

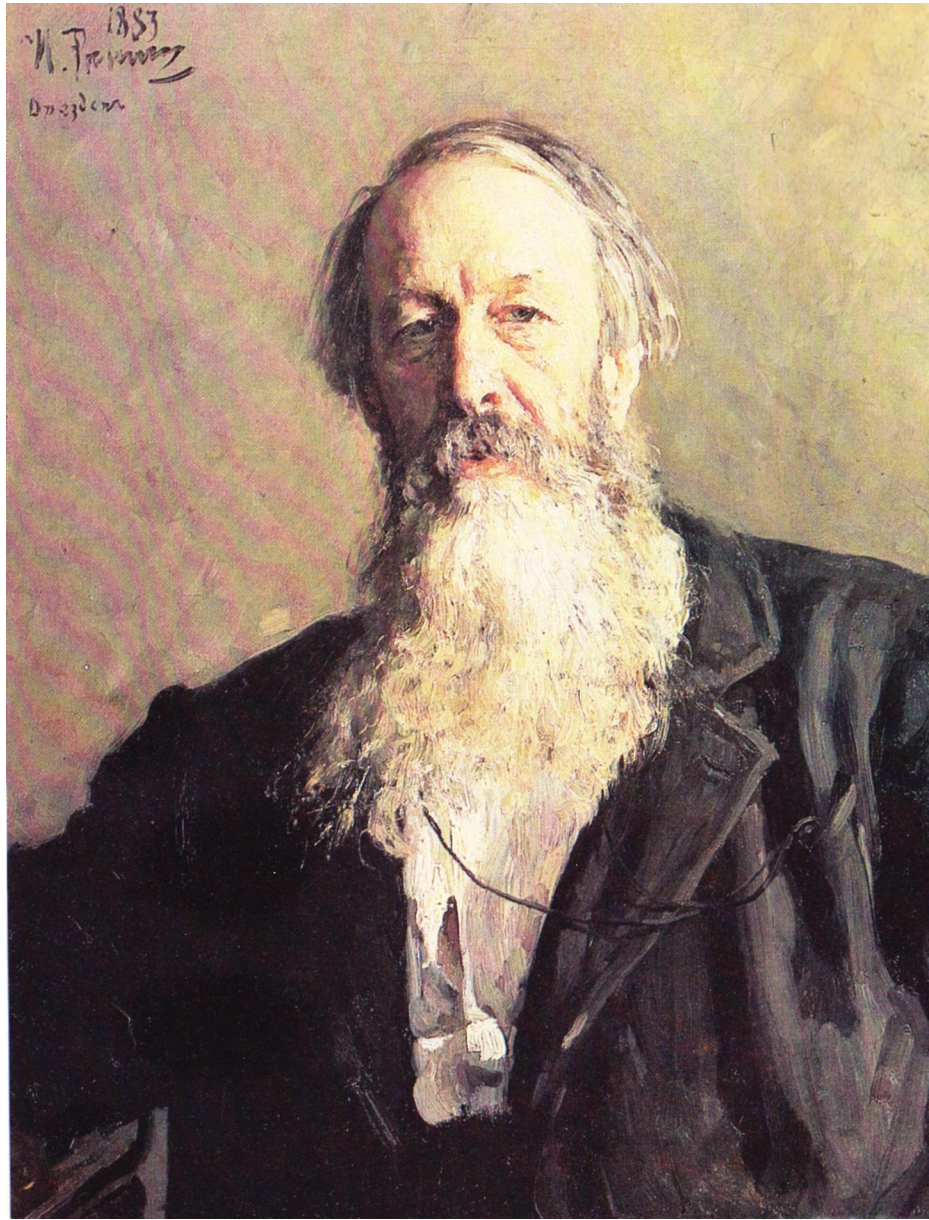
85.143(2)
17



V. B. Стасов



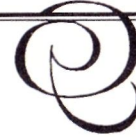
ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ
О РУССКОЙ
ЖИВОПИСИ



В.В. Стасов

ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ
О РУССКОЙ
ЖИВОПИСИ





Н

На севере, за Волгой, в деревнях, спрятанных среди лесов, встречаются древние старики, искалеченные трудом, но всегда полные бодрости духа непонятной и почти чудесной, если не забыть долгие годы их жизни, полной труда и нищеты, неисчерпаемого горя и незаслуженных обид.

В каждом из них живет что-то детское, сердечное, порою забавное, но всегда — какое-то особенное, умное, возбуждающее доверие к людям, грустную, но крепкую любовь к ним.

Такие старики — Гомеры и Плутархи своей деревни, они знают ее историю — бунты и пожары, порки, убийства, суровые сборы податей, — знают все песни и обряды, помнят героев деревни и преступников, ее предателей и честных мирян и умеют равномерно воздать должное всем.

В этих людях меня поражала их любовь к жизни — растению, животному, человеку и звезде, — их чуткое понимание красоты и необоримая, инстинктивная вера исторически молодого племени в свое будущее.

Когда я впервые встретил В. В. Стасова, я почувствовал в нем именно эту большую, бодрую любовь к жизни и эту веру в творческую энергию людей.

Его стихией, религией и богом было искусство, он всегда казался пьяным от любви к нему, и — бывало — слушая его торопливые, наскоро построенные речи, невольно думалось, что он предчувствует великие события в области творчества, что он стоит накануне создания каких-то крупных произведений литературы, музыки, живописи, всегда с трепетною радостью ребенка ждет светлого праздника.

Он говорил об искусстве так, как будто все оно было создано его предками по крови — прадедом, дедом, отцом, как будто искусство создают во всем мире его дети, а будут создавать — внуки, и казалось, что этот чудесный старик всегда и везде чувствует юным сердцем тайную работу человеческого духа, — мир для него был мастерской, в которой люди пишут картины, книги, строят музыку, высекают из мрамора прекрасные тела, создают величественные здания, и, право, порою мне казалось, что все, что он говорит, сливается у него в один жадный крик:

«Скорее! Дайте взглянуть, пока я жив...»

Он верил в неиссякаемую энергию мирового творчества, и каждый час был для него моментом конца работы над одними вещами, моментом начала создания ряда других.

Однажды, рассказывая мне о Рибейре¹, он вдруг замолчал, потом серьезно заметил:

— Иногда вот говоришь или думаешь о чем-нибудь, и вдруг сердце радостно вздрогнет...

Замолчал, потом, смеясь, сказал:

— Мне кажется, что в такую минуту или гений родился, или кто-нибудь сделал великое дело...

Все, в чем была хоть искра красоты, было духовно близко, родственно Стасову, возбуждало и радовало его. Своей большой любовью он обнимал всю массу красивого в жизни — от полевого цветка и колоса пшеницы до звезд, от тонкой чеканки на древнем мече и народной песни до строчки стиха новейших поэтов.

Порицая модернистов, он обиженно говорил:

— Почему это — стихи? О чем стихи? Прекрасное просто, оно — понятно, а этого я не понимаю, не чувствую, не могу понять...

Но однажды я услышал от него:

— Знаете, вчера читали мне этого, Х., — хорошо! Тонко! Такими стихами можно многое сказать о тайнах души... И — музыкально...

¹ Р и б е й р а (Хусепе де Рибера; (1591 — 1652) — испанский живописец и гравёр.

Старость консервативна, это ее главное несчастье; В. В. многое «не мог принять», но его отрицание исходило из любви, оно вызывалось ревностью. Ведь каждый из нас чего-то не понимает, все более или менее грешат торопливостью выводов, и никто не умеет любить будущее, хотя всем пора бы догадаться, что именно в нем скрыто наилучшее и величайшее.

Около В. В. всегда можно было встретить каких-то юных людей, и он постоянно, с некой таинственностью в голосе, рекомендовал их как великих поэтов, музыкантов, художников и скульпторов — в будущем. Мне кажется, что такие юноши окружали его на протяжении всей жизни; известно, что не одного из них он ввел в храм искусства.

Седой ребенок большого роста, с большим и чутким сердцем, он много видел, много знал, он любил жизнь и возбуждал любовь к ней.

Искусство создает тоска по красоте; неутолимое желание прекрасного порою принимает характер безумия,— но, когда страсть бессильна,— она кажется людям смешной. Многое в исканиях современных художников было чуждо В. В., непонятно, казалось ему уродливым, он волновался, сердился, отрицал. Но для меня в его отрицаниях горело пламя великой любви к прекрасному, и, не мешая видеть печальную красоту уродливого, оно освещало грустную драму современного творчества — обилие желаний и ничтожество сил.

Я мало знал В. В.— таким он мне казался,— эти строки — все, что я могу вспомнить о нем.

Мне жалко, что я знал его мало,— жизнь не часто дарит радость говорить о человеке с искренним к нему уважением.

Когда он умер — я подумал:

«Вот человек, который делал все, что мог, и все, что мог, сделал...»

В. В. СТАСОВ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРИТИКА



Деятельность В. В. Стасова как художественного критика была неразрывно связана с развитием русского реалистического искусства и музыки во второй половине XIX века. Он был их страстным пропагандистом и защитником. Он был выдающимся представителем русской демократической реалистической художественной критики. Стасов в своей критике произведений искусства оценивал их с точки зрения верности художественного воспроизведения и трактовки действительности. Он старался сравнивать образы искусства с породившей их жизнью. Поэтому его критика произведений искусства зачастую расширялась до критики самих явлений жизни. Критика становилась утверждением прогрессивного и борьбой с реакционным, антинародным, отсталым и дурным в общественной жизни. Художественная критика была одновременно и публицистикой. В отличие от прежней художественной критики — узкоспециальной или рассчитанной лишь на специалистов-художников и ценителей, знатоков искусства, — новая, демократическая критика обращалась к широким кругам зрителей. Стасов считал,

что критик является истолкователем общественного мнения; он должен выражать вкусы и запросы публики. Многолетняя критическая деятельность Стасова, проникнутая глубокой убежденностью, принципиальная и страстная, действительно получила общественное признание. Стасов не только пропагандировал реалистическое искусство передвижников, но и саму новую, демократическую, прогрессивную критику. Он создал ей авторитет, общественное значение.

Стасов был чрезвычайно разносторонне и глубоко образованным человеком. Он интересовался не только изобразительным искусством и музыкой, но и литературой. Он писал исследования, критические статьи и рецензии по археологии и по истории искусства, по архитектуре и музыке, по народному декоративному искусству, очень много читал, владел большинством европейских языков, а также классическим греческим и латынью. Своей огромной эрудицией он был обязан непрерывному труду и своей неисчерпаемой любознательности. Эти его качества — разносторонность интересов, начитанность, высокую образованность, привычку к постоянному, систематическому умственному труду, как и любовь писать, — выработало в нем его воспитание и жизненное окружение.

Владимир Васильевич Стасов родился в 1824 году. Он был последним, пятым ребенком в большой семье выдающегося архитектора В. П. Стасова. Отец с детства прививал ему интерес к искусству и трудолюбие. Он приучил мальчика к систематическому чтению, к привычке излагать в литературной форме свои мысли и впечатления. Так еще с юности были заложены основы той любви к литературному труду, той охоты и легкости, с которой писал Стасов. Он оставил после себя огромное литературное наследство.

Окончив в 1843 году Училище правоведения, молодой Стасов служит в Сенате и одновременно самостоятельно изучает музыку и изобразительное искусство, которые особенно его влекли. В 1847 году появляется его первая статья — «Живые картины и другие художественные предметы Петербурга». Ею открывается критическая деятельность Стасова.

Большую пользу принесла Стасову работа секретарем у русского богача А. Н. Демидова в Италии, во владении его Сан-Донато, близ Флоренции. Живя там в 1851—1854 годах, Стасов усердно работает над своим художественным образованием.

Вскоре после возвращения домой, в Петербург, Стасов начинает работать в Публичной библиотеке. Он проработал здесь всю жизнь, возглавляя Художественный отдел. Собираение и изучение книг, рукописей, гравюр и т. п. развивает далее знания Стасова, становится источником его огромной эрудиции. Он помогает советами и консультацией художникам, музыкантам, режиссерам, добывая им

необходимые сведения, разыскивая исторические источники для их работы над картинами, скульптурами, театральными постановками. Стасов вращается в широком кругу выдающихся деятелей культуры, писателей, художников, композиторов, артистов, общественных деятелей. Особо тесные связи завязываются у него с молодыми художниками и музыкантами реалистами, искавшими новых путей в искусстве. Он живо интересуется делами передвижников и музыкантов из группировки «Могучая кучка» (кстати, самое название это принадлежит Стасову), помогает им и в организационных и в идейных вопросах.

Широта интересов Стасова сказалась в том, что он органически сочетал работу историка искусства с деятельностью художественного критика. Живое, активное участие в современной художественной жизни, в борьбе демократического, передового искусства со старым, отсталым и реакционным помогало Стасову и в его работе по изучению прошлого. Лучшими, наиболее верными сторонами исторических и археологических изысканий своих, суждений о народном искусстве Стасов был обязан своей критической деятельности. Борьба за реализм и народность в современном искусстве помогала ему лучше разобраться в вопросах истории искусства.

Взгляд на искусство, художественные убеждения Стасова сложились в обстановке высокого демократического подъема конца 1850-х — начала 1860-х годов. Борьба революционных демократов с крепостничеством, с феодальным сословным строем, с самодержавно-полицейским режимом за новую Россию распространялась и на область литературы и искусства. Это была борьба против отсталых воззрений на искусство, царивших в господствующем классе и имевших официальное признание. Вырождавшаяся дворянская эстетика провозглашала «чистое искусство», «искусство для искусства». Возвышенная, холодная и отвлеченная красота или приторная условная внешняя красивость такого искусства противопоставлялись реальной окружающей действительности. Этим реакционным и омертвелым взглядам на искусство демократы противопоставляют связанные с жизнью, питающиеся ею реалистическое искусство и литературу. Н. Чернышевский в своей знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» провозглашает, что «прекрасное есть жизнь», что область искусства — это «все, что есть интересного для человека в жизни». Искусство должно познавать мир и быть «учебником жизни». Кроме того, оно должно выносить свои суждения о жизни, иметь «значение приговора о явлениях жизни».

Эти воззрения революционных демократов легли в основу эстетики Стасова. Он стремился в своей критической деятельности исходить из них, хотя сам и не возвышался до революционности. Он считал Чернышевского, Добролюбова, Писа-

рева «колонновожатыми нового искусства» («25 лет русского искусства»). Он был демократом и глубоко прогрессивным человеком, отстаивавшим идеи свободы, прогресса, искусство, связанное с жизнью и пропагандирующее передовые идеи.

Во имя такого искусства он и начинает свою борьбу с Академией художеств, с ее системой обучения и с ее искусством. Академия была ему враждебна и как реакционное правительственное учреждение, и устарелостью, оторванностью от жизни, педантизмом своих художественных позиций. В 1861 году Стасов публикует статью «По поводу выставки в Академии художеств». Ею он начинает свою борьбу с отжившим академическим искусством, в котором преобладали далекие от жизни мифологические и религиозные сюжеты, за новое, реалистическое искусство. Это было началом многолетней и страстной его критической борьбы. В том же году была написана его большая работа «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве». Стасов рассматривает противоречия в творчестве этих знаменитых художников как отражение переходного периода. Он вскрывает в их произведениях борьбу нового, реалистического начала со старым, традиционным и стремится доказать, что именно эти новые, реалистические черты и тенденции в их творчестве и обеспечили их роль в развитии русского искусства.

В 1863 году 14 художников отказались от выполнения заданной им дипломной темы, так называемой «программы», отстаивая свободу творчества и реалистическое отображение современности. Этот «бунт» воспитанников академии был отражением революционного подъема и пробуждения общественности в области искусства. Эти «протестанты», как их называли, основали «Артель художников». Из нее выросло затем мощное движение «Товарищества передвижных художественных выставок». Это были первые не правительственные и не вельможные, а демократические общественные организации художников, в которых они были сами себе хозяевами. Стасов горячо приветствовал создание сначала «Артели», а затем Товарищества передвижников. Он справедливо видел в них начало нового искусства и всячески затем пропагандировал и защищал передвижников и их искусство...

Стасов всегда искал в искусстве глубокого идейного содержания и жизненной правды и с этой точки зрения прежде всего оценивал произведения. Он утверждал: «Только то и искусство, великое, нужное и священное, которое не лжет и не фантазирует, которое не старинными игрушками тешится, а во все глаза смотрит на то,

¹ Такое название оно получило потому, что «передвигало» свои выставки по крупнейшим провинциальным городам тогдашней России, чтобы приблизить искусство к широким кругам зрителей, пропагандировать и популяризировать реалистическое искусство, способствовать художественному развитию широких масс.

что везде вокруг нас совершается, и, позабыв прежнее барское деление сюжетов на высокие и низкие, пылающей грудью прижимается ко всему тому, где есть поэзия, мысль и жизнь». Он даже склонен порою был считать тягу к выражению больших, волнующих общество идей одним из характерных национальных признаков русского искусства. В статье «25 лет русского искусства» Стасов вслед за Чернышевским требует от искусства быть критиком общественных явлений. Он защищает тенденциозность искусства, рассматривая ее как открытое выражение художником его эстетических и общественных воззрений и идеалов, как активное участие искусства в общественной жизни, в воспитании людей, в борьбе за передовые идеалы.

Стасов утверждал: «Искусство, не исходящее из корней народной жизни, если не всегда бесполезно и ничтожно, то уж по крайней мере всегда бессильно». Большой заслугой Стасова является то, что он приветствовал отражение народной жизни в картинах передвижников. Он всячески поощрял это в их творчестве...

Со всей страстностью своей природы, со всем публицистическим жаром и талантом Стасов на протяжении своей жизни отстаивал мысль о самостоятельности и оригинальности развития русского искусства. Вместе с тем ему была чужда ложная идея якобы изолированности или исключительности развития русского искусства. Отстаивая его оригинальность и самобытность, Стасов понимал, что оно в целом подчиняется общим законам развития нового европейского искусства. Так, в статье «25 лет русского искусства», говоря о зарождении русского реалистического искусства в творчестве П. Федотова, он сопоставляет его с аналогичными явлениями в западноевропейском искусстве, устанавливая как общность развития, так и национальное его своеобразие. Идедность, реализм и национальность — эти основные черты Стасов отстаивал и пропагандировал в современном ему искусстве...

Расцвет критической деятельности Стасова относится к 1870—1880 годам. В это время написаны его лучшие работы, и в это время он пользовался наибольшим общественным признанием и влиянием. Стасов и в дальнейшем, до конца своей жизни, отстаивал общественное служение искусства, утверждал, что оно должно служить общественному прогрессу. Стасов всю жизнь боролся с противниками реализма на разных этапах развития русского искусства. Но, тесно связанный с передвижничеством 1870—1880 годов как критик, сложившийся на основе этого искусства и его принципов, Стасов не смог впоследствии пойти дальше. Он не смог по-настоящему воспринять и понять новые художественные явления в русском искусстве конца XIX — начала XX века... Старевший критик в пылу полемики порою не разбирался в сложности и противоречивости новых явлений, не видел их положительных сторон, все сводя только к ошибочности или ограниченности.

Но, разумеется, и в лучших работах критика не все верно и приемлемо для нас. Стасов был сыном своего времени, и в его взглядах и понятиях были наряду с весьма ценными и слабые и ограниченные стороны. Особенно значительны они были в его научных исторических исследованиях, где он порою отступал от своих же собственных позиций самостоятельности развития искусства народа, отождествлял понятия народности и национальности и т. д. И его критические статьи не свободны от ошибок и односторонностей. Так, например, в пылу борьбы с изживавшим себя старым искусством Стасов приходил к отрицанию достижений и ценности русского искусства XVIII — начала XIX века как якобы несамостоятельного и ненационального. Он в известной мере разделял здесь заблуждения тех современных ему историков, которые считали, что реформы Петра I оборвали якобы национальную традицию развития русской культуры. Так же точно в борьбе с реакционными позициями современной ему Академии художеств Стасов доходил до полного и абсолютного ее отрицания. В обоих случаях мы видим, как выдающийся критик утрачивал порою в пылу страстной полемики исторический подход к явлениям искусства. В самом близком и современном ему искусстве он порою недооценивал отдельных художников, как, например, Сурикова или Левитана. Наряду с глубоким и верным анализом одних картин Репина он неправильно понимал другие. Правильному и глубокому пониманию народности в живописи противостоит у Стасова внешнее понимание ее в современной ему архитектуре. Это было обусловлено слабым развитием самой архитектуры его времени, ее малой художественностью.

Можно было бы указать и на другие ошибочные или крайние, вызванные полемическим задором и обстоятельствами борьбы суждения Стасова. Но не эти ошибки или заблуждения замечательного критика, а его сильные стороны, верность его основных положений важны и ценны для нас. Он был силен и поистине велик как критик-демократ, придавший художественной критике большое общественное значение и вес. Он был прав в основном, главном и решающем — в общественном понимании искусства, в отстаивании реализма, в утверждении, что именно реалистический метод, связь искусства с жизнью, служение этой жизни обеспечивают расцвет, высоту и красоту искусства. Это утверждение реализма в искусстве составляет историческое значение, силу и достоинство Стасова. В этом непреходящее значение его критических работ, их ценность и поучительность для нас сегодня. Работы Стасова важны и для ознакомления с историческим развитием и достижениями русского реалистического искусства. Читатель найдет в сборнике общие очерки, такие, как «25 лет русского искусства», а также и статьи об отдельных произведениях, например о портрете Мусоргского или Л. Толстого рабо-

ты Репина. Они являются примерами пристального, умелого рассмотрения отдельного выдающегося произведения.

Поучительны и ценны для нас в Стасове-критике не только его большая принципиальность, ясность и твердость его эстетических позиций, но и его страстность, темперамент, с которым он отстаивает свои убеждения. До конца своих дней (Стасов умер в 1906 году) он оставался критиком-борцом. Замечательна его любовь к искусству и преданность тому, что он считал в нем подлинным и прекрасным. Эту его живую связь с искусством, ощущение его как своего собственного дела, практического и нужного, правильно охарактеризовал М. Горький в своих воспоминаниях о Стасове. Любовь к искусству продиктованы и его утверждения и его отрицания; в нем всегда «горело пламя великой любви к прекрасному».

В этом непосредственном переживании искусства, в страстной защите его жизненного значения и важности, в утверждении реалистического, нужного народу, служащего ему и в его жизни черпающего свои силы и вдохновение искусства и заключается самое важное и поучительное, высоко ценимое и уважаемое нами в работах Стасова.

А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА*¹

НАША ЖИВОПИСЬ



О

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

Если смотреть на внешние признаки и не знать сущности дела, сначала, пожалуй, покажется, что новое искусство у нас — пришлое от других и подражательное. В самом деле, новое художественное движение началось у нас в самом конце 40-х годов; в остальной Европе — тоже. Это движение имело у нас характер самый решительный реалистический; в остальной Европе — тоже. Новое русское искусство имело самые близкие черты родства и сходства с новой реалистической литературой, на несколько лет предшествовавшей ему у нас и уже пустившей глубокие корни в нации; в остальной Европе — тоже. Полный расцвет нового искусства произошел у нас в 60-х и 70-х годах, и движение его шло у нас все сильнее и

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

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

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

Первым проблеском нового нашего направления в искусстве был Федотов. Но это был человек, не имевший ничего общего с современной Европой, ничего о ней не знавший и ни в самомалейшей степени даже не подозревавший, что в ней тогда делалось, думалось и совершалось. Он ничего не знал ни об ее книгах, ни картинах." Все его художественные познания ограничивались тем, что он видел в



П. А. ФЕДОТОВ.
Сватовство майора.
1848 г.

Эрмитаже, в Академии или у «великого» Брюллова в мастерской. Но во всем, что тут было налицо, не заключалось ни единой черточки новой Европы, все было старое и стариннейшее: либо давно прошедший классицизм высоких и малых мастеров прежних столетий, либо надутый и растопыренный романтизм новейших эпох. Да притом же то, что начиналось в то время нового на Западе, было плохо известно и самой Европе; куда было знать что-нибудь о нем бедному гвардейскому офицеру в отставке, до тридцати лет прожившему между кадетским корпусом и казармой*, нигде не бывавшему и ничего не слыхавшему? Я сам знал Федотова в 40-х годах, я его живо помню. Мне случилось быть с ним знакомым в лучшую, сильнейшую пору его жизни, в те годы, когда он писал «Сватовство майора». Эта картина, могу сказать, писалась на моих глазах. Я не раз слыхал тогда из его собственных уст многие из тех его виршей, которые он любил читать и где он объяснял свою картину. Я присутствовал при его поисках типов и подробностей. Мне памятливы его рассказы, его юмор, его веселость, его остроумие и наблюдательность — все, делавшее его столь привлекательным для всех, кто знал его тогда. Он вышел из кадетского корпуса первым; он и прежде и потом не прочь был от чтения, но все-таки образования у него не было никакого, и все он брал талантливостью и живостью натуры. Если бы ему тогда рассказать, чего хотели Курбе и Прудон*, к чему они начинали тогда стремиться и что проповедовали, — он, мне кажется, и не понял бы того и чуждался бы всего этого. Он вполне веровал еще в «высокое искусство», олицетворением которого казался ему, как и всем тогда в России, Брюллов. Он, наверное, и сам не воображал, что настоящее высокое искусство и есть то самое, которое зачиналось в ту минуту на его маленьких холстиках и которое он, конечно, считал искусством второстепенным, подчиненным. Как бы он удивился, я думаю, если бы ему кто-нибудь тогда сказал, что именно с него только и начнется настоящее русское искусство. «А Карл Павлыч куда?» — наверное, спросил бы он, видя тогдашнее всеобщее поклонение России Брюллову и помня, как этот тогдашний «колосс» русского искусства протянул ему, маленькому, неизвестному офицеру, свою могучую руку и как он всей тяжестью своего громадного авторитета перед Академией и русской публикой помог ему сделаться вдруг, за одним разом, современной знаменитостью. «А Егоровы, а Шебуевы, а Бруни, а Басины* и все остальные — куда же все они?» — наверное, спрашивал бы он, и это — не по чувству благодушной скромности и праведного смирения, а потому, что в самом деле так веровал и исповедовал. Конечно, он чувствовал правду своего таланта и истину трактуемого им нового материала, но он не чувствовал силы и значения начатого им дела, он был за тысячу верст от мысли, что он — родоначальник нового русского искусства. С новыми французскими



П. А. ФЕДОТОВ.
Свежий кавалер. Утро
чиновника, получившего
первый крестик.
1846 г.

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

Еще очень любопытно то, что Федотов вовсе не понимал Гоголя и очень мало симпатизировал ему. Что бы, казалось, естественнее Федотову любить Гоголя со страстью, от всей души разуместь своей талантливой натурой его гениальность даже еще больше, чем вся тогдашняя Россия, сходявшая от Гоголя с ума. Притом же, по-видимому, столько было общего в складе и направлении Гоголя и Федотова. Не зная фактов, можно было бы даже легко вообразить себе, что Федотов прямо внушен был Гоголем и, охваченный его могучим духом, устремился нарисовать красками то, что Гоголь живописал огненным словом. Так нет же, Федотов не любил и не понимал Гоголя; это свидетельствует его приятель и биограф Дружинин*. А отчего? Оттого, что находил у него слишком много карикатуры во всем. Какая странность природы Федотова, какое свидетельство неполноты и бедности этой природы: находить «карикатурность» у Гоголя, из-за нее отвергиваться от созданий этого гениального человека и в то же время наполнять добрую половину своих созданий именно только лишь «карикурами»! Но этот факт служит все-таки доказательством того, что Федотов был в столь же малой зависимости от Гоголя, как и от новых французских реалистов. Он был художник совершенно «сам по себе».

Что он любил в искусстве, к чему стремился, чего хотел? Он любил всего более старых голландцев*, которых бесчисленные маленькие картинки он видел и по целым дням рассматривал в Эрмитаже. Потом любил он еще до страсти Гогарта*, которого он знал по гравюрам¹, рассматриваемым им точно запоем. Во-первых, его привлекали с необычайной силой правда жизни, сюжет, взятый из самой простой ежедневности, глубокая естественность, отсутствие всего фальшивого и высокопарного; во-вторых,— едкая сатиричность, юмористическое накопление в одну рамку десятков и сотен маленьких подробностей, приводящих к одному общему смехотворному аккорду, и, наконец, моральная, нравоучительная тенденция². Рожденный с сильным даром наблюдательности, Федотов сначала устремил эту наблюдательность на портреты-карикатуры окружавших его в корпусе и полку, вообще в военной службе личностей; потом принялся рисовать картинки

¹ Гравюра — один из видов графики. Художник-гравер наносит изображение резцом на металлическую, или деревянную доску, или линолеум и получает с этого изображения оттиски. Оттиски (эстампы) также называются гравюрами.

² Тенденция — здесь: основная идея, особенно резко подчеркнутая автором.



П. А. ФЕДОТОВ.
Завтрак аристократа.
1849 г.

с полковыми «жанрами»¹, где на сцене были все только солдаты, офицеры и генералы в казарме, лагере и во дворце, но большей частью все это — в безразличном и восхвалительном тоне; наконец, недовольный узкостью таких рамок, он решительно бросил военную службу и перешел в живописцы бытовых сцен, происходящих среди народа и того класса общества, которым он сам был постоянно окружен. Настроение Гогарта и старых голландцев сильно высказывалось везде тут; скоро потом к ним прибавилось то фельетонное иллюстрирование ежедневной жизни, которое он нашел и полюбил в картинках Гаварни*, модного любимца в 40-х годах русской публики столько же, сколько и парижской. Ловкость и блеск, остроумие, известная доля метко схваченной типичности, легкость и веселость, некоторая поверхностность, скользкая по верхушкам и не идущая в глубину, — все это прельщало Федотова и соответствовало известным сторонам его натуры, в то же время как другие стороны этой натуры оставались глубоко связанными с голландцами и Гогартом. И вот все эти разнообразные элементы, вместе слившись, образовали очень оригинальное целое. Но Федотов навсегда остался бы только художником второстепенным, фельетонным, довольно приятным иллюстратором и не худым живописцем-моралистом, если бы не написал двух своих картин: «Свежий кавалер» и «Сватовство майора».

С этими двумя картинами все дело переменяется. Прежние легкие эскизы, наброски, прилежные, но малотворческие копии с натуры — все, сверкавшее и кружившееся мотыльком, отодвинулось на далекий план, и выступило глубокое, талантливое творчество. Федотов вдруг затронул такие глубокие ноты, каких до него еще никто не брал в русском искусстве. В одной картине — «Свежий кавалер»², или «Утро чиновника, получившего первый орден» (появившейся на выставке 1848 года) — у него выступает наш ужасающий чиновник 30-х годов; в другой — «Сватовство майора» — наш ужасающий солдафон-офицер 30—40-х годов; разом целых две громадных болячки старинной нашей России, выражение в потрясающих, глубоких, бесконечно правдивых чертах. Взгляните этому чиновнику в лицо: перед вами понаторелая, одеревенелая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем уже более не мыслящий, кроме того, что даст ему денег и крестик в петлицу³. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого

¹ Жанр — вид живописи; в изобразительном искусстве бывает жанр исторический, батальный, портретный, бытовой, пейзажный и др. Здесь и в дальнейшем слово «жанр» употребляется как жанр бытовой живописи; «полковой жанр» — изображение сцен из военной жизни.

² Кавалер — здесь: человек, награжденный орденом.

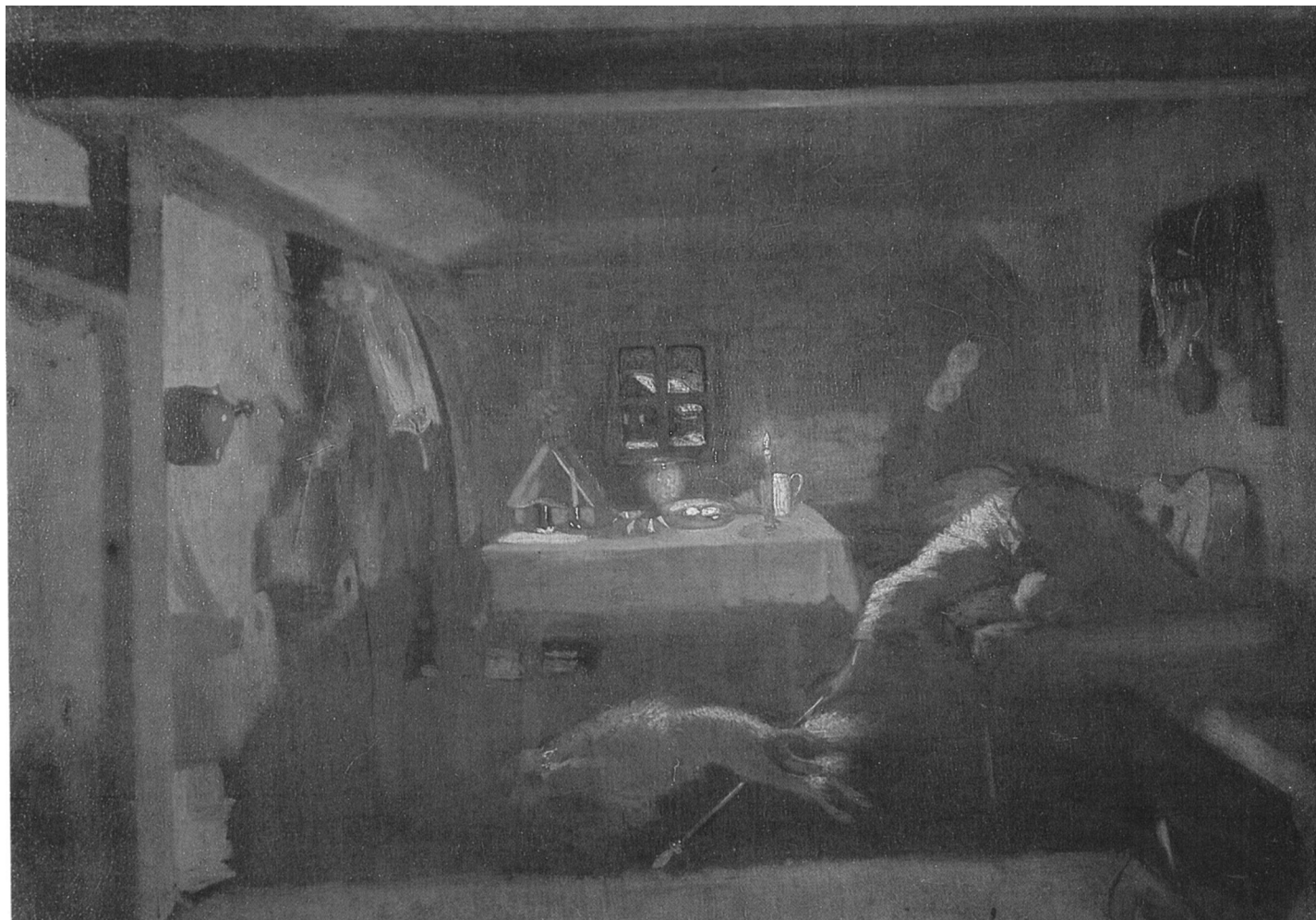
³ Крестик в петлицу — орден в виде крестика, который прикреплялся к петлице мундира.

и что хотите — и ни одна складочка на его лице из риноцеросовой¹ шкуры не дрогнет. Злость, чванство, бездушие, боготворение ордена, как наивысшего и безапелляционного аргумента, вконец опошлившаяся жизнь — все это присутствует на этом лице, в этой позе и фигуре закоренелого чиновника в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди. Глубоко почувствовала все это русская публика, валившая густой толпой на выставку, где в первый раз появилась эта картина, но глубоко почувствовала все значение ее и тогдашняя цензура: когда вышла в свет литография² с картины, на ней орден был выпущен совсем вон; «свежий кавалер» указывал просто себе на грудь, картина была искалечена, но какое кому дело! Впрочем, уже раньше того и в указателе академической выставки было благоразумно напечатано заглавие картины в таких словах: «Следствие пирушки и упреки». Значит, всякий должен был понимать, что тут все дело состоит только в человеке под хмельком, сцепившимся со своей кухаркой. О прочем не стоило, дескать, и думать. Да и слава богу, что так было: не будь такого громоотвода и ширмы налицо, картину Федотова вовсе запретили бы тогда, и она, может быть, исчезла бы бесследно. Другая картина Федотова — «Сватовство майора, или Поправка обстоятельств», появившаяся на выставке 1849 года, была точдо такого же глубокого настроения. Это снова была трагедия, грозно выглядывающая из-за веселой и потешной наружной ширмы. Только забавным мог казаться на первый взгляд этот майор, крутящий себе ус в передней у зеркала, раньше чем вступить в комнату, где ждет его купеческое семейство с невестой; только забавным мог казаться каждый в этом семействе — и практическая мать, и перезрелая жеманная невеста-дочь; мог казаться только забавным и отец-лавочник в сюртуке, еще в первый раз в жизни надетом по приказу жены; только забавным могли казаться и все другие в картине; только забавным мог казаться и весь дом этот, где — «одно пахнет деревней, а другое — харчевней» (слова стихотворения Федотова.— В. С). Но перестанешь забавляться и забудешь о смехе, когда подумаешь о том, что заключает в себе вся эта сцена: тут два враждебных лагеря, ведущих войну один против другого, тут враги, ищущие, как бы получше надуть друг друга, бездушные, огрубелые, пошлые и свирепо эгоистичные, готовые на все без разбора. Тут не до смеха. Тут Федотов в первый раз затронул талантливой кистью, глубоко и сильно, то самое трагическое «темное царство», которое несколько лет спустя со всей силой таланта вывел на сцену Островский.

Риноцёрос (*rinoceros* — лат.) — мамонт.

Литография — один из видов графики. При помощи пресса получают оттиск с особого литографского камня, на котором литограф выполняет изображение. Оттиски также называются литографиями.

П. А. ФЕДОТОВ.
«Анкор, еще анкор!»
1851—1852 гг.



После этих двух картин Федотов уже ничего не произвел, даже издали к ним приближающегося. Он попробовал еще одну новую, великолепную задачу — «Возвращение институтки в родительский дом»; это было противоположение мертвого, застылого провинциального захолустья со свежей жизнью, привезенной из блестящего европейского центра русской столицы; это была холодная вода, которую вдруг плеснуло на молоденькую, горячую, только что распустившуюся жизнь. Все это обещало картину под стать «Свежему кавалеру» и «Сватовству майора». Но Федотов вдруг не выдержал, своротил с дороги и ударился в расслабленную сентиментальность: такова его картина «Вдовушка», им самим много раз повторенная. Потом он принялся за картину «Приезд государя императора в Патриотический институт» — значит, за тот самый полуофициальный род живописи, которым занимался еще во время своего офицерства. Потом он рисовал множество «сатирических» и нравоучительных картинок. Наконец, затевал было издание сатирического журнала, который был бы, конечно, гибелью настоящего художественного направления у него. Но ничего этого он не докончил, скучал, хирел, тосковал; недовольный и не справляющийся сам с собой, сошел с ума, наполовину от бедности, и умер, произведя на свет едва лишь маленькую крупинку из того богатства, каким одарена была его натура. Но эта крупинка была чистое золото и принесла потом великие плоды.

И художники и публика пришли в невероятный восторг при появлении картин Федотова; Академия сделала его тотчас же академиком; «в кругу художников на него стали смотреть с уважением, как на честь и гордость русской школы; газеты и журналы затрубили ему восторженные хвалы; повсюду, от аристократической гостиной до каморки апраксинского торговца¹, только и было речи, что о замечательных работах новоявленного русского жанриста», — говорит А. Сомов в биографии Федотова. Да, именно «жанриста»! И в том-то вся и беда была, что в Федотове увидали только «жанриста», а не просто крупного, своеобразного, талантливого живописца. «Жанр» считался тогда очень второстепенным родом искусства, и именно по поводу Федотова в тогдашних журналах печатались важные соображения о том, почему, мол, «жанр» захватывает ныне такое значительное место во вкусах публики и чем бы помочь настоящему, высокому и великому искусству снова занять должное место. Правда, публике, воспитанной на Пушкине, Гоголе и Белинском, должно было становиться немножко тошно от безмыслия, условности и неправды тогдашнего русского искусства, и потребность в чем-то

¹ Каморка апраксинского торговца — каморка, уголок торговца на Апраксинском рынке в Петербурге. В каморках таких торговцев находились старые картины, гравюры, литографии, рамы, различные антикварные вещи.

другом, более высшем и правдивом, ярко высказалась в том восторге, с каким она приветствовала нежданное-негаданное появление Федотова. Но жалобы этой публики были по-тогдашнему тихи и скромны, восторги — минутны, и ни те ни другие еще не способны были перевернуть вверх дном существовавший тогда в искусстве порядок и начать новую жизнь. У этой самой публики был перед глазами «колоссальный» Брюллов, признанный величайшим гением уже более десятка лет тому назад, в него веровали и ему поклонялись,— стоило ли думать о том, что так малоудовлетворительны остальные его товарищи! У всех твердо было заложено в голове представление о том, что Брюллов столкнул с пьедестала и поборол «академическое» направление старых русских живописцев, что он заменил это никуда не годное, устарелое направление — новым, настоящим, правдивым, талантливым. Такое убеждение было непоколебимо, начиная с таких высоких и правдивых художников, как Пушкин и Гоголь, и кончая последним тупицей среди публики. Никому в голову не приходило, что Брюллов был и сам точь-в-точь такой же академист, как презираемые Егоровы и Шебуевы, только повылощенное, на новый манер, поблестящее, поновее и поталантливее. Никто не жаловался на его фальшь, ничтожество и пустоту содержания, холодное бездушие, коверканый вкус рококо¹, отсутствие натуры, вечный фейерверк и шумиху, заменяющие истинное выражение, чувство, жизненную правду: все это осталось не понято, и Брюллов так и сошел в могилу великим русским Рафаэлем. Там, где для всех годились его исторические картины, где поэт Жуковский печатно называл «богоносными видениями» такие вещи, как, например, его «Взятие богоматери на небо» и другие подобные же картины старого итальянского академического пошиба; там, где беспрекословно восторгались ничтожеством, пустотой и безвкусицей его «прелестных жанров»,— так нечего было ожидать настоящего понимания искусства. У всех были отведены глаза, все были крепко убеждены, что у нас великий период искусства совершается и что под кистью Брюллова точь-в-точь такие же великие дела творятся, как под пером Пушкина и Гоголя. Какое заблуждение! Еще никогда такого разлада у нас не бывало между литературой и искусством, как во времена императора Николая: сколько та была полна жизни и правды, национальности и самостоятельности, столько же тогдашнее искусство все состояло из мертвечины и лжи, из условного космополитизма и пережевываемых на все лады европейских задов.

¹ Р о к о к о — стиль, характерный для искусства XVIII века, в котором часто встречается мотив раковины (франц. «рокайль») или развитие этого мотива в орнаменте. Полнее всего проявился в архитектуре, внутреннем оформлении комнат и декоративно-прикладном искусстве. Стиль рококо отличается прихотливой капризностью линий, сочетанием блеклых тонов, декоративной изысканностью.



В. Г. ПЕРОВ.
Автопортрет.
1870 г.

Вместе с началом нового царствования, вместе со вступлением на престол императора Александра II, в русском искусстве совершается громадный переворот*. Происходит перелом в направлении искусства, оно вступает на новый путь, и, насколько художники не похожи более на прежних русских художников, настолько и их произведения перестают быть похожи на прежние русские произведения. Новый период наступил, новый мир начался. Довольно указать на несколько фактов из жизни новых художников, в самой высшей степени характеризующих народившуюся теперь их породу, их настроения, понятия и их образ мысли.

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

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

Эта самая компания молодых людей, принужденных покончить с Академией, образует свою собственную «Артель», где все работают общими силами.

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

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

Что говорят все эти факты? Они говорят, что у русских художников народилось нечто новое, прежде небывалое — *характер и самобытная мысль* для управления жизнью. А где это уже есть, там новый мир начался.

Что может быть характернее приведенных фактов? Что может лучше показать, какая громадная пропасть легла между прошедшим и настоящим русских художников? Путешествия за границу, награды потеряли прежнюю обольстительную силу; апатия и покорность заменились мыслью и силой почина; прежняя разрозненность сплоченностью. Путешествие за границу и проживание там в про-

должение нескольких лет были всегда прежде лучшей мечтой русского художника, той порою, которая заставляла его всего сильнее работать, забывая голод, холод, всевозможные бесконечные лишения. «Русские художники часто питают в себе истинный талант,— говорит Гоголь в «Невском проспекте»,— и если бы только дунул на них свежий воздух Италии, он бы, наверное, развился так же вольно, широко и ярко, как растение, которое выносят, наконец, из комнаты на чистый воздух...» «Рим,— говорит еще Гоголь в «Портрете»,— тот чудный Рим, величавый рассадник искусств, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника». Точь-в-точь так думали прежде у нас и все, всего больше сами художники; они бог знает как надеялись на этот «чистый воздух» и на это «широкое развитие» своего таланта лишь в Италии, лишь в чужих краях. Надо было, чтобы произошло что-то необычайное, целая перестановка мыслей и понятий от корней и до верхушки, для того чтобы русский художник стал просить о том, чтобы его уволили от этих чужих краев. Прежняя вера, значит, сломлена, прежнее слепое идолопоклонство разрушено, и человек повернулся на пятах своих в совершенно иную сторону. Смешно и близоруко было бы видеть тут одну грубость и необтесанность художника, еще не способного понимать, что такое «чужие края»; смешно и близоруко было бы объяснять поступок Перова каким-то смешным и ограниченным квасным патриотизмом: во всю жизнь свою Перов никогда не проявил ни единой черточки такого комического настроения; нельзя, значит, видеть его и здесь. Мотивы лежали глубже и дальше. Так же точно и с фактами протеста против классической темы. Его продиктовали не пустая заносчивость, не буйство и не чванство, не намерение пустить фейерверк, не желание поиграть в оппозицию — нет, все такие мелкие и ничтожные мотивы не играли никакой роли в отважной решимости горсточки бедных, слабых юношей. Им только было невыносимо повиноваться нелепым привычкам школы; глупому выбору сюжетов, никуда более не годных; они протестовали против «старого» во имя того «нового», которое уже ясно чувствовали и ярко сознавали. Что это была не минутная безумная вспышка и не напрасный каприз, они доказали потом всей своей жизнью...

Что касается отказа от званий, мест и отличий, это было тоже что-то новое, небывалое. Мне скажут: «А Иванов, отказавшийся от «профессорства» и от работ для Исаакия в Петербурге, для Спаса в Москве?» Иванов еще в 1836 году признавал, что профессорство и заказы «вредны», что купеческие расчеты никогда не подвинут художника вперед, а в шитом, высоко стоящем воротнике¹ тоже нельзя ничего сделать, кроме — стоять вытянувшись».

¹ Шитый воротник.— Воротники мундиров расшивались золотым шитьем, а также серебряным или золотым галуном.



В. Г. ПЕРОВ.
Сельский крестный ход на Пасхе.
1881 г.



В. Г. ПЕРОВ.
Рыболов.
1871 г.

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

Гоголь в числе своих глубоких, по правде верных от головы до ног портретов нарисовал все существовавшие в его время типы наших художников. Никто лучше его не знал их, он провел среди них свою жизнь, и в Петербурге, и в Риме, и потом начертил их физиономию со всей меткостью своего гения. В «Невском проспекте» он рисует такой портрет молодого художника Пискарева, еще учащегося в Академии:

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

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

Все тихости, скромности, робости, замешательства художника — куда все это девалось? Художники уже не хотели больше толковать только вдвоем о любимом предмете, а вне «маленькой комнаты», в больших комнатах, с удивительным терпением и равнодушием выполнять, что ни велит самого нелепого и глупого. Они узнали, что у них собственная своя есть голова на плечах и свой ум в этой голове, помимо профессора, и что в искусстве дело творчества, сочинения есть уголок



В. Г. ПЕРОВ.
Портрет
А. Н. Островского.
1871 г.

священный, куда не должен лезть кто ни попало, чтобы рыться и распоряжаться там, как на мысль взбредет, вопреки натуре, вкусам, настроению. Они почувствовали, что напрасно им так долго ставили перед носом все только одних итальянских художников да итальянских художников; они вдруг стали понимать, что они и сами могут чего-нибудь да стоять, даром что живут там, где все «гладко, ровно, мокро, серо и туманно», что ничего же ведь особенного не создают эти итальянцы, сколько они ни горды и ни горячи, как Италия и ее небо, что можно быть отличным, истинным, глубоким художником, вовсе для того не делаясь отшельником и презирателем жизни, и, наконец, что можно быть «гордым и горячим», вовсе не живши под небом Италии. Но когда иллюзия кончилась — прощай почтение, прощай идолопоклонство, прощай послушание! Человек становится сам собой, чем-то новым, оригинальным и сильным.

Насколько переменялась натура художников, настолько переменялись с 50-х годов их стремления и цели. Что такое было для прежнего поколения искусство? Это рисует своею верной, меткой кистью опять-таки Гоголь. «Благодарность жидителю мириад за благодать и сострадание к людям!» — восклицал он еще в 1831 году в своей небольшой пьесе «Скульптура, живопись и музыка». «Три чудные сестры посланы им украсить и усладить мир: без них он был бы пустыня и без пения катился бы по своему пути». Да, именно «украшением», «дарованием свыше» казалось прежде всем искусство. Оно не происходило из людской потребности, из собственной груди и натуры человека. Оно было необычайным явлением из неземных высей, и к ним же должно было поминутно возвращать человека, возвышая, наставляя и исправляя его. И эта роль всего более принадлежала живописи. «Возвышенная, прекрасная, как осень в богатом своем убранстве, мелькающая сквозь переплет окна, увитого виноградом,— смиренная и обширная, как Вселенная, яркая музыка очей, живопись,— ты прекрасна. Никогда скульптура не смела выразить твоих небесных откровений. Никогда не были развиты по ней те тонкие, те таинственно земные черты, вглядываясь в которые слышишь, как наполняет душу небо, и чувствуешь невыразимое. Вот мелькают, как в облачном тумане, длинные галереи, где из старинных, позолоченных рам выказываешь ты себя живую и темную от неумолимого времени, и перед тобою стоит, сложивши накрест руки, безмолвный зритель, и уже нет в его лице наслаждения, взор его дышит наслаждением нездешним. Ты не была выражением жизни какой-нибудь нации; нет, ты была выше: ты была выражением всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианский... Все неопределенное, что не в силах выразить мрамор, рассекаемый могучим молотом скульптора, определяется вдохновенною ее кистью. Она также выражает страсти, понятные всякому, но чувственность уже не



В. Г. ПЕРОВ.
Портрет
Ф. М. Достоевского.
1872 г.

так властвует в них: духовное невольно проникает все, все. Страдание выражается живее и вызывает сострадание, и вся она требует сочувствия, а не наслаждения. Она берет уже не одного человека, ее границы шире: она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека,— в ее власти; вся тайная гармония и связь человека с природою в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным».

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

Вовсе не зная статей Гоголя, Иванов писал в 1840 году своему отцу из Рима почти те же самые слова, и не только как свою мысль и мнение, но как мысль и мнение всех лучших «исторических живописцев нового поколения», а именно, что «религиозность, невинность, чистота стиля и верное изображение чувства — самые высокие и первые достоинства живописца... Все лучшее поколение немецких и французских живописцев непременно желает очищенности стиля и возможного обращения ко всему изящному, нежному и невинному». Первое и главное старание всех художественных школ было то, чтоб дрессировать своих учеников в ненависти к истинной правде, в презрении всего индивидуального, особенного, иногда, может быть, неправильного: народное было в загоне, как нечто низкое и не отвечающее высшим требованиям, а что от него и брали, то «очищали» и «процежали» сквозь классические примеры, и выходило нечто бесцветное, безвкусное и безразличное. Характер, личность, действительный внутренний мир — все это было в загоне и не в милости. Оно и понятно. «Общее — это палач человеческой индивидуальности,— говорит Белинский.— Оно опутало ее страшными узами: проклиная его, служишь ему невольно»... А тут даже никто и не проклинал, все были довольны и счастливы как нельзя более. Всего удивительнее, что такие даже гениальные люди, как Гоголь, создатель глубочайшей правды в искусстве, водворитель такой глубокой реальности в искусстве, какой прежде еще и не знали люди, являлся вдруг в искусстве поклонником неправды и «общего», только одурачивающего и искажающего. Когда ему понадобилось представить художника



К. А. САВИЦКИЙ.

Встреча иконы.

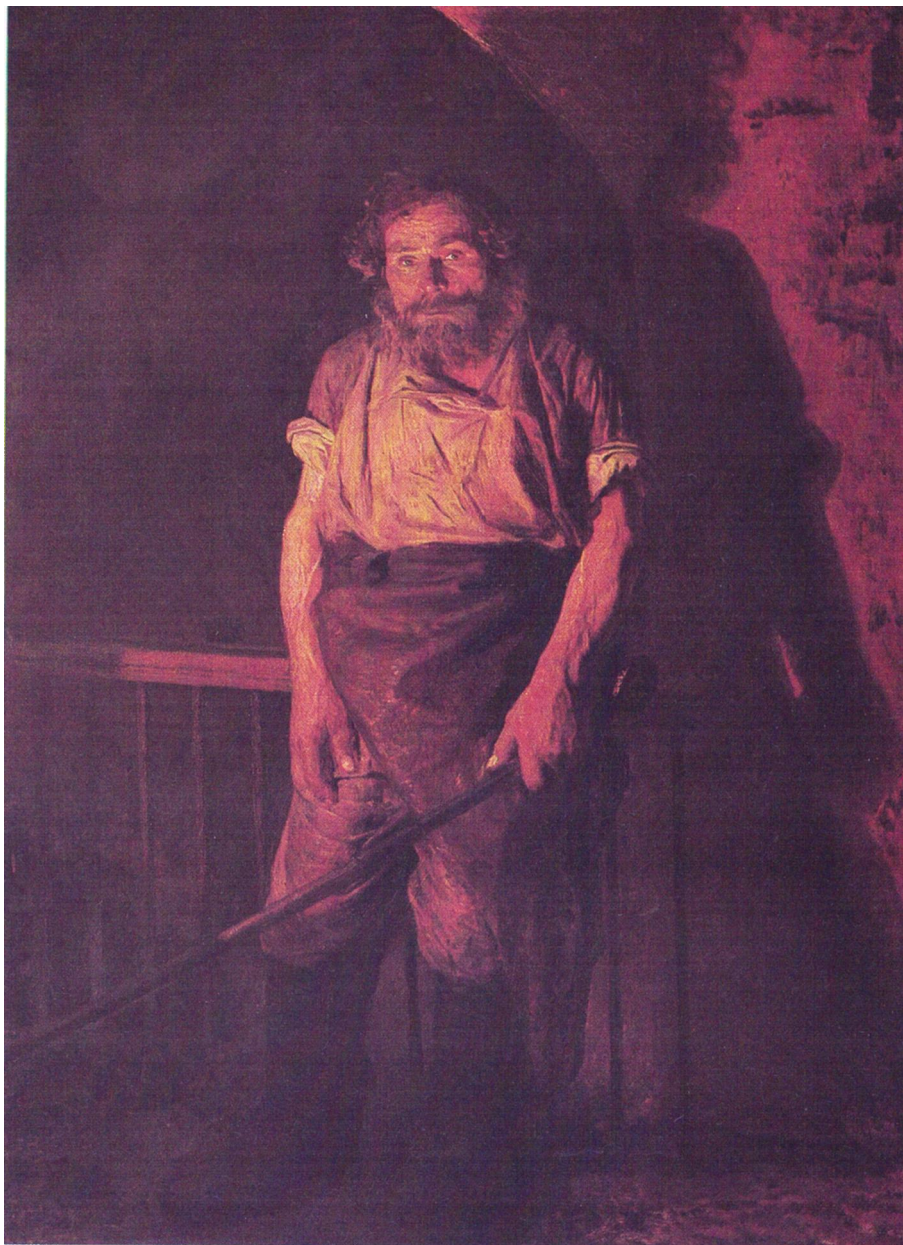
1878 г.

(Черткова), создающего что-то наилучшее, задушевнейшее, к чему только он был способен во всю свою жизнь, он заставляет его рисовать на своем холсте «Психею», в том «очищенном виде, в каком уловлены черты, оттенки, и тоны являются тогда, когда художник, нагнав себя на природу, уж *отделяется от нее и производит ей равные создания*». Так вот было тогда — все так. «Последний день Помпеи», это, по словам Гоголя, величайшее художественное создание XIX века, — что это, как не «очищенное», «удалившееся от природы создание»? Распрепрославленные в свое время, в тех же 30-х годах, картины из итальянских народных нравов Леопольда Роберта: «Жнецы», «Возвращение с праздника мадонны» и т. д., все картины Поля Делароша* — что это все, как не «очищенные и удаляющиеся от природы создания»? Желая похвалить Брюллова за его «Помпею», Гоголь говорит, что «у него человек является для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество природы своей. Нет ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотой, где бы человек не был прекрасен... Он представил человека как можно прекраснее; его женщина дышит всем, что есть лучшего в мире». Какие же это люди, какие же это мужчины и женщины, которые все повально, от первого до последнего, прекрасны и заключают все, что есть лучшего в мире? Что это за картины, где люди — налицо только для того, чтобы показать все верховное изящество природы своей? Таких людей, фальшивых, небывалых, невероятных, Гоголь (вместе со всеми современниками своими) оставлял только для одной живописи: в собственных своих созданиях он был за тысячу верст от этой лжи и фальши и именно никогда не рисовал небывалое тогда «верховное изящество природы». Ему в голову не приходило, что художественное его создание, для того чтобы быть великим и чудесным, должно быть непременно «чистое, непорочное, прекрасное, как невеста», и чтоб казалось, что «небесные фигуры, изумленные столькими направленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы» («Портрет»). Ничего подобного не было в его собственных созданиях — ни божественного, ни стыдливого, ни невинного, ни робкого. Они глядели всем прямо в глаза, без всякой божественности и невинности, и только с неслышанным талантом и силой высказывали правду жизни.

Но что было потребностью для Гоголя, а вслед за ним и для созданной им школы, что являлось им всем единственной настоящей задачей их искусства, то однажды вдруг показалось потребностью и задачей жизни также и русским художникам.

Что их пробудило? Не Европа и не Федотов. Европы они не знали: куда им было знать ее, живя по темным и глухим углам России! О Федотове тоже не доходил до них слух, — он так мало сделал на своем веку и так мало был распространен

Н. А. ЯРОШЕНКО.
Кочегар.
1878 г.





К. П. БРЮЛЛОВ.
Автопортрет.
1848 г.



К. П. БРЮЛЛОВ.
Последний день Помпеи.
1830—1833 гг.

вне Петербурга! Нет, все сделали крымская война, пробудившаяся мысль и голова русского общества и, может быть, раньше и больше всего — русская литература.

Никому, конечно, не придет в голову, что крымская война создала что-то новое, сотворила новые материалы. Нет, она только отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия. Ворвался свежий воздух в спертое удушье, и глаза у недвижно лежащего трупа раскрылись, грудь снова вздохнула, он встал — взял одр свой и пошел¹. Все, что было сил жизни, мысли, ощущения, понятия, чувства, ожило и двинулось. Что назревало в литературе, закутанное и замаскированное тысячами покровов, получило теперь свое выражение и громовое слово. Искусство молчало до этой поры, оно было слишком сдавлено: его образы не могут кутаться и прятаться, они прямо говорят всю свою правду. Посмотрите, на какие «невинности» и «благонамеренности» была осуждена в конце 40-х годов и в начале 50-х годов живопись со своими сюжетами даже у тех живописцев, которые были вовсе не академисты, которые были в самом деле талантливы, которые не желали уже более писать античных и иных глупостей и которым смерть как хотелось переносить на холст окружавшую их, в деревне и городе, действительность. Кто, бывало, писал «Нищего, просящего милостыню», кто «Солдата с дитятей на могиле своей жены», кто «Внутренность чухонской избы», кто «Молодого рекрута», кто «Гадание», кто «Крестьянина, благословляющего сына в ополчение» — как все это пресно и бесцветно! Так и видишь, что все это люди, с интересом и любовью водящие кистью по полотну, а сами — озирающиеся и оглядывающиеся, не пристукнет ли кто-нибудь палкой по спине. Даже такой истинный и симпатичный талант, полный юмора, наблюдательности и правдивого чувства, как Чернышев, дальше не посмел идти, как до «Отъезда из деревни», «Обручения», «Шарманщика», то есть до собрания типов, милых, правдивых и ничего вдаль и вглубь не смеющих затронуть.

Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли наконец уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было; до какой степени также и искусство почувствовало себя общественной силой, создательницей того, что всем необходимо вовсе не для праздной забавы и любования; до какой степени много накопилось за последние годы материала, прежде неведомого, а теперь просившегося наружу; до какой степени новый живописец чувствовал потребность и призвание идти заодно с остальным обществом,— это все ярко доказывается той массой картин, которая стала появляться со времени нового

¹ Одр — постель, ложе. По евангельской легенде, исцеленный человек взял свою постель и пошел в дом свой.



А. И. КОРЗУХИН.
В монастырской гостинице.
1888 г.

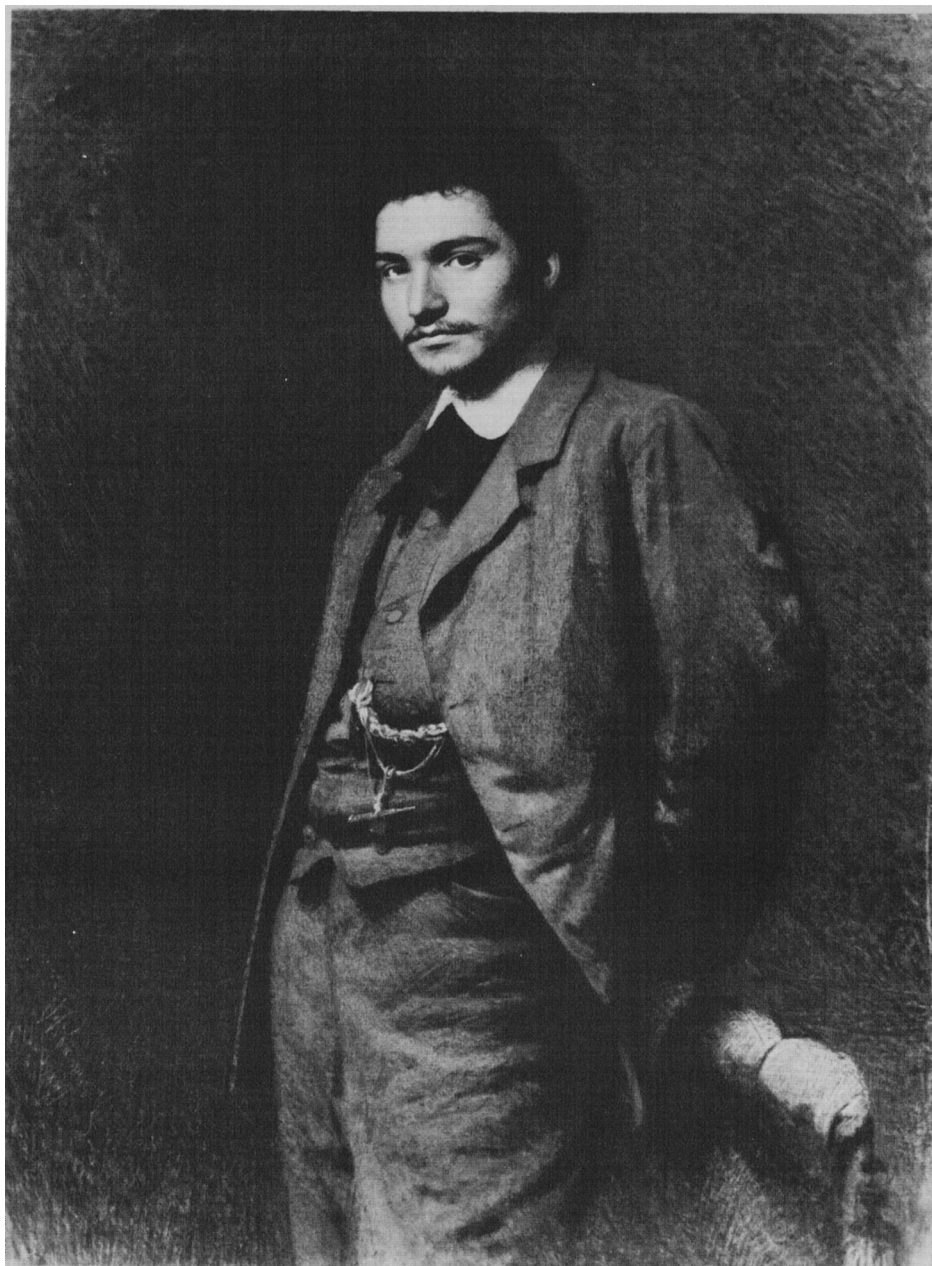
царствования, тотчас после окончания крымской войны. Это все были картины с новым содержанием и настроением. Ни в один прежний период не было подобной массы художественных созданий. С конца 50-х годов они полились нескончаемым, все более и более разрастающимся потоком. Все они, почти одною сплошною массой, принадлежали уже такому направлению, в котором нарисовались свои особенные, совершенно определенные черты.

Первыми и главными чертами явились реализм и национальность.

В своей исторически знаменитой речи, произнесенной в 1861 году на художественном конгрессе в Антверпене, Курбе заявил, что он первый поднял в Европе знамя реализма и что до него ни один художник не осмеливался «категорически провозглашать его».

В Европе? Да, конечно, это так. Там никто раньше Курбе и его глашатая, Прудона, не пробовал выступать с реальными картинами нового склада, провозглашать новый принцип их словесно и печатно. Но у нас — совсем другое дело. У нас то же самое началось в нашем углу, неведомо для Европы, без шума и без грохота на весь мир, без кровопролитных баталий в печати и все-таки без заимствования откуда бы то ни было. Уже Федотов явился у нас реалистом помимо Курбе, Федотов, отроду не слыхавший его имени и умерший без наималейшего понятия о том, что им было начато и отстаиваемо. Наследники Федотова, конца 50-х и начала 60-х годов, мало знавшие самого Федотова, а может быть, и вовсе не знавшие его, во всяком случае, точно так же, как и он, ничего не слыхали о Курбе и не видали ни единой черточки из его картин.

В этом живопись наша буквально повторила то, что за двадцать лет перед тем совершилось у нас в литературе. Родился у нас Гоголь и создал «натуральную школу», то есть реализм нашего нового времени, не имея никакого понятия ни о Бальзаке, ни о Диккенсе. Но как тут, так и там главная основа, главный принцип были одинаковы. Курбе говорит: «Прежнее искусство, классическое и романтическое, было только искусством для искусства. Нынче приходится рассуждать даже в искусстве. Основа реализма — это отрицание идеальности. Разум должен во всем задавать тон человеку. Отрицая идеальность и все, с нею связанное, я прихожу к освобождению индивидуума»*. То, что Курбе считал исключительно ему одному в целом свете принадлежащим почином, то уже давно осуществлялось там, где он никогда бы этого и не подозревал, — в неведомой (а всего вероятнее, и глубоко презираемой им по части искусства) России. И тут тоже наступило такое время и родились такие люди, которые распростились с «идеальностью». В одном месте «Войны и мира» граф Л. Толстой говорит, что презрение ко всему условному, искусственному есть *исключительно русское чувство*. Это глубокая правда, но в



И. Н. КРАМСКОЙ.
Портрет Ф. А. Васильева.
1871 г.



Ф. А. ВАСИЛЬЕВ.
Мокрый луг.
1872 г.



Ф. А. ВАСИЛЬЕВ.
После грозы.
1868 г.

искусстве оно проявилось лишь в последнюю четверть столетия во всей силе и цвете своем. Почувствовав наконец настоящие основы своего духа, новые художники горячей душой прилепились к реализму, к воспроизведению правды, существующей в действительной жизни, стремились к «освобождению индивидуума» от всех сковывавших его предрассудков и одолевавших его долгое время темноты и робости. Для всего этого у этих людей существовали свои учителя и колонновожатые дома, делавшие излишними чужих, посторонних, иноземных: одни учителя и колонновожатые — еще из предшествовавшей эпохи, как Гоголь и Белинский, другие — из самого последнего тогда времени: Добролюбов, Островский, Некрасов и еще несколько других. Ни Курбе, ни вся остальная Европа тогда не могла, конечно, и подозревать, что у нас, помимо всех Прудонов и Курбе, был свой критик и философ искусства, могучий, смелый, самостоятельный и оригинальный не меньше их всех и пошедший, невзирая на иные заблуждения свои, еще дальше и последовательнее их. Это — тот неизвестный автор, который еще в 1855 году выпустил в свет юношескую, во многом заблуждающуюся, но полную силы мысли и энергической независимости книгу: «Эстетические отношения искусства к действительности»*. Нужды нет, что, быть может, большинство русских художников тогда вовсе и не ведало этой книги, а — кто знает? — может быть, не ведал ее и доньне. Нужды нет: проповедь ее не была потеряна в пустыне, и если ее не читали художники, зато читали другие, публика, и, после того, как всегда бывает, то, что в ней было хорошего, важного, драгоценнейшего, бог знает какими таинственными, незримыми каналами просачивалось и проникало туда, где всего более было нужно, — к художникам. Здоровое понимание, здоровое чувство, здоровая потребность правды и неприкрашенности все более и более укреплялись в среде новых русских художников.

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

III

Новые художники, быть может и не читавшие никогда новых трактатов, перевернувших вверх дном эстетику, осуществляли, однако же, в своих созданиях все те положения, которые составляли главную основу этих трактатов. «Предмет

А. К. САВРАСОВ.
Вид на
Московский Кремль.
Весна.
1873 г.



художества есть вообще жизнь, а не одно прекрасное; прекрасным предметом будет для него служить не одно формально прекрасное, а все, что напоминает ему о жизни». «Возвышенное действует на человека вовсе не тем, что пробуждает в нем идею безграничного (оно почти никогда не пробуждает ее), а тем, что оно гораздо больше или сильнее явлений, с которыми может его сравнивать человек». Трагическое, по понятиям нового европейского образования, есть не что иное, как «ужасное в жизни человека»: оно не имеет никакой искусственной связи с идеей судьбы или необходимости, как учили в прежнее время. «Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии; образцы фантазии — только бледная и часто неудачная переделка действительности». «Искусство рождается вовсе не для потребности человека восполнять недостатки прекрасного в действительности». «Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства: создания искусства ниже прекрасного в действительности и с эстетической точки зрения». «Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова: искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни». «Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых мы не имели случая испытать или наблюдать в действительности». «Конечно, воспроизведение жизни есть главная задача искусства; но часто его произведения имеют и другую задачу: объяснять жизнь или быть приговором о явлениях жизни»¹.

Таковы главные положения нового искусства. Старое искусство почти вовсе их не знало или же следовало наименьшей, незначительнейшей доле этих законов. У него была перед глазами постоянно одна только задача: служение красоте, отыскивание красоты, воспроизведение красоты, игнорирование полноты живой природы и жизни и выборка оттуда только очень немногих кончиков и материалов, потом достаточно аранжированных, «прочищенных», «просветленных» и «возвеличенных». Оно сильно веровало в фантазию и поклонялось всем странным капризам и выдумкам ее. Новое искусство выбросило все это за борт. «Прекрасное» не стоит уже для него на первом месте: на первом месте стоит для него жизнь и все то, «что в ней для человека интересно». А когда так, то высший законодатель для искусства — не школа и музей, а сама жизнь. Необозримые области, прежде забытые или с презрением оттолкнутые вон, становятся на первое место; бесчисленные сцены, личности, события, люди, прежде забракованные, становятся

Г. Г. МЯСОЕДОВ.
Земство обедает.
1872 г.



краеугольными камнями здания. Прежнее надутое высокомерие к тысяче вещей превращается в любовь и почтение, и в то же время в пучину забвения на веки веков летят стремглав вещи, когда-то «важные» и «почтенные». Картины и скульптуры наполняются множеством субъектов, в которых нет вовсе «красоты» и «вышности», но в которых есть «интересы жизни». И, наконец, что выше всего, искусство берется еще за одно настоящее великое назначение свое, до сих пор позабытое и не испробованное, заброшенное на дно каких-то сундуков, от которых и ключи-то были потеряны: оно становится «объяснителем» и «судьей» жизни.

Когда прежде искусство брало так высоко и так глубоко? Когда оно было так смело и так дерзко? Когда оно в такой мере сознавало свою силу и значение? Но для того, чтоб стать на эту настоящую степень, художнику нашему, как и вообще европейскому, не нужно было читать книгу и набираться оттуда понятия о верном, должном и справедливом. Новые мысли были уже повсюду в воздухе, а около начала 50-х годов они наконец дотронулись и до художников. Новые писатели об искусстве не сами что-то новое изобретали, а только заносили на свои страницы то, что было уже во всех лучших и светлых головах. Вот отчего и происходит то удивительное согласие, соответствие, которое существует, начиная с 50-х годов, между созданием художников и тем, что об искусстве пишут во всей Европе действительно современные писатели о художестве. И те и другие черпают из одного и того же источника: современной мысли и понятий.

В продолжение XVIII века во всей лжехудожественной Европе существовало жестокое гонение на маленькие и большие картины голландской школы. Существовавшие в них реализм и правда были невыносимы для любителей «высокого» и «прекрасного», для поклонников стриженных садов, пудры, мушек и фижм, жеманных граций аристократического *comme il faut*¹. Еще Людовик XIV кричал: «*Qu'on m'ôte ces madots!*» («Чтоб убрать у меня эти китайские куклы!») Легко понять, насколько в тысячу раз сердитее были нынешние Людовики XIV, расплодившиеся на всех ступенях социальной лестницы, ходящие в черном сюртуке, но достойные носить парчовый кафтан и парик в сажень. Не было конца жалобам на новую школу, переломавшую прежние перегородки и замки и желавшую свободно прохаживаться там, куда прежде и заглядывать было не велено — зазорно, дескать. Не было конца обвинениям в «банальности» и «тривиальности»², не было

¹ *Comme il faut* (франц.) — комильфо, буквально: как должно. Здесь: аристократическое понятие о порядочном, то есть соответствующем правилам светского приличия.

² *Банальность* — шаблонное, заурядное мнение; *тривиальность* — обыкновенное, всем известное выражение или мнение. Здесь: обвинение в незначительности произведений искусства, в обыденности, заурядности и пошлости их сюжетов.



В. И. СУРИКОВ.
Меншиков в Березове.
1883 г.

конца плачу об утраченном высоком, строгом, значительном и настоящем искусстве. Но что такое были прежние голландцы в сравнении с нынешними художниками! Правда, голландцы уже гордо попрали формальную, обязательную и бессмысленную «красоту» и «условность» — первое и последнее слово старых школ, и этим они были драгоценны новой русской школе. Но художники этой последней, *по содержанию*, далеко возвысились над голландцами, еще наивными, еще даровитыми полумладенцами, еще не думавшими в искусстве и так часто способными тратить свой правдивый талант на сюжеты незначашие, совершенно маловажные. Новые художники вздумали вносить какую-то «мысль», какое-то «объяснение жизни», какой-то «приговор» над явлениями этой жизни. На место прежних Александров Македонских, олимпийских игр, великих людей, святых и ангелов — какие-то все маленькие люди, а часто даже грубое мужичье, пьяные, растрепанные люди: какой скандал! Конечно, это было уже окончательно нестерпимо, и преследованиям нового искусства не было пределов. Объявлено было, что искусство падает, что оно разворачивается, что оно мельчает и становится ничтожно.

Это все говорили во имя «великого» и «высокого» искусства те люди, которых никогда не отпугивала и не беспокоила никакая фальшь, пустота, притворность этого прежнего «высокого» и «великого» искусства, люди, которые всю жизнь прожили в ладах со всей его условностью. Им только невыносима была выступившая вдруг на свет, никого и ничего не спросясь, высокая простота и правда жизни.

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

Сознавая это, оно уже ни пред кем не клонило голову и бодрым шагом шло вперед. Главная, наибольшая масса публики была на его стороне. С академической школой оно разошлось. Новый корпоративный дух, прежде небывалый, дал крепкие свои рамки для сохранения в одной массе и в одной общей силе молодых художников, сплотившихся вместе для взаимной художественной помощи. «Художественная артель» возникла сама собой, — писал мне один из самых талантливых, самобытных и энергичных новых художников, И. Н. Крамской, — обстоятельства так сложились, что форма взаимной помощи сама собой навязывалась. Кто первый сказал слово? кому принадлежал почин — право, не знаю. В наших собраниях, после выхода из Академии в 1863 году, забота друг о друге была самой выдающейся заботой. Это был чудесный момент в жизни нас всех». Так смотрело на новый почин и русское общество. Оно также понимало, что для нашего искусства пришел «чудесный момент», и радовалось, смотря на гордый, смелый почин

горсточку молодых художников, слабых житейскими силами и средствами, но могучих мыслью, понятием и решимостью. Не радовались только Академия и цензура. Академия еще со времен Федотова готова была — конечно, до известной степени — признавать право на существование за правдой в искусстве, за «жанром», готова была даже раздавать людям этого направления поощрения, награды, вспомоществования, но только бы ее ферила¹ и классы на классический лад возвышались во всей неприкосновенности. И вдруг — какие-то смелые «протестанты», решившиеся перевернуть все вверх дном! Конечно, это для нее равнялось разбою, грабежу и революции. Было сделано тотчас распоряжение, чтобы в печати ни единого слова не появлялось о «протестантах» и их подвиге. Я, в числе других писателей, ничего не зная о распоряжении, попался впросак со своими приветственными заявлениями публике насчет Артели. Статью мою о выставке 1863 года долго не хотели и не могли нигде поместить, и только гораздо позже, уже в 1864 году, она появилась в «Библиотеке для чтения»*, но с выпуском вон всех страниц об Артели. Такой ужас и негодование она внушила! Но Артель и сама продержалась недолго. «Конечно, состав Артели был случайный,— говорит И. Н. Крамской,— конкуренты, отказавшиеся от права поездки на казенный счет за границу и очутившиеся в необходимости держаться друг за друга, не все были люди убеждений. Малая стойкость, недостаточная сила нравственная обнаружилась у некоторых между ними». И оттого Артель просуществовала недолго, всего только лет пять-шесть. Невзирая на горячее сочувствие лучшей и интеллигентнейшей части русского общества, Артель к концу этих первых пяти лет начала клониться к упадку, оказались дезертиры. Но могучий подъем художественного духа не погиб. Перестала существовать Артель, но на ее место тотчас вступило новое сообщество художников, составившееся частью из прежних членов Артели, частью из вновь прибывших, но таких, которые всей общей массой своей наполнены были тем самым духом самостоятельности и «протестантства» против устарелых форм искусства, который создал протест и великодушную решимость 1863 года. Зимой 1868/69 года один из молодых художников нового содержания и склада, Мясоедов, возвратившись из Италии после своего пенсионерства², бросил в Артель мысль об устройстве выставки каким-либо кружком самих художни-

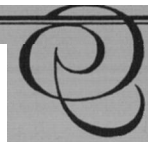
¹ Ферила (лат.) — розга, хлыст; тяжелый режим.

² Пенсионерство — посылка на казенный счет молодых русских художников, окончивших Академию художеств, за границу (главным образом в Италию) для дальнейшего усовершенствования в искусстве. Пенсионеры должны были посылать два раза в год в Петербург отчеты о своих работах. Положение пенсионеров стало очень тяжелым в царствование Николая I, когда судьбы молодых художников зависели от бездушных и глубоко чуждых искусству николаевских чиновников.

ков. Артель с большим сочувствием приняла новую мысль. Это был не только настоящий выход из тогдашнего отчаянного положения Артели, но еще громадный шаг вперед для коренной могучей идеи. Однако же предложение Мясоедова не осуществилось тотчас же. Оно затянулось. Но, проживая в 1869/70 году в Москве, Мясоедов возобновил там свою пропаганду. Художники московской школы Перов, В. Маковский, Прянишников, Саврасов с жаром приняли мысль его и в конце 1869 года предложили петербургской Артели соединиться всем вместе и образовать новое общество. Когда на одном из тогдашних четверговых собраний Артели, где много бывало и посторонних, предложили на обсуждение эту идею, каких комплиментов наслушалась Артель, какие восторженные речи были произнесены и, наконец, какие подписи были даны тут же и какими личностями! Тут уже дело загорелось и пошло быстрыми шагами вперед. Все воодушевились, все принялись за работу. В Петербурге самым энергичным, самым влиятельным борцом за новую мысль сделался, на мой взгляд, Крамской. Я живо помню это время, благодатный момент в истории нового нашего искусства. Быть может, Крамской еще более всех был наполнен энтузиазмом к новой форме художественной жизни и действительности в России, он призывал товарищей «расстаться с душной курной избой и построить новый дом, светлый и просторный». Все росли, всем становилось уже тесно. Около того же времени возвратился из Италии Н. Н. Ге и заговорил о Товариществе, как о деле, ему уже известном. Немедленно началось обсуждение устава, а через год Товарищество, уже утвержденное правительством, начинало свою деятельность*. Нельзя не заметить здесь, что старая Академия художеств точно сама нарочно толкала художников иными своими действиями на протестантизм и отделение.

Все симпатии общества примкнули к новому светлому кружку художников и в течение целого десятилетия никогда не покидали его.

О ЗНАЧЕНИИ ИВАНОВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ



A large, stylized, calligraphic initial letter 'И' (Ivanov) in a dark grey color, set against a lighter grey background.

И 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 наивность; наконец, беспредельная любовь к родине и посвящение всего себя будущему ее возвышению и просветле-

нию — 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 изощренное 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 умны и образованны, по-своему даже люди мысли, но которые, все вместе взятые, ничуть не принадлежали к европейской современности и прямо должны быть признаны людьми безусловного консерватизма¹,— 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 «недосягаемостью» 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. 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 можно 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!

¹ Консерватизм (*лат.* conservare — сохранять) — сохранение всего старого, отживающего свой век в культуре, в искусстве, в политике и враждебное отношение ко всему новому, развивающемуся.



А. А. ИВАНОВ.
Портрет Гоголя.
1841 г.

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 ordinарен 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.

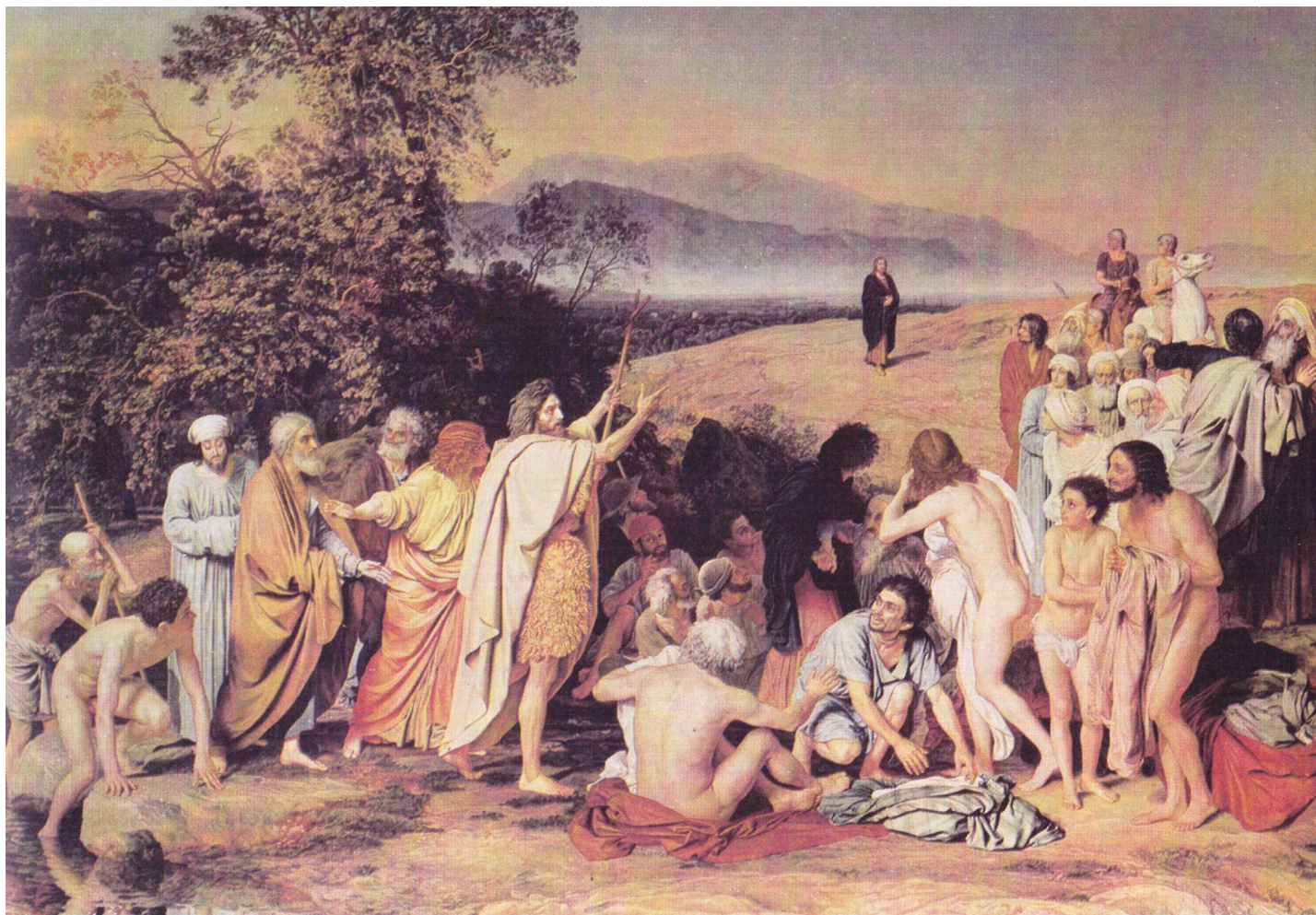
Вторая (и последняя) картина Иванова: «Явление Христа народу» — уже совершенно другое дело. Здесь Иванов поднялся на громадную высоту и создал такое произведение, которому подобного не только никогда не представляло до тех пор русское искусство, но которое во многом достигло высших пределов, каких достигало итальянское искусство XVI века, то есть высшее искусство старинной Европы.

Иванов занят был этим сюжетом еще с юншества: ему было двадцать два года, когда он писал своему дяде Деметру 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 единственною 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 колористом¹, тот им, конечно, не сделается, несмотря ни на какие старания и усилия. В этом, впрочем, Иванов разделяет общую участь новых 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 оконченною» 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,

¹ Колорист (*лат.* color — цвет) — живописец, владеющий колоритом, то есть использующий выразительные качества цвета как в употреблении цветовых тонов, так и в их сочетаниях и взаимопереходах. Величайшие колористы в живописи: Тициан, Веронезе, Веласкес, Рембрандт; из русских художников — Брюллов, Суриков, Репин, Серов.



А. А. ИВАНОВ.
Явление Христа народу.
1837—1857 гг.

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*, «мантия» на нем, присоветованная пиэтистом'-классиком Овербеком, портят общее впечатление. Затем мудрено также похвалить общее расположение фигур, которое имеет вид как будто бы скульптурный, почти барельефный²; 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 евреях 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 плафон³ 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 картины, расположенные скульптурно, почти барельефно на узком, сжатом (в плане), продолговатом пространстве? Разве все это 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 и искусственно,— что, впрочем, не могло иначе и быть, так как никто таких одежд не носит, и живописец, никогда не выдавший их употребления в жизни, должен из собственной головы выдумывать и прилаживать небывалые складки.

Все эти недостатки, условленные самою 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.

¹ П и э т и с т — человек, миросозерцание которого основано на религиозных взглядах, на благочестии, доведенном до крайних пределов, до ханжества.

² Б а р е л ь е ф — скульптурное изображение, выступающее на плоскости менее чем наполовину толщины изображения.

³ П л а ф о н — расписанный живописью или украшенный барельефом потолок.

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 этюды¹ 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? 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 церквях 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 болотах² и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикое 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 чистейшей и быстротекущей воды, окруженной ивами и тополями, мне послужили материалами (для

¹ Этюды — в живописи первоначальные наброски будущего живописного произведения или его отдельных частей. Этюды в большинстве случаев выполняются с натуры.

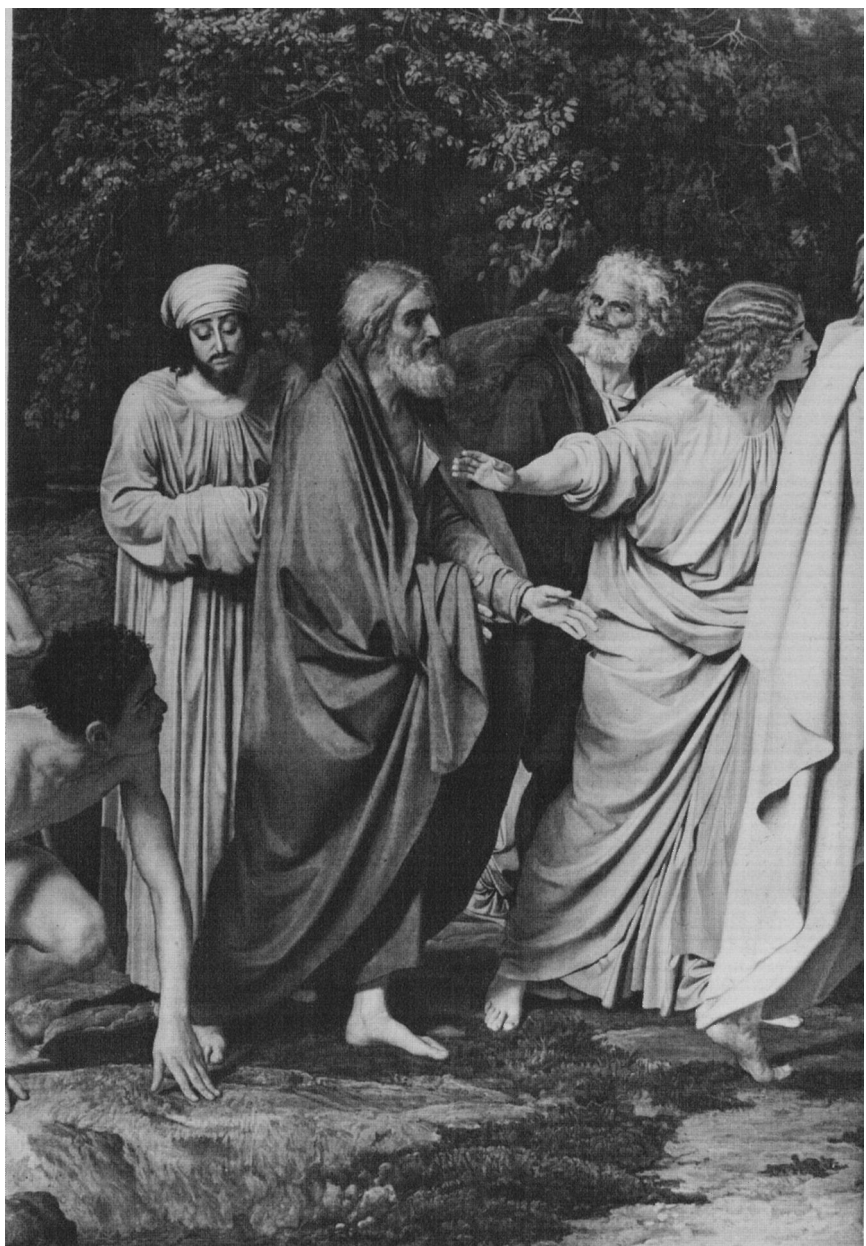
² Понтийские болота — местность в Италии к югу от Рима, где Иванов писал с натуры этюды к картине «Явление Христа народу», отличающаяся своими молочно-белыми туманами. Один из этюдов А. Иванова — пейзаж «Понтийские болота» — находится в Третьяковской галерее.

А. А. ИВАНОВ.

Вода и камни под Палаццуоло.

Этюд к картине «Явление Христа народу».
Начало 1850-х гг.





А. А. ИВАНОВ.
Явление Христа народу.
Фрагмент.

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.

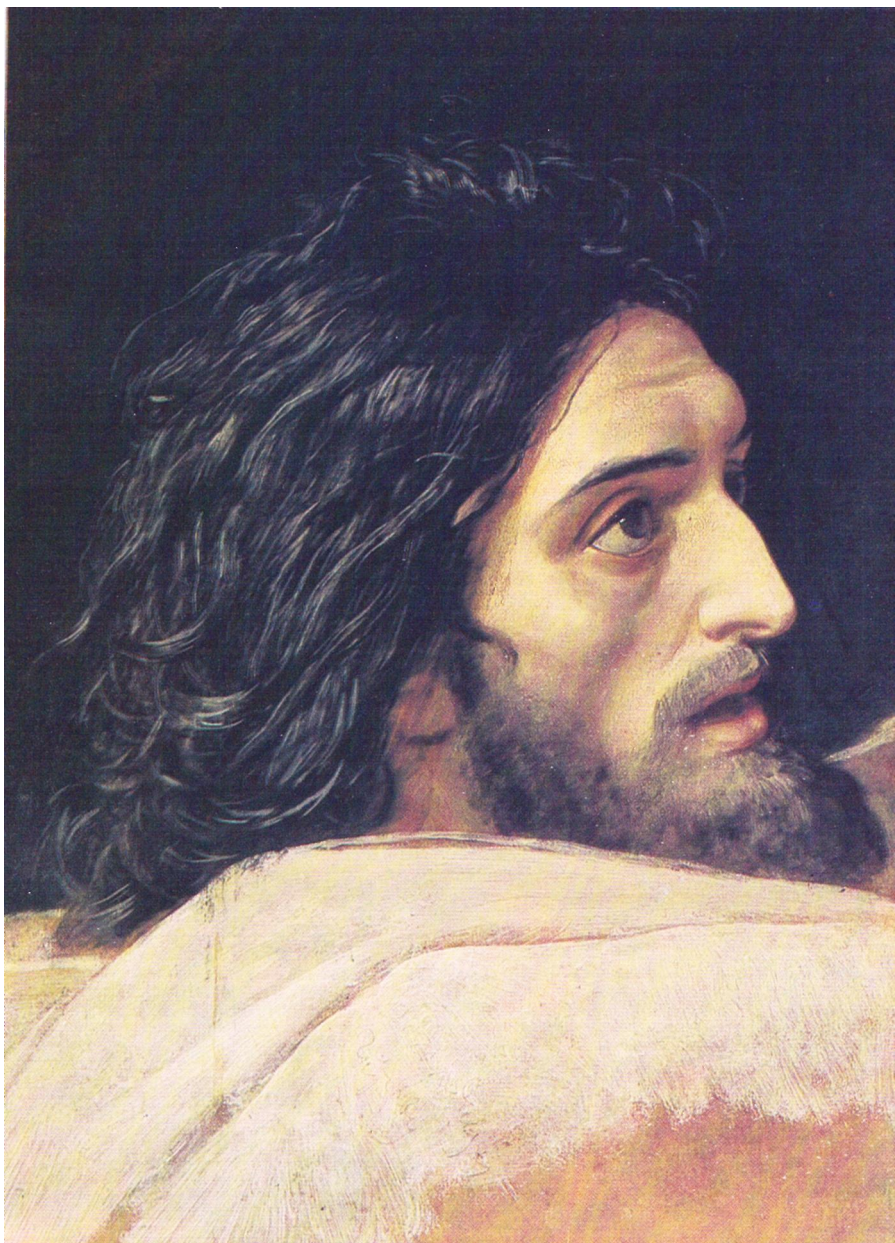
Истинного типа Христа, верно исторически, Иванов с изумительной настойчивостью искал во всех старейших изображениях, живописных и мозаичных, а когда наконец остановился на некоторых византийских изображениях и всего более на одной мозаике¹ палермского собора,— то потом долго искал его в живой природе, наконец нашел живой итальянский субъект (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, апостолами² 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

¹ М о з а и к а — один из видов монументального искусства, в котором изображение составляется из отдельных кусочков различно окрашенного и специально обработанного стекла (смальты) и цветных мраморов.

² А п о с т о л ы — по евангельской легенде, двенадцать учеников и последователей Иисуса Христа.



А. А. ИВАНОВ.
Голова Иоанна
Крестителя.
Этюд.
1840-е гг.

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, фарисей, косящиеся в бессильной злобе и мечущие лютые взгляды, уверовавшие старики — и молодые, зрелые мужи, и мальчики-красавцы, упорные в старой вере упрямы, которых явно ничто на свете не сдвинет с их неподвижной точки, богатые сибариты¹ 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 ландшафте² 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.

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

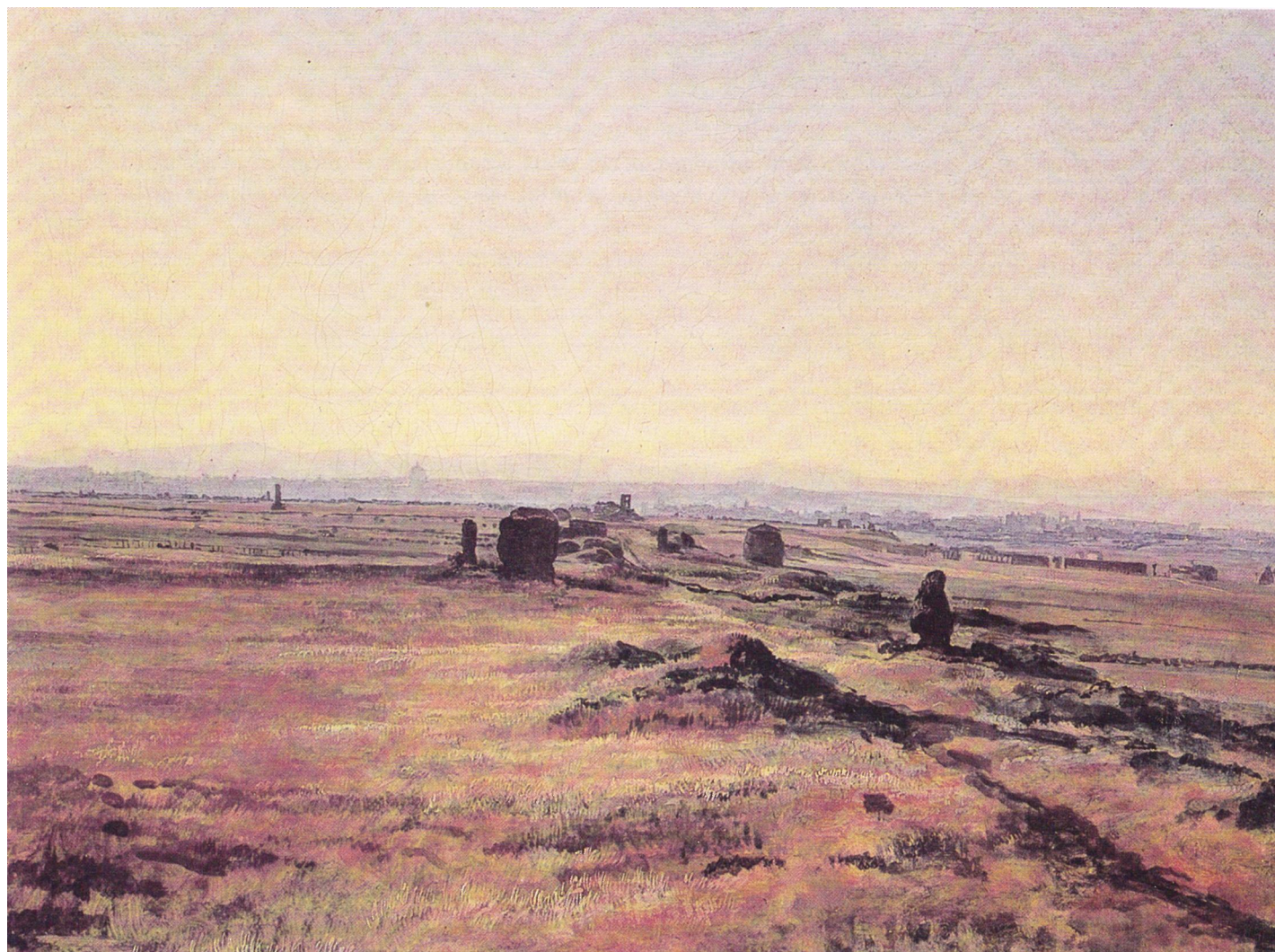
¹ С и б а р и т — человек, живущий в неге, роскоши и праздности. (От названия древнегреческой колонии в Южной Италии — Сибарис, в которой господствовавший эксплуататорский класс отличался роскошной и праздной жизнью.)

² Л а н д ш а ф т — буквально «местность». В изобразительном искусстве — изображение местности, пейзаж. К о л о р и т н ы й л а н д ш а ф т — изображенная на картине выразительная по своим краскам местность.

А. А. ИВАНОВ.

Аппиева дорога при закате солнца.

1845 г.



три столетия, протекшие недаром 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 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 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 (И. С. Тургенев, в известной статье «Поездка в Альбано».— *В. С.*),— 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, веки, 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,



А. А. ИВАНОВ.

**Оливы у кладбища в Альбано.
Молодой месяц.**

Между 1842 и 1846 гг.

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 фетишизма¹ перед врытыми прочно «классическими авторитетами»! 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 красотою, 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 классицизме², 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) деньги картины не кончить как следует, ибо, приближаясь к

¹ Ф е т и ш и з м — поклонение фетишам, предметам, якобы наделенным магической силой. Здесь: слепое подчинение чуждому мнению, некритическое отношение к авторитетам.

² К л а с с и ц и з м — стиль искусства XVII—XVIII веков, образцом и художественной нормой для которого считалось искусство античности — древнегреческое и древнеримское.

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 возвращенный 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 подобные, 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 кон-

чины. Что это так, тому довольно доказательств: первым и главным, конечно, служит самый рисунок, освободившийся от всякой манерности и сделавшийся легким и покорным выражению мысли».

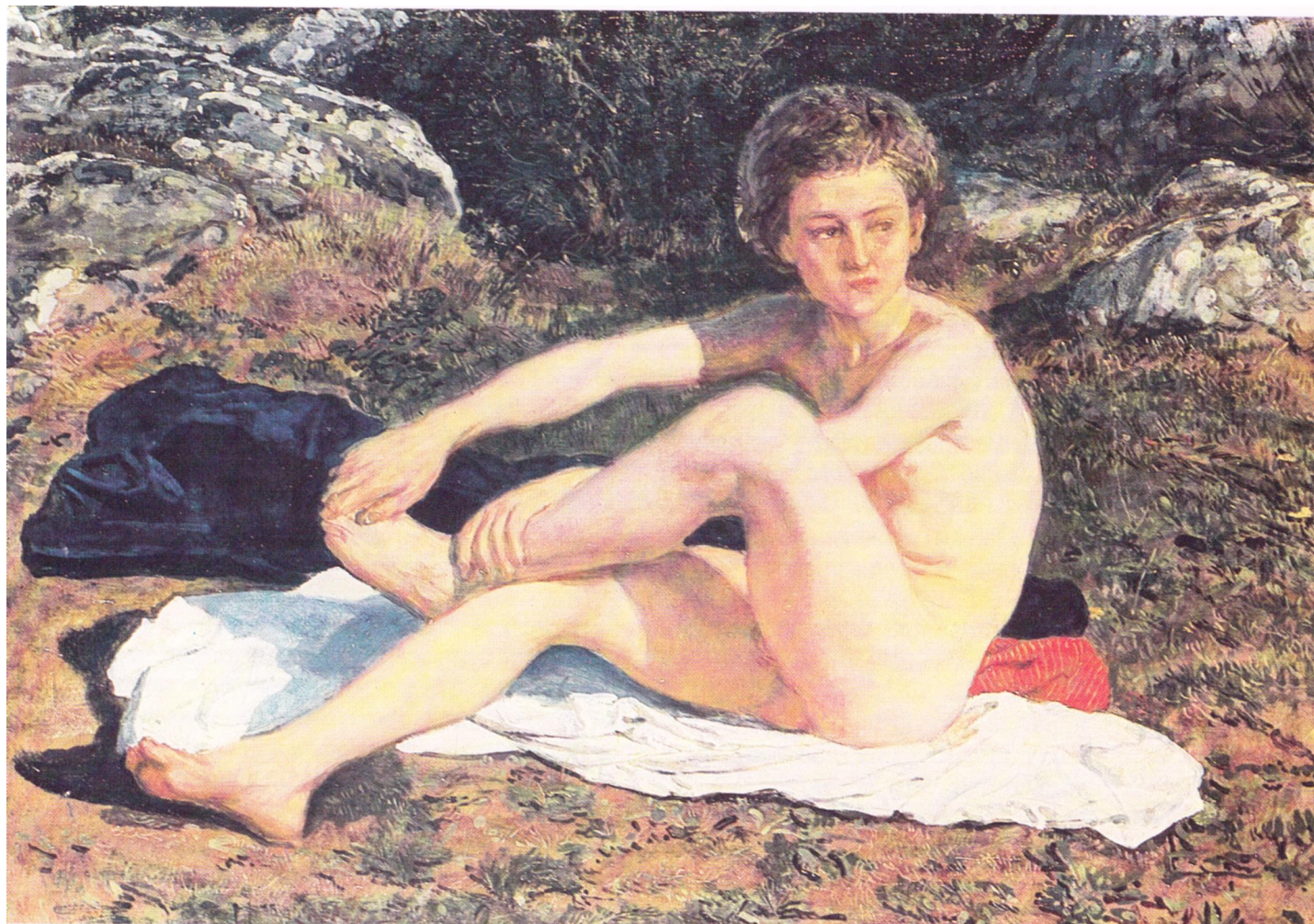
Значит, 1848 год вывел Иванова из заколдованного круга все одной и той же, одной-единственной картины, к которой до тех пор была прикована вся мысль, упования, надежды и усилия Иванова. Теперь прорваны были разом все плотины, задерживавшие его в течение двенадцати лет на одном месте, и все, накопленное 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 будут 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 дуговного развития и завершить все спокойно, здоровой критикой».

Я не имею возможности рассматривать здесь многие сотни композиций и

А. А. ИВАНОВ.

Обнаженный мальчик, сидящий на драпировке.

1850 г.



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 такую жизненностью и изяществом при воплощении сцен из 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 замыслил 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 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 проявилась 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 антикварскими¹, 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 всемирной 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!

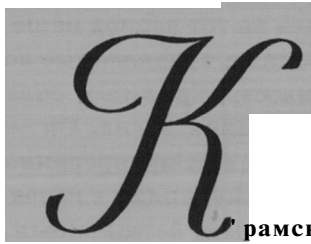
Иванов не знал и не понимал того реалистического движения, которое в его

¹ Антикварские точности — то есть верность в изображении различных деталей быта, этнографических и историко-археологических подробностей.

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 увидел 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.

КРАМСКОЙ И РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ



Крамской принадлежит к числу художников, мало способных к сочинению и писанию «картин» (и слава богу!), но зато он отличный и правдивый портретист, и потому сделанное им хорошо и никогда не будет малозначительно, никогда не будет низменно. Картины Крамского, при многих крупных достоинствах своих, никогда не могут равняться с его портретами. Серьезность направления, ум, выразительность, до известной степени типичность изображаемых личностей, группировка, а главное, все то, что дается умом, мыслью, соображением, — все это представляет много замечательного и ставящего картины Крамского на высоту чего-то очень значительного в нашей школе. Но чувствителен тут же и недостаток этой творческой силы, которая если наполняет художника, то сообщается и зрителю. Поэтому-то именно создание картин являлось в продолжение всей жизни Крамского чем-то вроде тяжких потуг. Он всегда это сам чувствовал. В портретах Крамского — совсем другое. Он способен был глубоко вникать в человеческую натуру> он долго и пристально изучал человеческую голову, выражение характеров,

лиц, он обладал значительным талантом художественного исполнения, который он еще развил прилежным самовоспитанием,— и оттого-то среди громадной массы написанных им портретов лучшие, удачнейшие образуют несравненное собрание словно живых людей. Это галерея современников Крамского, выраженных со всею особенностью их природы, характера, типа. Тут и злые, тут и ничтожные люди, тут и высокие таланты, тут и дикие звери, тут и кроткие добряки, тут и глубокие умы, тут и пустые болтуны, тут и тупые вертопрахи — целая их масса тут очутилась и осталась правдиво вылепленною на веки веков. Это галерея, которою может гордиться наше искусство.

Но другая сторона Крамского еще выше творческо-художественной стороны его. Бывали на свете портретисты не только равные Крамскому, бывали и выше его. Но где никто его не превзошел, где он выполняет истинное свое назначение,— это в художественной критике, в оценке художников и художественных созданий.

Уже по натуре своей он родился с умом обширным и глубоким, с способностью понимания и анализа — истинно поразительною, и в продолжение жизни своей он много прибавил к своему первоначальному капиталу. Он много читал, он постоянно был в общении с интеллигентнейшими людьми своей эпохи. Но самое великое для него счастье было то, что молодость его пришлось на тот период нашего века, когда после векового гнета поднялись все силы народные, задавленные до тех пор, и расцвели в чудесном блеске. Молодость, правдивость, красота и сила стремлений были тогда несравненны. Крамского несла тогдашняя волна. Он — истинный человек конца 50-х и всех 60-х годов. Он не верил ни в какие предания и смело глядел всякому делу, всего более своему художественному, прямо в глаза. Он смело шел на разрушение того, что ему казалось неразумным, незаконным, условным, требующим уничтожения; но вместе клал камни нового здания, того, которому принадлежит будущее в деле искусства. Еще на школьной скамейке он уж стал проповедником самосознания, самовоспитания и смелой анализирующей мысли. Он этой роли никогда не покинул и был всю свою жизнь столько же, как и в сильные юношеские годы, пропагандистом нового, правдивого искусства.

II

К чему более всего направлялась проповедь Крамского? К формированию и возвращению личности художника. Поэтому-то он всего более ненавидел машинное воспитание школы и желал для художника возможности воспитания самобытного, личного, индивидуального. Всего за полгода до смерти он мне писал 16 июля 1866 года: «Если припомните, я писал вам еще когда-то из Парижа,



И. Н. КРАМСКОЙ.
Автопортрет.
1867 г.

ровно 10 лет тому назад, писал о том, что все внимание должно быть обращено на то, чтоб свалить старую систему образования художника, что академическая система есть главное зло. Прошло 10 лет, и теперь, как и тогда, главный враг — воспитание молодых художников — остается во всей силе и стоит прочно и непоколебимо...» В пятой статье своей: «Судьбы русского искусства» (оставшейся ненапечатанною в 1882 году и напечатанной лишь теперь, в полном собрании его писем и статей) он говорил: «О, если бы мне удалось доказать, что государство выиграет именно тогда, когда оно не будет поддерживать Академию, а создаст только условия для процветания искусства... Более 100 лет, как Академия прилагает заботы о насаждении «высокого» искусства, но все, что выходило из ее стен лучшего, не шло далее подражательного рода и не могло возвысить нацию в глазах тех народов, которые имеют свое собственное искусство. Все, что было действительно высокого в искусстве, в национальном искусстве, выходило не из Академии, и не теми путями, какие она рекомендует, а именно вопреки ее советам и попечениям... Чему можно научить другого в искусстве? Ничему решительно. Чему может юноша научиться в искусстве от художника, которого он изберет себе в учителя? Всему тому, что знает и умеет учитель... Можно усвоить размеры, пропорции, механику движений, и то до известной степени, но нельзя ни научить, ни научиться чувствовать форму, то есть то, что составляет душу рисунка... С художественным чувством художник прямо рождается. У кого есть это чувство, тому дайте только условия: натуру, свет и тишину — и он без учителя найдет дорогу — при хорошем мастере своего дела скорее, а при его отсутствии медленнее, но и в том и в другом случае, все равно — поймет и сделает. Чему можно научить в живописи, как умению передавать краски природы? Весьма немногому: например, некоторым манипуляциям, имеющим второстепенное значение, способу изложения красок и способу управления их кистью, но ни сочетанию красок, ни пропорциям смешений, ничему, что называют колоритом. Это совершенно субъективная способность, данная опять-таки природою, вместе с физиологическим составом...

Там, где искусство выросло из почвы, где оно было свое и натуральное, всегда были мастерские, то есть около мастера ученики. И в настоящее время в странах, где существует более живое и сердечное отношение общества к искусству, несмотря на академии (сохраняемые как почтенные руины), возникла опять древняя форма мастерских с учениками...» В 1876 году Крамской писал мне: «Завещание мое будет в двух словах: уничтожить институт и все его прерогативы, чтобы спасти искусство. Надобно художников оставить на произвол общества, как сапожников и мастеровых, пусть их кормятся как знают...»

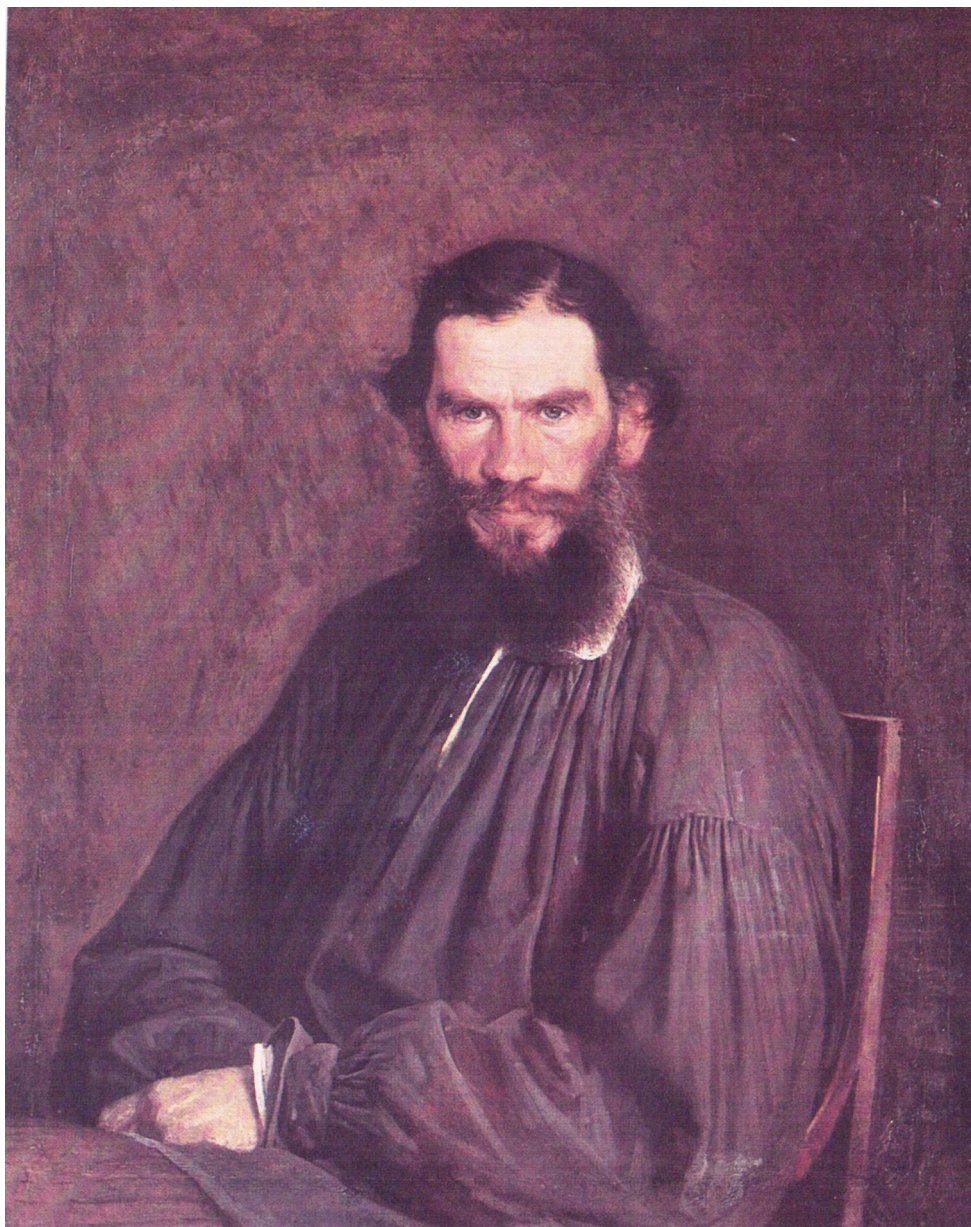


И. Н. КРАМСКОЙ.
Портрет И. И. Шишкина.
1873 г.

И ко всему этому прибавлялось требование, чтобы художник не ждал и не желал служебных прерогатив, наград, отличий и поощрений: всего этого ведь нет же у литераторов — значит, легко и даже, более того, необходимо быть свободными и художникам.

Ничего подобного наши художники раньше не слыхали ни от кого. Напротив, их всегда воспитывали во всех тех понятиях, которые принижают личность, делают ее не свободною, не гордою, не самостоятельною, и обесцвечивают ее жестоко. Об их обязанностях им уже давно и много было говорено, еще с прошлого столетия; об их правах пошла речь только теперь. И никто так глубоко и смело не трогал вопроса о личности художника, о том, что он может допускать делать с собою и чего он ни под каким видом не должен. Еще в 1863 году его проповедь привела самым действительным образом к протесту и образованию Артели художников.

Вторая из главных основ его проповеди была — национальность. «Вне национальности нет искусства», — не переставал он твердить в разговорах и письмах. «Искусство не наука, — пишет он Репину (20 августа 1875 года). — Оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете: э. общечеловеческое? Да, но ведь это общечеловеческое пробивается в искусстве только сквозь национальную форму, а если есть космополитические, международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят...» В своей статье «Судьбы русского искусства» (отделение 4-е, 1880) он говорит: «Прежде всего объявлю, за какое искусство я сам. Я стою за национальное искусство и думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным. Нигде и никогда другого искусства не было, а если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоящей впереди общечеловеческого развития. И если когда-нибудь, в отдаленном будущем, России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим... Искусство может быть только национально, непременно национально. Чтоб быть в искусстве национальным, об этом заботиться не нужно — необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как стихийная сила, естественно (как вода по уклону) будет насквозь пропитывать все произведения художников данного племени, хотя бы художники, по личным своим симпатиям, и были далеки от чисто народных мотивов. Скажут иные: «Можно ли давать полную свободу творчеству? В настоящее время, время всеобщей анархии? Необходимо и обязательно, потому что только одна полная свобода в этой сфере и излечивает уродливость».



И. Н. КРАМСКОЙ.

Портрет
Л. Н. Толстого.
1873 г.

Да это славянофил в искусстве, да это сектант!¹ — конечно, готовы возопить очень многие, все консерваторы и ретрограды, любящие в искусстве именно все только космополитическое, идеальное, лгущее, выдумывающее, и возопят потому, что ничего нет приятнее и полезнее, как поскорее навязать беспокоящему врагу кличку — а потом уже стоит только повторять кличку и ни во что не входить, ничего не рассматривать. Но Крамской и сам предвидел возражение. В письме к Репину от 10 сентября 1875 года он говорит: «Я не святоша, самодовольное невежество мне не знакомо... Вы видите, я принадлежу к партии славянофилов *, блаженной памяти; но это не беда. До сих пор это не мешало мне смотреть в оба. На одного мысли эти действуют усыпляющим образом, на другого — наоборот: он становится еще внимательнее, еще строже работает и думает...»

Еще Крамской постоянно учил своих товарищей по искусству: не думать вечно все только об одной технике да технике, как это всегда бывает почти у всех художников, не останавливаться на одних пустяках, вместо дельной задачи для картины, как это практикуется в ужасающих размерах на Западе, и выше всего заботиться о содержании, настроении, чувстве своего художественного создания. Но вся русская школа, появившаяся на свет около 50-х годов нашего столетия, уже и сама была склонна серьезно относиться к искусству, к воспроизведению им жизни — и Крамской еще более старался упрочить это направление и отвратить наших художников от того поверхностного отношения к «сюжету», какое существует нынче у большинства живописцев французов, немцев, итальянцев. «Задов повторять, очевидно, уже не приходится, — писал мне Крамской 19 июля 1876 года, — потому что ни одна манера старых мастеров не подходит к новым задачам. Можно только с завистью смотреть на них, а самому разыскивать новые. С новыми понятиями должны народиться новые слова. Говорят: «Поеду, поучусь технике!» Господи, твоя воля! Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкапу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой. А того не поймут, что великие таланты меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И, когда это удавалось, техника выходила сама собой...»

Репину он писал 23 февраля 1874 года: «Оскудевает содержание, понижается и достоинство исполнения. Однако же что это значит? Зачем на Западе дело идет как будто наыворот?..»

¹ Сектант — член религиозной секты; здесь: член узкой группы единомышленников, обособленной от общего хода историко-культурного развития.

Этому всему русского художника еще никто не учил; никто не поддерживал его в таком образе мыслей, столько расходящемся с тем, что везде общепринято!

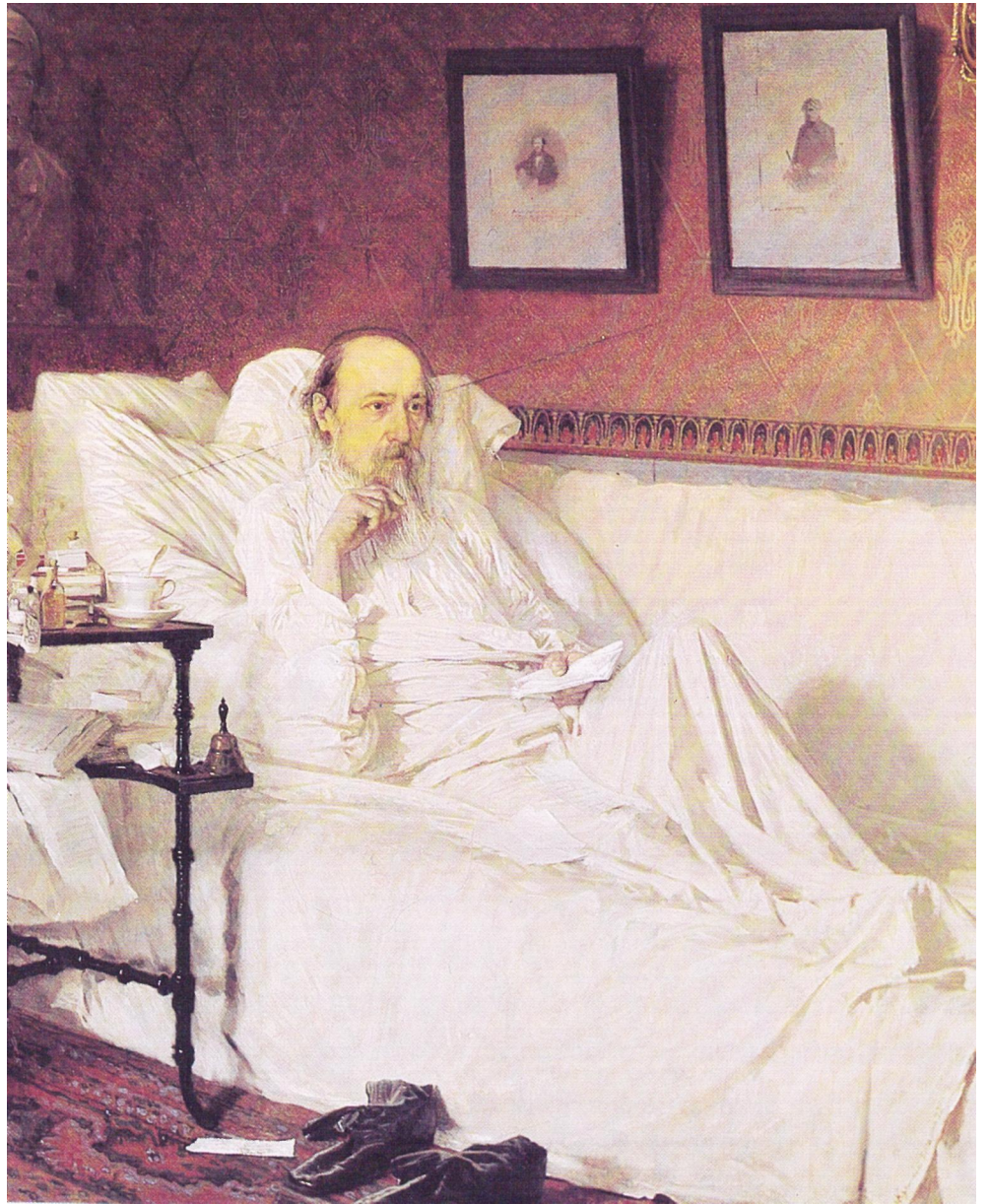
«Тенденция» кошмар нынешней публики и критиков. Ее больше всего боятся, ею поминутно друг друга корят, за нее преследуют и казнят, всего больше в деле искусства. Кто оказался виноват в «тенденциозности», тот погиб безвозвратно со своею картиной, о нем не стоит прибавлять ни одного слова более. А все почему так? Потому что каждый (почти) у нас привык с пеленок думать, что искусство должно ласкать и нравиться, щекотать на тот или другой манер, но боже сохрани — трогать глубину правды, обнажать всю ту мерзость, безумие, из которых складывается жизнь миллионов людей. Вот все это и обзывают «тенденцией». Боже сохрани! Не смей всего этого трогать! Вот я тебя, разбойника!

И что же? Крамской принялся учить прямо наоборот, прямо наперекор общепринятой банальной рутине. Он доказывал, что «тенденция» законна, что она в порядке вещей, что она есть у нас в корню и быть должна всегда и повсюду. «Все наши большие писатели тенденциозны, и все художники тоже», — писал Крамской А. С. Суворину 12 февраля 1885 года, а спустя несколько дней, 26 февраля, прибавлял: «Я говорю, что русское искусство тенденциозно; при этом я разумею следующее отношение художника к действительности. Художник принадлежит к известному времени, непременно что-нибудь *любит* и что-нибудь *ненавидит*. Предполагается, что любит то, что достойно, и ненавидит то, что того заслуживает. Русский художник, когда ему приходится формулировать свою любовь или ненависть, не лжет на форму: он всегда умел быть объективным в этой области. Если же форма иногда не удовлетворяет, то вовсе не из тенденциозности, а потому просто, что художник не сладил, и только. Мне не совсем нравится, что вы взяли слово «отдохновение», говоря о роли искусства среди каторжной современной жизни. Искусство имеет самостоятельную роль, и какова бы ни была современная жизнь, каторжная или нет, задачи искусства могут и не совпадать с успокоением. Искусство греков было тенденциозно, по-моему. И, когда оно было тенденциозно, оно шло в гору; когда же оно перестало руководиться высокими мотивами религии, оно, сохраняя высокую форму еще некоторое время, быстро выродилось в забаву, роскошное украшение, а затем не замедлило сделаться манерным и умереть. Точь-в-точь то же повторилось и во время Возрождения в Италии и позднее в Нидерландах...» Эта мысль, что всякое высокое искусство непременно бывало «тенденциозно», именно потому и не приходила в голову массе, что была проста и глубоко справедлива. Но коль скоро так было с греками (с самими греками!), а потом во время «великого» Ренессанса XVI века, да потом, на придачу, в Нидерландах, ну, после этого дело могло бы считаться выигранным, и Крамской мог бы не опасаться ни-

каких более возражений. Но по поводу нападок публики и критиков на «Ивана Грозного с сыном» Репина Крамской должен был писать А. С. Суворину: «Говорят: «Все-таки тенденция!» Прекрасно, пусть тенденция; а почему же никому в голову не приходит волноваться, когда сталкиваются с действительной тенденцией? На выставке картина Неврева: «Суд над патриархом Никоном». Царь Алексей, при несомненном добродушии, изображен таким смешным! И ничего, никто не обращает внимания! Потом: того же Неврева была картина, два года тому назад: «Иван Грозный убил боярина Гвоздева». Иван Грозный, при многих свидетелях, убил, убитого ташат, а Грозный царь зверски смеется! Это ли еще не тенденция?! А между тем ничего, все видели, никто не возмущался тенденцией. Но вот является картина, в которой, кроме жизни настоящей, всесторонне и беспристрастно решается труднейший психологический мотив, от которой зритель отходит то просто страшно пораженным сценою убийства, то глубоко тронутым чем-то больше, чем кровь... Гвалт! Неужто приходится выводить одно: не смей быть талантливым? Это уже очень печально!..»

При этих словах невольно вспоминаются слова Крамского из его статьи «Судьбы русского искусства»: «Образование художников не дело Академии, а дело жизни, а между тем Академия старается совершенно бесплодно, механически, вложить в душу художника содержание, не подозревая, что там, в душе каждого мальчика, оно уже лежит и положено самой природой; оно уже есть, неведомое, неизвестное, оригинальное, как индивид, и интересное, как одна из сторон истины. Какая необходимость в повторении того содержания, которое уже было когда-то высказано горячо, с талантом и по убеждению? Что за слепота, что за ограниченность — враждовать с тем, что еще неизвестно и не родилось, а только имеет родиться? Перенеситесь мысленно в другую сферу, где это не практикуется, и всем станут ясны жестокость и невежество...» Но если так, если ужасно нападать на мальчика во имя того, что ему считается необходимым, с одной стороны, запретить, а с другой — приказать, то на сколько же становится еще ужаснее та жестокость, которая что-то запрещает и что-то навязывает художнику, уже выросшему, полному, расцветшему, и это под предлогом «тенденции», в которую, в сущности, никто не верит и с которою всякий мирно уживается, с утра до вечера, во всех делах жизни своей, во все дни живота своего!

В разных местах своих писем Крамской напал на неудовлетворительность новых русских художников со стороны технической — недостаток их письма, колорита; он иногда называл русское искусство «младенческим», Федотова, Перова и других — еще несовершенными со стороны техники художниками,



И. Н. КРАМСКОЙ.
Н. А. Некрасов в период
«Последних песен».
1877—1878 гг.

а только «носителями идей» и т. д. Но это не мешало ему видеть и крупные достоинства нашей новой художественной школы и ее самостоятельное направление. «Я думаю, что русские внесут некоторую долю в общее достояние и что теперь очередь за нами,— говорил и писал он.— Русский художник есть нечто неизвестное и неведомое, то есть будущее... Русский художник видит не так, как художники других племен. Ему нет другого выхода, как создать свой собственный язык...» «Легко взять готовое, открытое, добытое уже человечеством,— писал Крамской А. С. Суворину 4 марта 1884 года,— тем более, что такие люди, как Тициан, Рибейра, Веласкес, Мурильо, Рубенс, Ван-Дейк, Рембрандт и другие, показали, как надо писать. Да, они показали, и я не менее вас понимаю, что они писать умели, да только... ни одно слово, ни один оборот речи их, ни один прием мне не пригоден. Для русского, истинного и искреннего художника тут смысл огромный и мучительный. Скажите откровенно и подумавши: реален ли Мурильо, Тициан? Так ли оно в природе, так ли вы видите живое тело, когда вы на него смотрите? Или Рембрандт?... Когда вы смотрите на живое человеческое лицо, вспоминаете ли вы Тициана, Рубенса, Рембрандта? Я за вас отвечаю весьма храбро и развязно: нет! Вы видите нечто, нигде вами не встречаемое... Русского художника никто не учит, и ему учиться не у кого... Человеческое лицо, как мы его видим теперь в городах и всюду, где есть газеты и вопросы, требует других приемов для выражения. И никакие справки с Эрмитажем не помогают. И потом, 200—300 лет прошли с тех пор даром. Мозг и восприимчивость художника иные, даже краски уже не те. То есть световые впечатления теперешнего художника разнятся от прежних...»

Тут речь идет покуда только о внешнем впечатлении, об исполнении, о письме, о красках. Что касается до самого содержания, Крамской также указывал на то, что наши задачи другие, чем у наших предшественников, и что наши художники уже понимают это и идут к той цели, которая выпала на их долю. «Ведь у нас нельзя,— писал он Репину,— как в Париже, тянуть одну ноту вечно, нельзя Петра и Вавилу писать одними красками; нам такой художник скоро надоест. Мы хотим, чтобы художник писал одного так, другого иначе, третьего опять иначе...» Это значительное уже отличие от европейского всеобщего направления, тут уже свой взгляд, своя программа. Но Крамской отмечал, в числе особенностей русского художника, и ту, что у него «мысли направляются все в сторону мрака, печали, всяческих отрицаний». Обыкновенно все видят в этом порок, великий недостаток, нечто такое, от чего бы русской школе надо было отделаться. Крамской — напротив. Он видел в этом направлении лишь то, что «юноша ищет только правды, желает добра и улучшения...» «Самая великая



И. Н. КРАМСКОЙ.

Неизвестная.

1883 г.

сила Владимира Маковского,— пишет Крамской А. С. Суворину 12 февраля 1885 года,— лежит в бытовых картинах. Смело можно сказать, что в Европе такого художника нет, да если все сказать, что думается, то и быть не может. Русская живопись так же существенно отличается от европейской, как и литература...» Сравнивая задачи современного русского художника с задачами иностранного, Крамской говорит Репину: «Посмотрели бы вы, что за скандал произошел бы, если бы идея вашей картины («Кафе на парижском бульваре») была реализована чистым парижанином (если бы таковой был способен, впрочем, до того подняться), если бы эта картина могла беспощадно, неумолимо поднять в буржуазии представление о действительной мерзости, в которой общество начинает полоскаться... все заорало бы: «Разбой! Это не дело искусства! Куда оно суется! Это черт знает что такое!» — словом, скандал благородный!..» (Письмо 10 сентября 1875 года.) Крамской очень хорошо знал, что и в нашем обществе есть значительная доля людей, которые желали бы не допускать искусство ни до какой серьезной роли и страстно хотели бы задержать его на писании приятных и милых пустяков или же таких событий, которые никого и ничего не шевелят. Он сам был сто раз свидетелем, как у нас кричат «разбой» про каждую картину, в самом деле и правдиво затрагивающую нашу действительность. Но ему не было дела до худых вкусов, неразумия или коварного непонимания масс; и он, не переставая, указывал русским художникам их путь, поддерживал их на настоящей дороге, когда они иной раз скользили. Он упорно ратовал против прежнего, общераспространенного академиями понятия, что живописец должен уметь все писать что ни попало: все сюжеты доступны тому, кто только умеет рисовать и писать (понятие Брюлловых, Бруни, Васиных и всех остальных прежних питомцев и профессоров Академии). Еще юношей 26 лет он, в октябре 1863 года, в письменном прошении от лица своих товарищей прочел Академии целую лекцию * о том, что характеры и склонности у каждого человека разные, один сангвиник, другой холерик¹ и т. д.— значит, каждый способен трактовать только сюжеты ему свойственные, а на всех остальных окажется негодным и провалится. Несколько лет спустя он читал своим товарищам другую лекцию, уже о другом деле, еще более широком, о том, что и для народа, как для отдельного лица, не все темы пригодны, и не все их, безразлично, оно способно трактовать посредством своего

* Сангвиник и холерик — типы темперамента человека по старинной классификации (холерик, сангвиник, меланхолик и флегматик). Сангвиник характеризуется подвижностью, живостью протекания психических процессов; холерик — их силой и энергией.



И. Н. КРАМСКОЙ.
Портрет П. М. Третьякова.
/876 г.

искусства. Надо уметь от многих отказываться, надо уметь выбирать: народ, как отдельный человек, не все одинаково властен схватывать глубоко и верно, не все властен одинаково хорошо выражать, а лишь только то, что до корней знает. «Я не понимаю, как могло случиться, что вы это писали («Парижское кафе»), — говорит Крамской Репину в письме 20 августа 1875 года. — Не правда ли, нахальный приступ? Ничего, чем больше уважаешь и любишь человека, тем обязательнее сказать правду. Я думал, что у вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств, и специально народная струна... Я не скажу, чтобы это не был сюжет. Еще какой! Только не для нас*. Надо быть для него французом. Искусство до того заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея... Французская буржуазия не так глупа, чтобы не распознать иностранца, у которого акцент не может быть совершенно чист, и это ей дает право пройти мимо, не обратив внимания. Случись же такая ошибка, скажу больше, скандал с их кровным художником — послушали бы вы, чем такого художника угостила бы печать, состоящая на откуп у буржуазии... Итак, написать плохо вы не могли, но написать так, как нужно, вы тоже не могли. Вы провинциал, попавший в столицу, — вы видите, что дело не ладно, одно вас оскорбляет, другое отвратительно, а между тем цинически лезет напоказ. Но вы еще не умеете говорить тем языком, каким все говорят, и потому вы не можете обратить внимание французов на свои мысли, а только на свой язык, выражения и манеры...» Какое глубокое уподобление языка с искусством! Раньше Крамского никто его не выразил, не только на Западе, но и у нас. На Западе — там еще существует слишком слабый запрос на национальное искусство, такого запроса почти даже вовсе нет, и потому навряд ли найдете там кого-нибудь, кто стоял бы на той точке зрения, на которой стоял Крамской, а с ним и лучшие наши Люди, художники и не художники. У них там, точь-в-точь в прежние времена, при Льве X, в XVI веке, при Людовике XIV, в XVII веке, воображают, что, какой ни возьми сюжет, задачу, тому так и быть, то так и хорошо. Всякий может приниматься за что угодно, дело безразличное. Тогда смотрели только на исполнение, на виртуозность — и дело было в шляпе. «Критика сюжетов», «критика задач» тогда еще не существовала; все радовались уж и на то только, что художники вон как чудесно водят кистями, вон какие у них чудесные краски, клер-обскюры¹, тоны, складки лица, идеальные, иногда и взаправду прекрасные душевные выражения! Национальности в искусстве не существова-

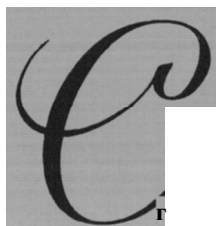
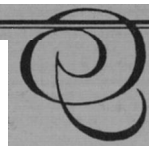
¹ К л е р - о б с к ю р ы (франц.) — светотени: прием использования в живописи контраста света и тени.

ло. Но многие, большинство, целые нации, даже и до сих пор закисают на той устарелой точке зрения. И у нас точно так же, как у других. Многих ничем на свете не убедишь, что это худо, что это не так, что этого не должно быть. Но Крамской, нападая на товарищей (не на одного Репина, а и на многих других), вздумал однажды взять для сравнения язык. Ничто не могло быть более метко, более верно. Взгляните на иных наших баричей, воспитанных посредством английских и немецких нянюшек, гувернеров и гувернанток. Малосмысленные папаши и мамыши прежнего времени воображали, что это *tres comme il faut*, что это не только не ничего, но даже превосходно, и что из этого совершенно особенный прок получается. Но каким же языком говорили их детки? Какое у них было даже самое «произношение»? И язык и произношение (иногда самые мысли) — все было французское с нижегородским, и этого ничем уже впоследствии нельзя было исправить. Точно так же и в искусстве. Художник должен учиться с самых молодых лет не на чем-то безразличном, небывалом и идеальном, а на том, что существует действительно, и притом что близкое, свое выражает, на том, что в один тон и шаг идет со всею остальною жизнью и складом, нас окружающим во весь наш век. Форма должна быть «своя», как и содержание. Еще в 1874 году Крамской писал Репину: «Я говорю художнику: чувствуй, пой как птица небесная, только, ради бога, *своим голосом*». Вот этого своего голоса всего меньше и есть в искусстве. Но подумайте: даже и тот, что есть, стараются убавить! Русское искусство, точно барич, навыворот воспитанный: оно всего более было дрессировано так, чтоб говорить и на один манер и на другой, как угодно, только бы не по-своему, не своим языком и голосом. Да еще этим же и гордиться! Крамской учил совершенно другому. Он глубоко чтил и уважал все то иноземное, что было действительно высоко и талантливо, но раньше всего указывал на свою собственную национальность, как на первый и главный источник всякой силы, правды и выразительности. И об этом первом деле он никогда не прекращал своей проповеди. Уступок он никогда не делал.

Поэтому в продолжение долгих лет Крамской был самым преданным и верным помощником П. М. Третьякова, лет 25—30 тому назад решившего создать русскую картинную галерею, собрать туда все, что лучшего и знаменитого создала русская школа живописи. Идея национальности в искусстве — идея новая, и кажется, нигде она не пустила таких крепких корней, как у нас. П. М. Третьяков употребил сотни тысяч на то, чтоб создать свою галерею, не жалел ни средств, ни трудов и еще при жизни великодушно завещал ее своему отечеству. И Крамской был его помощником в течение целых почти 20 лет. Его переписка с П. М. Третьяковым наполнена бесчисленными указаниями на все

талантливейшее, что у нас в Петербурге вновь появлялось в искусстве. Он жадно желал, чтоб все наилучшее могло войти в состав великой отечественной галереи. В 1878 году он писал самому П. М. Третьякову, говоря про людей, желающих добра русскому искусству: «Русского общества вообще еще нет, а если и есть несколько десятков человек во всей России, то они так разбросаны и места их жительства так мало известны, что единственный адрес, мне, да и всем мало-мальски думающим русским художникам, известный, один — это: Лаврушинский переулок, приход Николы» (в Москве, где помещается Третьяковская галерея). Однажды один наш писатель, г. Аверкиев, столько же по незнанию, сколько и по крайнему недоброжелательству к новой русской школе и ко всему, что до нее близко касалось, вздумал было (в 1885 году, в своем «Дневнике писателя») пояснить русской публике, что, мол, Третьяков играет только роль мецената у себя там, в Москве, а в сущности он мало смыслит в той самой русской живописи, которой произведения собирает, и что им руководят другие, которые и учат его, что ему приобретать. Конечно, под этим таинственным руководителем разумелся Крамской. Как тогда обрушился на бедного невежду Крамской! («Письмо в редакцию», напечатанное им в «Новом времени» 1885 года, № 3254.) Как он его поставил на свое место, как он доказал ему публично, перед всеми, печатно, все его выдумки и всю полную самостоятельность Третьякова! При этом он ссылаясь и на Перова, в продолжение долгих лет бывшего свидетелем чудесной, истинно исторической деятельности Третьякова на пользу нашему искусству и нашей родине. В одном письме к пейзажисту Васильеву, еще от 28 марта 1873 года, он говорит: «Картину вашу («Крымский берег») берет Третьяков. Он признает, что она лучше прошлогодней. Еще бы! Я должен сознаться, что это человек с каким-то, должно быть, дьявольским чутьем...» Что касается самого Крамского, то вся масса писем его к П. М. Третьякову показывает, что он только, как друг, как товарищ, спешил сообщать своему приятелю все художественные факты, которые имел возможность узнавать раньше Третьякова, и только — но никогда не имел решающего голоса во всем том, что касалось пополнения Третьяковской галереи. Перед глазами его совершалось накопление художественных документов, талантливых созданий, свидетельствовавших о росте и расширении дорогой ему русской школы. И он радовался тому, точно будто бы самому бесценному личному своему счастью.

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА 1871 ГОДА



акая большая художественная новость в настоящее время в Петербурге — *передвижная выставка*. С какой стороны на нее ни посмотришь, везде она является чем-то особенным и небывалым: и первоначальная мысль, и цель, и дружеское усилие самих художников, которым никто извне не задавал тона, и изумительное собрание превосходных произведений, в числе которых блещет несколько звезд первоклассной величины,— все это не слыхано и не видано, все это новизна поразительная.

Кому еще недавно могло прийти в голову, что настанут — и настанут даже очень скоро — такие времена, когда русские художники не захотят более ограничиваться одним личным своим делом, не захотят более сидеть только по своим мастерским, вынося оттуда по временам картины и статуи, чтобы их продать, и потом снова запираясь в мастерские,— далекие для света, глухие ко всему, что в нем творится, и не знающие, как в нем бьется жизнь! Что они, эти художники, которых всякий представлял себе беззаботными гуляками, наив-

ными ребятами, знавшими только «божественного Рафаэля» и будущего покупателя, занятыми только гипсовым Геркулесом и своею картиной или туманными разглагольствованиями с товарищем об «идеале» и «искусстве», — что они вдруг бросят свои художественные норы и захотят окунуться в океан действительной жизни, примкнуть к его порывам и стремлениям, задумаются о прочих людях, своих товарищах! Не раз, правда, приходило это иным в голову, и мы сами, пишущие эти строки, не раз призывали к этому наших художников, пробовали наметить им их задачу; но никто, конечно, не думал, что так скоро художники откликнутся на призыв и, кроме палитры и резца¹, возьмут еще и общее и свое собственное дело в руки.

Всего важнее нам кажется именно последнее — решимость художников соединиться, образовать свою собственную среду и массу, с твердо сознаваемою целью и горячим желанием не только делать красивые картины и статуи, потому что за них платят деньги, но и создавать этими картинами и статуями что-то значительное и важное для ума и чувства людского. При таком настроении художники начинают думать уже не только о покупателях, но и о народе; не только о рублях, но и о тех, кто прильнет сердцем к их созданиям и станет ими жить.

Два года тому назад, в 1869 году, возникла впервые мысль о *передвижных художественных выставках*, то есть таких выставках, которые не ограничивались бы только двумя большими русскими городами — Петербургом и Москвой, но переносились бы из одного города в другой. В самом деле, что может быть проще той мысли, что не в одном же только Петербурге и Москве живут люди, что и в других местах есть тоже много субъектов, способных понимать и любоваться на то, что чудесно, и что пора именно об них-то и подумать, потому что сотни, тысячи верст расстояния и сотни и тысячи всяких недостатков и невозможностей отделяют их, ничего не видящих и всего лишенных, от нас, утопающих в удобствах и наслаждениях всякого сорта. Первый заговорил об этом в Москве живописец Мясоедов; скоро к нему присоединился другой живописец, с громко прославленным уже именем,— Перов; но долго предприятие их не могло сдвинуться с места. Они было обратились к петербургской Артели художников; но та, занятая своими делами, как-то равнодушно взглянула на необычайную затею и, к своему стыду, осталась в стороне от нового полезного дела; оно совершилось помимо

¹ П а л и т р а — тонкая дощечка овальной формы с отверстием для большого пальца левой руки, служащая для смешивания красок; р е з е ц — инструмент, которым пользуется гравёр при выполнении изображения на металлических или деревянных досках или линолеуме, а также скульптор.



ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКОВ-ПЕРЕДВИЖНИКОВ.

Художники-передвижники (с групповой фотографии). В 1-м ряду (сидят слева направо): С. Н. Аммосов, А. А. Киселев, Н. В. Неврев, В. Е. Маковский, А. Д. Литовченко, И. М. Прянишников, К. В. Лемох, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, Ивачев (служащий в управлении Товарищества), Н. Е. Маковский. Во 2-м ряду (стоят слева направо): Г. Г. Мясоедов, К. А. Савицкий, В. Д. Polenov, Е. Е. Волков, В. И. Суриков, И. И. Шишкин, Н. А. Ярошенко, П. А. Брюллов, А. К. Беггров.

нее. Между тем разные петербургские и московские художники мало-помалу примкнули к предприятию; составлен и утвержден был проект Товарищества передвижных художественных выставок, и вот теперь мы присутствуем при начале его деятельности. На днях открылась первая выставка этого Товарищества в залах Академии художеств, потому что, надо сказать к чести Академии, она не приревновала нового предприятия, уразумела, что тут нет никакой вражды или подрыва ей, ничего идущего против всех ее же стремлений и начинаний и что надо изо всех сил помогать людям, которые хотят делать новое, хорошее дело.

После Петербурга передвижная выставка скоро появится в Москве, Кieve, Одессе и других городах, возбуждая, конечно, повсюду одинаковую благодарность и сочувствие. Что она будет производиться не ради одних денег, а ради других, более глубоких побуждений, доказывается всего лучше тем, что уже теперь, в первые дни, большинство картин куплено; значит, если речь шла только о барыше, то дело уже и теперь в шляпе и не стоило бы более хлопотать о дальнейшем. Но, веря в успех предприятия и находя все подробности его устава удовлетворительными, мы все-таки считаем нужным указать на то, что Товариществу непременно следовало бы включить в свой устав один параграф, на наши глаза неизбежный. Мы хотели бы видеть там параграф, что в каждом русском городе, где будет выставка Товарищества, по крайней мере хоть в продолжение нескольких дней, хоть двух, хоть трех, выпуск *должен быть даровой*. Это необходимо. Пусть сообразят сами наши художники, сколько есть бедных людей, которым и один гривенник заплатить трудно, а между тем поэтического и художественного чувства в них, наверное, не меньше, чем у тех, кто подъедет к выставке на тысячных рысаках и даже за дорогие деньги купит картину. Сколько в числе провинциальных бедняков может встретиться людей, у которых на *передвижной выставке* в первый раз блеснет художественное чувство и загорится сознание: и я, дескать, *буду художником!* Много раз, в продолжение многих лет, мы напоминали Академии художеств о даровом выпуске на ее выставки, уверенные, что это даже ее долг, обязанность, но голос наш оставался голосом вопиющего в пустыне. Надеемся, что Товарищество передвижных выставок послушается указания, совершенно родственного с симпатичными и заботливыми об общем благе мыслями его устава. Мы даже не сомневаемся в том, что члены-товарищи скажут нам: «Мы совершенно с вами согласны, и у нас даже положено, чтоб в самом деле так и было; только это не введено в устав». Но мы ответим: «Нет, господа, этого мало; мы именно от вас надеемся, мы от вас *требуем*, чтоб полезное постановление, которому — мы в этом не сомневаем-

ся — каждый из вас сочувствует до глубины души, было поставлено в самом начале полезного вашего предприятия, прочно и несокрушимо: чтоб оно не зависело уже от общих собраний, прений и протоколов, наконец, даже от входящих и уходящих в Товарищество личностей.

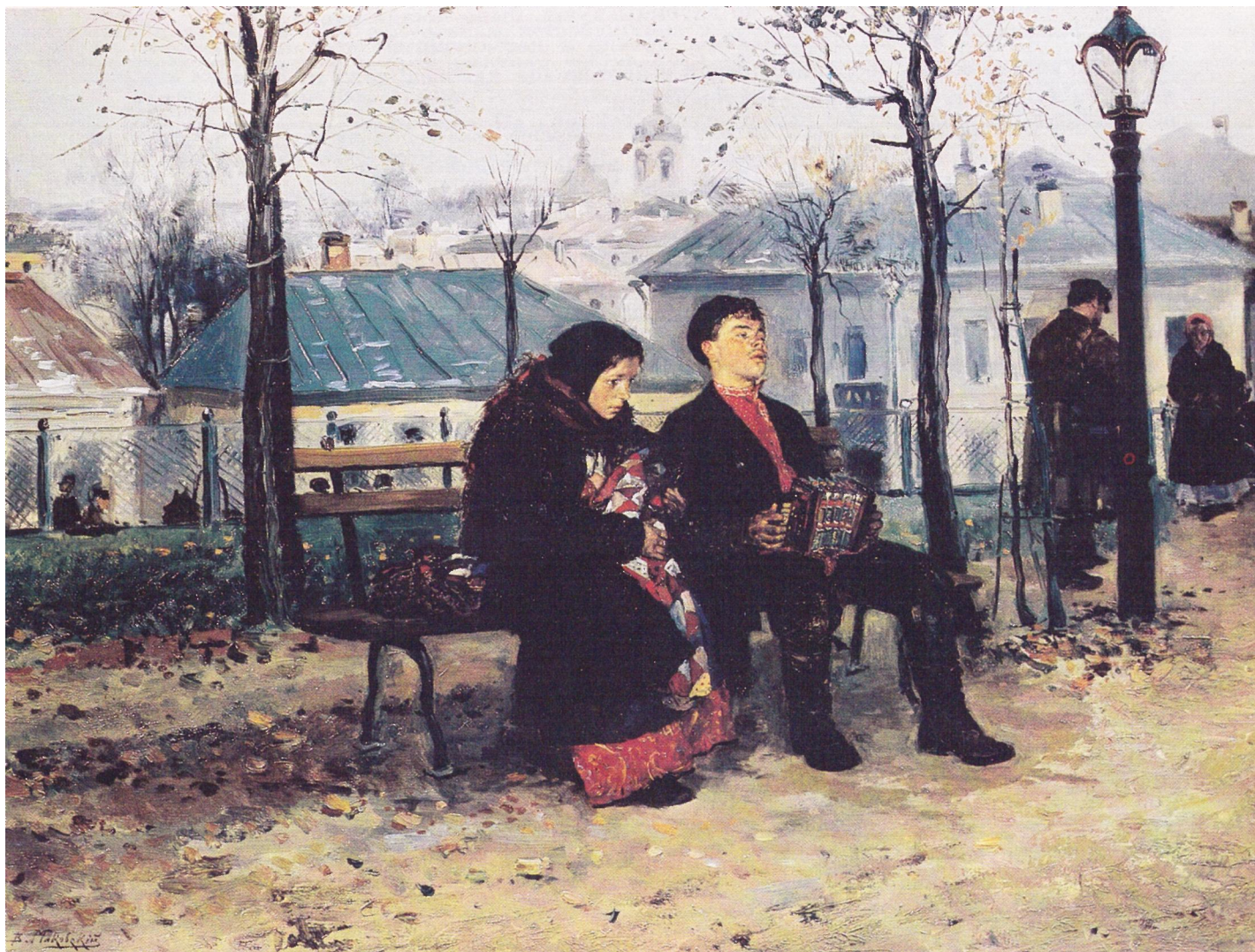
Пусть в уставе стоит, что вы хотите, что вы намерены делать пользу не только русской публике, но и русскому народу, что вы хотите помогать своими славными, благородными произведениями тысячам неведомых, сокрытых покуда в недрах его талантов».

Теперь обратимся к самой выставке, так как нам, петербуржцам, выпала доля первым видеть первую выставку Товарищества.

Выставка поразительна не по одному только прекрасному своему намерению — она тоже поразительна и по прекрасному осуществлению его. Почему? — Потому что теперешнее поколение художников другое. Это люди с таким же талантом, что и прежде, но только голова у них другая. Еще как недавно Гоголь чертил гениальною своею кистью портрет современного ему русского художника, и портрет был, без сомнения, похож, как и все портреты, выходившие из рук великого писателя! Но как все с тех пор переменялось, как нынешние уже не похожи на тогдашних! Помните художника Пискарева, помните художника Черткова, помните художника, сделавшегося монахом Григорием? Как все это кануло в вечность, чтобы никогда более не возвращаться! Детская, беспредельная наивность, доходящая до глупости, куриная слепота к окружающей действительности, отсутствие всяких сколько-нибудь серьезных интересов, завиральная, под именем поэзии, бесплодная мечтательность — все, что прежде могло ставиться в заслугу и отличие прежнему художнику, — как все это далеко от нынешнего, как оно бы делало его смешным и жалким!

Перед нами теперь другая порода, здоровая и мыслящая, бросившая в сторону побрякушки и праздные забавы художеством, озирающая то, что кругом нее стоит и совершается, устремившая наконец серьезные свои очи в историю, чтоб оттуда черпать не одну только политическую шелуху, но глубокие черты старой жизни, или же рисующая на своем холсте те характеры, типы и события ежедневной жизни, которые первый научил видеть и создавать Гоголь.

Но еще одною яркою особенностью новой выставки является то, что здесь перед нами целая масса профессоров, работающих и идущих вперед. Читатели наши припомнят, мы надеемся, как часто нам приходилось жаловаться, указывая на нестерпимую медвежью спячку многих русских художников, с самых тех пор, как они достигнут высшего художественного чина. Прощай тогда работа, занятия, стремление что-нибудь узнать, подвинуться вперед! Наши



В. Е. МАКОВСКИЙ.

На бульваре.

1886 — 1887 гг.



И. Н. КРАМСКОЙ.
Полесовщик.
1874 г.

профессора нередко — какие-то чудные антиподы¹ западных. Те весь век хлопочут, роются, читают, выписывают книги, глядят, думают, сравнивают, горят мыслью, создают новые начинания, точно будто бы они до сих пор коллежские регистраторы² по художественной части. У нас — совсем иначе: чин написан на лице и на всей жизни профессора, и из книг он помнит с грехом пополам разве то, что видел, будучи двадцати лет; ни до чего нового, горячего, несущегося вперед и роющегося вглубь ему давным-давно нет уже дела. Какие же тут создания, какое искусство может выйти из рук живых мертвецов, только лежащих шлагбаумами поперек дороги!

Этого больше не хочет новое поколение художников, сплотившееся в Товарищество. Они сказали себе: только тот художник, только тот достоин быть членом нашего нового братства, кто работает, кто постоянно работает, кто не хочет знать, что такое отдых, проклятая лень и карты, кто всякий день просыпается с мыслью о работе, кто всякий день двигает вперед и понятие и умение свое. И оттого тот, кто не работает, кто желает быть художественным чиновником, кто намерен не приносить ничего нового в Товарищество, тем самым тотчас сам себя исключает из его среды, перестает быть его членом.

Между всеми теми, чьи картины появились нынче на выставке, выше всех стоят: петербургский профессор г. Ге и московский — г. Перов. Оба уже давно известны у нас, обоих уже давно считают славою русского искусства, но никогда еще они не создавали произведений, равных тем, какие создали теперь, невзирая на свой профессорский чин. Талант их только теперь достиг высшего своего полета и зрелости. Теперь, даже раньше чем любоваться на удивительные их произведения, у нас в голове носится мысль: только бы и эти двое не остановились, как столь многие другие! Только бы они продолжали, не останавливаясь и не уменьшая могучего своего разбега, только бы они не опочили на лаврах и не пражидились! Кто пришел в полную свою силу и у кого сила эта велика — иди вперед, на всех парах несись на новые завоевания, на новые открытия!

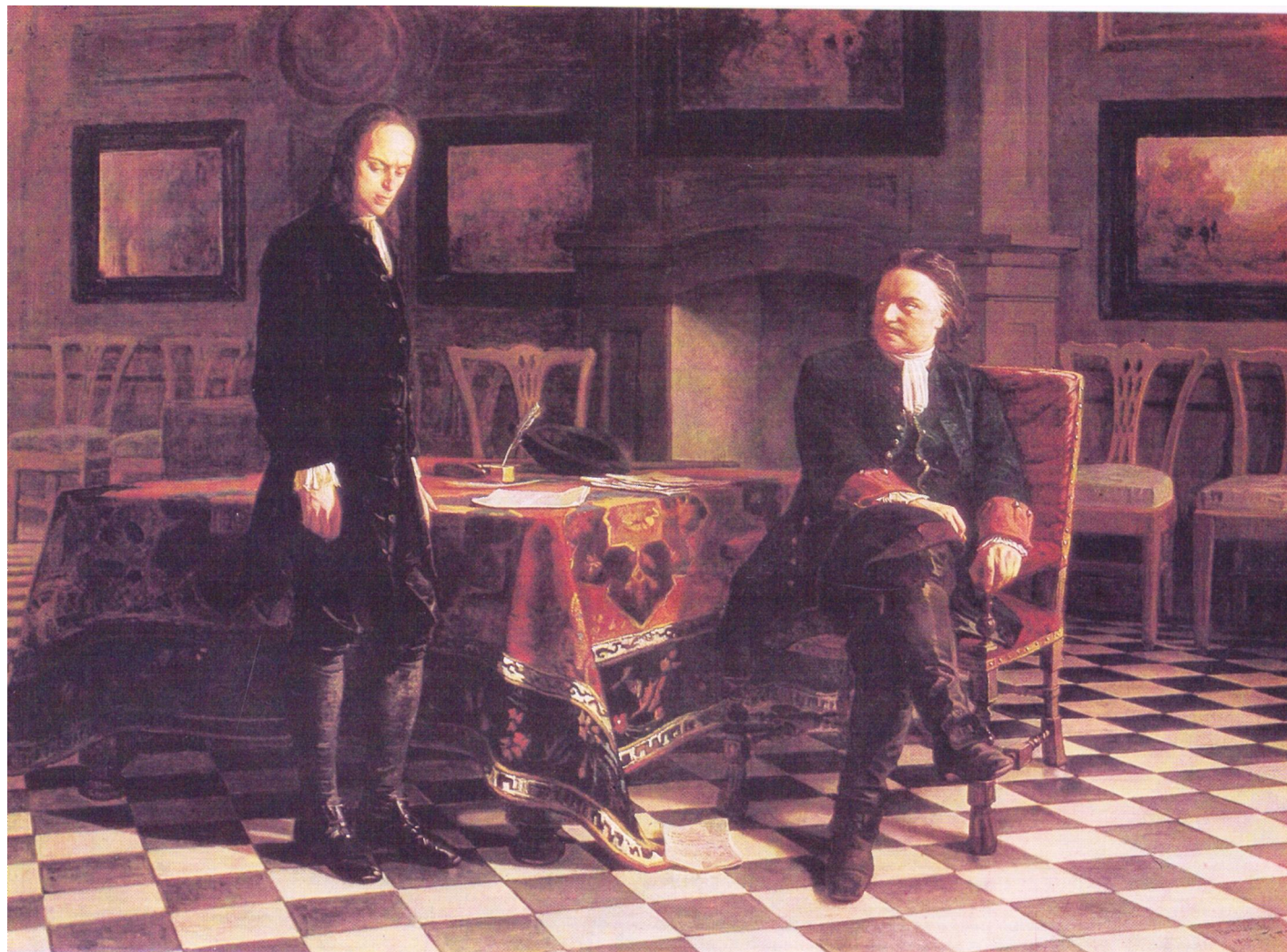
Картина г. Ге представляет сцену из жизни Петра I: он допрашивает в Петергофе, в маленьком дворце своем Монплеzure, сына своего, царевича Алексея, вороченного из бегства его в Австрию и Неаполь. Грозный царь, уже начинающий сидеть, сидит у стола, на котором лежат письма, уличающие царевича в его интригах и изменнических сношениях. Перед ним стоит сын его, притворно или

¹ Антиподы — люди, живущие на противоположных точках земного шара. Здесь: люди, противоположные по своим взглядам, делам, по образу жизни.

² Коллежский регистратор — чиновник 14-го класса, самый низший гражданский чин царской России.

Н. Н. Ге.

Петр I допрашивает
царевича Алексея Петровича в Петергофе.
1871 г.



искренне кающийся,— длинный и тощий, настоящая фигура тупого, узкоголового дьячка, несмотря на его черный бархатный богатый наряд. Отец и сын одни — никого больше в этой низкой комнате, с холодным мраморным полом и голландскими картинами по стенам. Но какая драма тут совершается! Точно две крайние противоположности людские сошлись с разных концов мира. Один — это сама энергия, непреклонная и могучая воля, великан — красавец в Преображенском кафтане и высоких военных сапогах, весь волнующийся и поворотивший свою чудесную, разгоревшуюся голову к этому сыну, этому неразумному, этому врагу, вздумавшему стать ему на дороге. Гнев, упрек, презрение — все тут горит во взгляде у него, и под этим взглядом словно поникла и упала бесцветная голова молодого преступника, не смеющего глядеть прямо на грозного судию. Он ничтожен, он презрен, он гадок в своей бледности и старообрядческой¹ трусости. Как все это написано, как все это представлено — нельзя довольно надивиться. Еще ни одна из прежних картин г. Ге не носила такой печати зрелости и мастерства, как эта. Сила и колоритность письма даже в таких мелочах, как, например, разноцветный ковер на столе, простота и необыкновенная правда каждой подробности, начиная от головы Петра — истинного chef-d'oeuvre'a в каждом штрихе — и до его пыльных сапогов и кафтана, делают эту картину одною из русских драгоценностей, наравне с лучшими историческими картинами нового западного искусства. «Кромвель», или «Елизавета английская», или «Жанна Грей» Делароша — не выше этой картины.

Посетители *передвижной выставки* прочтут на картине г. Ге лаконическую надпись: *Продано*. Мы думаем, что кстади будет сказать здесь, кому принадлежит новая наша чудесная картина. Она куплена г. Третьяковым тогда еще, когда не успели засохнуть последние штрихи кисти, когда автор еще не совсем расстался с нею. Г-н Третьяков — это один из самых злых врагов Петербурга, потому что он в первую же минуту покупает и увозит к себе в Москву, в превосходную свою галерею русского художества, все, что только появится у нас примечательного; но в то же время один из тех людей, имя которых никогда не позабудется в истории нашего искусства, потому что он ценит и любит его, как навряд ли многие, и в короткие годы составил на громадные свои средства такую галерею новой русской живописи и скульптуры, какой нигде ни у кого больше нет, даже в Академии и в Эрмитаже, где как-то, за Рафаэлями и Гвидо Рени*,

¹ Старообрядческий (от «старообрядец», «старовер», «раскольник» — придерживающийся «старой веры», или «раскола»).— Стасов говорит здесь о том, что позициям царевича Алексея были близки различные консервативные, в том числе и старообрядческие, элементы в русском государстве, враждебные прогрессивной деятельности Петра I.



Н. Н. Ге.

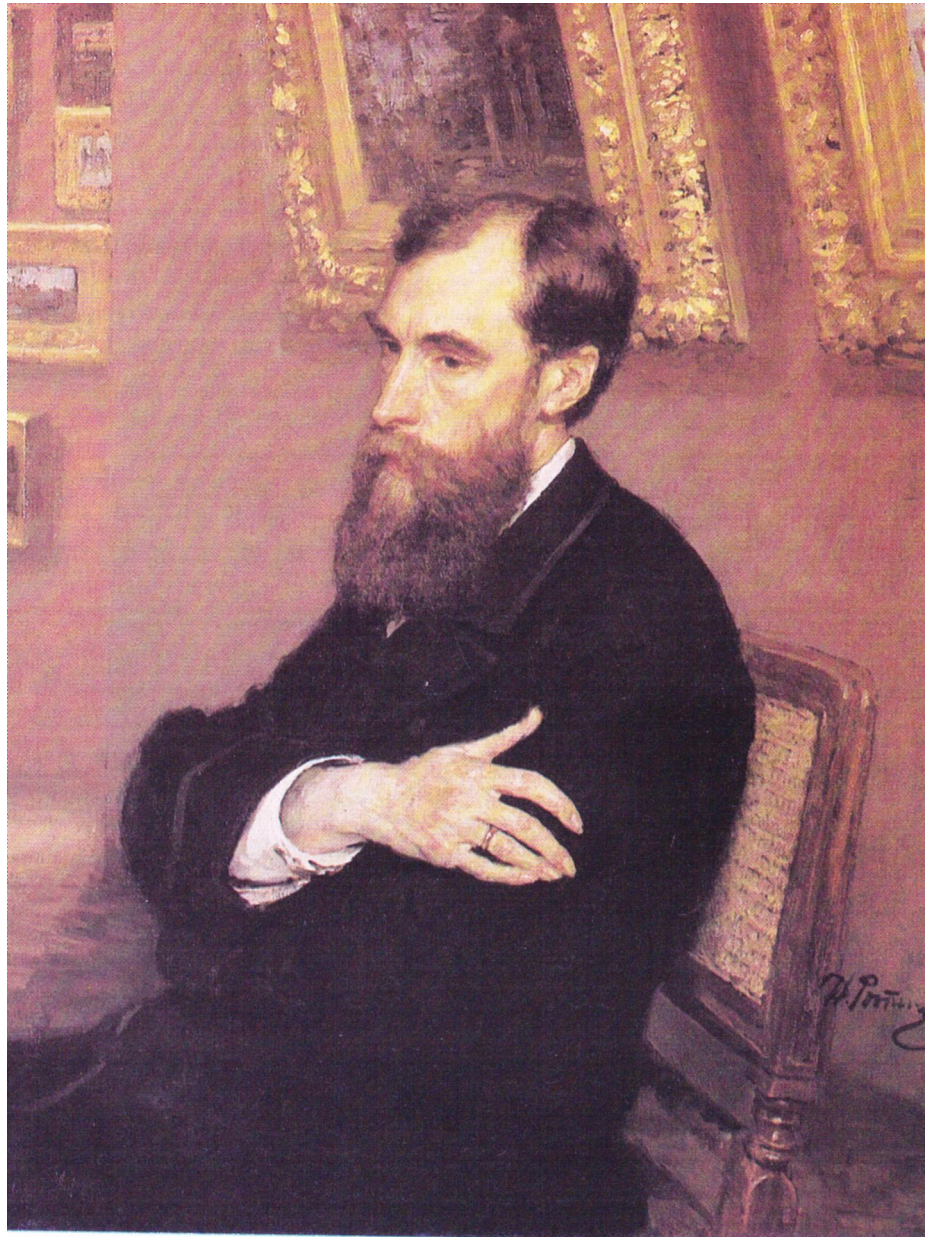
А. С. Пушкин в селе Михайловском.

1875 г.

совсем забыли про то, что и у русских могут быть нынче таланты на что-нибудь похожие. Итак, чего не делают большие общественные учреждения, то поднял на плечи частный человек — и выполняет со страстью, с жаром, с увлечением и — что всего удивительнее — с толком. В его коллекции, говорят, нет картин слабых, плохих, но, чтобы разбирать таким образом, нужны вкус, знание. Сверх того, никто столько не хлопотал и не заботился о личности и нуждах русских художников, как г. Третьяков. Нынче в нашей Публичной библиотеке есть одна почетная зала — зала *купца Ларина*; может быть, когда-нибудь в московском публичном музее будет красоваться не менее дорогая каждому русскому зала — зала *купца Третьякова*. Не все же русские купцы равнодушны к высшим интересам знания и искусства. Авось скоро и между ними явятся последователи и подражатели г. Третьякову. Пример, говорят, заразителен. Из числа купленных картин нынешней передвижной выставки почти все лучшие принадлежат тому же г. Третьякову.

Возвратимся однако же еще раз к картине г. Ге. Мы старались высказать, как она кажется нам важна и примечательна, как много мы видим в ней таланта и успеха. Но, тем не менее, мы считали бы неуместным, если б умолчали здесь о том, с чем не можем согласиться в этой картине и что в ней кажется нам до некоторой степени неудовлетворительным*.

Это — самый взгляд художника на его сюжет, на его задачу. Нам кажется, что г. Ге посмотрел на отношение Петра I к его сыну только глазами первого, а этого еще мало. Есть еще взгляд истории, есть взгляд потомства, который должен и может быть справедлив и которого не должны подкупать никакие ореолы, никакие славы. Что Петр I был великий, гениальный человек — в этом никто не сомневается; но это еще не резон, чтоб варварски, деспотически поступать с своим собственным сыном и, наконец, чтоб велеть задушить его, после пыток, подушками в каземате (как рассказывает г. Устрялов* в своем VI томе). Царевич Алексей был ничтожный, ограниченный человек, охотник до всего старинного, невоздержанный, не понимавший великих запинаний своего отца и, может быть, старавшийся по-своему противодействовать им. Но что такое было это противодействие? Это была соломинка, брошенная поперек дороги грозно шагающего льва. Она ничего не могла сделать, она была ничтожна и бессильна. В чем упрекал Петр I своего сына, чего хотел он с него? Он упрекал его в слабости, в недостатке энергии, в нелюбви к занятиям; но чем же несчастный Алексей виноват, что таким родился? Как же мог он себя переродить? Чего хотел Петр от своего сына? Чтоб он сделался таким же, как он сам, вторым Петром. «Да я не могу, да я не хочу,— со слезами отвечал бедный



И. Е. РЕПИН.
Портрет
П. М. Третьякова.
1883 г.

Алексей.— Возьмите вы от меня корону, я не на то родился, чтоб нести тяжесть ее; она не интересна мне, дайте мне покой, оставьте меня жить по-моему, вдали ото всего, была бы только подле меня моя Афросиньюшка, и мог бы я быть подальше от войны, от солдат, от всего этого чуждого мне величия и власти». Но нет, Петр ничего не хотел слушать и, подстрекаемый Екатериной и Меншиковым, продолжал все больше и больше преследовать несчастного, ограниченного своего сына, наконец вынудил его своими жестокостями даже бежать, потом воротил в Россию такими обещаниями помилования, которых затем не исполнил... Как нам тут быть на стороне Петра? Даром, что он великий человек, даром, что Россия ему всем обязана, а все-таки дело с Алексеем — одно из тех дел, от которых история с ужасом отвращает свои глаза. Мы понимаем, что свидание отца с сыном может послужить сюжетом картины; но оно должно быть взято глубже, чем на этот раз случилось. Не только царевич Алексей, но и сам Петр являются тут глубоко трагичными личностями. Тут перед нами два человека, из которых один другого не понимает, один ничего не понимает в натуре другого, и оба хотят, всякий по-своему, переделать дело. Один хочет покоя и бездействия, другой — беспредельной энергии и деятельности. Пусть бы каждый при своем и оставался или пусть бы, по крайней мере, каждый только требовал, чтоб другой не мешался в его дело! Так нет, понадобилось преследование и смерть... Мы не отрицаем, чтоб этого не было на свете, чтоб этого никогда не случилось. Но делать из этого апофеоз силы, представлять торжествующую силу точно будто бы жертвой, потому что ее не понимает и не сочувствует ей тот, кто ни понимает, ни сочувствовать не может,— по-нашему, это неверно, это не отвечает требованиям художества.

Еще раз повторяем: сцена Петра с сыном могла быть взята сюжетом для картины, но иначе. Впрочем, если б даже стать на точку зрения самого Петра, то и тут есть что-то, в чем бы мы упрекнули живописца. Петр был не такой человек, чтоб довольствоваться негодованием, упреками, горькими и благородными размышлениями. У него мысль была тотчас же и делом, и нрав его был жесток. Значит, на допросе сына он был либо формален и равнодушен, либо гневен и грозен до бешенства. *Средняя* же нота, приданная ему живописцем, по нашему мнению, вовсе не соответствует его натуре и характеру.

Все это мы говорим по поводу картины г. Ге потому, что глубоко ценим талант этого художника и его превосходную (во всех других отношениях) картину и желали бы, чтоб будущие его произведения не давали никому повода к замечаниям и этого рода.

Общая статистика передвижной выставки следующая. Всех картин и рисунков — сорок шесть; из них прислано: семью московскими художниками — шестнадцать; восемью петербургскими художниками — тридцать. Систематически же разделяются эти произведения так: пейзажей и видов — двадцать четыре; портретов — двенадцать; сочинений на сюжеты из жизни — десять. Из сорока шести картин и рисунков до начала выставки куплено уже двадцать. Сверх того, одно скульптурное произведение. По части архитектуры — ничего. Все эти цифры очень любопытны, и выводы из них, указывающие на современное у нас художественное настроение и запросы, представляются сами собой, а потому особенно распространяться о них нечего.

Но мы остановим внимание читателя только на двух наиважнейших пунктах. Первый — тот, что, несмотря на едва полусотенный состав выставки, она важнее и интереснее многих других, состоявших, бывало, в прежние времена, из сотен и, пожалуй, тысяч номеров. Здесь нет того сора и хлама, каким по большей части бывають раздуты выставки до цифр очень почтенных. Здесь все только вещи или действительно отличные, или хорошие, или на самый худой конец, — недурные и удовлетворительные. Экзамен своего же брата-товарища — самый строгий и нелицеприятный; от него никуда не спрячешься, от него ничем не отвертись. Это не то, что суд высших, начальства: те и смотрят подчас мельком, тем подчас и дела нет до молодых идущих в гору сил; на иное и хорошее не обратят полного внимания, иное и плоховатое проскочит в честь. Примером могут служить большие парижские выставки последних лет, да еще с приглашенными *присяжными*: сколько бывало на их суды протестов и жалоб! Между товарищами-работниками совсем другие счета: тут все выведут наружу, все досмотрят и заметят, все потребуют на справку — и общее направление, и успех или отставание, и все старые работы, и то, куда теперь клонится путь. Вот на этот суд — жалоб не слыхано.

Другой пункт тот, что не надо воображать себе, будто, если на выставке явилось московских художников и произведений меньше против петербургских, то, значит, Москва уступает по художеству Петербургу. Нет, это было бы в высшей степени неверно. Москва поднялась теперь по живописи так высоко, как еще никогда, и заключает такую группу примечательных художников, с которою только что впору приходится бороться нашей петербургской. Новизна задач, сила, глубокая народность, поразительная жизненность, полное отсутствие прежней художественной лжи, талантливость, бьющая ключом, — все там есть.

И, чтобы начать с лучшего, с самого первого москвича — по художеству, — перед нами, на нынешней выставке, целых пять капитальных картин г. Перова: три портрета и два сюжета из жизни. Разумеется, последние нам гораздо важнее; с них мы и начнем, про них-то мы прежде всего и скажем, что, за исключением разве только одного «Птицелова», известного теперь, наверное, всей России, г. Перов ни в одной картине своей не возвышался прежде до такой гоголевской силы, правды и юмора. Мы считаем, что его «Привал охотников» — высшая из всех картин, до сих пор им написанных, как и по размерам своим это самая большая между ними. Мы думаем, что этот враль-охотник, рассказывающий с азартом, с искренним одушевлением, растопырив пальцы и вытаращив глаза, какие-то чудные свои похождения, неслыханные и невиданные небывальщины, — талантливейший pendant¹ к гоголевскому Ноздреву, между тем как хохочущий про себя, почесывающий ухо крестьянин-охотник, только что не говорящий: «Ах, батюшки! что только этот человек городит!» — и маменькин золотушный сынок, в охотничьем дубленом тулупчике, с истасканным уже лицом, и от внимания забывший поднести огонь спичечницы, чтоб зажечь себе папироску, — все это до того верно и правдиво, что картина перестает быть картиной. Будто из окна видишь этих трех человек, совершенно разнокалиберных, но проводящих дружеские дни вместе, эту осеннюю поляну, на которой желтые копны скошенной соломы торчат словно небритая громадная борода. И тут-то уселась и улеглась компания, среди разбросанных ружей и патронташей, помятого рожка, нюхающей в стороне собаки, початых съестных припасов. Рожа хохочущего мужика, немножко подмигивающего и скалящего белые зубы, вырезывается по самой середине картины из-под смятого и дырявого гречневика², сдвинувшегося у него на лбу в сторону. Ровню этой картине по художественной работе вы найдете в испанских галереях между картинами, например, Веласкеса или Мурильо (особливо первого), но, при всей натуральности и самой простой правде, вы не найдете в них того юмора, который мог бы там быть при их направлении и задачах: ведь Сервантес был такой же предшественник испанских реальных живописцев, как Гоголь — наших. Истинно национальные художественные школы всегда идут тотчас же по пятам за литературой, более возмужалой и потому раньше их починающей дороги. Об одном только можно жалеть: краски г. Перова все продолжают быть жестковаты.

¹ Pendant (франц.) — пандан, парный или похожий предмет, дополнение к чему-либо; один под стать другому, соответствующие как по содержанию, так и по форме друг другу.

² Гречневик — головной убор русских крестьян в прошлом столетии.

В. Г. ПЕРОВ.

Птицелов.

1870 г.



Друга! картина* навряд ли много уступит той первой, великолепной, и, на наши глаза, стоит на одной степени с «Птицеловом» (кажется, даже один и тот же натурщик служил для обеих картин). Вообразите себе человека пожилого, отяжелевшего где-то в глуши, багрового и седого; он стоит над водой, под навесом широкой, старой своей соломенной шляпы; он взялся за оба колена, наклонился вперед среди торчащих повсюду около него по земле спущенных в воду удочек, и вся душа его глядит, сквозь огромные круглые очки на носу, в струи, где разрешается этот первый в мире вопрос: «Клюет или не клюет?» Этот старик, с подбородком как щетка,— такой же энтузиаст своего дела, как прошлогодний птицелов; они ничего больше в мире не знают, кроме своих птиц и рыб; попробуйте только тронуть их, помешать им — тогда вы узнаете, что такое значит задеть человека в том, чего выше нет на свете, после чего мир кончается. У нас в литературе есть один chef-d'oeuvre¹, совершенно равняющийся этим двум картинам,— это «Рассказ о соловьях» Тургенева*.

Из числа трех портретов, присланных на выставку г. Перовым, два (г-жи Тимашиевой и г. Степанова) хороши; но поколенный портрет Островского, в русском тулупчике,— один из совершеннейших, произведенных русской школою, так точно, как между тремя нынешними портретами, выставленными г. Ге, два недурны, но третий — брата известного итальянского доктора Шифа (писан во Флоренции, в 1867 году — это старейшая картина на всей выставке) — третий этот портрет, всего только грудной, так превосходен, что ему надо пожелать поскорее попасть в какую-нибудь большую общественную коллекцию.

Когда речь пошла о портретах, разумеется, каждый сейчас же спрашивает: «А что же Крамской, где же Крамской? Ведь нынче его портреты знамениты и великолепны — неужели их нет на нынешней выставке?» Есть, есть, конечно, есть: еще бы не быть тут его произведениям, когда он один из самых неутомимых и талантливых русских живописцев и вместе с проф. Ге был истинною душою петербургского отдела Товарищества передвижных выставок. Его картин на выставке несколько. Во-первых, три портрета петербургских художников: скульптора Антокольского и пейзажистов Васильева и барона М. К. Клодта. Все три портрета — первоклассные и исполнены совершенно оригинальным образом, масляными красками, но в один тон — коричневый, очень приятного и теплого оттенка. Портрет Антокольского имеет что-то монументальное — так удивительно сгруппировались застегнутый сюртук и накинутый на плечи плед и над ними строгая, серьезная, талантливо глядящая голова. Поколенный же портрет



В. Г. ПЕРОВ.
Охотники на привале.
1871 г.

пейзажиста Васильева просто поразителен по необыкновенной непринужденности позы и по юношескому, беззаветному, светлому выражению, веющему из всего лица. Очень хороши также и большой портрет масляными красками графа Литке и этюд «голова мужика». Но, как собственное создание, все внимание обращает на себя картина г. Крамского: «Сцена из *Майской ночи* Гоголя». Помните там «пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви; возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом; мох и дикая трава покрывали его крышу; кудрявые яблони разрослись перед его окнами; лес, обнимая своею тенью, бросал на него дикую мрачность, ореховая роща стлалась у подножия его и скатывалась к пруду». Вот эту-то глушь малороссийскую, мрачную и печальную, нарисовал у себя на холсте г. Крамской и сверху бросил на все зеленоватые снопы светящейся бледной луны. В этих лучах, среди нависшей всюду и разостлавшейся по всем направлениям дикой зелени, бродят, сидят, там и сям, тени утопленниц, они носят свое горе, они объаты старым страданием, иные ломают себе руки в отчаянии. Глушь, запустение, неиссякаемое горе — все слилось в поэтическую, чудно мерцающую картину с серебряными отблесками. Только утопленницы не совсем малороссиянки.

Воротимся, однако, опять в Москву, к товарищам Перова.

В последние годы немало было жалоб на то, что после блестящей первой своей картины «Гостиный двор в Москве», разом сделавшей имя его известным, г. Прянишников вдруг остановился и даже как будто вовсе сошел со сцены. Долго ничего не выходило от него, ничего, стоящего внимания: прошлогодние «Калики перехожие» были вещь только что посредственною. Иные начинали побаиваться за будущность и этого талантливое человека, но вдруг — нынешняя выставка, и г. Прянишников является на ней опять с блеском. Его картин две: «Погорелые» и «Порожняки». Первая — вещь красивая, милая, но не многим дальше пошла против «Калик»: нищая молодая баба, красивая, румяная, круглолицая, идет прямо на зрителя, с ребенком, завернутым в полу тулупа; и она и ее ребятишки по сторонам протягивают руку, глаза их в слезах, ни лицо, ни голос, кажется, еще не привыкли просить и надоедать — они все еще новички; кругом зима и снег, нахлобучивший деревья. Но, несмотря на удачное выражение и красоту целого, ничего особенного в этой картинке нет. Другое дело — «Порожняки». Опять зима, опять снег, но только где-то далеко, за городом, только по сторонам мелькают тощие, голые березки. И вот тут-то, заворачивая



И. Н. КРАМСКОЙ.

Русалки. На сюжет из
повести Н. В. Гоголя «Майская ночь».

1871 г.

по дороге в сторону, тянется маленькой рысцей шесть пустых розвальней — это они спустили товар в городе и возвращаются домой. Извозчики сидят на дне саней, у самой земли, от холоду уткнувшись в поднятые воротники своих сермяг и тулупов; осунувшиеся лопатки и ребра деревенских лошадей торчат из кожи; мохнатая хозяйская собака на бегу роется передними лапами в сугробе снега, кругом по белому полю прыгают и чешут носы вороны; и вот на последних розвальнях, у самого глаза зрителя, сидит, свернувшись калачиком, прозяблый семинарист, с пачкой книжек, перевязанных веревочкой, и еле-еле сам прикрытый пальтишком и с обмотанным около шеи шарфом. Это он на рождество или на масленую домой едет, пристегнувшись к «оказии». Ему холодно, потухшие над латынью глаза вяло смотрят — кажется, он ни про что больше не думает, как только: «Ах, поскорей бы какой-нибудь постоянный двор, да горячего чаю!» — и чувствуешь везде кругом такое молчание, среди угрюмого снегового пейзажа все умерло, нет ни звука, кроме однообразно шелкающих копыт и редкого понукания проснувшегося извозчика. По выражению, по тону, по картинности и рельефу эта маленькая картинка — одна из лучших наших картинок последнего времени.

Г-н Мясоедов дал на выставку новое свое произведение, которое мы считаем лучшей его вещью, после первой его замечательной картины «Гришка Отрепьев, спасающийся бегством из корчмы на литовской границе». Нынче г. Мясоедов написал молодого Петра I, увидавшего в первый раз, в селе Измайловском, английский ботик, сделавшийся впоследствии «дедушкой русского флота». Картина эта эффектна по общему впечатлению колорита: Петр, молодой, краснощекий красавчик, с чудесными ресницами и быстрыми глазенками, одетый в красный бархатный царевичевский кафтанчик, еще восточного покроя, в меховой шапочке, объятый горячим нетерпением, бросается к ботику, который перед ним раскрывают из-под покрышки, между тем как Тиммерман, в парике и кафтане, с немецкою аккуратностью рассказывает ему, протянув сжатые пальцы, что это за штука такая ботик и как он ходит под парусами. Нам особенно нравятся бояре в фоне, дядьки царевичевы: они со старческим умилением и доброю смотрят из-под высоких собольих шапок на огневого своего птенчика, точно рвущегося из их рук; хорош также равнодушный старик, зевающий со скуки за спинами присутствующих и набожно осеняющий себе рот крестным знаменем. Мы искренне радуемся успехам г. Мясоедова, но все-таки заметим, что его картина выиграла бы еще более, если б он избежал некоторых не совсем удовлетворительных подробностей: например, зачем молодой царевич сидит? Откуда взялся тут стул? Ведь он зашел в этот сарай случайно, увидел тут ботик нечаянно, без всякого приготовления; значит, некогда да и не для чего было ему

И. М. ПРЯНИШНИКОВ.

Порожняки.

1871 г.





Л. Л. КАМЕНЕВ.
Красный пруд в Москве осенью.
1871 г.



А. К. САВРАСОВ.
Грачи прилетели.
1871 г.

садиться. Тот ли нрав был у Петра, да еще молодого, почти мальчика? Мы понимаем, что, посадив Петра, живописец выигрывал возможность представить его стремительно срывающимся с места и бросающимся к ботику; но мы воображаем себе, что этого же самого результата можно было бы достигнуть и без стула. Левая фигура в голубом кафтане — аксессуар, и больше ничего, а двое мальчиков в фоне — лишние, потому что ботик, наверное, ничем не был покрыт в сарае; значит, и снимать с него каких бы то ни было чехлов не приходилось. Несмотря на все это, картина г. Мясоедова очень хорошая и, как мы выше сказали, эффектная.

Переходим наконец к пейзажистам. Между московскими в высшей степени примечательны гг. Саврасов и Каменев. Прелестен большой пейзаж первого из них; но его «Грачи прилетели» — наверное, лучшая и оригинальнейшая картина г. Саврасова. Весь перед картины загорожен, словно решеткой, тоненькими, жиденькими, кривенькими, длинненькими деревцами, кажется гнущимися под тяжким для них грузом Грачевых растрепанных гнезд, повсюду приткнутых на их вершинах; тут же, наверху и внизу на земле, копошатся и прыгают грачи. Сквозь сетку деревьев расстилается вдаль загородный зимний пейзаж, замерзлые колокольни, горы и снега, где-то домики вдаль, молчание повсюду, ни одной живой души, мутный белый блеск и свет, глушь, холод... Как все это чудесно, как тут зиму слышишь, свежее ее дыхание! Г-н Каменев представил тоже две картины: «Весенний пейзаж» и «Летняя ночь». Обе чрезвычайно поэтичны, обе чудесно написаны; быть может, еще лучше «Летняя ночь», где эффект нежно освещенных луною тоненьких облаков, маленький залив между густых куп лесных, мелькающие огоньки в стороне, пасущееся стадо лошадей вдаль — все это бесподобно в высшей степени.

Из числа петербургских пейзажистов появились на выставке все трое первых: барон Клодт, гг. Шишкин и Боголюбов.

«Киев» барона Клодта, хотя включает прекрасные подробности (особенно даль, извиющуюся реку), менее обыкновенного удался этому отличному пейзажисту, в чем более всего виновата жестковатая и кричащая зелень передних планов. Зато другой пейзаж его, «Полдень», — повторение (в другую сторону и в несколько уменьшенном, кажется, размере) картины, столь справедливо превознесенной всеми при ее появлении, — производит почти такое же поэтическое очарование, как и оригинал ее. Г-н Шишкин выставил три вещи: «Сосновый лес» — великолепный, как большинство пейзажей этого отличного живописца, «Вечер» — большая картина с прекрасными эффектами и замирающими красными отблесками солнечного сияния на дороге, на заборе и на

Г. Г. МЯСОЕДОВ.
Дедушка русского флота.
1871 г.





М. К. КЛОДТ.
Полдень.
1871 г.



И. И. ШИШКИН.
Сосны,
освещенные солнцем.
1886 г.

стенах древесных; наконец, гравюра крепкой водкой¹ «Вид на острове Валааме», на наши глаза, доказывающая, что уже и теперь г. Шишкин хорошо владеет иглой и эффектами гравировального дела (хотя отпечатана его доска не везде довольно мягко и гармонично) и что впоследствии мы вправе ожидать от него удивительного мастера и по этой столько желательной для русской школы специальности. Наконец, проф. Боголюбов представил пять произведений — два рисунка черным карандашом: «Утро после бури» и «Аю-Даг», и три картины масляными красками — «Вид Одессы», «Ловля осетров на Дону» и «Арнгейм в Голландии» — все прекрасные картины, писанные с известными всей нашей публике эффектами проф. Боголюбова. Между ними нам показалась особенно замечательной последняя.

Для полноты отчета следует упомянуть еще о гипсовой статуе г. Каменского «По грибы». Тут представлена маленькая русская девочка, которая поставила наземь свой кузовок набранных грибов и, вероятно замочив низ сарафанчика, переходя вброд, выжимает из закрученного подола воду. Головка не лишена грации и русской типичности, но вообще эта статуэтка не совсем удовлетворительна и по позе, несколько деревянной, и по малому интересу мотива, и, наконец, по плоским ногам и пр.; кто не знает, какие пухлые, милые ножки бывают у детей этого возраста? Наконец, хотелось бы спросить: неужели весь свой век г. Каменский будет только и делать, что немножко кисленьких женщин да немножко сладеньких детей? Мы признаем за г. Каменским талантливость и желали бы ему уберечься от монотонии² и крайней односторонности.

Таковы примечательнейшие произведения новой выставки. Ко всему нами сказанному можем прибавить только одно: дай бог, чтоб таких выставок было еще много у нас впереди и чтоб круг художников, примыкающих к первоначальному зерну Товарищества, с каждым годом все только расширялся.

Мы не сомневаемся, много тысяч людей перебивает на нынешней выставке, и твердо уверены, что большинство будет всякий раз заходить и в соседнюю залу, где на выставке учеников Академии красуется чудесная программа г. Репина: «Воскрешение Иаировой дочери», — окруженная целой толпой талантливых товарищей. Нас бесконечно порадовало то, что и на этой выставке все, что только было хорошего и примечательного, в первые же дни раскуплено. Кажется, нынче художникам жаловаться на публику — просто грех.

¹ Гравюра крепкой водкой — техника гравирования, называемая ныне офортом. Рисунок наносится специальной иглой на медную или цинковую пластинку, впоследствии углубляется путем травления крепким раствором кислоты.

² Монотония (*греч.* «монос» — один) — однотонность, однообразие.

ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН



A large, stylized decorative initial letter 'В' in a square frame, positioned at the start of the main text block.

Во втором номере «Пчелы»* напечатана, в гравюре на дереве¹, картина Репина «Бурлаки на Волге». Никто больше меня не радовался тому, что это великолепное художественное создание будет издано, что многие тысячи людей, только о нем слышавшие или читавшие, наконец увидят его собственными глазами; зато, наверное, никто больше меня и не горевал, когда гравюра появилась на страницах журнала и превосходный рисунок В. М. Васнецова, в уменьшенном виде нарисовавшего «Бурлаков» на дереве, вышел не вполне удовлетворительно. Но мне от этого не легче, и я не могу утешиться в том, что до некоторой степени был причиной участи, постигшей теперь «Бурлаков»: только у меня одного до сих пор и была фотография с картины Репина, и именно я, необыкновенно высоко ценя ее талантливость и значение, предложил редак-

¹ Гравюра на дереве — иначе ксилография, один из видов техники гравюры, когда рисунок вырезается гравером на доске из дерева твердой породы; с этого рисунка делается оттиск на бумаге.

ции напечатать ее в «Пчеле». Мне *так* хотелось, при первой же представившейся okazji, распространить в массе публики одно из капитальнейших произведений русского искусства. Но теперь уже поздно. Дело сделано, и в утешение себе можно только сказать, что картина Репина дождется однажды достойной гравюры — гравюры уже не на дереве, не политипажа¹, назначенного для мимолетного взгляда и первоначального лишь быстрого знакомства, — а гравюры настоящей, на металле, в больших размерах, какие передают все лучшие иностранные картины. Так как у нас существует теперь наконец национальная школа живописи, то пора выступать на свет и национальной граверной школе.

Картину «Бурлаки» я нахожу одною из самых замечательных картин русской школы, а как картина на национальный сюжет — она решительно первая изо всех у нас. Ни одна другая не может сравниться с нею по глубине содержания, по историчности взгляда, по силе и правдивости типов, по интересу пейзажа и внешней обстановки, в связи с действующими лицами; наконец, по своеобразию художественного исполнения. Это хорошо чувствовало не только большинство нашей публики и фельетонистов, писавших о ней в журналах, но и иностранцы, видевшие ее в третьем году*, в Вене, на всемирной выставке. И английские, и немецкие, и французские художественные критики прямо называли «Бурлаков» самой примечательной и характерной картиной русского отдела, а по исполнению, по колоритности и блестящему освещению — «самую солнечную картину» целой всемирной выставки.

И кто же создал такое произведение, красу нашей школы? Юноша, едва сошедший с академической скамьи, едва покончивший классы. Задумана и начата была картина еще в Академии, в антракте между 2-ю и 1-ю золотою медалью.

Репин приехал в Петербург в 1864 году*, двадцати лет от роду (он родился в Чугуеве 25 июня 1844 года), и уже через шесть месяцев после того мрачного, ненастного ноябрьского вечера, когда он, с несколькими лишь рублями в кармане, прямо с Николаевской железной дороги прибежал на Васильевский остров и бродил вокруг дома Академии художеств, разглядывая со всех сторон это святое для него место, а сам еще не знал, куда ему пойти провести первую свою ночь в Петербурге, — через шесть каких-нибудь месяцев он уже получил от Совета Академии малую серебряную медаль за программу: «Ангел смерти избивает всех первенцев египетских». Я видел эту картину: она еще наполовину младенческая, в ней еще слышится мастерская малороссийского

¹ Пол и т и п а ж — здесь: старинное название гравюры на дереве (ксилографии), в отличие от гравюры на металле большого размера (эстамп).



И. Е. РЕПИН.
Автопортрет.
1887 г.

богомаза¹, где Репин провел первые годы, всю эпоху пробуждения страсти к искусству, где он писал большие образа для иконостасов, по пяти рублей за каждый. Академическая картина 8 мая 1865 года вся еще писана зеленою и желчью, почти все в ней неумело и несчастно — и, однако же, все-таки тут слышится талант и своеобразность. Есть даже намеки на что-то грандиозное в фигуре светлого ангела, с покрытою головою спускающегося сверху на громадных орлиных крыльях; есть тут что-то жизненное в бедном египетском юноше, умирающем на одре и судорожно приподнявшем грудь в предсмертном вздохе; есть что-то живописное в группе людей, таскающих мертвые тела вдали и освещенных красным огнем факелов.

И вдруг какой шаг: проходит еще четыре года, и Репин является уже сильно выросшим художником, когда весной 1869 года получает свою 2-ю золотую медаль за академическую программу: «Иов и его друзья»*...

Пройдите в памяти все, что он до сих пор писал: «Дочь Иаирова», «Бурлаки», «Русские и чешские музыканты» — в каждой из этих картин есть много лишнего пространства в ширину, которое полезно было бы убавить. В «Иове» этот недостаток уже очень чувствителен: тут также без всякой нужды полотно распространяется в ширину — значит, его надо чем-нибудь наполнять, придумывать нарочно, прилаживать, вставлять лишнее. Но, оставляя в стороне этот недостаток, сильно бросающийся в глаза, все-таки нельзя было не видеть и крупных достоинств картины. Иов, протянувший на навозе свои длинные, исхудалые члены и печально опустивший голову, был полон глубокого выражения; старуха, его жена, с истинною любовью вглядывается ему в лицо; немного подалее сидит один из друзей, приехавший (как все друзья) мучить своими советами и наставлениями приятеля, в минуту его невзгоды и несчастья. Библия говорит, что это был идумеянин Элифаз Феманский, то есть человек одной из еврейских провинций; вот Репин и изобразил этого человека стариком евреем, в широком плаще и с головою, накрытою покрывалом. Какой народности принадлежали два другие приятеля Иова — Валдад Савхейский и Софар Нааматский, — никто до сих пор не знает, и Репин вздумал сделать из них курчавого туранца², с браслетами на руках и в узорчатом платье, и красавца ассирийнина³. Итак, около многострадального Иова, этого прототипа всего человечества, сошлись представители трех главных рас: и пока глубокодумный

¹ Богомаз — иконописец.

² Туранец — представитель восточной народности.

³ Ассирийнин — житель древневосточного государства Ассирии.



И. Е. РЕПИН.
Бурлаки на Волге.
1870—1873 гг.

семи¹ с глубокою миною высказывает свои мнения и советы, быстро воспламеняющийся туранец рвет в отчаянии одежды на своей груди, а ассириец, во всей красоте и роскоши древнеассирийского костюма, поник головою и с состраданием смотрит на невинного мученика. Вдали розовые горы; веселый солнечный свет золотит печальную сцену горя и несчастья. Ветхозаветный сюжет² ничуть не приходился по вкусам и натуре молодого Репина; просыпавшийся в ту минуту талант влек его совершенно в иную сторону, но он, конечно, подчинился требованиям школы и извлек из задачи весь возможный драматизм, но прибавил тут самым оригинальным образом те живописные мотивы древнего Востока, которые шевелились в его фантазии после лекций из истории искусства.

Следующий 1870 год прошел в путешествии на Волге. Пора было после того Репину получать большую золотую медаль и ехать за границу, но на конкурс была назначена тема «Воскрешение дочери Иаировой», которая, быть может, еще менее прежней приходилась по натуре Репина. От этого он долго не хотел браться за нее, Предпочитая лучше пропустить конкурс, чем делать что-то не идущее к его вкусам и понятиям, — порядочная редкость между художниками! Ведь большинству из них все равно, что бы ни задали, что бы ни велели делать, только бы достигнуть желанной цели! Однако товарищи, хорошо понимавшие всю меру таланта Репина, со всех сторон толкали его под бок: «Что же ты это, Илья! Эй, не пропускай okazji, эй, не теряй время! — твердили ему при каждой встрече. — Что ты много рассуждаешь? Бери программу какая есть. Что тебе за дело: получи себе большую медаль, ведь картина всячески выйдет у тебя знатная — ну, и поезжай потом за границу и тогда делай как сам знаешь. Право, как тебе не стыдно! Такой человек — и не идет на конкурс!» Несмотря, однако же, на все разговоры и подталкивания, Репин не слушался никого и стоял упорно на своем, как ни хотелось попасть в чужие края и видеть все чудеса Европы. Но вдруг ему пришла в голову мысль, которая сделала возможным исполнение картины, даже и на классический сюжет. Он вспомнил сцену из времени своего отрочества, ту минуту, когда вошел в комнату, где лежала только что скончавшаяся его двоюродная сестра, молоденькая девочка. В его памяти возникло тогдашнее чувство, полумрак комнаты, слабо мерцающий красный огонь свечей, бледное личико маленькой покойницы, закрытые глаза, сложенные тощие ручки, худенькое тельце, выделяющееся словно в дыму, важная

• Семи¹ — представитель группы народностей, говорящих на близких языках: древние вавилоняне, ассирийцы, иудеи и др;

² «Ветхий завет» — одна из частей Библии.



И. Е. РЕПИН.
Бурлаки на Волге.
Фрагмент.



И. Е. РЕПИН.
Воскрешение дочери Иаира.
1871 г.

И. Е. РЕПИН.

Иван Грозный и сын его Иван.

1885 г.



торжественность и глубокое молчание кругом — и вот из этих выплывших теперь ощущений, глубоко запавших прежде в юной душе, он задумал создать свою картину. До конкурса оставалось едва несколько недель, но внутри горело яркое чувство, фантазия кипела, и в немного дней картина была написана настолько, что ее можно было нести на конкурс. Ее так, неконченную, и понесли. И она получила большую золотую медаль, она вышла лучше и сильнее всех — чувство и живописность громко в ней говорили. Совет Академии не посмотрел на то, что многое осталось едва подмалеванным. Так она и теперь осталась навсегда неконченной, и все-таки в музее «золотых программ» Академии это одно из самых оригинальных и поразительных созданий.

Я уже сказал выше, что в промежуток между этими двумя задачами Репин ездил на Волгу в 1870 году. Ему это нужно было для здоровья, и потом его тянуло окунуться в самую среду народной жизни. И действительно, поездка не осталась бесплодной: результатом ее вышла картина, которая больше всех других весит между истинно русскими картинами. Кто взглянет на «Бурлаков» Репина, сразу поймет, что автор глубоко проникнут был и потрясен теми сценами, которые проносились перед его глазами. Он трогал эти руки, литые из чугуна, с их жилами, толстыми и натянутыми, словно веревки; он подолгу вглядывался в эти глаза и лица, добрые и беспечные, в эти могучие тела, кроющие мастодонтовскую силу и вдруг ее развертывающие, когда приходит минута тяжкого труда и животной выносливости; он видел эти лохмотья, эту нужду и бедность, эту загрубелость и вместе добродушие — все это отпечаталось огненными чертами на солнечном фоне его картины. Этой картины еще не существовало, а уже все, что было лучшего между петербургскими художниками, ожидало от Репина чего-то необыкновенного: так были поразительны большие этюды масляными красками, привезенные им с Волги. Что ни холст, то тип, то новый человек, выражающий целый характер, целый особый мир. Я живо помню и теперь, как вместе с другими радовался и дивился, рассматривая эскизы и этюды Репина в правлении Академии: там было точно гулянье, так туда толпами и ходили художники и останавливались подолгу перед этими небольшими холстами, привезенными без подрамков и лежавшими на полу.

И все-таки, когда Репин стал писать свою картину, сначала в 1870 году, до «Иаировой дочери», а потом после нее, в 1871 и 1872 годах, ему пришлось испытать много-много советов и наставлений от истинных знатоков дела, от «зрелых» и «доконченных» художников. Как быть, надо было, — ведь он всего только ученик! Одни жаловались на слишком яркий тон песка, уверяли, что такого *не бывает* в природе, надеялись, что Репин, наверное, немножко убавит



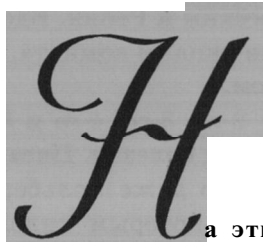
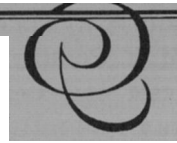
И. Е. РЕПИН.
Портрет В. В. Стасова.
1873 г.

свои преувеличения, сделает тона помягче; другие, ссылаясь на свою опытность пейзажистов, хотели, чтоб Репин непременно стер вон лодочку, мелькающую вдали белым своим парусом,— мало ли что еще с него требовали! Но Репин как ни мягок, как ни уступчив по натуре, а все-таки никого не слушался и даже одно время совсем заперся в своей мастерской, перестал туда пускать кого бы то ни было, кроме людей самых близких. Он слушался одного себя, и от этого-то картина его вышла так оригинальна. Он делал перемены, но только те, которые после долгой внутренней борьбы и битвы, после строгого взвешивания действительно представлялись крайнюю потребою. Так, например, он уничтожил горы, тянувшиеся у него вначале длинной зеленовато-серой грядой по ту сторону Волги — сделал чудесно. Картина бесконечно от этого выиграла. Теперь чувствуешь чудную ширь и раздолье, взглянув на эту Волгу, разлившуюся безбрежно во все края. С одной стороны, налево, где-то далеко вперед, летит суденышко, размахивая, как крылом, своим белым парусом; направо, в такой же дали, несется пароход, протянув струйку дыма в воздухе, а прямо, впереди, идут в ногу по мокрому песку, вдоль берега, отпечатывая там ступни своих дырявых лаптей, одиннадцать молодцов, с голою грудью и обожженными солнцем руками, натягивая ляжку и таща барку. Сколько разных типов, сколько разных характеров нарисовалось тут, начиная от шагающих впереди могучих коренных, похожих на каких-то громадных волов, и кончая желтым, кашляющим, истомленным, чахоточным стариком, у которого пот катится с лица, или мальчуганом, которому ляжка еще не по силам, но он все-таки туда же идет со всеми остальными, и лается, и ершится на всех, словно большой уж воротила.

Кроме этих исторических картин своих, Репин написал много превосходных портретов. По силе красок и выражения, по могучему удару горячей кисти, мне кажется, ему всего более удался портрет, написанный с меня в апреле 1873 года и бывший в прошлом году на передвижной выставке. Превосходен также маленький грудной портрет, написанный им в конце 1872 года с матери: тут у него вышла чудная картина в стиле Рембрандта. Эта старушка малороссиянка сидит у него сложа руки и глядя перед собою добрыми глазами, точно одна из великолепно освещенных и наполовину прячущихся в густой тени старушек великого голландского живописца. Этого гениального человека Репин страстно любит, едва ли не больше других живописцев, и в этом мы всегда сходились.

Из прочих портретов надо было бы упомянуть здесь чудесную картину Репина, всю составленную из портретов и находящуюся теперь в зале «Славянского базара»*. Это — «Русские и чешские музыканты»*. Но я надеюсь, что мастерская картина эта будет напечатана в «Пчеле», и тогда я к ней ворочусь.

ПОРТРЕТ МУСОРГСКОГО



а этих днях на передвижной выставке выставлен портрет Мусоргского*. Портрет этот — одно из крупнейших произведений Репина, новый его шаг вперед...

Какое счастье, что есть теперь этот портрет на свете! Ведь Мусоргский — один из самых крупных русских музыкантов, человек, которого, по всей справедливости, надо было похоронить на кладбище Александро-Невской лавры, вблизи от Глинки и Даргомыжского. По силе, глубине, оригинальности и народности таланта он близко к ним примыкал. Создания его займут великую страницу в истории русской музыки. Конечно, с Мусоргского снято было в прежние годы несколько хороших фотографических портретов, но что такое фотография в сравнении с таким созданием, как портрет, сделанный рукою высокого художника! А Репин мало того, что большой живописец,— он еще много лет был связан с Мусоргским дружбою и от всей пламенной души любил и понимал

музыкальные творения Мусоргского. Оттого-то и портрет вышел у него таков, что без волнения и радости не взглянет на него никто из тех, у кого есть истинное художественное чувство в душе.

И. Е. Репину привелось увидеть Мусоргского в последний раз в начале поста. Он сам приехал сюда из Москвы для передвижной выставки; Мусоргского он застал уже в Николаевском военном госпитале. По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было торопиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уже более никогда не увидятся. И вот счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, приободрился, повеселел, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных произведениях, даже в стенах своего военного госпиталя. Надо сказать с глубокою благодарностью: всем этим он был обязан доктору Л. Б. Бертенсону, который относился к нему не только как к пациенту вообще, но еще как к приятелю, другу, к человеку с историческим значением. Помещение, вся обстановка, бесконечное попечение, заботливость — все это было в госпитале в отношении к Мусоргскому таково, что он многим из друзей и приближенных, навещавших его (в том числе и мне), много раз повторял, что ему тут так хорошо, как будто он находится у себя, дома, среди самых близких родных. В такую-то пору увиделся с Мусоргским и Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная, и большая, с высокими окнами комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом.

Репину удалось писать свой портрет всего четыре дня: 2-го, 3-го, 4-го и 5-го марта; после того уже начался последний, смертельный период болезни. Писался этот портрет со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и он должен был кое-как примоститься у столика, перед которым сидел в больничном кресле Мусоргский. Он его представил в халате с малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, с наклоненною немного головою, что-то глубоко обдумывающим. Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета — так он жизнен, так он похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского.

Когда я привез этот портрет на передвижную выставку, я был свидетелем восхищения, радости многих лучших наших художников, товарищей и друзей, но вместе и почитателей Репина. Я счастлив, что видел эту сцену. Один из самых крупных между всеми ими, а как портретист бесспорно наикрупнейший, И. Н. Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу,

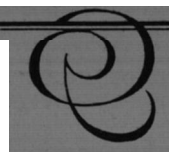


И. Е. РЕПИН.
Портрет
М. П. Мусоргского.
1881 г.

и долго-долго не отходил. «Что этот Репин нынче делает,— сказал он,— просто непостижимо. Вон посмотрите его портрет Писемского — какой chef-d'oeuvre! Что-то такое и Рембрандт и Веласкес вместе. Но этот, этот портрет будет, пожалуй, еще изумительнее. Тут у него какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные,— сам он я, и никто больше. Этот портрет писан бог знает как быстро, огненно — всякий это видит. Но как нарисовано все, какую рукою мастера, как вылеплено, как написано! Посмотрите эти глаза, они глядят, как живые, они задумались, в них нарисовалась вся внутренняя, душевная работа той минуты, а много ли на свете портретов с подобным выражением? А тело, а щеки, лоб, нос, рот — живое, совсем живое лицо, да еще все в свету, от первой до последней черточки, все в солнце, без одной тени — какое создание!» И. Н. Крамской многое еще высказывал в том же смысле, радуясь и любуясь на большого художника, товарища. Но чтоб все это было возможно—и эта радость на товарища, и это художественное торжество оттого, что собрат по искусству идет в гору,— для этого много надо: надо самому носить внутри себя большой талант и большое сердце.

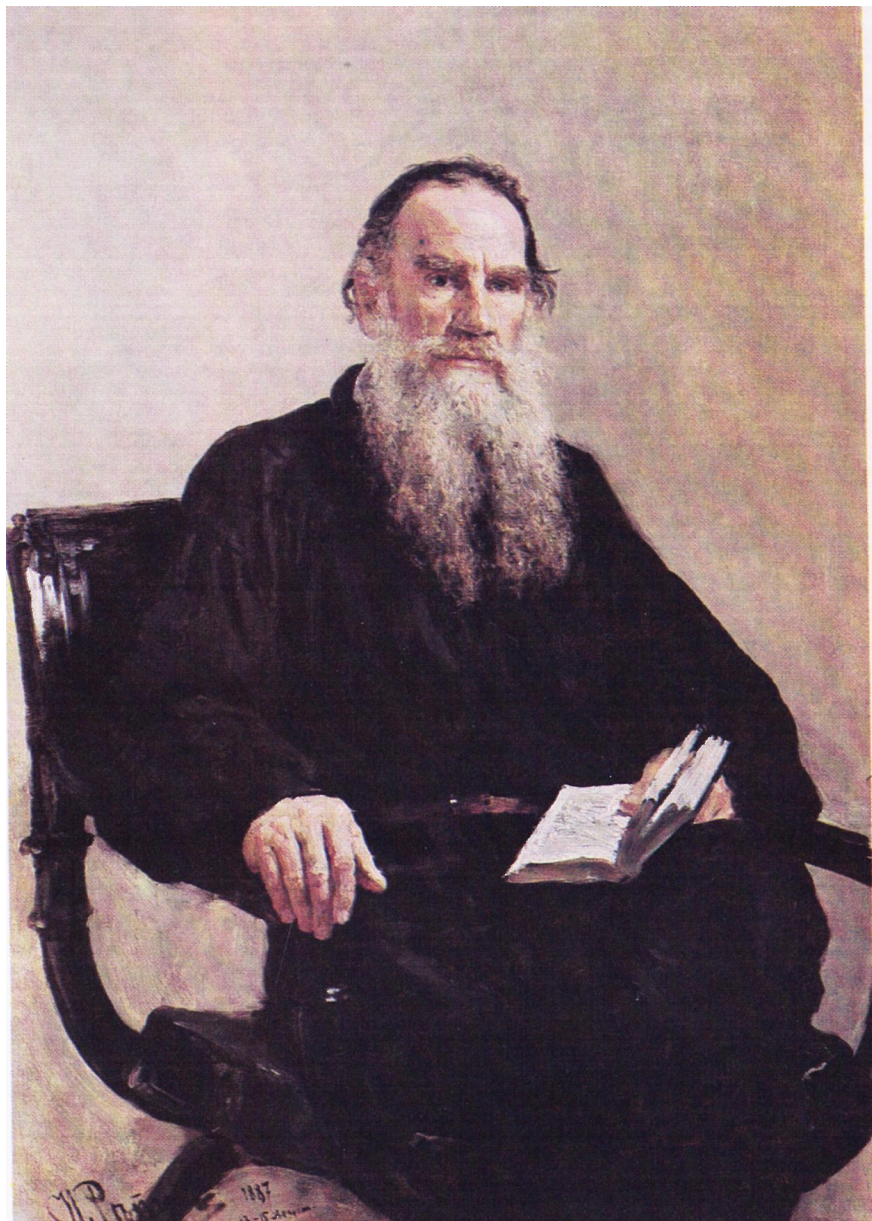
Портрет Мусоргского уже отныне может вполне считаться народным достоянием: еще не видев его и только вследствие известия, что Репин пишет портрет Мусоргского, его купил за глаза П. М. Третьяков, а ведь всю свою чудную коллекцию русских картин, где столько великолепных портретов крупнейших русских художников и писателей, написанных Перовым, Крамским и Репиным, он уже и теперь завещал московскому публичному музею, то есть русскому народу.

ПОРТРЕТ ЛЬВА ТОЛСТОГО



П

ри мне сегодня была распакована из ящика картина, только что прибывшая с московской железной дороги. Это — портрет Льва Толстого, написанный недавно, в августе месяце, Репиным в Ясной Поляне. Портрет этот — поразительная вещь. Еще ни одного подобного портрета Толстого не было у нас. Превосходен был портрет, написанный однажды Крамским. Но это было давно, целых 14 лет тому назад (1873). С тех пор Толстой много изменился, конечно, постарел, но тип и выражение его лица сложились еще могучее и характернее прежнего под влиянием мысли и таланта, не перестававших все время работать. Душа и мысль выковали из всего облика, уже и всегда прежде характерного, нечто новое, необыкновенное, далеко выходящее из области того, что мы встречаем всякий день вокруг себя, — и таким именно и изобразил его Репин. Портрет этот удался ему так, как удаются только портреты личностей глубоко понимаемых, тех, что ценимы всеми силами души. Мне кажется, если бы портрет поставить сейчас в Эрмитаж, где его настоящее, народное место, он продолжал



И. Е. РЕПИН.
Портрет
Л. Н. Толстого.
1887 г.



И. Е. РЕПИН.
Лев Толстой шлет.
1887 г.

бы там великолепно весь ряд тех великих портретов Рембрандта, Рубенса, Веласкеса и других крупнейших художников, которыми так знаменита по всей Европе наша изумительная картинная галерея.

Портрет, написанный Репиным, необыкновенно прост и по позе и по краскам, но поразителен в такой степени своею талантливостью и правдою, что, наверное, остановит на себе глаза всякого, кто способен что-нибудь чувствовать в искусстве и в живой передаче существующего.

Толстой представлен сидящим в кресле (очень оригинальном), с небольшой книжкой в одной руке, которую он точно только что читал и заметил там пальцем то место, где остановился, другая рука лежит на ручке кресла. Он смотрит прямо на зрителей, немного наклонив вбок могучую голову, с длинной седой бородой, на нем надета черная блуза (на портрете 1873 года он тоже в блузе, только синей), блуза стянута в талии ремнем, но как-то похожа на подрясник. Весь портрет делает впечатление проповедника, сеятеля мысли. Глаза, глубоко сидящие в своих впадинах, глядят вдаль и в глубину, словно прямо в твое сердце и душу. Перед вами человек какой-то необыкновенный, оставляющий несравненное какое-то впечатление. Доброта, золотое сердце, большая сила мысли, непреклонная воля — все нарисовалось на этом лице, в этих глазах.

Мне кажется, кто бы обрадовался этому портрету, как новому, неожиданному счастью,— это Крамской, если бы оставался и теперь еще среди нас. Он сам был крупный художник, он и сам однажды изучал лицо и выражение Льва Толстого и, наверное, лучше большинства других оценил бы теперь всю талантливость и правду нынешнего нового портрета. Он так высоко ставил всегда Репина в нашем искусстве, так от глубины души радовался всякому новому его шагу вперед!

Но Репин написал не один только этот чудный портрет в те немногие дни, что прожил нынче в Ясной Поляне. Он написал еще маленькую картинку (вершков в 9 ширины): «Лев Толстой пашет». Это своего рода chef-d'oeuvre. Репин сам присутствовал на поле во время того, как граф Лев Толстой шел с сохой по полосе, и тут же быстро, для себя нарисовал эту сценку в дорожном альбоме. Позже он выполнил ее масляными красками. Широкое поле; лишь далеко где-то в фоне виден лесок. Лев Толстой идет по борозде с двумя белыми лошадушками, держа обеими руками ручки сохи, вонзающейся в землю; на нем синяя мужицкая рубаха, с отстегнутым немного воротом, на ногах высокие сапоги, на голове белая фуражка. Вся фигура, богатырская, могучая, напоминает мне немного тех двух бронзовых богатырей, которые в «Бурлаках» Репина

идут в первой паре, таща по Волге нагруженную баржу. То же выражение силы, преданности своему делу, тот же беспредельно национальный тип и склад. Две белые крестьянские лошадки, на которых пашет Толстой,— одно из чудес новой русской живописи. Эти две лошадки — два разных характера, две разные (натуры. Одна, кроткая, покорная, безропотно исполняющая свою службу, шагает по полосе безучастно, тупо,— это сущая машина; другая, живая и беспокойная, идет совсем другим шагом, вертит мордой, неровно перебирает ногами, кажется, ей досадно, несносно, она, пожалуй, готова и побежать. Вся картинка в своем целом показалась мне таким необыкновенным образчиком современного «жанра», да еще с изображением Льва Толстого, да еще выполняющего на деле, как Левин, то, что он проповедует в своих статьях и книгах, что я посоветовал владельцу одного из лучших и значительнейших наших литографических заведений, генералу А. А. Ильину, воспроизвести эту картину хромолитографией, в точную величину оригинала. Это скоро осуществится. Мне кажется, эта копия будет нужна и драгоценна всей интеллигентной части нашего общества.

Стасов В. В.

С77 Избранные статьи о русской живописи/Сост.
и примеч. Г. Стернина.— Переизд.— М.: Дет. лит.,
1984.— 154 с, ил.

В пер.: 2 р.

С 4302000000-491 074 _ г 4
М1 01 (03)84

85.103(2)1

2 р.



ИЗДАТЕЛЬСТВО · ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ·