощи живописи, даже если они с технической стороны талантливы, бывают смешны и никогда не достигают цели... Печальнее всего то, что писаное не пережито, не перечувствовано художником, а придумано. (NB. Другими словами: Гоголь, Островский, Лев Толстой и все остальные художники должны были побывать в коже и в обстоятельствах

[624]

своих действующих лиц, иначе не писать их, потому что это будет „печально”.) Ужели же возвращение из ссылки стало у нас обычным явлением, достойным кисти художника (NB), да и неужели герои этих ссылок так интересны?” („С.-Петербургские ведомости”, 1884, № 63).