

В.В. СТАСОВ

## О ЗНАЧЕНИИ ИВАНОВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ<sup>1</sup>

На мои глаза, Иванов — одна из величайших художественных личностей, когда-либо появлявшихся на свете, и вместе — одна из самых крупных и необычайных личностей русских. Если даже оставить на минуту в стороне мысль о том, что Иванов был живописец, все-таки он представляется человеком совершенно выходящим из ряда вон. Сила мысли, сила характера, золотая душа, заботливое попечение не только о близких, но и о самых далеких людях, кому он мог быть полезен, строгость жизни, необыкновенная серьезность настроения, поэтичность и глубина всяческого постижения, презрение к внешним выгодам самолюбия и наживы, отсутствие эгоизма, бесконечная неподкупная справедливость ко всем, в том числе к людям совершенно противоположного себе направления, и вместе с тем непримиримая ненависть к тому, что низко и мелко, непримиримая и самая мужественная вражда с бездарностью, прозой и животностью, поразительная правдивость, искренность и

[44]

наивность; наконец, беспредельная любовь к родине и посвящение всего себя будущему ее возвышению и просветлению — какое соединение в одном человеке самых редких, самых дорогих и необыкновенных качеств!

Но прибавьте к этому ту черту, которая чудесною нитью проходит сквозь всю жизнь Иванова, — жажду самоусовершенствования и изошедшее из нее развитие, никогда не останавливавшееся даже и в те годы, когда большинство людей говорит себе: «Довольно!» — и ложится на ленивый и недостойный покой,—перед вами возникнет личность, которая принадлежит к числу самых утешительных и высоких явлений не только одного нашего, но и всех других столетий.

Если затем мы обратимся к Иванову как художнику, то мы открываем, что здесь Иванов состоит из двух крупных половин: Иванов до 1848 года и Иванов после 1848 года.

До своего переворота Иванов был наполнен множеством ложных понятий и предрассудков. Как ни светла была по натуре голова его, а все-таки рождение в старинном патриархальном семействе, воспитание в стенах заведения, способного развивать только механическую технику и ничего не подозревающего об интеллектуальном, внутреннем

человеке, наконец долгое пребывание в Италии, среди маленького кружка людей, из которых одни были талантливы, другие умными образованны, по-своему даже люди мысли, но которые, все вместе взятые, ничуть не принадлежали к европейской современности и прямо должны быть признаны людьми безусловного консерватизма, — все это не могло не влиять задерживающим и даже несколько пагубным образом на Иванова. Выбор однотонных сюжетов, преданность лишь одному и тому же известному кругу людей, как в религиозном, так и в некоторых других направлениях, должны были неминуемо быть результатом таких неблагоприятных условий. Вместе с тем, посеянное с ранних лет как бы идолопоклонническое благоговение перед «недостигаемостью» двух эпох искусства, греческой старого мира и итальянской XVI века, тоже наложило на него печать свою, не только сильную, но даже неизгладимую, и на всю жизнь. Как мы видели выше, не более как за несколько месяцев до смерти своей Иванов писал в одном письме, в высшей степени искреннем, как всегда, что в своей главной картине «желал показать, до какой степени русский понимает итальянскую школу— домогался в ней *преимущественно* подойти сколько мож-

[45]

но ближе к лучшим образцам этой школы, подчинить им русскую переимчивость и составить свое». Какая еще неважная и недостаточная цель для такого ума и таланта, как Иванов! Стоило на такую «преимущественно» задачу употреблять столько лучших лет своей жизни, хотя бы даже с одной технической стороны!

Однако же так именно и случилось. Что делать? Остается только глубоко сожалеть об этом. И, однако же, обе картины Иванова, обе единственные его картины, полны громадных совершенств.

«Явление Христа Магдалине» — картина еще наполовину академическая, полная избитых, почти рутинных мотивов. Христос этой картины очень ординарен и неудачен — и лицом, и телом, и драпировками своими. В Магдалине одно только превосходство: это — глубокое чувство, выраженное в заплаканных и вдруг обрадовавшихся глазах. Все остальное — посредственно.

Вторая (и последняя) картина Иванова: «Явление Христа народу» — уже совершенно другое дело. Здесь Иванов поднялся на громадную вышину и создал такое произведение, которому подобного не только никогда не представляло до тех пор русское искусство, но

---

<sup>1</sup> В.В. Стасов, *Избранные статьи о русской живописи* (Москва: Детгиз, 1960).

которое во многом достигло высших пределов, каких достигало итальянское искусство XVI века, то есть высшее искусство старинной Европы.

Иванов занят был этим сюжетом еще с юношества: ему было двадцать два года, когда он писал своему дяде Демерту в 1824 году: «Я теперь оканчиваю «Иоанна Крестителя, проповедующего в пустыне»; шестнадцать лет позже он принялся за ту же картину, но уже в громадных размерах и писал ее целых двенадцать лет (1836— 1848). Ему казалось, что ничто не может быть выше и значительнее этого сюжета: уже в декабре 1835 года он писал Обществу поощрения художников, что этот предмет, занимавший его с давнего времени, «сделался теперь единственной его мыслью и надеждою».

Иванов никогда не достиг великолепного колорита старых венецианцев, Тициана и других, на что так надеялся и о чем так постоянно хлопотал: кто не родился колористом, тот им, конечно, не сделается, несмотря ни на какие старания и усилия. В этом, впрочем, Иванов разделяет общую участь новых

[46]

народов: не то что у нас, русских, но и у других народов Европы вот уже лет триста не является талантов по части колорита не только подобных старым венецианцам, но и просто крупных талантов по этой части. Значит, корить одного Иванова, преимущественно перед всеми другими, еще нельзя. Притом же сам Иванов, даже в 1858 году считал свою картину «далеко не оконченной» и привез ее в Россию, принуждаемый к тому недостатком средств и сильно пострадавшим зрением.

Но, кроме колорита, все остальное в его картине представляет ряд совершенств, высоко возносящих и его самого и его создание в ряду художников и художественных творений, признаваемых повсюду наисовершеннейшими и наивысочайшими.

Нельзя не видеть разных недостатков картины Иванова — они бросаются в глаза. Так, например, крест в руках Иоанна Крестителя, присоветованный классиком Торвальдсеном, «мантя» на нем, присоветованная пиэтистом -классиком Овербеком, портят общее впечатление. Затем мудрено также похвалить общее расположение фигур, которое имеет вид как будто бы скульптурный, почти барельефный; эту массу народа, искусственно пригнанную и сгруппированную на узком (в плане) и продолговатом пространстве; далее искусственно, хотя и чудесно, и изящно расположенные складки драпировок (например, на Христе, апостолах Иоанне и Андрее и на еврее с косами на голове, в правом углу картины). Но разве эти самые недостатки не присутствуют у наивысших, наиталантливейших

итальянских живописцев XVI века, даже у Рафаэлей, Леонардов да Винчи и прочих? Разве римские «Афинская школа», «Disputa», «Гелиодор», «Аттила» и гамптон-кортские картоны, разве сикстинский плафон и «Страшный суд», разве миланская «Тайная вечеря», наконец сотни «Святых семейств», где богородица с младенцем Иисусом сидит на троне даже под балдахином, а около нее направо и налево помещаются очень регулярно разные священные личности, — разве все это не кар-

[47]

тины, расположенные скульптурно, почти барельефно на узком, сжатом (в плане), продолговатом пространстве? Разве все эти часто и в самом деле талантливые создания не признаются все-таки необычайнейшими и непостижимейшими творениями человеческого духа и таланта? Разве драпировки самых наилучших из числа этих картин, считаемых перлами искусства, не расположены очень преднамеренно искусственно, — что, впрочем, не могло иначе и быть, так как никто таких одежд не носит, и живописец, никогда не видавший их употребления в жизни, должен из собственной головы выдумывать и прилаживать небывалые складки.

Все это недостатки, условленные самой сущностью дела. Кто говорит: «идеальность» — говорит: «выдуманность», или, по крайней мере, «придуманность», «условность». Иванов разделял общую участь и не подлежит большему взысканию, чем все остальные его товарищи, живописцы одной с ним категории.

Но Иванов нам дорог не за идеальную и не за придуманную сторону своего таланта. Он нам дорог, как глубокий и правдивый наблюдатель существующего, как необыкновенно талантливый выразитель и природы, и людей, и типов, и характеров, и выражения душевного, и движений сердца. Здесь он становится вдруг так высоко, как немногие из всех его предшественников.

Письма Иванова (частью уже и вышеприведенные), а еще более бесчисленные этюды с натуры, все в целости сохранившиеся, доказывают, как много изучал Иванов живую натуру для своей картины, как он, чтобы найти живую красоту нагого тела, усердно посещал купальни в Риме и Перуджии, ездил к берегам рек, к морю («видеть купающихся различного звания людей», — пишет Иванов в 1839 году отцу); как он, проникнутый идеей национальности, посещал синагоги и делал целые путешествия, чтобы увидеть и схватить истинные еврейские типы. «Лица получили у него свое типическое, согласно евангелию, сходство, и с тем вместе сходство еврейское. Вдруг слышишь по лицам, в какой земле

происходит дело», — говорит Гоголь, свидетель работ и приготовлений Иванова. «Но как изобразить то, — продолжает он, — чему еще не нашел художник образца? Где мог он найти образец для того, чтобы представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу?

[48]

Откуда он мог взять это? Из головы? Создать воображением? Постигнуть мыслью? Нет, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображение. Иванов напрягал воображение, елико мог, старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, ловить высокие движения душевные, оставался в церквах следить за молитвою человека».

Что касается пейзажа, играющего такую важную роль в его картине, то про его изучения по этой части тоже рассказывает Гоголь: «Иванов просиживал по несколько месяцев в нездоровых понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листок, словом — Сделал все, что мог сделать, все изобразил, чему только нашел образец». Полное подтверждение словам Гоголя мы находим и в одном письме самого Иванова, в конце 1840 года, адресованном к сестре: «Я выехал (летом) в Субиако — городок, лежащий в горах Сабинских. Дикие и голые скалы, его окружающие, река чистой и быстрой воды, окруженной ивами и тополями, мне послужили материалами (для этюдов); Я радовался, видя их сродство с теми идеями, какие я приобрел посредством книг о Палестине и Иордане и окружающих его деревьях и горах». Иванов много раз порывался на Восток, в Палестину, — и, случись это, конечно, он дал бы в своей картине подлинный иорданский пейзаж; но ему не удалось выполнить свою задушевную мысль (никакого сходства не имевшую с поездкой Гоголя в святые места), поэтому естественно, он вынужден был остановиться на описаниях, на рисунках путешественников, на Субиако, который пришелся как нельзя более по той мысли, какую он себе составил о берегах Иордана. Другие местности Италии помогли ему дополнить и довести ее до возможной близости к оригиналу, глубоко постигнутому.

Истинного типа Христа, верного исторически, Иванов с изумительной настойчивостью искал во всех старейших изображениях, живописных и мозаичных, а когда наконец остановился на некоторых византийских изображениях и всего более на одной мозаике палермского собора, — то потом долго искал его в живой натуре, наконец нашел живой итальянский субъект

[49]

(по странной игре природы — женщину), чьи черты лица до некоторой степени напоминали бы издали черты палермской мозаики. Так было и с другими главными личностями картины, апостолами: Иоанном Богословом, Андреем и другими.

Таким образом, во всем своем создании Иванов поступал как глубокий и истинный реалист. Он не хотел ничего выдумывать, ни в чем фантазировать, как это обыкновенно делается: он прежде всего и более всего искал твердой прочной опоры истории, жизни, действительности. «Дурное все остается в пробных этюдах, — пишет Иванов Гоголю в 1844 году, — одно лучшее вносится в настоящую картину». Все остальное — выражение, глубокий внутренний смысл, глубокое содержание были ему подсказаны великою и широкою его душою, и таким-то образом вышло, что уже и ряд бесчисленных многолетних этюдов Иванова составлял бы великую, необычайную картинную галерею, полную первоклассных красот. Но картина, совокупившая, как в сжатом фокусе, все лучшее из лучшего, собранное, словно драгоценные жемчужины, многими годами, представляет такое соединение необычайных достоинств, которое не превзойдено никаким на свете живописцем одного с Ивановым рода и направления.

Смело можно сказать, что во всей европейской живописи не существует другого подобного Христа, как Христос Иванова, — как по своей величавости, простоте и глубокой душевности, так и по всем собственно художественным совершенствам исторически-типичного и в высшей степени оригинального изображения.

Точно так же во всем европейском искусстве нет другого Иоанна Крестителя, равного Иоанну Крестителю Иванова: дикая красота этого пророка пустыни, вдохновение, горящее в его глазах и приподнимающее вихрем косматую гриву на голове, могучий жест указующей руки, могучая поступь и поза — все это своеобразно, ново и поразительно красотой и выражением более, чем все до сих пор существовавшие на свете изображения Иоанна, грозного проповедника покаяния.

Стремительный, полный женственной красоты и юношеского жара Иоанн Богослов, исполненный кроткой благодати старец Андрей, фарисеи, косящиеся в бессильной злобе и мечущие лютые взгляды, уверовавшие старики — и молодые, зрелые мужи, и мальчишки-красавцы, упорные в старой вере упрямы, которых явно ничто на свете не сдвинет с их неподвижной

[50]

точки, богатые сибариты с изнеженным телом — и их клейменные рабы, вдали несколько любопытных и робких Женщин в восточных чадрах, наконец целая толпа равнодушных и безучастных, радость и пробуждающаяся надежда на счастье и новую жизнь, равнодушие, любопытство, злые души — вот какие богатые, бесконечно разнообразные элементы нарисовал Иванов в своей картине. Как он здесь вырос в сравнении с прежним Ивановым, тем, что принимался за эту картину в 1836 году и набрасывал что-то довольно, пожалуй, и изящное в общем, особенно в колоритном ландшафте и далях, но Ивановым, который все еще оставался наполовину академическим Пуссеном с условными позами и жестами, немножко даже банальными мотивами фигур, положений, лиц и костюмов (см. первоначальный эскиз картины, описанный Ивановым в отрывке из записной книги 1836 года).

Надо быть человеком, совершенно подавленным предрассудками, чтобы не схватить простым и светлым глазом всей красоты, правды и значительности того, что наполняет картину Иванова. Казалось бы, так легко понять, что если ты любишь старых итальянских мастеров, Рафаэлей и Леонардов да Винчи, то ты не можешь, оставаясь последователем, не любить всей душой, не ценить всем разумением Иванова. В своей картине он принадлежит к одной с ними категории: в ином он с ними равен, в ином ниже, но в ином и гораздо выше — и это последнее сделали три столетия, протекшие не даром со времени тех значительных (по своему времени) художников, сделали нынешняя мысль, знание, наука. Так нет же: люди, считающие за особенную честь и надобность доказывать у нас, что они никак не ниже Европы и никоим образом не отстают от нее, полагали, что это их долг — указывать на достоинство Иванова, но благоразумно осаживать тотчас же всякий излишний порыв точно определить всю разницу, что существует между нашим нынешним живописцем и старыми итальянцами. Таких людей, говоривших и писавших в этом роде, у нас было до сих пор немало. Вот на пробу хоть два примера. «Было бы странно даже,— писал в 1860 году неизвестный автор, —если бы в наше время вдруг явился новый Рафаэль! Возьмем одного из самых

[51]

современных представителей русской исторической школы: Иванова. Ведь этот же самый Иванов, родился он в век Рафаэля, написал бы не одну, не две, а сотни картин; а в наше время он всю жизнь писал одну, и то, по собственному его сознанию, как человек

добросовестный, несколько раз опускал руки с Ужасом, не находя ни в обществе, ни в душе своей того огня, который нужен для подобных произведений («Художественный листок», 1860, № 25, по поводу выставки). «В таланте Иванова,— говорит другой наш автор, очень известный и талантливый,— все есть, и трудолюбие изумительное, и честное стремление к идеалу, и обдуманность, — словом все, кроме того, что только одно и нужно, а именно: творческой мощи, свободного вдохновения. Имей Иванов талант Брюллова или имей Брюллов душу и сердце Иванова, каких чудес мы были бы свидетелями! Но вышло так, что один из них мог выразить все, что хотел, да сказать ему было нечего, а другой мог бы сказать многое—да язык его коснел. Один писал трескучие картины с эффектами, но без поэзии и без содержания; другой силился изобразить глубоко захваченную новую, живую мысль, а исполнение выходило неровное, приблизительное, неживое. Один, если можно так выразиться, правдиво представлял нам ложь; другой — ложно, то есть слабо и неверно, представлял нам правду... Иные спросят: зачем изучать Иванова, неполного, неясного мастера, когда есть великие, несомненные, победоносные образцы? Зачем намеки, когда есть громкое слово? Но в том-то и состоит великая заслуга Иванова, идеалиста, мыслителя, что он указывает на образцы, приводит к ним, будит, шевелит и не допускает в других дешевого удовлетворения; что он заставляет учеников своих задавать себе высокие, трудные задачи...» («Век», 1861, № 15). Итак, Иванов низведен тут на степень полезного учителя для других, вехи, указательного столба для будущих художников, а сам — неудачник, недоросток, лишенный и огня, и творческой мощи, и вдохновения; художник, стоящий за миллионы верст не только от «великих», от «настоящих», умевших когда-то, в более счастливые времена, сказать «громкое слово», умевших быть «великими, победоносными образцами», но даже от Брюллова, умевшего правдиво выразить «все, что хотел»! Какая печальная близорукость, какие жалкие плоды вкорененных предрассудков и слепого фетишизма перед врытыми прочно «классическими авторитетами»!

[52]

Над подобными людьми вечно повторяется судьба евреев: давно пришел мессия, а они все еще его не видят и не слышат, все еще его отодвигают то в далекое прошлое, то в далекое будущее; а живое, настоящее уходит у них из рук. Нет творческой мощи, нет вдохновения в этом Христе, в этом великом, громовом Иоанне! Нет их в этих апостолах, никогда еще не представавших в такой правде и силе! Нет их в этой разнокалиберной толпе еврейской, восставшей теперь из двухтысячелетней смерти, с такою жизнью, с такою красотой, с такою



полнотою чувства, мысли и движений душевных, как никогда еще не представляла того живопись европейских художников! Забудьте на секунду предрассудки, почерпнутые из учебников, из рабски боготворимых авторитетов — и живое чувство покажет вам тотчас, что такое эта чудная, великолепная страница истории, перенесенная Ивановым на полотно с такою гениальною могучестью. Иванов — Рафаэль и Леонардо да Винчи нашего времени. И недостатки и совершенства у всех трех общие, или, по крайней мере, одной и той же категории: известная классичность и условность, неполное отдавание себя потоку жизни, стремлению живой природы, добровольное ограничение себя одним народом, одним направлением, одною стороною духа. Что для нашего времени кажется недостаточным, неудовлетворительным в творениях этих крупных художников — все это происходит от этих недостатков их точки отправления.

Но что касается до Иванова, то он всю жизнь оставался при навеянном на него извне классицизме, столь чуждом коренным основам его духа. Нравственный и художественный маскарад его продолжался лишь до 1847—1848 года. Тут произошел для Иванова громадный перелом в жизни и творчестве, и от сих пор начинается для него новая эра. «1848-й год, — писал мне в 1862 году Сергей Иванов, — положил замечательный предел работам брата над его картиной. Не только нечего было думать о каких-либо вспоможениях со стороны правительства, но существовало приказание выехать из Италии даже и тем, кто желал остаться на свой счет. В таких обстоятельствах картина была почти оставлена, за недостатком средств, и с этого года начал мой брат делать рисунки, которые и составляют все оставшиеся после него альбомы. В особенности побудило брата к этому еще вот что: он увидел, что на оставшиеся у него (небольшие после смерти отца, в этом самом 1848 году)

[53]

деньги картины не кончить как следует, ибо, приближаясь к окончанию, требовались сильные издержки на модели; композиции же, которыми он теперь занялся, не требовали издержек ни на модели, ни на краски. Он предпочитал делать их, выжидая лучшего времени, наступление которого, однако же, он предполагал, не могло продлиться так долго».

Итак, ближайшими причинами, условившими новое занятие, был материальный недостаток, ограниченность денежных средств, более сильные и безнадежные, чем во все прежние времена. Но в решимости Иванова стать на новый путь была еще другая причина, в тысячу раз более глубокая и сильная. : Это — великий нравственный и интеллектуальный переворот, конечно ранее всего обусловленный глубочайшими потребностями его

собственной природы, но развитый и взращенный современным движением тогдашней Европы и серьезными, многосторонними «новыми» чтениями Иванова, начавшимися вдруг в этот период его жизни. Относящееся сюда свидетельство Сергея Иванова приведено уже выше.

Горизонт Иванова расширился и углубился. Он уже не довольствовался тем, чтобы представлять сцены из библии с возможным реализмом, историчностью и национальностью, и в то же время со всею сердечностью и вдохновением, какие давал ему искренний талант его. Реализм и национальную типичность для представлений на сюжеты из библии одновременно с ним пробовали и другие современные живописцы: Орас Берне, Поль Деларош, отчасти даже Овербек — конечно, каждый в пределах своей односторонности и ограниченного таланта. Но нет, Иванов уже не хотел и не мог довольствоваться одним только этим. Его мысль и талант устремлялись к еще новым горизонтам, и в форме иллюстрирования жизни Христа он задумывал предприятие громадное, объемлющее целые широкие пространства истории. «У брата была мысль, — продолжает говорить мне Сергей Иванов, — сделать в композициях всю жизнь и деяния Христа. Проектировалось исполнение всего живописью на стенах особо на то посвященного здания, разумеется не в церкви. Сюжеты располагались следующим образом. Главное и большое поле каждой стены должна была занимать картина или картины замечательнейшего происшествия из жизни Христа; сверху же ее или их (так сказать, по бордюру, хотя это слово не совсем тут верно) должны были быть представлены, но в гораздо меньшем размере относящиеся к этому происшествию или выросшие на него впоследствии предания, или сказания, или же сюжеты на те места Ветхого завета, в котором говорится о мессии, или происшествия подоб-

[54]

ные, случившиеся в Ветхом завете и т. д. Эти композиции, наполняющие все альбомы и большую часть отдельных рисунков, рождались, набрасывались углем и потом отделялись — все одновременно, хотя все это происходило в продолжение восьми лет, то есть с 1849 года до начала 1858 года, года его поездки в Петербург и кончины. Что это так, тому довольно доказательств: первым и главным, конечно, служит самый рисунок, освободившийся от всякой манерности и сделавшийся легким и покорным выражению мысли».

Значит, 1848 год вывел Иванова из заколдованного круга все одной и той же, одной-единственной картины, к которой до тех пор была прикована вся мысль, упования, надежды

и усилия Иванова. Теперь прорваны были разом все плотины, задерживавшие его в течение двенадцати лет на одном месте, и все, накопленное в нем за это время изучением, уединенным размышлением, чувством, — разом хлынуло громадным, неудержимым потоком. В эти новые восемь лет он создал более, нежели во всю остальную жизнь свою. Нельзя было бы уже упрекать его в медленности, мешкотности. Иванов с головы до пят весь переродился. Это был новый человек, совсем не тот, какой за восемнадцать лет перед тем приехал в Италию, робкий ученик своего отца и петербургской Академии, ищущий приблизиться к великим образцам старого времени и достигающий их в своей картине. Это был новый человек, новый художник, переставший быть полуитальянцем, как все, долго засидевшиеся в Италии: это был художник, приносящий свою собственную мысль и свое собственное искусство, от всех независимый и пробующий новые формы для новой мысли. В восемь лет он создает легко, свободно, без малейшего признака усилия и натуги, целые сотни сцен и изображений, мгновенно выливающиеся из его пламенеющей фантазии. Эти рисунки, принадлежащие теперь Москве (по завещанию его брата), составляют главное его право на бессмертие. Не говоря уже о том, что они стоят неизмеримо выше «Явления Мессии народу», невзирая на все великие достоинства этой картины, нельзя не убедиться, рассматривая альбомы Иванова, что подобной глубокой и всеобъемлющей иллюстрации библии и евангелия до сих пор нигде не бывало. Я живо помню то ошеломляющее действие, какое произвели на меня альбомы эти, когда я их увидел здесь, в Петербурге, благодаря М. П. Боткину, несколько недель спустя после кончины Иванова. Я долго не мог прийти в себя от этой новизны и свежести творческой фантазии, от этой оригинальности форм и представлений. Я потом старался не раз высказать это и в печати. Мне кажется, когда рисунки бу-

[55]

дут окончательно все изданы и будут у всех в руках, они повсюду произведут громадное впечатление, найдут бесчисленных учеников и продолжателей, особенно у нас, где, говоря словами Иванова, «свежесть сил молодого народа обещает золотой век для грядущего поколения», в среде русских, «которым, — говорит тот же Иванов, — суждено прийти последними на поприще духовного развития и завершить все спокойно, здоровой критикой».

Я не имею возможности рассматривать здесь многие сотни композиций и рисунков, наполняющих альбомы последних лет жизни Иванова: для этого нужна особая книга, и, наверное, она в свое время будет написана. Но уже и теперь, мне кажется, всякий, кто имел

великое счастье рассматривать эту галерею созданий великого человека (без сомнения, не лишенную и недостатков), должен уже и теперь сказать себе с глубоким убеждением, что редко можно встретить в истории искусств такой ряд созданий, соединяющих величие и глубину духа с красотой и грацией, такую силу в изображении вдохновения ветхозаветных пророков — с такою жизненностью и изяществом при воплощении сцен «з домашней жизни евреев...

...это все, наполненное живыми чувствами и характерами, выражением разнообразнейших состояний и движений душевных, — все это образует такую великую и глубоко правдивую эпопею, какой мы до сих пор не встречали нигде и ни у кого в живописи.

Но Иванов не остановился даже и на этой второй ступени своего развития. В 1857 и 1858 годах он замышлял еще что-то новое, двигался еще вперед. В Германии, Лондоне и Петербурге он рассказывал близким по душе и уму людям, что уже не может останавливаться долее на одной религиозной живописи. Конечно, он не думал совсем оставить в стороне эту последнюю. Всего лучше это доказывается, например, тем, что, придя ко мне в 1858 году, незадолго до смерти своей, в Публичную библиотеку, он меня просил показать ему все, какие мне только известны, достовернейшие и древнейшие изображения Христа на мозаиках, фресках и других монументах, — причем, скажу мимоходом, оказалось, что он уже давным-давно все существующее в этом роде знает лучше меня. Притом же, в этом самом 1858 году из Петербурга Иванов все-таки собирался поехать в Палестину, в Иерусалим; наконец, он тогда же говорил, что из евангелия «преимущественно берет свои сюжеты искусство» (биография, стр. XXXII). Нет, Иванов оставлял за собою, несомненно, и религиозную живопись, и напрасно он считал, что утратил всю прежнюю свою веру и не

[56]

видит более выхода. Напрасно — это доказывают его собственные слова: «Я мучусь о том, что не могу формулировать искусством, не могу воплотить мое новое воззрение, а до старого касаться я считаю преступным», — прибавлял он с жаром (биография, стр. XXIII). Кто касаться до старого считает преступным, тот, ясно, с этим старым не разорвал, а ищет только для него новую формулу. Иванов, весь век занятый библией, не мог же вдруг с нею совершенно расстаться — разрывы со всем прежним в возрасте более чем пятидесятилетнем не проходят безнаказанно, они могут быть только смертельны. Но Иванов не падал и не

умирал, он своей веры не терял: он сохранял за собой все старое, но шел вперед и забирал по дороге громадные новые задачи. Он только намерен был не приносить долее в жертву религии все остальные сюжеты и задачи, подобно тому, как он делал это до тех пор. «Идея нового искусства, — говорил он в Петербурге в 1858 году, — сообразно с современными понятиями и потребностями, до сих пор еще не вполне прояснилась во мне. Я должен еще долго и неусыпно трудиться над развитием своих понятий — раньше того я не начну производить новые картины» (биография, стр. XXXI). Конечно, мудрено и дерзко отгадывать душу художника, когда он и сам не мог дать себе ясного отчета в ее горячем стремлении; но все-таки, мне кажется, некоторые места из писем Иванова дают нам возможность до некоторой степени понять, куда направился бы его талант, останься Иванов жив и примись он наконец за те «новые» картины, о которых он рассказывал в 1858 году. Еще в начале 1837 года Иванов писал Обществу поощрения художников: «Если я и сверстники мои не будем счастливы, то следующее за нами поколение пробьет себе непременно столбовую дорогу к славе русской, и потомки увидят вместо «Чуда больсенского», «Аттилы, побеждаемого благословением папы» — блестящие эпохи из всемирной и отечественной истории, исполненные со всеми точностями антикварскими, столь нужными в настоящем веке». В другом месте он объявлял, в 1858 году, что вполне одного мнения с публикой, которая, будучи не вполне довольна его большой картиной, требует «живого воскрешения древнего мира». Вот чем он думал, вот чем он надеялся, по-видимому, заменить прежние сюжеты и задачи рафаэлевские: «Чудо больсенское», «Аттилу, побеждаемого благословением папским», — воскрешением прежнего мира, воскрешением блестящих эпох всемир-

[57]

ной и отечественной истории. Долго ему мешала в этом исключительно религиозная живопись, вложенная в него патриархальным семейством, старым Петербургом александровского времени и Академией. Но пришла такая минута, что приклеенная чужими руками шелуха лопнула и отвалилась, и Иванов потянулся жадным взором и рукой к тому, что составляло в продолжение всей жизни его весь интерес, всю жажду и стремление его ума, — великие события всемирной и отечественной истории, И на этом новом пути он предсказывал успех если не самому себе, то другим, будущим русским художникам, «готовящимся на большой путь искусства живописного». Вот каковы были замыслы Иванова, вот каково было чудное, свежее, энергическое настроение этого

пятидесятидвухлетнего человека, старого годами, но молодого духом, как никто из всех его товарищей!

Иванов не знал и не понимал того реалистического движения, которое в его время уже начинало существовать в искусстве Европы, всего более во Франции. Французскую натуралистическую и вообще всю жанровую школу он называл «развратною школою парижскою» и предостерегал от нее в 1845 году, своего брата Сергея; тем менее мог бы он предвидеть, а потом и понять, если бы собственными глазами увидал произведения, успех и значение той могучей современной школы реализма, которая началась лишь в 50-х годах, а разрослась в Европе лишь в последние десять — пятнадцать лет. Иванов понимал одно искусство — «монументальное» — и вне его не в состоянии был понимать что-либо еще другое. Потому-то искусство, берущее себе задачи из ежедневной, будничной жизни, казалось ему мелким, ничтожным или «шуточным». Но безумно было бы требовать от природы, хотя бы и великой, того, чего в нее не было вложено и что ей было чуждо. И потому я только повторю те чудные слова, которыми в 1857 году приветствовал Иванова один из величайших русских писателей — Герцен. «Хвала русскому художнику, бесконечная хвала, — сказал он Иванову со слезами на глазах и бросившись обнимать его: — не знаю, сыщете ли вы формы вашим идеалам, но вы подаете не только великий пример художникам, вы даете свидетельство о той непочтой, цельной натуре русской, которую мы знаем чутьем, о которой догадываемся сердцем и за которую, вопреки всему делаемому у нас, мы так страстно любим Россию, так горячо надеемся на ее будущность».

С тех пор прошло более двадцати лет. Пора, кажется, хотя теперь начать узнавать и любить Иванова, сначала непонятого, а потом — забытого.