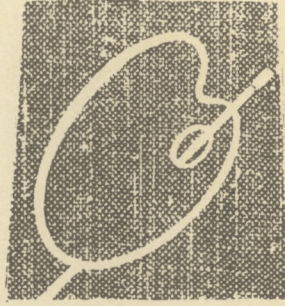
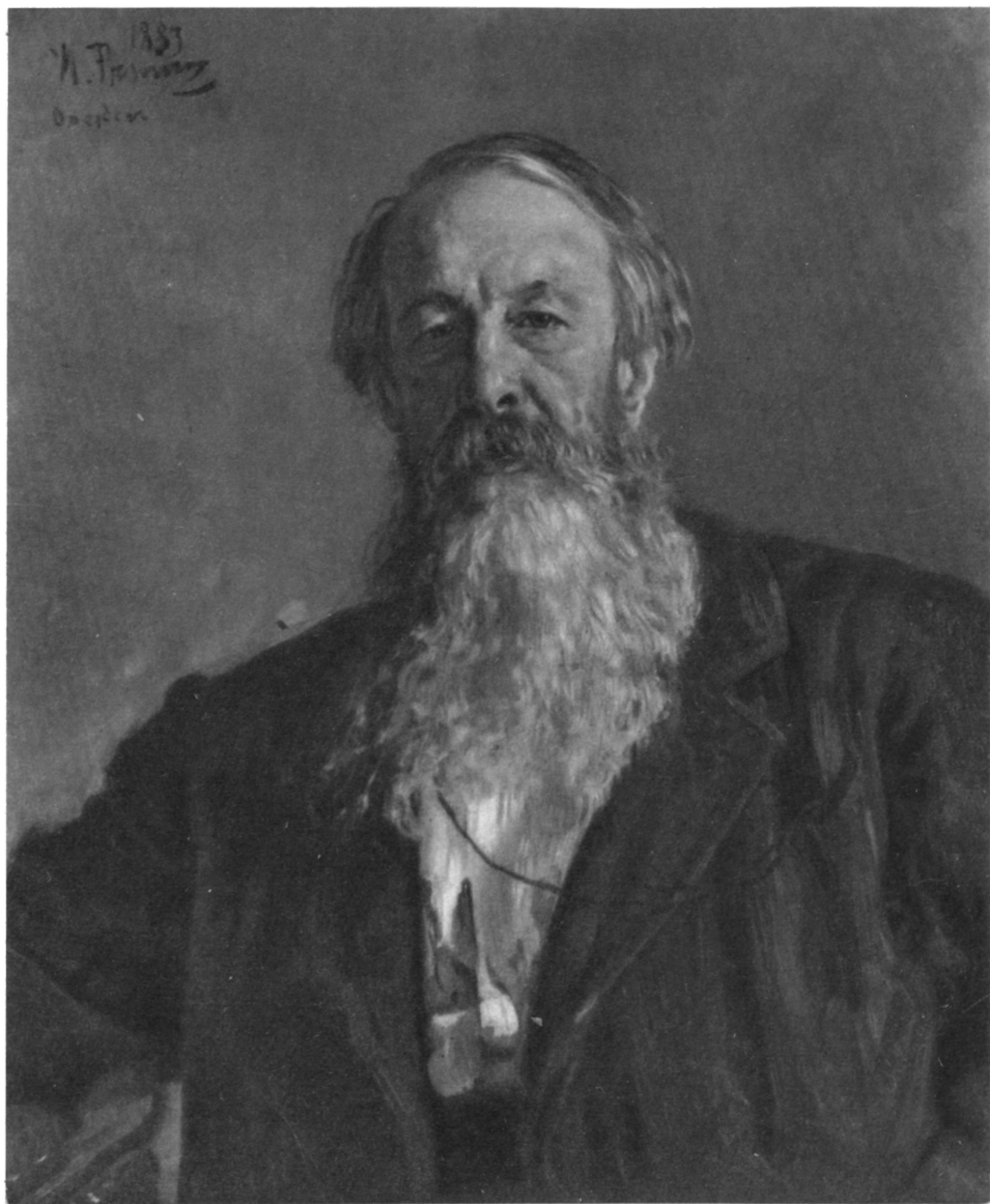


В.В.СТАСОВ•ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О РУССКОЙ ЖИВОПИСИ





И. Е. Репин. Портрет В. В. Стасова. 1883 г.

В М И Р Е П Р Е К Р А С Н О Г О

В. В. С Т А С О В

ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ
О РУССКОЙ
ЖИВОПИСИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» МОСКВА 1968

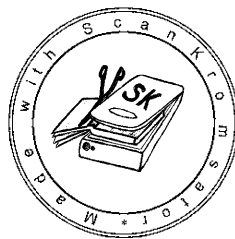
Вступительная статья
А. ФЕДОРОВА-ДАВЫДОВА

Состав и комментарий подготовил
Г. СТЕРНИН

Тексты печатаются с сокращениями

Издание второе

В статьях выдающегося русского художественного критика В. В. Стасова, страстного борца за реализм в искусстве, рассматриваются картины А. Иванова, Федотова, Перова, Крамского, Ге, Репина, Сурикова, В. Васнецова, Шишкина и многих других русских художников XIX века. Отзывы Стасова о творчестве этих художников интересны для нас как непосредственная оценка современника, увидевшего их картины впервые. Публикуемые статьи вводят читателя в интересную, богатую крупнейшими событиями художественную жизнь России второй половины прошлого столетия.



Scan AAW

Н а 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 Рибейре *, 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...

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 грешит 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 поэ-

тов, 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. Много 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 публицистической. 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 интере-

суется 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, Писарева «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 искусст-

вом, 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 передвижников¹. Он справедливо видел в них начало нового искусства и всячески затем пропагандировал и защищал передвижников и их искусство. В нашем сборнике помещены некоторые наиболее интересные из статей Стасова, посвященные разбору передвижных выставок. Показательна своей защитой позиций передового, реалистического искусства и его выдающихся деятелей статья «Крамской и русские художники». В ней Стасов горячо и справедливо восстает против принижения значения замечательного художника, вождя и идеолога передвижничества — И. Н. Крамского. Интересным образчиком защиты произведений реалистического искусства от реакционной и либеральной критики является разбор Стасовым знаменитой картины И. Репина «Не ждали». В нем Стасов опровергает искажение ее общественного смысла. Читатель найдет это в статье «Наши художественные дела».

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, что везде вокруг нас совершается, и, позабыв прежнее барское деление сюжетов на высокие и низкие, пылающе грудью прижимается ко всему тому, где есть поэзия, мысль и жизнь» («Наши худо-

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.

жественные дела»). 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. Он дал внимательный анализ и высокую оценку показу образов народа и народной жизни в картинах Репина «Бурлаки на Волге» и особенно «Крестный ход в Курской губернии». Он особенно выдвигал такие картины, в которых действующим лицом является масса, народ. Он называл их «хоровыми». За показ народа на войне он хвалит Верещагина, в обращении к народности искусства усматривает сходство в творчестве Репина и Мусоргского.

Стасов здесь действительно схватывал важнейшее и значительнейшее в творчестве передвижников: черты их народности. Показ народа не только в его угнетении и страдании, но и в его силе и величии, в красоте и богатстве типов и характеров; отстаивание интересов народа было важнейшей заслугой и жизненным подвигом художников-передвижников. Это был настоящий патриотизм и передвижников и их глашатая — критика Стасова.

Со всей страстностью своей натуры, 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. Идейность, реализм и национальность — эти основные черты Стасов отстаивал и пропагандировал в современном ему искусстве.

Широта интересов и большая разносторонняя образованность Стасова позволили ему рассматривать живопись не изолированно, а в связи с литературой и музыкой. Особенно интересно сопоставление живописи с музыкой. Оно характерно выражено в статье «Перов и Мусоргский».

Стасов боролся против теорий «чистого искусства», «искусства для искусства» во всех их проявлениях, будь то далекая от жизни тематика, будь то «охранение» искусства от «грубой повседневности», будь то стремление

«освободить» живопись от литературы, будь то, наконец, противопоставление художественности произведений их практической полезности, утилитарности. В этом отношении интересно письмо «Вступительная лекция г. Прахова в Университете».

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. Будучи принципиально прав в борьбе с декадентскими, упадочническими явлениями, он зачастую несправедливо причислял к ним произведения художников, которые не были декадентами. 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. Такие устаревшие высказывания Стасова мы, естественно, в этом сборнике опускаем.

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.

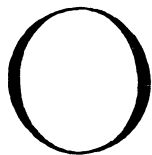
Можно было бы указать и на другие ошибочные или крайние, вызванные полемическим задором и обстоятельствами борьбы суждения Стасова. Но не эти ошибки или заблуждения замечательного критика, а его сильные стороны, верность его основных положений важны и ценны для нас. Он был силен и поистине велик как критик-демократ, придавший художественной критике большое общественное значение и вес. Он был прав в основном, главным 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 работы Репина. Они являются примерами пристального, умелого рассмотрения отдельного выдающегося произведения.

Почувствительны 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 г.) 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. Любовью 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 ИСКУССТВА¹ НАША ЖИВОПИСЬ



I

Откуда 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;

¹ Примечания к статьям смотри в конце книги.

в Западной Европе — тоже. Но на стороне Западной Европы — большее число наций, значит, примеров и событий, на ее же стороне старейшинство во всяком интеллектуальном¹, значит, и художественном деле. Как не подумать вследствие всего этого: о, да новое русское искусство не что иное, как последствие нового 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 резон² 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 заразу 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 нарождения 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 самонаименьшей 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 Эрмитаже, в Академии или у «великого» Брюллова

¹ То есть во всех областях духовной культуры. Интеллектуальный — умственный, исходящий от разума.

² Резон (с франц.) — смысл, основание. Здесь: вследствие своих собственных причин.



П. А. Федотов. «Свежий кавалер». Фрагмент.

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 слыжавшему? 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 слышал 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 začínалось 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 Шебеуевы, 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 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 отвертываться от созданий этого гениального человека и в то же время наполнять добрую половину своих созданий именно только лишь «карикатурами»! 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 гравюрам ¹, 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 тенденция ². 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 с полковыми «жанрами» ³, 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

¹ Гравюра — один из видов графики. Художник-гравёр 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.

³ Жанр (с франц.) — 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.



П. А. Федотов. «Свежий кавалер».

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»¹, 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, выраженные 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 петлицу². Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите — и ни одна складочка на его лице из риноцеровой³ шкуры не дрогнет. Злость, чванство, бездушие, боготворение ордена, как наивысшего и безапелляционного аргумента⁴, вконец опошлившаяся жизнь — все это присуществует на этом лице, в этой позе и фигуре закоренелого чиновника в халате и босиком, в папильотках⁵ 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

¹ Кавалёр — здесь: человек, награжденный орденом

² Крестик в петлицу — орден в виде крестика, который прикреплялся к петлице мундира.

³ Риноцёрос (rinoceros — лат.) — мамонт.

⁴ Безапелляционный аргумент — довод, исключаящий апелляцию, то есть обращение к чьему-либо мнению; окончательный довод.

⁵ Папильотки — жгутики из бумаги, на которые наворачивают волосы для завивки.



П. А. Федотов. «Сватовство майора». 1848 г.

ее и тогдашняя цензура: когда вышла в свет литография¹ 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, сцепившемся 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,

¹ Литография — один из видов графики. При помощи пресса получают оттиск с особого литографского камня, на котором литограф выполняет изображение. Оттиски также называются литографиями.

и она, может быть, исчезла бы бесследно. Другая картина Федотова — «Сватовство майора, или Поправка обстоятельств», появившаяся на выставке 1849 года, была точно 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»¹. 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 получить надуть друг друга, бездушные, грубые, 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.

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, которою 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: одни в поверхностном фельетонном, хотя и не лишенном остроумия, едкости и меткости, роде Гаварни, другие — в наставительном роде Гогарта (например, «Мышеловка»). Наконец, затевал было издание сатирического журнала, который был бы, конечно, гибелью настоящего художественного направления у него. Но ничего этого он не dokonчил, 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.

¹ Слова стихотворения Федотова. — В. С.

И художники и публика пришли в неимоверный 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 увидели только «жанриста», а не просто крупного, своеобразного, талантливого живописца. «Жанр» считался тогда очень второстепенным родом художества, 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 другом, более высшем и правдивом, ярко высказалась в том восторге, с каким она приветствовала неожиданное-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 мало удовлетворительны 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 презируемые Егоровы и Шебуевы, только повылощенное, на новый манер, поблестящее, поновее и поталантливее. Никто не жаловался на его фальшь, ничтожество и пустоту содержания, холодное бездушие, коверканный вкус рококо², отсутствие натуры, вечный фейерверк и шумиху, заменяющие истинное выра-

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.

² Рокко — 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.

жение, 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 богородицы на небо» и другие подобные же картины старого итальянского академического пошиба; там, где беспрекословно восторгались ничтожеством, пустотой и безвкусицей его «прелестных жанров», — там 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 жи, из условного космополитизма и пережевываемых на все лады европейских задов.

II

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 художественные 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 мыслей.

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 искусства 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 и делят общий барыш.

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 продолжение 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 идолопоклонство¹ разрушено, и человек повернулся на пятах своих в совершенно иную сторону. Смешно и близоруко было бы видеть тут одну грубость и необщественность 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 фактом протеста против классической темы. Его продиктовали не пустая заносчивость, не буйство и не чванство, не намерение пустить фейерверк, не

¹ Идо́лопокло́нство — поклонение идолам, изваяниям языческих божеств. Здесь: слепое преклонение перед чьим-либо авторитетом.

желание поиграть в оппозицию¹ — 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: они навсегда остались верны тому направлению, за которое пострадали двадцатилетними юношами, и никогда уже не возвращались к тому, что осудили тогда.

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 воротнике² тоже нельзя ничего сделать, кроме — стоять вытянувшись».

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 брезгающий 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, щегольской платок на шее», не давать себя утянуть свету. Потом, побывав в Италии, художник либо становился истин-

¹ О п п о з и ц и я — противодействие, сопротивление, противопоставление своих взглядов и своей политики взглядам и политике других лиц, партий.

² Ш и т ы й в о р о т н и к.— Воротники мундиров расшивались золотым шитьем, а также серебряным или золотым галуном.

ным 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 плывущая 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 художестве дело творчества, сочинения есть уголок 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 стоить, 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 переменилась натура художников, настолько переменились 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 зиждителю 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 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 при творство! 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



К. П. Брюллов. «Последний день Помпеи».

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 (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, нагнавевшись 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 созда-

ние»? 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 неслыханным 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. У них точно занавесь упала, и они, протирая глаза, заговорили друг с другом: «Ах, батюшки, да что же это такое у нас делалось? О чем это думали те люди и художники раньше нас? Как живописцы могли писать такие картины, как публика могла выносить их? Ведь это все только были ложь и вздор, выдумка и небывальщина! И как это прежние художники в состоянии были бросаться в какую-то даль, в какое-то безвоздушное пространство, когда кругом такой богатый разнообразный мир простирается? Они его не трогали, они им гнушались, они от него отвертывались. Какие странные люди! Какое у них было рабство и бедность мысли! Но этого мы больше не хотим. Полно быть слепыми и глухими! Полно притворяться и рядиться по-маскараднему!» И вот эти проснувшиеся люди ступили на новую дорогу.

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 вне Петербурга! Нет, все сделали крымская война, пробудив-

шаяся 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 удушьё, 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 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 разраставшимся потоком. Все они, почти одною сплошною массой, принадлежали уже

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

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 поднимал 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 слышавший 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 слышали 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 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* (гл. 80). Это глубокая правда, но в искусстве оно проявилось лишь в последнюю четверть столетия во всей силе и цвете своем. Почувствовав наконец настоящие основы своего духа, новые художники горячее 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



А. А. Иванов. «Ветка».

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. Всякий другой потерял теперь для них и интерес и привлекательность.

Благоприятным последствием искренней национальности и реализма, начавшегося у нас не по моде, а по действительной потребности художника и общества, явилась серьезная содержательность нового нашего искусства. Давно уже многие лучшие критики Запада жалуются на пустоту и мелочность своего художества при всей внешней виртуозности, развившейся до крайних пределов и достигнувшей высшей степени блеска и талантливости. Они жаждутся, что из нескольких тысяч картин, появляющихся на выставках, лишь самый маленький процент является выражением действительной мысли и истинного чувства. В большинстве случаев все остальное — блестящие пустяки, не стоившие того, чтобы столько талантливых мастеров брали их предметом для своей кисти. Еще Гоголь в своем «Театральном разъезде» говорил, что большинство нынешних иностранных пьес в том только и состоит, что один человек спрятался под стул, а другой оттуда его вытаскивал. Нечто вроде этого можно было бы указать и вообще в новом западном искусстве. Ничтожество, банальность и бесцветность содержания доходят там в большинстве случаев до геркулесовых столбов возможного. Ничего нет утомительнее, как просмотреть одну из новейших иностранных художественных выставок. Она способна вывести из терпения, во-первых, своей «всеядностью», своим безразличным отношением ко всем на свете задачам и сюже-

там, а во-вторых, «праздностью» своих произведений. Они почти все назначены либо для удовлетворения заказа, либо для пленения любителей виртуозными своими формами и мастерством. Что-нибудь искреннее, результат истинного душевного настроения и чувства, — самый редкий, самый необыкновенный случай. Реньо *, Кнаузы и Вотье — наиредчайшие исключения. Новейшие европейские знаменитости, с модным, блестящим Фортуни * во главе, те, кому платят десятки и сотни тысяч франков за картину или картинку, изображающую в чудном совершенстве котел, шелковую материю, попугая, ничтожнейшие и бессодержательнейшие сцены, без взгляда, без мысли, без юмора или трагедии, а только так, чтоб только представить, — все это те же герои оперной сцены, те же певцы-виртуозы, отпускающие с величайшим искусством рулады и распевające с величайшей понаторелостью пошлейшие мелодии, в которых нет ни на единый волосок смысла. В нашей школе всего этого, слава богу, покуда еще нет. Мы не доходили еще в нашем искусстве до той степени равнодушия и усталости, на которую надо жаловаться. Очень может быть, как уверяют иные западные критики, что будущее искусство принадлежит новым, возникающим теперь на наших глазах школам: русской, английской и американской; недаром на последних всемирных выставках западные художники и эксперты отводили самое почетное место нашим художественным созданиям и присуждали им наивысшие, иногда самые первые награды. Но какова бы ни была будущность нашего искусства, по крайней мере, во всяком случае, верно то, что наша молодая школа глядит самыми серьезными глазами на свое дело; наш художник (кроме редких исключений) не принимается за картину свою иначе, как в самом деле проникнутый сюжетом, пленившим и наполнившим всю его душу. Собственно «виртуозы» пользуются у нас малыми симпатиями, и с них тотчас же требуют отчета, что он такое написал и зачем написал. У нас очень мало, или, точнее, никакого, успеха не могут иметь многие такие картины, какие блещут в Париже, Брюсселе или Вене: прогуливающаяся дама, сидящая и глядящая девица, «Нимфа», «Вакханка», «Эхо и Нарциссы», «Nature morte»¹ и т. д. Бессодержательная картина не оскорбляет на Западе никого, у нас — всякого.

Содержательность наших картин так определена и сильна, что иной раз их упрекали в «тенденциозности». Какое смешное обвинение и какое нелепое прозвище! Ведь под именем «тенденциозности» обвинители разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышит протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струну в художнике, и многие останутся довольны. Но что он без нее значит? Как будто не «тенденциозно» все, что есть лучшего в созданиях искусства и литературы всех времен и всех народов! Разве не «тенденциозен» был «Дон-Кихот», разве не «тенденциозны» были «Отелло»,

¹ Натюр морт (с франц.) — буквально «мертвая природа»; род живописи, изображающей предметы природы или быта: цветы, фрукты, плоды, утварь.

и «Лир», и «Горе от ума», и «Ревизор», и «Мертвые души», и «Свои люди — сочтемся», и «Воспитанница», и «Бедность не порок», и все создания Байрона и Гейне, все стихотворения Некрасова и т. д.? Неужели эта «тенденциозность» мешает этим крупнейшим созданиям, имевшим, имеющим и назначенным иметь в будущем громаднейшее влияние на душу, воображение и судьбу людей? Но пусть противники «тенденции» вспомнят те самые произведения искусства, которым они глубоко поклоняются, — например, все создания «идеального», «высокого» и «чистого» искусства, начиная от Рафаэля и кончая нашим Ивановым: неужели и в самом деле эти создания не проникнуты «тенденцией»? По-моему, они ею не только проникнуты, но переполнены выше краев. Они тоже ищут что-то доказать своему зрителю посредством своих форм и образов, они ищут осветить свой факт и свои личности таким образом, чтобы этот зритель проникнулся благочестием, благодушием, почтением, обожанием, экстазом, которыми дышал сам автор. За что же лишать авторов другой категории права тоже стараться переполнить зрителя теми чувствами негодования, отвращения, любви, экстаза, которые его наполняют и без которых он не понимает выбранных им сюжетов? Равнодушное к своим созданиям, не тенденциозное искусство в наше время менее возможно и менее мыслимо, чем когда-нибудь. Искусство до сих пор слишком отставало в этом от своей старшей сестры — поэзии и литературы. Оно слишком еще медленно наверстывает время, растрченное на красивые, но праздные бирюльки. Мне кажется, в будущем всякое другое искусство померкнет и уйдет прочь со сцены, останется одно то искусство, которое теперь покуда обзывают «тенденциозным», но в которое лучшие художники вкладывали до сих пор все лучшее, все драгоценнейшее, что поднялось и накопело в их душе, все, что они успели увидеть, схватить и понять.

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 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 не имели мы 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, теперь становятся 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 «возвышенности», 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

¹ «Эстетические отношения искусства к действительности». — В. С.

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 magots!*» («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 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 незначущие, 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 развращается, что оно мельчает и становится ничтожно.

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

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

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 спрося, 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 догоняло ли только, начиная с 50-х годов, великую свою предшественницу — русскую литературу?

Сознывая 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 горсточки 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, возвышения, но только бы ее ферула¹ и классы на классический лад возвышались во всей неприкосновенности. И вдруг — какие-то смелые «протестанты», решившиеся переворотить 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

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

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 пенсионерства¹, бросил в Артель мысль об устройстве выставки каким-либо кружком самих художников. 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 заслушалась 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

¹ Пенсионёрство — 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.

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.

Негодование росло, к нему присоединилось давно уже, с конца 50-х годов, возникшее у художников чувство протеста против классических рамок, задач и антинационального направления Академии, и вследствие всего этого, вместе сложившегося, общество молодых художников с новым взглядом и потребностями встало и отделилось. Главный лозунг его был: национальность и реализм. В этом новом сообществе (все равно как и в Артели, ему предшествовавшей) не могло быть и помина о той животной, забитой и бессмысленной жизни разгула, какой отличались прежние сообщества наших художников, времен брюлловских, в Петербурге и Риме. Каждый из новых художников с презрением и злостью посмотрел бы на возобновление чего-нибудь подобного теперь и неумолимой рукой оттолкнул бы прочь такой позор. Эти новые люди умели и думать, и читать книги, и рассуждать одни с другими, и более всего видеть и глубоко чувствовать, что кругом них в жизни творится. Искусство не могло уже для них быть праздным баловством.

Все симпатии общества примкнули к новому светлому кружку художников и в течение целого десятилетия никогда не покидали его. Что могли значить против такой соединенной силы вопли людей отсталых, окостенелых в предании и не понимающих нового движения!

О ЗНАЧЕНИИ ИВАНОВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Н а 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 просветлению — какое соединение в одном человеке самых редких, самых дорогих и необыкновенных качеств!

Но прибавьте к этому ту черту, которая чудесною нитью проходит сквозь всю жизнь Иванова,— жажду самоусовершенствования и 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 подготавливающего 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. Как мы видели выше, не более как за несколько месяцев до смерти своей Иванов писал в одном письме, в высшей степени искреннем, как всегда, что в своей главной картине «желал показать, до какой степени русский понимает итальянскую школу — домогался в ней преимущественно подойти сколько 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!

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,

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

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

Вторая (и последняя) картина Иванова: «Явление Христа народу» — уже совершенно другое дело. Здесь Иванов поднялся на громадную вышину и создал такое произведение, которому подобного не только никогда не представляло до тех пор русское искусство, но 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 Демерту в 1824 году: «Я теперь оканчиваю «Иоанна Крестителя, проповедующего в пустыне»; шестнадцать лет позже он принялся за ту же картину, но уже в громадных размерах и писал ее целых двенадцать лет (1836 — 1848). Ему казалось, что ничто не может быть выше и значительнее этого сюжета: уже в декабре 1835 года он писал Обществу поощрения художников, что этот предмет, занимавший его с давнего времени, «сделался теперь единственною его мыслью и надеждою».

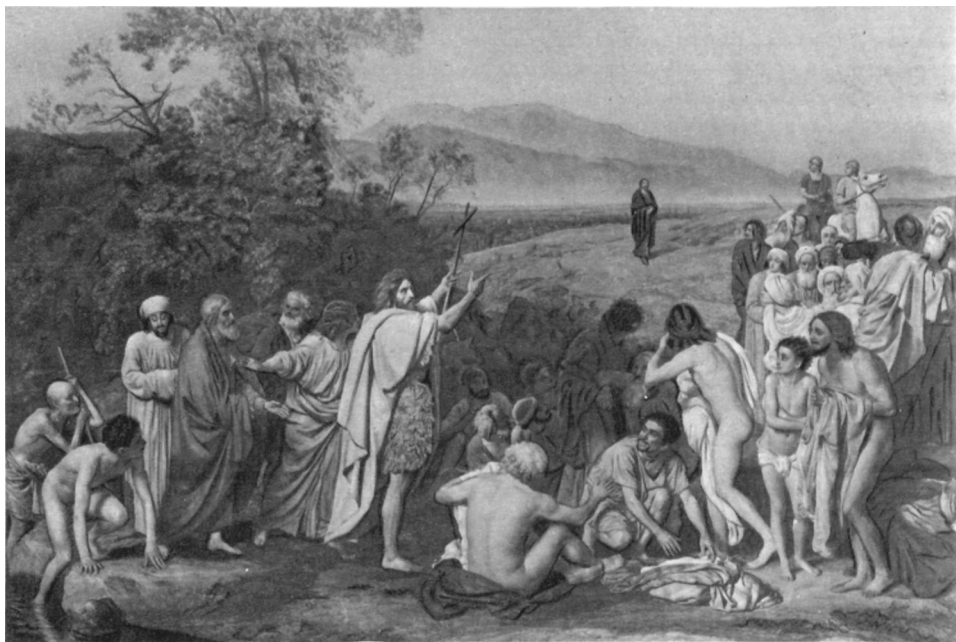
Иванов никогда не достиг великолепного колорита старых венецианцев *, Тициана и других, на что так надеялся и о чем так постоянно хлопотал: кто не родился колористом ¹, тот им, конечно, не делается, несмотря ни на какие старания и усилия. В этом, впрочем, Иванов разделяет общую участь новых народов: 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, 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 ²-классиком Овербеком, портят общее впечатление. Затем мудрено также

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.

² Пиэтист — человек, миросозерцание которого основано на религиозных взглядах, на благочестии, доведенном до крайних пределов, до ханжества.



А. А. Иванов. «Явление Христа народу».

похвалить общее расположение фигур, которое имеет вид как будто бы скульптурный, почти барельефный¹; эту массу народа, искусственно пригнанную и сгруппированную на узком (в плане) и продолговатом пространстве; далее искусственно, хотя и чудесно, и изящно расположенные складки драпировок (например, на Христе, апостолах Иоанне и Андрее и на еврее с косами на голове, в правом углу картины). Но разве эти самые недостатки не присутствуют у наивысших, наиталантливейших итальянских живописцев XVI века, даже у Рафаэлей, Леонардов да Винчи и прочих? Разве римские «Афинская школа», «Disputa», «Гелиодор», «Аттила» и гамптон-кортские картоны, разве сикстинский плафон² и «Страшный суд», разве миланская «Тайная вечеря»*, наконец, сотни «Святых семейств», где богоматерь 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

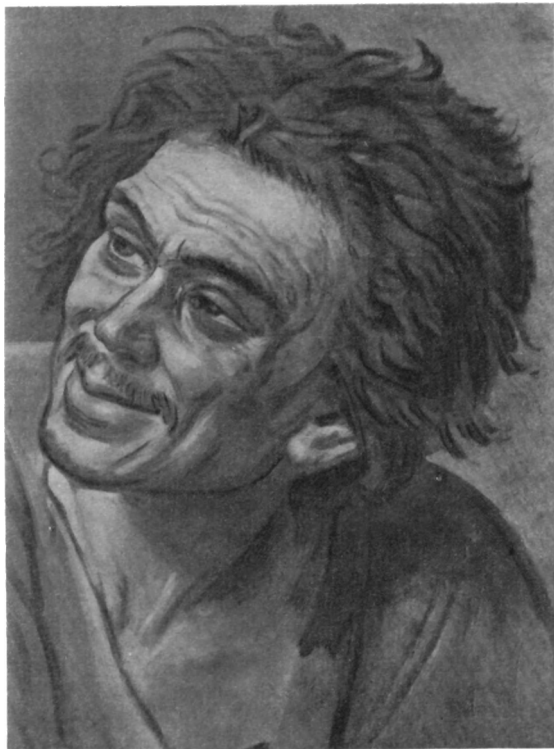
¹ Барельеф — скульптурное изображение, выступающее на плоскости менее чем наполовину толщины изображения.

² П л а ф о н — расписанный живописью или украшенный барельефом потолок.

скульптурно, почти барельефно на узком, сжатом (в плане), продолговатом пространстве? Разве все эти часто и в самом деле талантливые создания не признаются все-таки необычайнейшими и непостижимейшими творениями человеческого духа и таланта? Разве драпировки самых наилучших из числа этих картин, считаемых перлами искусства, не расположены очень преднамеренно 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 это 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.

Но Иванов нам дорог не за идеальную и не за придуманную сторону своего таланта. Он нам дорог, как глубокий и правдивый наблюдатель



А. А. Иванов. Голова раба
(этюд к картине «Явление Христа народу»).

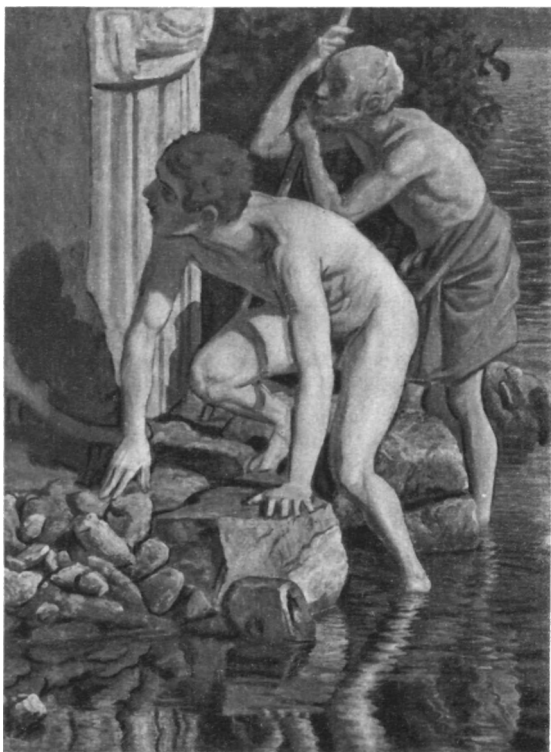
существующего, как необыкновенно талантливый выразитель и природы, и людей, и типов, и характеров, и выражения душевного, и движений сердца. Здесь он становится вдруг так высоко, как немногие из всех его предшественников.

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 дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листок, словом — сделал все, что мог сделать, все изобразил, чему только нашел образец»*. Полное подтверждение словам Гоголя мы находим и в одном письме самого Иванова, в конце 1840 года, адресованном к сестре: «Я выехал (летом) в Субиако — городок, лежащий в горах Сабинских. Дикие и голые скалы, его окружающие, река чистейшей и быстротекущей воды, окруженной ивами и тополями, мне послужили материалами (для этюдов). Я радовался, видя их сродство с теми идеями, какие я приобрел посредством книг о Палестине и Иордане и окружающих его деревьях и горах». Иванов много раз порывался на Восток, в Палестину, — и, случись это, конечно, он дал бы в своей картине подлинный иорданский пейзаж; но ему не удалось выполнить свою

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. Этюд к картине
«Явление Христа народу».

задушевную мысль (никакого сходства не имевшую с поездкой Гоголя в святые места), поэтому естественно, он вынужден был остановиться на описаниях, на рисунках путешественников, на Субиако, который пришелся как нельзя более по той мысли, какую он себе составил о берегах Иордана. Другие местности Италии помогли ему дополнить и довести ее до возможной близости к оригиналу, глубоко постигнутому.

Истинного типа Христа, верного исторически, Иванов с изумительной настойчивостью искал во всех старейших изображениях, живописных и мозаичных, а когда наконец остановился на некоторых византийских изображениях и всего более на одной мозаике¹ палермского собора,— то потом дол-

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

го искал его в живой натуре, 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, апостолами¹ Иоанном Богословом, Андреем и другими.

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

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

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

Стремительный, полный женственной красоты и юношеского жара Иоанн Богослов, исполненный кроткой благодати старец Андрей, фарисеи, косящиеся в бессильной злобе и мечущие лютые взгляды, уверовавшие старики — и молодые, зрелые мужи, и мальчики-красавцы, упорные в старой вере упрямцы, которых явно ничто на свете не сдвинет с их неподвижной точки, богатые сибариты² с изнеженным телом — и их клейменные рабы, вдали несколько любопытных и робких женщин в восточных чадрах, наконец, целая

¹ Апостолы — по евангельской легенде, двенадцать учеников и последователей Иисуса Христа.

² Сибарит — человек, живущий в неге, роскоши и праздности. (От названия древнегреческой колонии в Южной Италии богатейшего города Сибариса, жители-рабовладельцы которого вели роскошный и праздный образ жизни.)



А. А. Иванов. «Явление Христа народу». Фрагмент.

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 ландшафте¹ и далях, но Ивановым, который все еще оставался наполовину академическим Пуссеном* с условными позами и жестами, немножко даже банальными мотивами фигур, положений, лиц и костюмов (см. первоначальный эскиз картины, описанный Ивановым в отрывке из записной книги 1836 года).

Надо быть человеком, совершенно подавленным предрассудками, чтобы не схватить простым и светлым глазом всей красоты, правды и значительности того, что наполняет картину Иванова. Казалось бы, так легко понять, что если ты любишь старых итальянских мастеров, Рафаэлей и Леонардов да Винчи, то ты не можешь, оставаясь последователем, не любить всей душой, не ценить всем разумением Иванова. В своей картине он принадлежит к одной с ними категории: в ином он с ними равен, в ином ниже, но в ином и гораздо выше — и это последнее сделали три столетия, протекавшие 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, родись 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 талантливый²,— 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 серд-

¹ Л а н д ш а ф т (с нем.) — 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.

² И. С. Тургенев, в известной статье: «Поездка в Альбано». — В. С.

це 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, вежи, указательного столба для будущих художников, а сам — неудачник, недоросток, лишенный и огня, и творческой мощи, и вдохновения; художник, стоящий за миллионы верст не только от «великих», от «настоящих», умевших когда-то, в более счастливые времена, сказать «громкое слово», умевших быть «великими, победоносными образцами», но даже от Брюллова, умевшего правдиво выразить «все, что хотел»! Какая печальная близорукость, какие жалкие плоды вкорененных предрассудков и слепого фетишизма¹ перед врытыми прочно «классическими авторитетами»! Над подобными людьми вечно повторяется судьба евреев: давно пришел мессия, а они все еще его не видят и не слышат, все еще его отодвигают то в далекое прошлое, то в далекое будущее, а живое, настоящее уходит у них из рук. Нет творческой мощи, нет вдохновения в этом Христе, в этом великом, громовом Иоанне! Нет их в этих апостолах, никогда еще не представавших в такой правде и силе! Нет их в этой разнокалиберной толпе еврейской, восставшей теперь из двухтысячелетней смерти, с такою жизнью, с такою 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,

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

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 классицизме¹, 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 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 натуры, но развитый и взращенный современным движением тогдашней Европы и серьезными, многосторонними «новыми» чтениями Иванова, начавшимися вдруг в этот период его жизни. Относящееся сюда свидетельство Сергея Иванова приведено уже выше.

Горизонт Иванова расширился и углубился. Он уже не довольствовался тем, чтобы представлять сцены из Библии с возможным реализмом, историчностью и национальностью, и в то же время со всею сердечностью и вдохновением, какие давал ему искренний талант его. Реализм и национальную типичность для представлений на сюжеты из Библии одновременно с ним пробовали и другие современные живописцы: Орас Вернэ*, 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 пред-

¹ Классицизм — стиль искусства XVII—XVIII веков, образцом и художественной нормой для которого считалось искусство античности — древнегреческое и древнеримское.

приятие 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 наросшие 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 отделявались — все одновременно, хотя все это происходило в продолжение восьми лет, то есть с 1849 года до начала 1858 года, года его поездки в Петербург и кончины. Что это так, тому довольно доказательств: первым и главным, конечно, служит самый рисунок, освободившийся от всякой манерности и сделавшийся легким и покорным выражению мысли».

Значит, 1848 год вывел Иванова из заколдованного круга все одной и той же, одной-единственной картины, к которой до тех пор была прикована вся мысль, упования, надежды и усилия Иванова. Теперь прорваны были разом все плотины, задерживавшие его в течение двенадцати лет на одном месте, и все, накопленное в нем за это время изучением, уединенным размышлением, чувством,— разом хлынуло громадным, неудержимым потоком. В эти новые восемь лет он создал более, нежели во всю остальную жизнь свою. Нельзя было бы уже упрекать его в медленности, мешкотности. Иванов с головы до пят весь переродился. Это был новый человек, совсем не тот, какой за восемнадцать лет перед тем приехал в Италию, робкий ученик своего отца и петербургской Академии, ищущий приблизиться к великим образцам старого времени и достигающий их в своей картине. Это был новый человек, новый художник, переставший быть полуитальянцем, как все, долго засидевшиеся в Италии: это был художник, приносящий свою собственную мысль и свое собственное искусство, от всех независимый и пробующий новые формы для новой мысли. В восемь лет он создает легко, свободно, без малейшего признака усилия и натуги, целые сотни сцен и изображений, мгновенно выливающиеся из его пламенеющей фантазии. Эти рисунки, принадлежащие теперь Москве (по завещанию его брата), составляют главное его право на бессмертие *. Не говоря уже о том, что они стоят неизмеримо выше «Явления Мессии народу», невзирая на все великие достоинства этой картины, нельзя не убедиться, рассматривая альбомы Иванова, что подобной глубокой и всеобъемлющей иллюстрации Библии и Евангелия до сих пор нигде не бывало. Я живо помню то ошеломляющее действие, какое произвели на меня альбомы эти, когда я их увидел здесь,

в Петербурге, благодаря М. П. Боткину, несколько недель спустя после кончины Иванова. Я долго не мог прийти в себя от этой новизны и свежести творческой фантазии, от этой оригинальности форм и представлений. Я потом старался не раз высказать это и в печати. Мне кажется, когда рисунки будут окончательно все изданы и будут у всех в руках, они повсюду производят громадное впечатление, найдут бесчисленных учеников и продолжателей, особенно у нас, где, говоря словами Иванова, «свежесть сил молодого народа обещает золотой век для грядущего поколения», в среде русских, «которым,— говорит тот же Иванов,— суждено прийти последними на поприще духовного развития и завершить все спокойно, здоровой критикой».

Я не имею возможности рассматривать здесь многие сотни композиций и рисунков, наполняющих альбомы последних лет жизни Иванова: для этого нужна особая книга, и, наверное, она в свое время будет написана. Но уже и теперь, мне кажется, всякий, кто имел великое счастье рассматривать эту галерею созданий великого человека (без сомнения, не лишенную и недостатков), должен уже и теперь сказать себе с глубоким убеждением, что редко можно встретить в истории искусств такой ряд созданий, соединяющих величие и глубину духа с красотой и грацией, такую силу в изображении вдохновения ветхозаветных пророков — с такою жизненностью и изяществом при воплощении сцен 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 замышлял еще что-то новое, двигался еще вперед. В Германии, Лондоне и Петербурге он рассказывал близким по душе и уму людям, что уже не может останавливаться долее на одной религиозной живописи *. Конечно, он не думал совсем оставить в стороне эту последнюю. Всего лучше это доказывается, например, тем, что, придя ко мне в 1858 году, незадолго до смерти своей, в Публичную библиотеку, он меня просил показать ему все, какие мне только известны, достовернейшие и древнейшие изображения Христа на мозаиках, фресках и других монументах,— причем, скажу мимоходом, оказалось, что он уже давным-давно все существующее в этом роде знает лучше меня. Притом же, в этом самом 1858 году из Петербурга Иванов все-таки собирался поехать в Палестину, в Иерусалим; наконец, он тогда же говорил, что из Евангелия «преимущественно берет свои сюжеты искусство» (биография, стр. XXXII) *. Нет, Иванов оставлял за собою, несомненно, и религиозную живопись, и напрасно он считал, что утратил всю прежнюю свою веру и не 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 более 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,— совершенно с современными понятиями и потребностями, до сих пор еще не вполне прояснилась во мне. Я должен еще долго и неуспешно 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

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

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

Иванов не знал и не понимал того реалистического движения, которое в его время уже начинало существовать в искусстве Европы, всего более во Франции. Французскую натуралистическую и вообще всю жанровую школу он называл «развратною школою парижскою» и предостерегал от нее в 1845 году своего брата Сергея; тем менее мог бы он предвидеть, а потом и понять, если бы собственными глазами увидал произведения, успех и значение той могучей современной школы реализма, которая началась лишь в 50-х годах, а разрослась в Европе лишь в последние десять — пятнадцать лет. Иванов понимал одно искусство — «монументальное»* — и вне его не в состоянии был понимать что-либо еще другое. Потому-то искусство, берущее себе задачи из ежедневной, будничной жизни, казалось ему мелким, ничтожным или «шуточным». Но безумно было бы требовать от природы, хотя бы и великой, того, чего в нее не было вложено и что ей было чуждо. И потому я только повторю те чудные слова, которыми в 1857 году приветствовал Иванова один из величайших русских писателей — Герцен. «Хвала русскому художнику, бесконечная хвала,— сказал он Иванову со слезами на глазах и бросившись обнимать его,— не знаю, сыщите 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.

ПЕРОВ И МУСОРГСКИЙ (1834 — 1882 и 1839 — 1881)

Многоуважаемый Михаил Иванович *, прошу вас дать в «Русской старине» место нескольким моим страницам, где я делаю попытку изучить и сравнить две крупные художественные наши личности, частью по материалам, уже обнародованным, а частью еще не появлявшимся в печати.

Оба эти художника уже отошли в вечность и потому прямо представляют собою «материал» для «Русской старины»; но еще более представляет собою национальный материал то содержание, которое они постоянно вкладывали в свои создания и которое всегда было почерпнуто из старой нашей крепостной жизни. Если наши читатели часто с великим интересом и сочувствием встречают на страницах «Русской старины» мысли, суждения, оценки, характеристики, исходящие из уст многочисленных личностей, давно умерших и проходящих по вашему журналу сменяющеюся галереей, то, может быть, они найдут тоже небезынтересными мысли и характеристики, идущие от людей хотя еще и живых, но такие, которые помогут полному пониманию и определению тех крупных личностей, которых уже более нет и которые вполне принадлежат истории.

В. С.

Никто еще, к удивлению, не высказал этого у нас, а *Перов* и *Мусоргский* представляют в русском художественном мире изумительную параллельность. Мне кажется, к этому убеждению придет всякий, кто только взглянет в эти две личности. Общее настроение Перова и Мусоргского, склад таланта, их симпатии и антипатии, все их понятия, выбор ими материала для своих созданий — все у них было похоже до крайности. Они друг друга вовсе не знали, никогда не встречались в жизни, может быть, даже ничуть не знали, или знали очень мало, произведения один другого, и тем не менее эти два художника, принадлежавшие к совершенно разным областям искусства — один был живописец, а другой музыкант, — точно будто весь свой век жили и работали вместе, рядом, в одной комнате, поминутно совещаюсь и показывая один другому свои новые создания.

Это явление такое необычайное, что на него следует обратить особенное внимание. Интересно посмотреть, отчего произошло такое явление, но еще интереснее дать себе отчет, какие от него остались результаты для нашей жизни.

Перов и Мусоргский родились, жили и умерли почти совершенно в одни и те же годы.

Перов родился в 1834 году, умер в 1882 году, Мусоргский родился в 1839 году, умер в 1881 году. Прожил каждый из них лишь по сорок с чем-то лет. У обоих период крупной, вполне самостоятельной деятельности начался около 1860 года, продолжался приблизительно до 1875 года, то есть занял собою всего лет пятнадцать. После того последние годы жизни у обоих художников представляют время упадка их таланта, так что лишь некоторые отдельные части их созданий, и то изредка, показывают нам снова прежнего Перова и прежнего Мусоргского. Наконец, заметим еще одну черту сходства: оба художника при жизни своей подвергались ожесточенным нападкам именно за те стороны своих созданий, которые были самые важные, самые оригинальные, самые исторически значительные; они осуждены были читать и выслушивать порицания тех именно особенностей своего таланта, из-за которых они будут навсегда занимать крупное место в истории русского искусства. При этом на стороне противников оказывалась замечательная последовательность: кто не любил картин Перова, наверное всегда не любил музыкальных созданий Мусоргского; кто не любил созданий Мусоргского, наверное всегда не любил картин Перова. Все, что у каждого из двух художников было правдивого, жизненного, искреннего, верного, казалось одинаково противно, оскорбительно и всего более не нужно для их малопонимающих противников. Но при этом всем этим людям никогда не приходило и в голову сравнивать вместе двух художников, принадлежавших к двум никогда вместе не сравниваемым областям искусства: живописи и музыке. Ненависть была инстинктивная. Врагами являлись люди все одного и того же склада: возвышенные гнилые идеалисты.

Только надо заметить, что участь Перова, сравнительно говоря, все-таки была гораздо лучше участи Мусоргского. У Перова были предшественники: Федотов и не только целая масса проб нового искусства, но вдобавок вся русская литература, рукою Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, Некрасова и других победоносно и уже давно водрузившая в сердце русского народа глубокий, несокрушимый реализм. На Перова могли нападать за частности, за личные детали его таланта и картин, но никто уже не смел вырывать у него почву из-под ног: она крепко лежала, как гранитная скала, и никому в голову не приходило сомнений насчет ее полнейшей законности. С Мусоргским было иначе. Он был не живописец, а музыкант, а в музыку еще не смел тогда проникать тот луч света, который уже ярким полднем светил в русской литературе и светлым утром начинал проблескивать в живописи. До Мусоргского была у нас всего одна попытка музыкального реализма — это у Даргомыжского. Но его любили и понимали всего лишь немногие, люди, конечно глубоко любившие великие, гениальные создания Глинки, но вдобавок видевшие, что новому времени нужны также и новые формы, что отныне многое может и должно осуществляться в нашей музыке иначе, чем прежде, и что эта русская музыка далеко еще пойдет вперед, по новым дорогам. Вот этих-то новых дорог, ясно уже увиденных в живописи, почти никто еще не видел двадцать лет тому назад в музыке. Даргомыжский стоял одинок и не признан с своими смелыми попытками музыкального реализма. «Я не заблуждаюсь,— грустно писал он в 1857 году.— Артистическое положение мое в Петербурге незавидное. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет ластивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтоб звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Отношения мои к петербургским знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современному. Сколько выслушиваю я несчастных намеков, но привык и холоден к ним...» Ничего подобного не приводилось испытывать на своем веку предшественнику Перова, Федотову. Он нравился, его любили, его нового рельса никто не оспаривал. Но если было так с Даргомыжским, этим во многих отношениях Федотовым русской музыки, во сколько же сот раз хуже должно было идти дело с Перовым нашей музыки, Мусоргским, у которого не было вначале за плечами, как у Даргомыжского, ни опер, «крупных» сочинений, к которым толпа, как бы там ни было, а все имеет известное почтение, ни репутации, накопленной долгими годами. Притом же Мусоргский был во многом смелее Даргомыжского, и еще решительнее и разностороннее брал темы из живой действительности, и еще дальше шел в «выражении слова речи музыкальным звуком». Значит, сколько во всем этом было самых решительных резонов для вражды, для отталкивания и ни в грош

неставления Мусоргского толпою! Таких капитальных мотивов для антипатии на стороне созданий Перова не было.

Но, если оставить эти маленькие «специальности» в стороне, почти все остальное в жизни и деятельности Мусоргского и Перова шло совершенно параллельно. В общей сложности ни тот, ни другой не приходились особенно по вкусам большинства, и оба не были в настоящую меру поняты и оценены во время своей жизни. Их обоих признавали, конечно, художниками хорошими, талантливыми, даже достаточно оригинальными, но немного недоучками и не умеющими «владеть всеми средствами своего искусства», а главное — людьми «с тенденцией», значит, людьми, не идущими по настоящей дороге («вот по которой все идут!») Их признавали людьми грубыми и безвкусными, трогающими то, чего не надо трогать, рисующими то, чего не надо рисовать, людьми, в созданиях у которых надо выкинуть вот то и запретить вон это, вообще людьми, в которых нет никакой особенной значительности. Сравнить их с которыми-нибудь крупными современными европейскими знаменитостями — да боже сохрани! Этих карикатуристов! Этого живописца, этого музыканта, у которых нет ни благородства, ни истинной возвышенности и достоинства? Ни за что!

Правда, была всегда на стороне Перова и Мусоргского известная доля людей, которых присутствие около них и горячее сочувствие вознаграждали их за тяжкие невзгоды со стороны массы, — это все были люди, которые оценили их натуру, их изумительный почин и те новые сокровища, что они вкладывали в наше искусство. Правда, эти люди души в них не слышали, спешили добыть для себя картины одного, пропагандировали как могли создания другого, стояли за обоих горой перед лицом рассеянной или невнимательной публики — но таких людей было немного на массу в восемьдесят миллионов народа и особенно двадцать лет назад. По счастью, теперь с каждым днем становится все более и более похоже на то, что одолеет в конце концов мнение именно этих немногочисленных людей.

II

Главные черты физиономии обоих художников, и Перова и Мусоргского, — это были народность и реальность. В этом состояла вся их художественная натура, здесь лежала вся их сила и талант, и никакие другие их качества не могут сравниться с этими двумя. Чем оба художника будут дороги будущим поколениям, это именно их народностью и реальностью. Многие, как у всех на свете художников, побледнеет и умалится со временем в их произведениях, но все то, что их творчество выражало народно и реально, навеки останется могучими монументами нашего времени и современной нам теперь созидательной силы. И это потому, что и Перов и Мусоргский со всею искренностью и неподкупною правдивостью выражали в своих произведениях только то, что видели собственными глазами, то, что в действительности

существовало, и не задумывались ни о каких выдумках и идеальностях. Во всем, что воспроизводит истинную, настоящую жизнь, есть те задатки живучести, до которых далеко всем остальным формам искусства. В произведениях Перова и Мусоргского сказался могучий шаг вперед нашего времени в сравнении с предыдущим периодом. Материал, доступный художнику, стал шире, много объемистее вследствие новых условий жизни, но художники стали также и сами шире и глубже со своими воззрениями. Живописец Федотов и музыкант Даргомыжский имели возможность изображать из целого объема русской действительности лишь очень небольшое, как и сам их великий предшественник — Гоголь. Мир дворян и чиновников не был им вовсе запрещен, и они им пользовались, они его изображали со всей силой своего таланта, хотя, конечно, «со страхом божиим», в пределах цензуры самой нелепой, привязчивой и трусливой. Федотов имел право представить на своих картинах чиновника, идолопоклонствующего перед орденом, солдафона-майора, втирающегося в заплесневелый купеческий дом *; Даргомыжский имел право представлять чиновника, идолопоклонствующего перед чином *. («Он был титулярный советник, она — генеральская дочь!») или: «Ведь я червяк в сравнении с ним, лицом таким, его сиятельством самим!»), но все это могло появляться перед глазами и ушами русских только потому, что имело вид «шутки», легкого «баловства» в живописи и музыке, чего-то увеселительного и потешного. На тогдашних цензурных заставах было признано, что во всем этом ничего нет серьезного и ничто не идет в действительную глубину дела. Трагизм, таившийся в глубине этих «шутков», указанная искусством во всей ее наготе гниль чиновников и солдафонов ускользали от соглядатаев-приставов. Что касается до низших пластов народа, то его можно было изображать либо совершенно благополучным и идиллически-грациозным, вообще идеальным, или, если уже идти на правду, то разве только глупым, грубым, пьяным и карикатурным. Сообразно с этим и Даргомыжский, как ни оригинален, как ни талантлив был, а решался изображать только совершенно идеальных (хотя и трагических) пейзажей: «Мельника» и его дочь «Наташу» *, либо реальных (но только что комических) мужиков, пьяных и надуваемых женой («Как пришел муж из-под горок»). Весь остальной океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастий, невыносимой тягости, приниженности, зажатых ртов — всего этого словно никогда не бывало на свете, словно это вовсе до искусства и не касается.

Перов и Мусоргский принадлежат совершенно иной полосе русской жизни — той, где русское художество наконец произошло на свет. В эту пору художник наш уже потихоньку раскрыл свои глаза и обвел ими вокруг себя. Как у него внутри защемило, какие пронзительные ноты послышались в его созданиях! Перов и Мусоргский все отделились этому щемящему чувству негодования и боли.

Оба они — живописцы народа, долго позабытого, долго оттолкнутого назад, за красивые декорации, и там прозябавшего ни для кого неведомо. У Перова и Мусоргского было на их веку много сюжетов и задач, чудесно

ими выполненных, но нет ничего выше, сильнее и важнее, как те места их произведений, где стоит фигура народа во всей правде, во всей неподкрашенности, во всей суровости и, может быть, даже иногда шершавости. Русский крепостной мир — вот где истинная сфера высших, совершеннейших созданий Перова и Мусоргского. Здесь выразилась глубокая сила, оригинальность, новизна. Это была истинная задача их жизни, и ее-то именно они оба выполнили с величайшим совершенством.

Оба художника родились среди полного развала крепостного права. Первую свою полжизни они были его свидетелями, а потом вторую свою полжизни употребили на то, чтобы воспроизвести это чудовище во всем блеске — и спереди, и сзади, и справа, и слева, и сверху, и снизу. Ни у Перова, ни у Мусоргского никогда не было при этом плотной и правильной системы, стройного организованного плана. Никогда ни тот, ни другой не говорили себе: «Давай-ка я стану изображать крепостное право со всеми его дикими болячками, давай-ка я нарисую его портрет». Нет, ничего подобного никогда не бывало. Но они оба провели все свое детство и отрочество в деревне, в глуши, среди помещиков и крестьян, среди всего, чторосло на свет от их ужасного сожительства. Много лет своей юности они купались во всем этом, и, полные негодования, горя и сочувствия, впоследствии, когда пришла возможность хоть немножко растворить губы, только воспроизводили одну за другою виденные собственными глазами сцены, можно сказать, невольно.

Чего наслушался, чего насмотрелся Мусоргский в помещичьей среде, то выражено у него во многих письмах к приятелям начала 1860-х годов, почти тотчас после великого переворота освобождения крестьян. В одном письме он пишет из деревни: «Что у нас за помещики! Что за плантаторы!.. И с ними встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат «утраченными правами», «крайним разорением». Вопль, стоны и скандалы! Есть, правда, порядочная молодежь, «мальчишки», да я их почти никогда не вижу, молодежь эта посредничает и потому постоянно в разъездах. А я, многогрешный, вращаюсь в оной ретирадной атмосфере¹: она редко затрагивает инстинкт изящного, думаешь только о том, как бы не провонять и не задохнуться...» Из другого письма Мусоргского мы узнаем, как он изучал народ. В 1868 году он однажды пишет из псковской деревни: «Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик — сколок с Антония в шекспировском «Цезаре», когда Антоний говорит речь на форуме, над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально ехидный мужик! Все сие мне придется, а бабьи экземпляры — просто клад! У меня всегда так: я вот запримечу кое-каких народов, а потом, при случае, и тисну».

Первая самостоятельная попытка Перова была «Приезд станового на следствие». Пойманный в порубке леса несчастный крестьянин, гроза-становой, лукавый писарь, розги, которые вяжут на пороге избы, и словно глядя-

¹ Ретирáда — здесь: отхожее место.

щие из всех углов и из всех лиц бедность, невежество, холод и голод, злой кулак и овечья покорность — вот темы этой юношеской картины. Первая самостоятельная попытка Мусоргского была «Калистрат», и здесь темой для этой юношеской картины легли строфы Некрасова:

Нет счастливей, нет пригожее,
Нет нарядней Калистратушки!
В ключевой воде купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожидаячи
С непосеянной полосыньки!
А хозяйка занимается
На нагих детишек стиркою,
Пуще мужа наряжается —
Носит лапти с подковыркою!

Этому юношескому своему настроению ни Перов, ни Мусоргский никогда не изменяли. Никогда во всю жизнь они не рисовали мужичков, живущих припеваючи и мило рассуждающих, сидя на завалинке; никогда их кисть не лгала и не фальшивила. Они рисовали только то, что в самом деле есть и что они в самом деле видели. За то-то и оказалось столько ими недовольных. Ведь правда жизни — главный всеобщий враг, особенно когда нам ее представляют совершенно с другого подъезда, чем тот, который указан.

Крестьянские типы, крестьянские сцены принадлежат к наивысшему, что только создано Перовым и Мусоргским. Фигуры мужиков в «Сцене у железной дороги», в «Охотниках на привале», в «Сельской проповеди», в «Сельских похоронах» и даже отчасти в «Пугачевцах» Перова столько же верные и поразительные типы, как и мужики в первом и в последнем акте «Бориса Годунова», в «Хованщине» и в «Трепаке» Мусоргского. Этот изумительно типичный «дедко», разглядывающий вместе с двумя другими мужиками поезд железной дороги, несущийся мимо, — это сущие *pendants*¹ к мужикам в опере Мусоргского, стоящим на московской площади толпой перед избранием Бориса на царство. У тех и у других одинаковая смесь добродушия, наивности, покорности, пригнетенности — и тут же сейчас ума, лукавства и едкой насмешливости. Посмотрите в эти оловянные глаза «дедки», что посередине картины у Перова стоит, в его улыбку мумии — все произведения долгих лет крепостного хомута; посмотрите на этих почесывающихся мужиков в «Сельской проповеди», не совсем-то ясно понимающих проповедь батюшки о том, что «всяка власть от бога», когда барский лакей, рядом, усердно толкает их брата прочь, когда помещик сладко спит, когда помещица любезничает с франтом — это перед вами точь-в-точь те самые мужики, что

¹ *Pendant* — пандан (франц., множ. число — *pendants*) — парный или похожий предмет, дополнение к чему-либо; одни под стать другим, соответствующие как по содержанию, так и по форме друг другу.

нарисованы у Мусоргского в «Борисе» и из которых одни спрашивают: «Митюх, а Митюх, чего орем?» — а другие отвечают: «Вона, почему я знаю!» Товарищи дедки, рассмеявшиеся на поезд,— это точь-в-точь те самые мужики, что у Мусоргского юмористически отвечают полицейскому приставу, грозящему им палкой за то, что они молчат: «Только поотдохнем, заорем мы снова!»

Бабы Перова — сущий *pendant* к бабам Мусоргского, тем, что гуторят, шумят, болтают, как чечетки, пересмеивают одна другую, в шутку перебраиваются с мужьями и дядьями или запанибрата кричат полицейскому: «Не сердчай, Микитыч, не сердчай, родимый!» Мужик в «Охотниках на привале», едко насмехающийся над разовравшимся барином,— это словно бабы и мужики, насмехающиеся над Борисовым воеводой в Кромах (5-й акт «Бориса»). Один из товарищей Пугачева, сидящий около него на крыльце, уже с топором в руке, разгульный, злой и безжалостный (у Перова) — это точь-в-точь один из тех, что целой ватагой собираются творить расправу над Хрущовым и над иезуитом в последнем акте «Бориса Годунова» Мусоргского. И тут и там — люди, вышедшие однажды из терпения, одичавшие и свирепые.

Если бы понадобилась музыкальная иллюстрация для мужиков и баб Перова или живописная для мужиков и баб Мусоргского, я бы предложил их иллюстрировать одного другим. Фомки, Епифаны, Митюхи, Афимьи и множество других личностей в двух операх Мусоргского как две капли воды похожи характером, обликом, настроением, добром и злом своим на множество таких же Фомок, Епифанов, Митюх и Афимий Перова, которых мы только имен не знаем. Но у Перова нет вот такого любопытного русского типа: это типа разбуженной, развеселой, разухабистой бабы, прошедшей сквозь огонь и воду; у Мусоргского он есть в лице корчмарки в «Борисе», мурлыкающей песню про «Селезня», и в лице бабы, поющей «Гопак». Обе личности — чудесно характерные.

Заключительная нота всех вообще этих жизней — одна и та же у обоих авторов: безотрадная смерть.

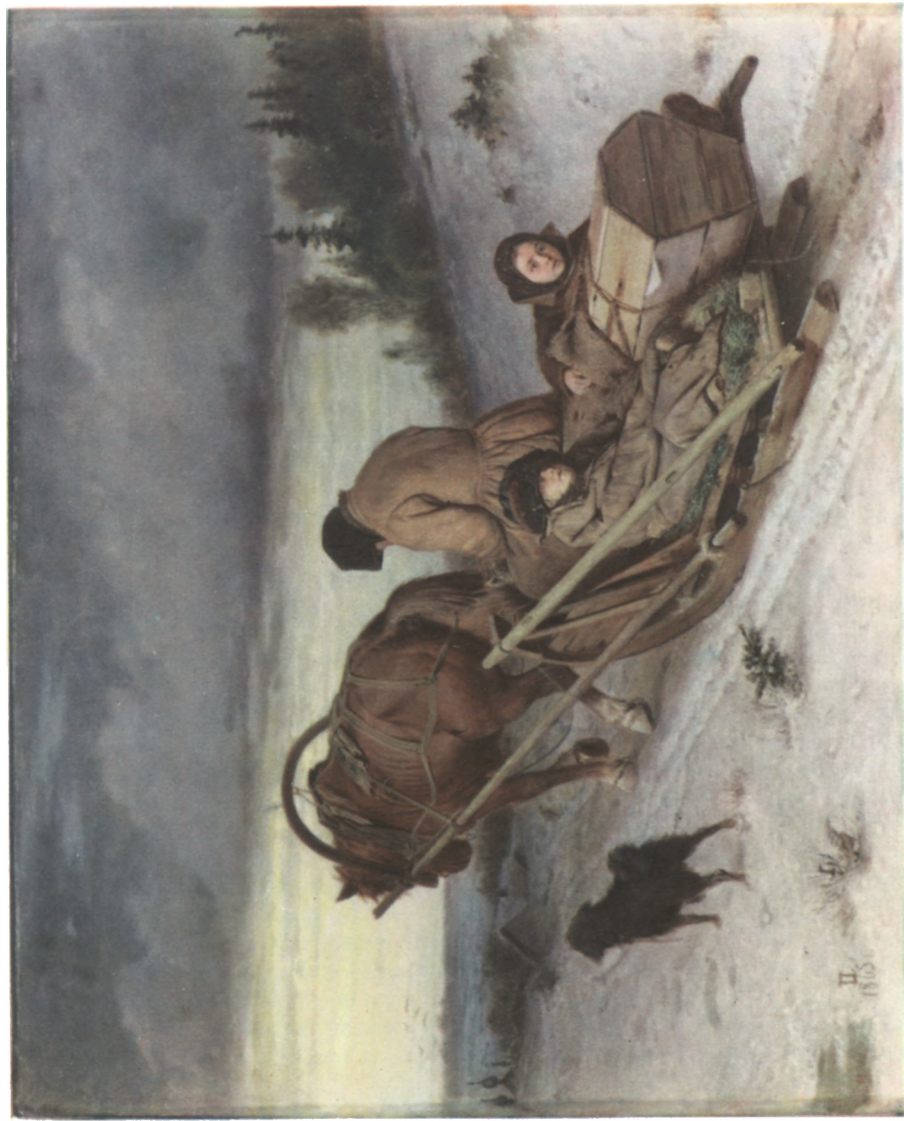
У Перова чудесна «Сельские проводы покойника», у Мусоргского ни на йоту¹ не уступает им «Трепак». Трагичность, глубина чувства, щемящая нота — одинаковы. У Перова жена с детьми везут на дровнях несчастный, дощатый, кое-как сколоченный гроб с бедным покойником; они все скомкались в одну группу, и живые, и мертвый, им так тесно на дровнях: детки притиснуты в сторону гробом, вдова сидит на нижнем конце гроба; дети одни спят, другие собираются зареветь, мать, бедная, поникла головой и наклонилась к своей плохой кляче, везущей теперь, вместо сена или дров, вот какую процессию,— и все это среди ледяного зимнего пейзажа, занесенных

¹ Ни на йоту — ничуть, несколько. Йота — греческое название буквы «и», по ширине самой маленькой буквы в греческом алфавите; малая величина.

снегом полей, едва наезженной дороги. Холод, пустыри, засыпанная снегом глушь, забвение и навеки безвестность, словно которая-то из миллионов птичек замерзла на дороге, и никто о ней не знает и не будет никогда знать, никому ни жизнь, ни смерть ее не были интересны — вот содержание этой картины. «Возвращение крестьян с похорон» — продолжение этой сцены и настроения. Опять зима, опять снег, опять пустырь, опять глухие места, опять беспомощный, забытый люд, идущий в холодных зипунах и потертых тулупах по едва протоптанной дороге, мужчины с лопатами на плече, бабы с убитыми лицами. Но картина интересна уже только по сюжету и мысли. Исполнение ее совершенно эскизное, неудовлетворительное; ни одна фигура не срисована с натуры, выражения — придуманные и искусственные (она писана в последние месяцы жизни Перова). У Мусоргского повторяется та же страшная нота в его «Трепаке»: «Лес да поляны, безлюдье кругом. Вьюга и плачет и стонет; чуется, будто во мраке ночном, злая, кого-то хоронит. Глядь, так и есть! В темноте мужика Смерть обнимает, ласкает; с пьяненьким пляшет вдвоем трепака: «Горем, тоской да нуждою томимый, ляг, прикорни да усни, родимый! Я тебя, голубчик мой, снежком согрею...» Долгие тяжкие годы томительной работы, холода и голода, мозолей на руках, несчастья в избе с семейством и потом — бедное тело, спрятанное под грудами снега, среди вьюги и ветра — вот что одинакой кистью рисовали Перов и Мусоргский.

Но в картине Перова у нас перед глазами была одна из сцен начала жизни крестьянских детей. Несчастье, бедность, беспомощность, да еще все это в сто раз более выросшее после смерти того, кого они тут провезли в гробу. Пусть эти детки подрастут — какая тогда-то сделается у них жизнь? Это рисует нам в одной из своих картин Перов; но рядом с ним и Мусоргский, в двух из числа совершеннейших своих романсов. Кто у нас не знает «Тройку» Перова, этих московских ребятишек, которых заставил хозяин таскать по гололедице на салазках громадный чан с водой! Все эти ребятишки, наверное, деревенские родом и только пригнаны в Москву, на промысел. Но сколько они намучились на этом «промысле»! Выражения безысходных страданий, следы вечных побоев нарисовались на их усталых, бледных личиках; целая жизнь рассказана в их лохмотьях, позах, в тяжком повороте их голов, в измученных глазах, в полурастворенных от натуги милых ротиках. У Мусоргского вы встречаете живой *pendant*¹ ко всему этому. Его романсы «Сиротка» (на собственные слова) и его «Спи-усни, крестьянский сын» (на слова из «Воеводы» Островского) столько же трагичны и столько же чудесны по красоте, как картина Перова. «Холодом-голодом греюсь, кормлюсь я, — со щемящим выражением и прерывающимся голосом лепечет «Сиротка». — Бранью-побоями, страхом-угрозою добрые люди за стон голодный мой потчуют... Нет моей силушки...» Та же доля и у «крестьянского сына» А. Н. Островского, которого стихи передал Мусоргский

¹ Пандан — см. сноску на стр. 62.



В. Г. Перов. «Проводы покойника».

с неподражаемым выражением тяжелого горя, чувства и музыкальной красоты: «Изживем мы беду за работушкой, за немилкой, чужой, непокладною, вековечною, злою, страдною...»

Надо было слышать, как исполняли эти оба chefs-d'œuvre¹ Мусоргского два великие русские артиста: песню смерти «Трепак» — покойный Ос. Афан. Петров, а «Сиротку» — его супруга, тоже бывшая знаменитая певица, Анна Яковл. Петрова. Надо было слышать обоих этих высоких художников, хотя оба они уже были в преклонных летах, чтобы оценить всю правду и глубину этих двух созданий Мусоргского.

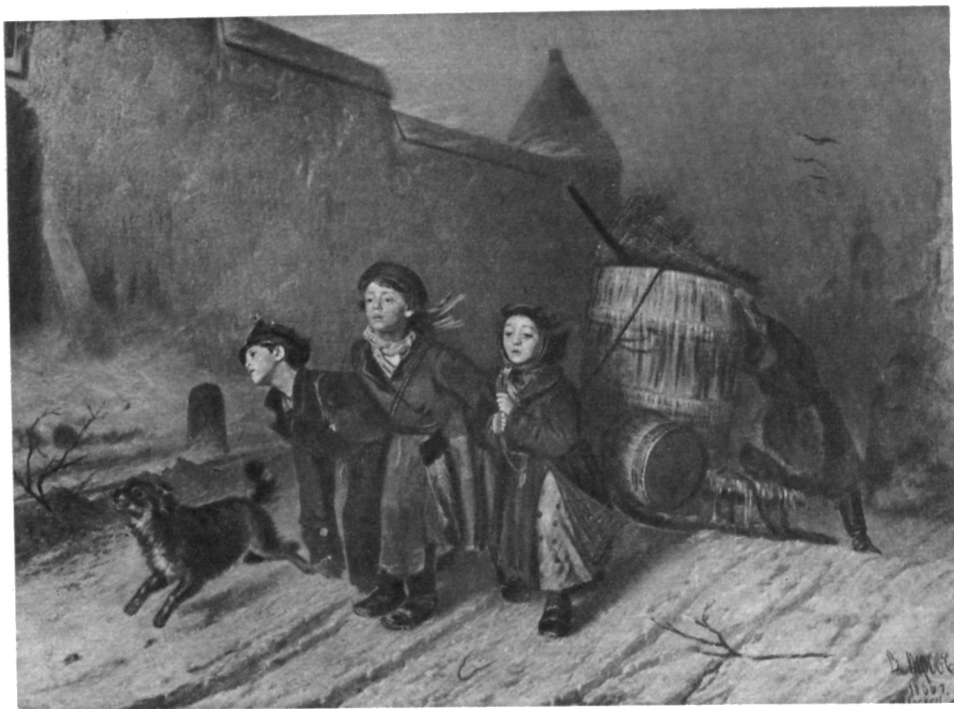
Перову не случилось изобразить русских крестьянских детей тоже и в светлых красках. Мусоргскому — случилось. И с какой теплотой душевной и в каких чудесных линиях он нарисовал и эту сторону нашего детского мира! В последнем акте «Бориса» есть у него сцена, взятая из драмы Пушкина, необыкновенно оригинальная и красивая. Это сцена с юродивым. Почти все тут по Пушкину, и только действие происходит не на московской площади перед соборами, а в лесу на юге России, близ города Кром, в минуту появления Самозванца с толпами его шаек. Входит на сцену юродивый, преследуемый целой оравой мальчиков, которые глумятся и хохочут над ним и потом вытаскивают у него из рук его «копеечку». «Железный колпак! железный колпак! Улю-лю-лю-лю!» — кричат и жужжат они ему в уши, облепив его кругом, словно комары. У Мусоргского эта крошечная сценка полна такой резвости, такого светлого детского настроения, такой милой шаловливости и живости, которые действуют увлекательно (конечно, только не на тупых музыкальных консерваторов). Под стать этим крестьянским детям Мусоргского я знаю только одних крестьянских детей в нашей живописи: это детей в талантливом «Ночном» Владимира Маковского.

«Озорник» Мусоргского — это еще фигура из одной породы с мальчишками из последнего акта в «Борисе»: те пристают к юродивому, насмеваются и трунят над ним, — точно так же в настоящем романсе шустрый, бойкий озорник-мальчуган пристаёт к старухе на улице: «Ох, бабушка, ох, родная, раскрасавушка — обернись! Востроносая, серебряная, пучеглазая, поцелуй! Стан ли твой дугой, подпертой клюкой, ножки-косточки, словно тросточки... Ой, не бей, ой, не бей!»

Такие глубоконародные художники, как Перов и Мусоргский, не могли выпустить из своей галереи глубоконародного типа «юродивого». Этот тип, которому суждено, быть может, скоро у нас выродиться, играл всегда слишком крупную роль в старой крепостной России, слишком был постоянно на виду и, значит, не мог не поражать глубоко и Перова и Мусоргского. Оба они и изобразили его с удивительною рельефностью.

У Перова «Божий человек» — это одна из капитальных его картин. В рубище, босоногий, всклокоченный, покрытый тяжелыми железными

¹ Ш е д е в р (с франц.) — выдающееся произведение искусства.



В. Г. Перов. «Тройка».

веригами, юродивый стоит, прислонившись задом к стене, в позе и с жестом полубезумного и устремляет на вас свой помешанный сверкающий взор; его рот широко раскрыт, он улыбается, схватясь рукой за голову, и, кажется, запыхавшись от быстрого бега, произносит какие-то странные речи. Юродивый Мусоргского в «Борисе» тоже вбегает, запыхавшись, на сцену, он жалок, он чуден; он тоже, как тот, произносит с безумием в голосе странные свои речи, он жалобно поет: «Месяц едет, котенок плачет, юродивый, вставай, богу помолися, Христу поклонися! Христос бог наш, будет ведро, будет месяц...» (слова по Пушкину). Но этот самый юродивый несколько минут позже, обворованный со своей копеечкой деревенскими мальчишками, свидетель буйного въезда Самозванца с его ватагой, остается один на пустой сцене и, пока вдали начинает краснеть зарево пожара, зажженного вольницей Самозванца, сидит на камушке и жалобно причитает: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие; плачь, плачь, душа православная, скоро враг придет и наста-

нет тьма темная, непроглядная. Горе, горе Руси! Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!..» Здесь опять та же фигура Перова налицо, только она уже тут возвысилась до трагизма, до истинной патетичности.

Другой юродивый является у Мусоргского в его знаменитом романсе «Саввишна», всегда составлявшем восхищение лучших наших музыкантов. Все вообще романсы Мусоргского — сцены, взятые с натуры, прямой результат того, что он сам видел и слышал, но этот романс одно из тех немногих созданий Мусоргского, происхождение которых нам документально известно. Раз в деревне, стоя у окна, он случайно увидал ту сцену, как безобразный полукалека юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему приглянувшейся, любезничал с нею, а сам стыдился самого себя (все равно как «Зверь-чудовище», объясняющийся в любви с красавицей купеческой дочкой в прелестной сказке Аксакова «Аленький цветочек»). Чувство, робкая покорность, самостыжение — глубоко трагичны и чудно прекрасны здесь в романсе Мусоргского.

Вдобавок ко всем его типам и сценам, у Перова есть одно превосходное создание, где выразился тип, не тронутый Мусоргским. Это тип женщины «Юродивой», рисунок из лучшего времени Перова (1872 года): юродивая сидит на углу улицы, должно быть в Москве, что-то ораторствует по-своему, и толпа почитательниц, баб, раболепно слушает ее дикие и нелепые глаголы¹. Это сцена поразительная.

Фигура, всегда очень близкая к народу, — это полицейский. Перов и Мусоргский изобразили его всего по одному разу каждый, но великолепно. У Перова это тот бездушный истукан, который сидит подле вытащенного из воды тела «Утопленницы»^{*} и тянет махорку из коротенькой трубочки, словно краденый тюк товара, снова им найденный, сторожит. Его калмыцкое широкое лицо, все истыканное оспой, его равнодушные глаза, его казенная поза — все это говорит о том человеке, который уже вполне выдрессирован, который «готов» от головы до ног и его ничем в мире не проймешь. У Мусоргского столь же великолепен этот тип и столь же верен. Нужды нет, что это полицейский не нынешний, а живший триста лет назад — ничего не переменилось от этого. Он не сторожит никакого мертвого тела, но он сторожит целую массу живых человеческих тел, толпу простого народа, согнанного на площадь, чтобы Бориса Годунова упрашивать на царство. Ему надо только одно: чтоб эти человеческие рты кричали и жалобно просили, чтоб колени были преклонены и руки протянуты вперед, надо, чтоб это казенное дело было справлено. До всего эстального, что в головах этой толпы происходит, пока некий торжественный исторический акт тут совершается, ему никакого дела нет, точь-в-точь как тому изрытому оспой калмыку в полицейской шинели, в картине Перова, и в голову не приходит помысла о том великом таинстве смерти, которое снизошло на эту бедную женщину, от отчаяния бросившуюся в воду.

¹ Г л а г о л ы (древнерусск.) — слова.

Помещиков Перов и Мусоргский изображали не много раз, но характерно. При этом преимущество силы, выпуклости и разносторонности — на стороне Мусоргского. Замечательнейший тип помещика у Перова выставлен в его «Сельской проповеди»: это старикашка, ничтожный и темный, кроткий и смиренный на вид, вероятно алчный и безжалостный «на деле», и только. Намного сложнее и глубже тип старинного помещика, нарисованный Мусоргским в его князе Иване Хованском (в «Хованщине»). Это старик, на иное добрый и благодушный, на иное лютый, злой, беспощадный; надутый предками и безграничную властью, мирно бушующий в домашнем гареме, вспыльчивый до бешенства, ограниченный, трактующий все вокруг себя как природное рабское холопство. Этот самый тип «помещика» намеревался Мусоргский трактовать и в опере «Бобыль», которой сценариум уцелел в его бумагах и о которой мы вдвоем много совещались с ним скоро после «Бориса Годунова». Иное было уже тогда сочинено. Сцена «гаданья» Марфы для князя Голицына в «Хованщине» прямо взята из сцены «гаданья» для старика помещика в «Бобыле». В этой опере должен был явиться «суд помещика» у себя дома, при обстановке, как у мирового судьи, над пойманным браконьером-бобылем (нечто в pendant к сцене «Приезда станового на следствие» Перова).

III

Крупный и многозначительный отдел в ряду созданий Перова и Мусоргского составляет духовенство, черное и белое; но, как было и с «народом», изображенные личности принадлежат все к люду сельскому, захолустному, провинциальному. Столиц и в этом также отношении ни Перов, ни Мусоргский не затрагивали. Они писали только то, что было самого характерного и лично узнанного ими во время деревенской их жизни.

«Семинарист» — это один из самых великолепных типов, созданных Мусоргским. Многие сотни, а может быть, и тысячи юношей из петербургской учащейся молодежи вот уже второй десяток лет восхищаются этой изумительной картиной с натуры. Всем им этот тип был близок, всем хорошо известен в действительности; здесь же он был воспроизведен с такою правдою, какую не часто встретишь в искусстве — всего менее в музыке. Порядочно уже взрослый болван, из поповских или дьячковских детей, осужден долбить латынь, до которой ему нет никакого дела, с которой он никогда не имел, не имеет и не будет иметь ничего общего, которая ему ни на что не нужна и которую он все-таки вынужден тирански вбивать себе в голову. Сотни лет прошли со времени первого заведения латыни в Заиконоспасском духовном училище в Москве, и ни одному из учившихся никогда еще не понадобилось во всю их дьяконовскую или поповскую жизнь: сделать употребление из этой тяжко добытой латыни, и, однако же, несмотря ни на что, безумное толчение воды должно было продолжаться. Сколько проклятий, сколько ненависти и презрения, сколько упреков посылалось ей на сот-

нях концов России, в продолжение сотен лет! Какой мучительный хомут, какое уродование мозгов ненужным орудием пытки! И хоть бы через это что-нибудь получалось в результате! Так нет же, несчастные бурсаки, вопреки всей своей латыни и всей остальной схоластике¹, оставались темными, невежественными созданиями, без луча света в голове, без мысли и самостоятельности, оставались робкими и покорными, не играющими никакой роли в русской жизни, не народившими никакой высокой мысли, ни глубокого чувства в тех, других, кому они должны были бы в продолжение всей жизни служить поддержкою, утешением и помощью. К чему же повела вся несчастная схоластика? Вот этот-то мир порчения живой природы и искажения свежих сил должно было изобразить новое искусство. Оно это и сделало в ярких, талантливых красках рукою Мусоргского. Для поверхностного и рассеянного слушателя «Семинарист» Мусоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в «смешном» романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием, — какая это мрачная трагедия! Юноша, осужденный на беличье колесо, которого ненужность он каждую секунду чувствует, но все-таки внутри его бегай, да еще живо поворачивайся — что может быть ужаснее? А тут побои по затылку кулаком самого «батюшки»-наставника, а тут его дочка Стёша, «щечки что твой маков цвет, глазки с поволокой», которая стоит перед глазами на левом клиросе во время молебна «преподобной и преславной Митродоре, пока он сам читал прокимен глас шестый» — вот долби тут как идиот: «panis, piscis, crinis, finis... et canalis, et canalis!»² Как тут не одичать среди всего этого безумия? И тот, который в романсе Мусоргского еще свежий, здоровый, молодой парень, еще милый и интересный, юмористический и бодрый, скоро опустится и отупеет, жизненные краски поблекнут, и останется бездушная топорная кукла.

У Перова семинарист является два раза. В первый раз, в «Рыболовах», это еще живой, проворный мальчик, старательно приготавливающий на берегу ведра для рыбы, пока «батюшка» вместе с отцом-дьяконом тянет по реке сеть с рыбой. В другой раз превращение уже совершилось (картина «Прием странника-семинариста»). Тот, кто был вначале живой, веселый мальчик и кого потом так долго били, так систематически одурачивали, превратился уже в бурсацкую тупицу. Вот он сидит в избе, куда забрел по дороге. На его сапожищах — пуд грязи и пыли, платье на нем — дерюга; его приняли и приютили радушные бабы, старуха и молодая ее сноха; они

¹ Схоластика — средневековая философия, основывающаяся на положениях религии, а не на данных практики. Здесь: всякое знание, опирающееся на высказанные кем-либо положения, «догматы», а не на практическую проверку человеческим опытом.

² Хлеб, рыба, волос, конец и канал (лат.) — слова латинского языка, которые зазубривались учащимися в школах царской России как стихотворение, для того чтобы запомнить грамматическое правило.



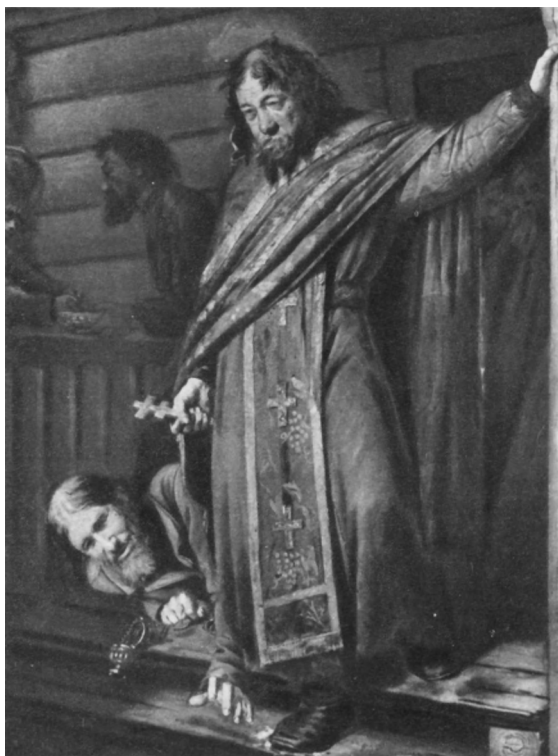
В. Г. Перов. «Сельский крестный ход на Пасхе».

поставили перед ним что у них было и с удовольствием смотрят, как он, усталый и жестоко проголодавшийся, жадно хлебает похлебку из чашки. Картина эта, правда, не из лучших у Перова; она принадлежит 1874 году, то есть времени поворота его назад, под гору, и много в ней есть несовершенства, но все-таки тип главного актера удался чудесно. Из «семинариста» выработался теперь равнодушный, грубый, бесчувственный парень, уже от головы до ног проза самая беспробудная.

«Дьячок» у Мусоргского и «дьячок» у Перова — близкие портреты одного и того же лица, и только субъект у Перова постарше будет. У него (в картине «Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы») уже и жена-старуха есть, и сын взрослый, тот самый, что при первой примерке первого вицмундира показал на лице все дрянные качества, которыми будет потом блистать лет тридцать — сорок кряду, давя и выжимая все вокруг

себя (помните «Колыбельную» Некрасова «Будешь ты чиновник с виду и подлец душой...»). Тут в картине дьячок уже стар и крив, он не выпускает даже и дома своих церковных ключей из рук, он целый день только и возится что со службами и со мздой, вот и теперь он лишь на секунду воротился домой полюбоваться на новоиспеченного чиновника. У Мусоргского дьячок (Афанасий Иванович в «Сорочинской ярмарке») пациент гораздо моложе, он еще через заборы лазит к пожилым своим зазнобушкам, он с ними еще неуклюже любезничает, но тяжелый церковнославянский пошиб, хапужнический душок, раболепство и жадность на первом плане — все это точь-в-точь одинаково и у Перова и у Мусоргского.

Попов мы встречаем у Перова пять раз: в «Сельской проповеди» и в «Сельском крестном ходе», в «Трапезе», в «Рыболовах» и в «Пугачевцах». В первой картине мы видим не совсем ту фигуру, какая была задумана автором: картина была писана в 1861 году, и вследствие тогдашнего образа мыслей Академия художеств, рассмотрев первоначальный эскиз, велела Перову



В. Г. Перов. «Сельский крестный ход на Пасхе». Фрагмент.

не писать священника в ризе, а представить его в рясе¹. Но в ризе или рясе, это крепкий, тихий и темный старичок, с убеждением проповедующий перед «господами» своего села на тему: «Несть бо власть аще не от бога», — и поднимающий свой старый дрожащий перст к небу. В «Сельском крестном ходе» совсем о другом дело идет. Батюшка справлял Пасху и не помнит уже, выходя из избы (где его усердно угощали), ни о «господах», ни о власти от бога. Вряд ли он помнит и самого себя, даром что в ризе, даром что перед ним несут крест и икону. Он опустил голову со спутавшимися волосами, он ищет себе, около крыльца избы, точки опоры... Дьячок его таков же. В «Трапезе» поп или дьякон — единственный представитель белого духовенства, вся картина состоит из монахов, потому я буду говорить о ней ниже. В «Рыболовах» батюшка и отец-дьякон вовсе не на службе и не при исполнении своих обязанностей. Они, жарким летним днем, заняты своим собственным любезным делом: они разделись, залезли по пояс в воду и тешатся рыболовством, волочат сеть в воде. Хотя эта картина не из лучших перовских, но в ней много хорошего, и фигуры двух главных действующих персон, с их головами наголо лысыми или повязанными платком, с их лицами, привыкшими к выражениям вечно значительным и солидным, а теперь глубоко озабоченными лишь рыбой, — комичны на манер Гоголя. Поп в «Пугачевцах» — одно из чудесных исключений этой малоудачной картины, и потому мы скажем о нем, говоря вообще об этой картине.

У Мусоргского попов нет в его созданиях, и только один раз поп изображен вскользь, мимоходом: это в «Семинаристе». Но как ни вскользь, а тут он вышел необыкновенно рельефно. Это тяжелый батюшка старого покроя, с тяжелым кулаком, в свободное от службы время учащий в семинарии латыни и помечающий семинариста в «книжицу» за то, что тот на молебне много на левый клирос «все поглядывал да подмаргивал», на красненькую дочку его Стёшу. Хорошее, должно быть, у них там промежду себя учение шло!

Монахов и у Перова, и у Мусоргского изображено очень много — целая галерея. Тут у обоих авторов разнообразие типов и характеров изумительное, а между тем они все явно принадлежат одному и тому же народу, одному и тому же национальному пошибу. В первый раз монахи явились у Перова в его «Чаепитии в Мытищах», под видом жирного, красного здоровяка, отдыхающего в жару, на полдороге к Троицкому монастырю, под тенью

¹ Этот странный образ мыслей не существовал даже во времена императора Александра I, чему служит доказательством «Причащение умирающей» Венецианова, где священник представлен в ризе. Впрочем, гонение на ризы в картинах, совпадавшее, сколько помнится, с гонением на крестообразные фигуры на дамских платьях и пальто, недолго продержалось, и уже в 1862 году Пукиреву не было сделано никакого замечания за то, что у него на картине «Неравный брак» священник был изображен в ризе. — В. С.

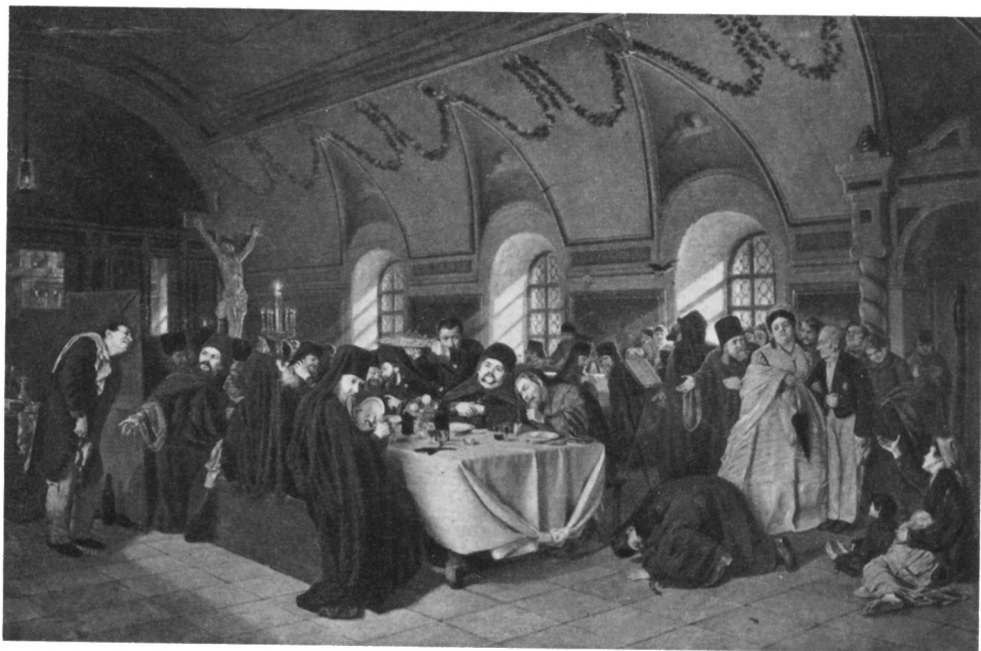
Риза — одежда, «облачение» священника во время богослужения; ряса — длинная, с широкими рукавами повседневная верхняя одежда православного духовенства.



В. Г. Перов. «Чашепитие в Мытищах, близ Москвы».

деревьев и отдувающегося за самоваром чайком. Молодая прислуга толкает прочь от чайного столика безногого отставного солдата, просящего милостыню. Все — тому, за то, что он век празден, ничего — этому, за то, что он век работал как вол и вот теперь в рубище на деревяшке ходит. Положение явно то же, что в «Сельской проповеди», где помещик сладко спит, а мужиков лакей кулаками гонит прочь.

В «Трапезе» — продолжение того же мотива, только уже не на чистом воздухе, а в великолепной монастырской палате, просторной и богато украшенной, с расписными стенами, образами в золотых рамах, с большим



В. Г. Перов. «Монастырская трапеза».

распятием в глубине залы. Должно быть, богатые поминки идут, и учтивый монах приглашает жестом толстую и огромную генеральшу (родом купчиху) тоже отведать. А столы накрыты во всю залу, и чинно сидит за ними вся братия, в живописных своих восточных костюмах, черных клобуках со спускающимся на спину покрывалом и в черных же широких мантиях, падающих великолепными складками. Сколько разных натур, сколько несходных характеров! Одни добродушные, другие злые и ехидные, одни кроткие, другие желчные; одни совсем неотесанные мужичье, другие тяпнувшие книжной мудрости и способные хоть сейчас на прение¹ в сорок часов сряду; кто высокомерный и повелительный, а кто и в землю униженно лбом стучащий, но все сошлись на одном: любят поесть и выпить, кому что на свой лад приятнее приходится. Но только им и невдомек, что тут на пороге их великолепной, широко раскрытой трапезной палаты теснятся тоже и нищие, и одна из них, бедная женщина с ребенком, сидит босоногая на полу и протягивает издали

¹ Прение — словопрение, спор.

руку. Точно для пояснения, в числе надписей по стенам, церковной кириллицей¹ стоит: «Лазаре, гряди вон». И все угощаются, все заботливо перемещают со стола в желудок что получше. Кто, молодецки запрокинув голову назад, выливает себе залпом внутрь большую порцию веселого зелия; кто желчно выговаривает поседелому лакею, что он так долго мямлит, вытягивая пробку из горлышка бутылки; кто, захватив кончик платка зубами, сыпает туда внутрь с тарелки всякую лакомую штуку; кто уже довольно пил и, прищуривая немного глаза, ведет премудрую беседу, доказывая убедительно пальцем; кто уже и совсем благополучен и, скрестив руки на брюшке, воздевает горé свое лицо² с порозовевшими щеками, ни о чем более не думает, более ничего не хочет, мирно блаженствует, даром что какой-то гость, светский духовный, кажется дьякон, в яркой шелковой рясе, что-то ему наговаривает

¹ К и р и л л и ц а — славянская азбука, созданная византийским просветителем Кириллом (Константином) в IX веке, на основе которой построен русский алфавит.

² Г о р é — вверх, к небу (церк.-слав.).



В. Г. Перов. «Монастырская трапеза». Фрагмент.

под сурдинкой¹, фискалит или рассказывает, а сам, уже весь бледный и искаженный от вина, безобразно хихикает, пригнувшись до самого стола. Но над всем этим расстилаются надписи по стенам: «Не судите да не судимы будете», «Да не смущается сердце мое», — и все довольны, все счастливы, богатая трапеза совершается по чину, солнечный луч косым золотым столбом входит через окно, и в воздухе мечется во все крылья белый голубок, нечаянно попавший туда сквозь растворенную какую-нибудь форточку.

Совсем другая история совершается на маленьком, но сильно оригинальном рисунке Перова: «Дележ наследства в монастыре». Дело происходит ночью. Умер один из братии. Двери кельи крепко приперты. Покойный лежит на полу, с раскрытыми глазами. С него грубой и безжалостной рукой стаскивают одежды; другие наскоро отхлестывают из оставшихся бутылок; еще другие жадно шарят по ящикам; наконец, еще один из братии громадным ломом взламывает крышку сундука. Повсюду беспорядок, сумятица, словно нашествие неприятельское. Какая разница с завтрашним днем, когда этот самый мертвый будет чинно лежать на катафалке и кругом него будут раздаваться стройные, строгие похоронные лики!

Как заключение этого отдела созданий Перова, я укажу на маленькую картинку, не только не конченную, но даже существующую лишь в виде эскизного наброска. Картинка называется: «Беседа двух студентов с монахом, у часовни». Начата она была в 1871 году, потом в течение целых десяти лет заброшена, почему — не знаю; но уж наверное не потому, чтоб сюжет перестал интересовать Перова. Нет, напротив. В 1880 году мы находим у него ту же сцену (в виде рисунка карандашом), но только несколько измененною: дело происходит уже не на чистом воздухе, а в вагоне железной дороги, присутствующих более, но главные действующие лица и их позы остались прежние. Дело все состоит в том, что молодые люди, студенты, затеяли спор с монахом и так его доехали, что он просто своих не найдет, присел плотно на скамейке, прижался руками к доске и только поднятыми вверх глазами точно говорит: «Господи! что эти люди говорят!» — а сам, видимо, не знает, что им и отвечать. Я эту недоконченную маленькую картинку считаю одним из важнейших созданий Перова; тема одна из самых современных, какие он только брал на своем веку, — столкновение нового поколения со старым, и это без всяких насмешек, без глумления, без дурацкого ничтожного приставания. Нет — серьезно, важно, с полным достоинством. Особенно хорош и правдив юноша налево, в очках, сидящий, схватив коленку руками и весь устремленный в мысль, которую доказывает. Такие сцены, и не с одними монахами, поминутно происходят у нового поколения, только раньше Перова никто не вздумал их занести в картину, да еще с таким талантом, простотой и верностью. Может быть, немного есть сцен из новой жизни, столько важных для искусства, столько зовущих его живое воплощение, как

¹ Под сурдинкой — потихоньку. Сурдинка — приспособление, позволяющее уменьшать громкость звука в струнных музыкальных инструментах.



В. Г. Перов. «Последний кабак у заставы».

эта: «Новое», наступающее на «Старое», неотвязно, горячо требующее с него отчета и ответа. Глубокий ум Перова, наблюдательный, симпатичный и пытливый, является тут во всем блеске. По-моему, эта маленькая картинка — одно из лучших прав Перова на русскую славу.

У Мусоргского нет ничего такого же во всем ряду его созданий; разве только «Семинарист» напоминает задачу. Он тоже протестует, нападает и жалуется на существующее около него; ему тоже тяжело в устроенных давно когда-то колодках, и как бы ему хотелось их сбросить! Но тут задача меньше и ниже задачи Перова: он только жалуется на нелепое схоластическое учение, на стеснение жизни только с этой стороны. До жалобы на стеснение мысли, до указания прыщиков и бородавок на ней — у «Семинариста» еще не доходило.

Зато у Мусоргского есть целый взвод монахов, которые не только равняются монахам Перова, но далеко превосходят их. Его Варлаам в «Борисе Годунове» — такая широкая и многообразная личность, какой у Перова никогда не встречалось. Это натура могучая, богатырская, много лет прожигавшая жизнь, закаленная в вине и разгуле; это человек, долго бродивший по дорогам, деревьям и селам, как «Странник» Перова, но он является с совершенно иным против этого последнего оттенком — оттенком силы, какой у Перова нигде не выразилось. Он бражничает, как братия в «Трапезе» Перова, он жаден, он чревожаден, как разные другие его монахи, но у него в натуре есть также та дикость, та дремучесть, которой нигде нет у персонажей Перова и которая вполне находит себе выражение в песне «Как во городе было во Казани», которую он распевает зверообразно и люто, словно он сам какой-то обломок от исчезнувших каннибальских народов¹. Впоследствии этот самый Варлаам могучею рукою поднимает грозную народную бурю против двух католических монахов, иезуитов, забредших в Россию со Лжедмитрием.

Во всей живописи ему только один есть pendant — это «Протодиякон»² Репина. Такой натуры не трогал и не выражал Перов.

Другой монах Мусоргского, Мисаил, есть столько же глубокое воплощение пушкинского типа, как и Варлаам. Трусливый, слабый, вечно держащийся за товарища, даже напивающийся из-за его широкой спины, этот человек — одна из личностей, которые можно указать в «Трапезе» Перова.

Пимен и Досифей Мусоргского — совершенно иные натуры. Это аскеты³, это глубокосерьезные личности, уже ничего не имеющие общего с безобразиями и плотоядным чревоугодием. Важная, строгая мысль наполняет каждого из них. Один — летописец, весь погружен в записываемые его рукою народные сказания, умиленная и созерцательная душа; другой — истинный вождь, народный фанатик и грозный деспот. В «Пугачевцах» Перова есть одна фигура, которая сущий pendant к Досифею Мусоргского: это тот монах-раскольник, в шапочке и с раздвоенной белой бородой клиньями, который стоит позади Пугачева, рядом с кривоглазым татаринном. Этот монах — фигура глубокая и могуче-типичная.

IV

Теперь я укажу на совершенно иного рода встречи Перова с Мусоргским по сюжетам. Пьеса Мусоргского для фортепьяно «Швея» — это изображение работницы, грациозного, милого, но бедного, задумчивого и элегического существа, теснимого нуждой. Эта картина была ему внушена «Песнью

¹ Каннибальские народы — народы, у которых существовал обычай людоедства.

² Протодиякон (первый или старший дякон) — один из представителей православного духовенства.

³ Аскеты — люди, ведущие крайне воздержанный образ жизни, например соблюдающие посты, отказывающиеся от всякого рода удовольствий.



В. Г. Перов. «Утопленница».

о рубашке» Гуда* — он мне сам это рассказывал. Тою же самою «Песнью о рубашке» была (как известно) внушена Перову его «Утопленница», эта страшная сцена, так часто повторяющаяся у нас повсюду: раннее утро, сырой туман, берег речки, и на земле — бедное вздутое тело молодой женщины, вынутой из воды. В этих двух созданиях начало и конец драмы. Средней нотой является «У ссудной кассы» Перова, где представлена бедная девушка, тоже, должно быть, швея или портниха, задумчивая, печальная, ждущая у ссудной кассы, чтоб окошечко открыли. Картина не из лучших у Перова, но мне нужно указать на нее здесь, как на один из сюжетов, столько сходных у наших двух авторов и столько трагических в жизни.

Другая встреча Мусоргского с Перовым — это изображение дилетантов-художников¹. Каждый из двух художников вздумал нарисовать дилетанта

¹ Д и л е т а н т — человек, занимающийся наукой или искусством не как специалист, а как любитель. Слово употребляется в том случае, когда хотят указать на поверхностное, неглубокое отношение к занятиям наукой или искусством, а также на отсутствие необходимого мастерства у художника, писателя, артиста или ученого.

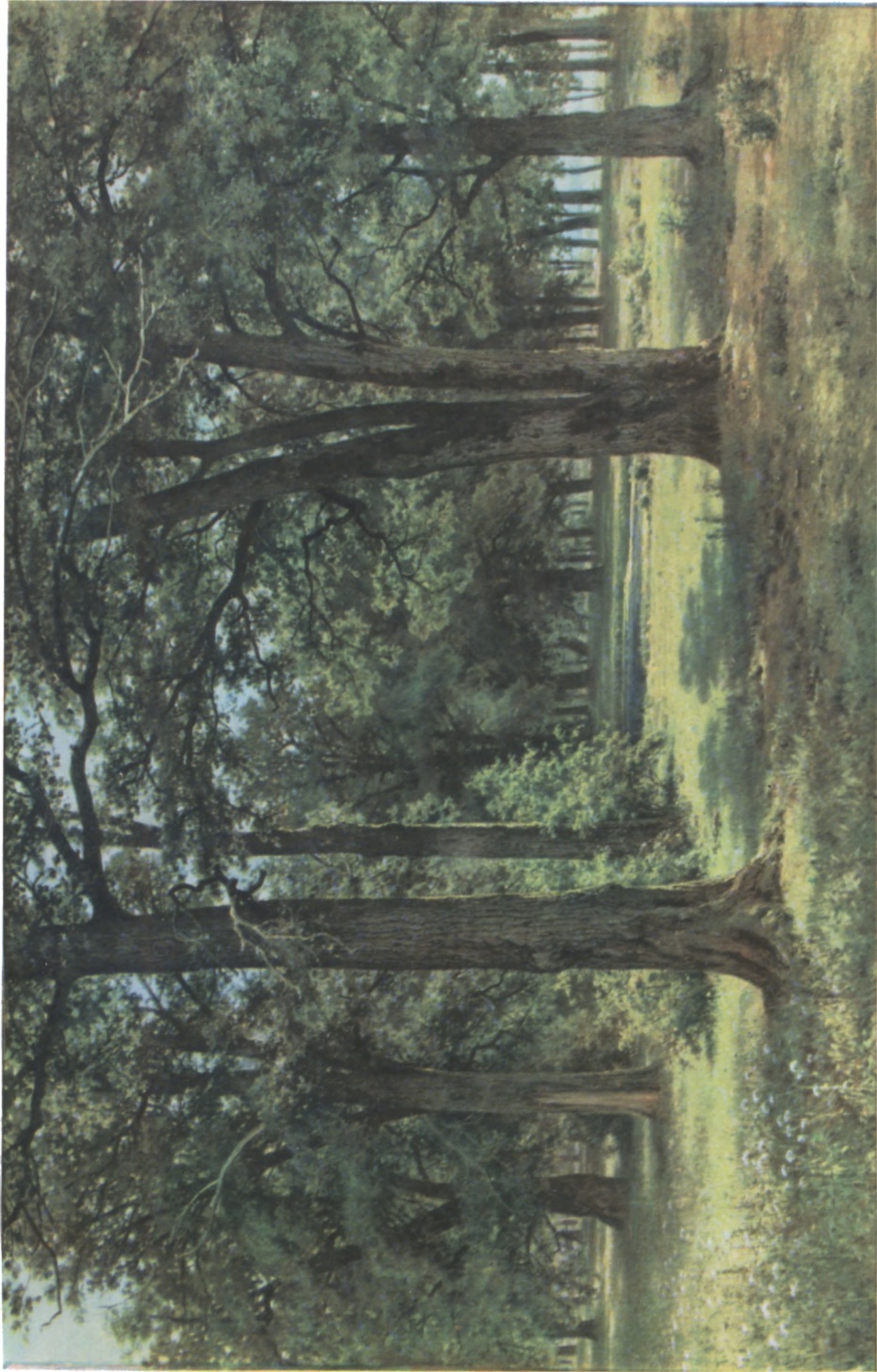
по собственному своему искусству. Перов по живописи, Мусоргский по музыке. Какая опять нынешняя, свежая задача! Раньше их двух никто этой темы не трогал, потому ли, что дилетантов прежде меньше было, потому ли, что они еще не были такой зловредной чумой, как нынче, но их никто не избражал в искусстве, и даже сама литература вечно искала нарисовать только «истинных художников в душе», хотя эти истинные художники никогда ничего не сделали, а только век млели в дрянных и фальшивых сладких ощущениях, ни гроша не стоящих: «ни богу свеча, ни черту кочерга». Но теперь эта лжепоэзия ничего больше не значит, и пора ей пришла попасть под зуб сатире. Такую сатиру и сотворили Перов и Мусоргский. «Дилетант» у первого — это толстяк, военный, в свободное время дома марающий холсты, сам перед ними блаженствующий вместе с женой, усердно глядящей на картину в кулак; он лениво пыхает перед своим произведением из короткой трубочки. Картина изумительно правдивая и тотчас же переносящая зрителя в атмосферу ничтожнейшего и ненужнейшего баловства с искусством. Но Мусоргский пошел шире и дальше. Сначала, под заглавием «Классик», он уморительно изобразил музыкального дилетанта, который «прост, и ясен, и скромн, вежлив и прекрасн, и чистый классик и учтив», который «враг новейших ухищрений», потому что «их шум и гам и страшный беспорядок его тревожат и пугают», в них «гроб искусства видит он» — и эта сатира-карикатура была так верна и забавна, что весь петербургский музыкальный мир хохотал без удержу. Но скоро потом Мусоргский взял эту же тему, но только еще шире. В своем «Райке» он представил опять того же дилетанта, который «был невинен и послушанием старших пленял; лепетом милым, детски стыдливом, многих, многих сердца обольщал». Рядом с ним Мусоргский поставил еще двух музыкальных дилетантов; из них один, тяжелый пиетист и мистик¹, в классах консерватории проповедует, что «минорный тон — грех прародительский и что мажорный тон — грех искупления», другой, легкий на ногу и вертлявый, «ничему не внимлет и внимать не в силах, внимлет только Патти^{*}, Патти обожает, Патти воспевает»². Но эти трое не удержались на мирной, невинной почве своего платонического дилетантства и плохого сочинительства — нет, они перешли на почву гонения, преследования истинных, талантливых музыкантов (это все действительно происходило в Петербурге, в современную Мусоргскому эпоху) и для этого, соединившись с еще одним музыкантом (уже не дилетантом), который «рвет и мечет,

¹ Н. И. Заремба, бывший директор С-Петербургской консерватории. — В. С.

М и с т и к — человек, верящий в потусторонний мир, наделенный сверхъестественными свойствами. П и э т и с т — см. сноску на стр. 43.

² Ростислав (Ф. М. Толстой). — В. С.

Слова из сатирического музыкального произведения Мусоргского «Райк», в котором композитор едко высмеивал рутину и схоластику консерваторского образования, увлечение итальянской оперой и тупость реакционных музыкальных критиков. М и н о р и м а ж о р — два основных музыкальных лада, лежащих в основе современной европейской музыки.



И. И. Шишкин. «Дубовая роща».

злится, грозит»¹, обратились к высшему начальству, самой музе Евтерпе², с просьбой «златым дождем Олимпа оросить их нивы», «ниспослать им вдохновение» и «оживить их немощь», а они «воспоют ее на звонких цитрах»³. Тут уже невинность кончилась, прежние кроткие дилетанты превратились в злых и лютых. Может быть, таким же сделался бы при первой оказии и кроткий дилетант Перова — затронутые в своем гнилом святилище дилетанты всегда на все способны,— и вот эту-то копошащуюся тлю Перов и Мусоргский больно мазнули своею талантливою кистью. Как это хорошо было, как чудесно — и как нужно! Искусство тут не только рисовало и изображало существующее, оно еще являлось в наивысшей и главнейшей своей роли: оценщика и судьи жизни.

Я перебрал все главные задачи и мотивы, на которых встречались почти постоянно Перов и Мусоргский в продолжение своей жизни. Но под конец жизни они встретились еще сильнее и ближе: все последние годы свои Перов был занят огромной сложной исторической картиной «Никита Пустосвят»*, которую не кончил, Мусоргский — огромной сложной исторической оперой «Хованщина», которую тоже не кончил. Сюжет обоих созданий — совершенно одинакий. Время — это эпоха стрелецких бунтов; среда — это русский раскольниковый мир; задача — это изображение столкновения старой, отходящей Руси с новою, зачинающеюся Россией. У обоих авторов нет ничего враждебного, ничего нетерпимого к раскольниковой, сектантской Руси, невзирая на весь осадок нелепости, закоренелой темноты и дикости, присутствовавший там рядом со множеством хорошего. Оба автора светло видели, видели всеми глазами души, сколько чудесного, могучего, чистого и искреннего было все-таки на стороне этой Руси, и всего более видели, как она была в своем праве, отстаивая свою старую жизнь и зубами и когтями. От этого столько всего симпатичного вложили Перов и Мусоргский в главные личности своих картин. У первого сам Никита Пустосвят и главный его товарищ, стоящий в нескольких шагах позади него, с серебряным образом в руках, — истинные *chefs-d'oeuvre*'ы⁴ национального характера: какая сила, мужество, пламенная энергия, огненная стремительность — у одного, и какая обдуманная, упорная сдержанность — у другого! Перов мало способен был к изображению многосложных сцен, событий, характеров, моментов — что он ни пробовал в этом роде, все не удавалось, все выходило слабо и неумело; но отдельные личности собственно из народа не могли ему не удалиться, и вот поэтому-то в такой неважной, нестройной и неудовлетворительной картине, как «Никита Пустосвят», мы встречаем, среди общего запустения и неудач-

¹ А. Н. Серов. — В. С.

² Евтерпа — по греческой мифологии, одна из девяти муз — муза лирической поэзии и музыки.

³ Цитра — струнный музыкальный инструмент, распространенный в Западной Европе.

⁴ Шедевр — см. сноску на стр. 65.

ности, такие изумительные создания, как указанные мною две раскольников личности. Даже среди бушующей беспорядочной массы раскольников, мечущихся по картине, есть еще несколько довольно счастливо схваченных характеров и фигур (раскольник со свитком в руках, раскольник тотчас позади Никиты, поднимающий в воздухе образ, написанный на деревянной доске); только вся левая сторона картины, там, где царевна София, боярыни, русское православное духовенство и иностранцы-гости, уже вполне лишена всякой талантливости, характеристики и правды. Мусоргский по натуре был гораздо шире Перова; его талант был и многообъемистее, и глубже, и разнообразнее. Вдобавок к остальным чертам своего дарования Мусоргский был в высшей степени наделен талантом исторического создания, и ничто не может быть «историчнее» обеих опер его: «Бориса Годунова» и «Хованщины». Дух каждой из этих двух эпох, разнообразные личности, к ним принадлежащие, те сцены, которые глубоко их характеризуют,— все это явилось у него в операх в великом совершенстве. Разбирать их здесь подробно, конечно, не может быть в настоящую минуту моей задачей,— для этого необходим был бы особый подробный этюд; но здесь все-таки нельзя не сказать, хотя и вскользь, несколько слов о «Хованщине» («Борис Годунов» не имеет себе параллели у Перова). В картине общее впечатление выражает народную массу, народное движение, народные страсти, народные интересы, но тут же рядом — и фигура Досифея: это вождь раскольников, пламенный и осторожный фанатик и глубокий патриот, светлый умом и вместе раб старых народных преданий. Около него уместились фигуры двух князей: Голицына — представителя новой, полувосточной России, и Хованского — представителя темной, дико-патриархальной, домостройной Руси¹. Тут же две раскольницы: Марфа — молодая, пламенная, дышащая любовью к жизни и наслаждению, и рядом с нею Сусанна — старуха, иссохшая, злая, завистливая, безумная аскетка². Потом еще несколько второстепенных личностей, и как фон всему — стрельцы и раскольники, грозная, глубокая народная масса, темная и бушующая, как всколыхавшиеся хляби морские. Мусоргский во всем этом далеко пошел, дальше и глубже Перова, выполнил свою задачу (невзирая на иные несовершенства) с великим пластическим талантом³, но все-таки оба художника близко встретились в сущности, выборе и всем направлении своей задачи.

¹ Домостройная Русь — Русь, живущая по «Домострою». «Домострой» — памятник русской литературы XVI века, представляющий собой свод правил общественного, религиозного и семейно-бытового поведения средневековой, допетровской Руси и ставший впоследствии символом грубого, застойного, консервативного уклада жизни.

² В последний год своей жизни Мусоргский, торопясь кончить поскорее «Хованщину», исключил из оперы всю партию Сусанны.— В. С.

³ Пластический талант — талант особенно выразительно, скульптурно обрисовывать героев и типы в каком-либо произведении. Пластика — скульптура, ваяние.

Другое недоконченное создание Перова — его «Пугачевцы». Не любопытно ли будет узнать, что и Мусоргский (никогда, впрочем, не слышавший про картину Перова) имел намерение после «Хованщины» писать оперу «Пугачевцы»? Об этом у него со мною много было разговоров, и следы этого намерения остались в нашей корреспонденции. Мусоргский, опять-таки совершенно подобно Перову, думал до некоторой степени основаться на «Капитанской дочери» Пушкина, но потом прибавить в свое создание также и много других, новых, элементов. В одном из актов оперы должна была явиться на театре та самая сцена, которую представлял Перов: Пугачев на крыльце, окруженный товарищами, помощниками и целой толпой дикой, разнузданной вольницы, азиатской и русской, и тут же рядом отец Герасим (по Пушкину), стоящий с крестом в руках, в бедной деревенской ризе и, быть может, тоже, как у Перова, босоногий и весь дрожащий от ужаса; тут же еще беспощадные мясники людские, лютые, неумолимые, с топорами в руках. Но, наверное, фигуры помещиков и помещиц, вообще всего захваченного в городах и селах врасплох люда, более удались бы Мусоргскому, чем Перову; этому, в последнее его время, слишком уже немного стало удаваться и ни в каком случае ничто историческое. Если, сравнительно говоря, у него вышел все-таки сильно замечательным маленький эскиз картины, принадлежащий теперь П. М. Третьякову, если там хорошо выражено общее впечатление пожара, нашествия, свирепой расправы и беспомощности, то нельзя забыть, что этот эскиз писан в 1873 году, когда Перов был еще настоящим, лишь едва-едва пошатнувшийся Перов, и что даже в чуждой ему исторической задаче он способен был тогда создать многое великодушное. Две большие картины «Пугачевцы», писанные им в 1875 и 1879 годах, уже очень мало имели художественного и исторического значения, а рисунки карандашом: «Пугачевцы, скачущие на конях» и «Пугачевцы, ведущие пленных» (1879 — 1880 годы) — значили еще менее.

Я не говорил здесь про множество произведений Перова и Мусоргского, хотя многие из них принадлежат к числу лучших их созданий: так, например, я не говорил про «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Чистый понедельник», «Учителя рисования», «Птицелова», «Рыболова», «Охотников на привале», «Отца и мать Базарова на могиле сына» и т. д. Перова; я не говорил про «Пирушку», «Козла», «Детскую», «Забытого» и т. д. Мусоргского потому, что это все темы, принадлежащие каждому из них в отдельности и не повторившиеся у другого. Я здесь не полные этюды этих двух художников хотел представить, а только показать их сходство и точки близкого взаимного соприкосновения. Полное изучение их созданий требует гораздо более обширных исследований.

Но, переносясь мыслью к концу Перова и Мусоргского, я опять нахожу между ними разительное сходство: оба умерли, не доделав своего настоящего дела, и даже в последние годы жизни утратив значительную долю своей творческой силы и таланта, оба поворотив в какую-то новую, чуждую сторону. Перов пишет картины на сюжеты религиозные и аллегорические или

мифологические¹, вовсе ему не свойственные («Богоматерь», «Снятие со креста», «Распятие», «Христос в Гефсиманском саду», «Первые христиане в Киеве», «Весна»); Мусоргский — ряд романсов на слова графа А. К. Толстого и графа А. А. Голенищева-Кутузова, на сюжеты лирические, ему вовсе не подходящие, «Трубадуров» («Серенада»), «Полководцев» (из «Пляски смерти») и т. д., оба — вообще множество вещей с задачами идеальными, лишенными в самом корню той национальности и той реальности, в которых лежала вся сила и Перова, и Мусоргского.

Это все утраты, о которых должно горько сожалеть; но так сложилась жизнь обоих художников, и, очень может быть, некоторые элементы той самой русской жизни крепостной эпохи, которую они так талантливо изображали, и были отчасти причиною падения и обезображения их собственной натуры и таланта под конец их жизни. Нечистое прикосновение заразило и эти светлые натуры.

¹ Аллегорические или мифологические сюжеты — сюжеты на инносказательные темы и на темы из какого-либо мифа, по большей части из античной мифологии.

К

I

огда, год тому назад, умер Крамской, газеты наши поспешили потолковать о нем с публикой. Кто мог, рассказывал в печати жизнь Крамского, кто не мог — рассказывал хоть его смерть, обогащая свое повествование приличными сожалениями и надеждою на скорую выставку всех картин Крамского, по поводу которой «мы подробно поговорим об авторе». Прошло девять месяцев, открылась выставка, да к тому же времени появилась в печати и целая масса извлечений из обширной переписки Крамского (приготавливаемой тогда к выпуску в свет особым томом). Казалось, всяческого материала было довольно для того, чтобы «подробно поговорить», как обещано было. Но осуществление вышло совершенно мизерное. Почти никто не сдержал своего слова, а кто и сдержал, то единственно только для того, чтобы напасть на Крамского и доказывать великую его несостоятельность и как художника и как мыслителя. Безгранично чтимый, высокопрославляемый так еще недавно, Крамской вдруг потерял бог знает сколько процентов. И именно когда же? Тогда, когда были налицо все материалы для того, чтобы ему просиять в самом настоящем своем блеске.

Наши художественные критики взапуски старались теперь отречься от прежних высоких мнений о Крамском, старались поскорее доказать его малозначительность для нашего искусства. Большинство этих знатоков фельетонных провозглашало, что портреты Крамского хотя и «отличаются сходством, верно схваченным выражением», но что многие между ними «блещут отсутствием, так сказать, выразительности изображения...»; что Крамской «отвоевал себе имя талантливейшего портретиста и на выставке есть *chefs-d'oeuvre* его кисти, но в некоторых «мало жизненности и отсутствие рельефности». Одним словом, наши художественные писатели опять отличались тою жалкою «художественно-техническою» фразеологией, над которою всегда так насмеялся Крамской, читая вещания нашей художественной критики. Не странное ли дело все эти зловещие «но», которые теперь вдруг появились в оценках Крамского? Еще так недавно все у него было для публики и критики так высоко и превосходно. И вдруг такое превращение!

Но еще гораздо удивительнее было то, что теперь стали нападать не только на произведения Крамского, но и на самую сущность того дела, которому была посвящена вся его жизнь.

Хорошенько надумавшись, наши критики вдруг заявили, что и вообще-то писание портретов — дело не особенно важное и что тут еще не заключается настоящего искусства. Писали, что «многие отличные портреты Крамского невольно заставляют пожалеть, что такая крупная артистическая сила растрачена на произведения, наименее благодарные для художника». Один писал: «Глубина воззрений Крамского на искусство заставила его перейти от портретов к жанру». Другой писал: «Избрав портрет своим главным занятием, Крамской, без сомнения, заключил свое дарование в неблагоприятную и узкую область искусства, сосредоточился на деятельности, наименее способной влиять заметным образом на поступательное движение живописи». Третий писал: «Какое грустное, мизерное впечатление производит эта бесспорно талантливая, богатая сила (Крамской) в целокупности всей своей художественной производительности за двадцать пять с лишком лет! Идут десятки, сотни полотен, мастерских по силе и сочности кисти, по технике письма, и — нет ни одной почти картины! Поразительная скудость фантазии, идеи и творчества, без которых искусство что птица без крыльев, что цветы без красок и аромата! Талант, может быть, и могучий, но обратившийся в подчиненную роль «исполнителя заказов», разменявшийся на «модного портретиста», угодника вкусов и прихотей суетной толпы — что может быть плачевнее?...» Наконец, резюмируя свои высокие соображения, иные критики наши кончали свои мысли о выставке Крамского так: «Какие же были у Крамского поиски за идеалами, за красотой и типичностью образов, когда силы уходили на вынужденное, «по заказам», воспроизведение и увековечение ординарных¹, пошлых физиономий каких-то «господина NN» и «госпо-

¹ О р д и н а р н ы й — обыкновенный, заурядный.

жи ХХ», их дорогих мехов, парюров¹, кружев, бархата и шелка!» Вот какие обвинения раздались теперь над Крамским. Не изумительно ли все это? Крамской стал виноват в том, что портреты ему заказывали, а не он сам ходил и писал кого хотел. Да это разве возможно для художника, не свободного как птица небесная, но живущего своим трудом и потому нуждающегося в заказах? Почему Крамской, принимавший заказ на портрет, стал вдруг более преступен, чем вся Европа, чем все тысячи ее живописцев, в течение трехсот — четырехсот лет принимавших заказы, да еще не на портреты, а на образа для церквей, на картины для роскошных зал и музеев, с разверстыми небесами или выдуманными пейзажами, с ангелами и святыми, с баталиями, апофеозами², прославлениями, со всяческими мешанскими и аристократическими событиями? Неужели заказ заказу рознь? Либо долой все заказы, и художник делай только то, что ему самому угодно и приятно, либо все заказы равны как товарищи, и из-за одного нельзя корить больше, чем из-за другого. Необходимость подчиняться чужому вкусу и прихоти — да разве она сидит злым кошмаром только у одного портретиста на шее? Разве она не тиранила всегда точь-в-точь столько же каждого художника, когда он должен был расписывать картины на полотне или стенах в десять сажен шириной, с сотнями фигур и с самыми глубоко-мысленнейшими в мире сюжетами? Невинные «нападатели», не нуждающиеся ни в каких сведениях из действительной жизни, того и знать не желают, что для большинства художников — а именно для всех необеспеченных — писание картины по своему выбору — редкий праздник. Читайте биографии художников, читайте письма их, и вы узнаете, один ли Крамской должен быть в ответе за то, что писал по чужим заказам.

И потом, отчего такое презрение к «каким-то» господам NN-ам и ХХ-ам? Неужели художник должен писать портреты только с тех, кто чудо ума, красоты, душевной силы? Нет, действительность и история дают совсем другой ответ. Подите посмотрите музеи и галереи всего света, вы там увидите тысячи портретов, конечно, то хороших, то дурных, то талантливых, то бездарных, но в большинстве случаев все представляющих «каких-то» NN и ХХ, потому что задача портрета — не красоты и идеальности отыскивать, а представлять существующее, жизнь и природу, каковы они на есть, со всей их правдой и глубиной. Чем же итальянские, голландские, французские и немецкие NN и ХХ больше стоили быть написанными, чем наши, и отчего тамошние живописцы смели не бояться «ординарных и пошлых физиономий», а наши живописцы должны не сметь и обязаны бояться?

И, что всего главное, — это что на Крамского клеветают. Когда же он слушался капризов своих заказчиков, когда он был угодником вкусов и при-

¹ Парю́ра (с франц.) — женский головной убор с драгоценными украшениями.

² Апофе́оз (с греч.) — прославление; здесь: картина, сюжетом которой является прославление какого-либо события или лица.

хотей суетной толпы? На него возводят нелепую напраслину. Никто не был непреклоннее его, никто упорнее его не стоял за свою мысль, намерение, взгляд в деле художественного своего произведения. Это можно проследить сквозь всю его жизнь. Если б какой-то заказчик вдруг вздумал им командовать и помыкать, он посмотрел бы на него с гордостью и не шевельнул бы для него кистью. Самостоятельнее трудно было бы найти человека и художника.

Вдобавок же ко всему, посмотрите, какое карикатурное понятие, что портрет — низменный и подчиненный род живописи, такой, где не присутствует ни творчества, ни вдохновения! Надо какое-то особенное, несокрушимое идолопоклонство перед «картиной», какая бы она ни была, только была бы вообще «картина», для того чтобы исповедовать такой изумительный образ мыслей. Хороший, настоящий художник не иначе пишет портрет, как вкладывая туда все, что только может, своего вдохновения и творческой силы, ума, наблюдательности, жара, огня. Кто способен приступать к художественным произведениям без традиционных приемов мысли, без всего принятого из цеховой школы и учебников, невольно говорит себе, проходя по музейным залам, что огромное большинство этих бесчисленных холстов, развешанных перед ним, слишком мало стоят вне виртуозности и большего или меньшего мастерства исполнения. Когда смотреть на эти картины в самой сущности их, почти всегда все в них условно и выдуманно, все тут идеальная фальшь и притворство, художественная риторика¹ и «общее место». Даже такие гениальные художники, как Рембрандт и Веласкес, самые высокие из высоких, велики для мира и бесценны для человечества не своими «картинами», не тем, какой в них сюжет и сцена, а тем, как они изобразили тут живого человека, живую существующую природу, с его внешним и внутренним обликом, с его телом и душой, с его характером, настроением, понятием. Во всех этих высоких холстах нам важен только портрет и этюд с натуры. «Картины» вовсе нет. То, что мы имеем тут под названием «картин», вовсе не может считаться действительными картинами. Во множестве из числа их нет того творчества, которое взяло бы сюжет и в самом деле воплотило бы его, его сцену, момент, событие, действие. Их картины из Библии, истории, мифологии способны казаться нынче только странными, условными. Тем более мы встречаемся с этим же самым фактом у Рубенса, Ван-Дейка и еще бесчисленного множества других талантливых живописцев Италии, Германии и других стран. Их портреты гораздо важнее их «картин». Большинство этих картин, с их праздными выдумками, с их сценами и личностями, ничего не имеющими общего с тем, что должны бы в самом деле представлять, с их исторической или жизненной небывальщиной, с их тощими и сухими аллегориями, с их школьными греками и римлянами, с их

¹ Риторика — наука о красноречии, процветавшая в древности, а позже из-за внимания лишь к форме речи, а не к ее сути ставшая синонимом поверхностности, бессодержательности. Художественная риторика — внешне красивое, но не глубокое, малосодержательное искусство.

академическими святыми и ангелами, списанными с натурщика, с их Ангеликами и Медорами¹, с их лжесатирами и вакханками², с их бумажными сражениями и кукольными видениями — все это выдумка и клевета на историю, на жизнь, на все то, что в самом деле было. Многие из самых знаменитых «картин» надо извинять из-за виртуозности их исполнения, иногда из-за лирического личного чувства самого художника (впрочем, не всегда не сходящегося с требованием исторического сюжета), из-за внешней красоты или эффектности. Надо ссылаться на «время», на «эпоху», на «необразованность» или «неразвитость» художника, надо сквозь пальцы смотреть на множество смешных непростительных или оскорбительных подробностей. Конечно, в продолжение нескольких сот лет существования живопись выражала иногда и истинную жизнь, но до сих пор выразила ее, сравнительно говоря, слишком мало, потому что слишком много думала об «исполнении» и слишком мало о «содержании». Сама «картина» всего менее интересовала и художника и его публику. Живопись на тысячу верст отстала от литературы и поэзии. Там уже сотни лет существуют такие создания, где соединяется истина содержания с высокой талантливостью выполнения. В живописи лишь с недавнего сравнительно времени возникло понятие о том, чем должна быть картина, какая истинная правда, без выдумок и «отсебятины», должна присутствовать в ней; лишь с недавнего времени живопись начинает стремиться к такой задаче. Это я постараюсь подробно изложить в особом труде. В настоящую минуту я касаюсь этого вопроса лишь вскользь. Напротив, портреты с натуры, этюды с живых лиц — это самая важная и самая значительная, для всех будущих времен, доля того, что сделано до сих пор искусством. Не говоря о высоких талантах, даже посредственные живописцы становились всегда интересны, когда вместо нелепостей и глупостей, с большим серьезом водружаемых на холсте, они принимались за портреты и, помимо всяких «сцен», представляли тех и то, что перед ними существовало. Художественная критика только теперь начинает это понимать и оценивать по достоинству те жалкие маскарады и переряживания, которые под именем «картин» наполняют все музеи.

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,

¹ Ангелики и Медоры — здесь: персонажи сюжетов, на которые писались картины художниками академического направления, то есть направления, далекого от правдивого, реалистического изображения действительности.

² Сатир — по древнегреческой мифологии, низшее божество, спутник бога веселья и вина Вакха. Вакханка — жрица Вакха, участница вакханалий — празднеств в честь Вакха.

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 той 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 натуры, 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 вылепленную на веки веков. Это галерея, которою может гордиться наше искусство.

Какая близорукость — не видеть и не понимать этого! Какая темнота в голове у тех критиков, которые способны были восклицать перед этими великолепными созданиями: «Чем тут восхищаться, с чего славословить и трезвонить о великости таланта Крамского, о гениальности его произведений, всех этих постылых господ NN и госпож ZZ... Крамской далеко не наполнил своего призвания и задачи».

Это все люди, еще не ведающие, что говорят!

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 анализирования — 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, светлого, 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 1886 года: «Если припомните, я писал вам еще когда-то из Парижа, 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 натуры? Весьма немногому: например, некоторым манипуляциям¹, 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

¹ М а н и п у л я ц и я — тот или иной прием или способ в работе.

способность, данная опять-таки природою, вместе с физиологическим составом. Надо удивляться тому, отчего так долго плохо рисуют и плохо пишут те, кто учится в Академии. Говорю не обинуясь: оттого, что их слишком много учат, но не тому, чему нужно, и много учителей разом одному и тому же. В Академии нарушен самый элементарный закон всяческого обучения. Нигде и никогда, ни в одном предмете образования и ни в одном мастерстве, не бывает учителей много или несколько: один, и непременно только один... И, что удивительнее всего, все академии, как будто с самым злым намерением искалечить художника, усердно стараются сделать наперекор здравому смыслу, в то время, когда юноша требует особой осторожности, терпения и одновременно режима для укрепления, его подвергают всяческим экспериментам¹; в это время у него особенно много учителей по одному и тому же классу или по одному и тому же предмету; а когда он, хотя и искривленный и попорченный, благополучно проплывает все академические заставы и получит то, что называют пенсионерством², ему рекомендуют, или он сам избирает, одного какого-либо мастера и старается пристроиться к нему. Следует же поступать обратно. Как бы ни был плох профессор, но он один; это все же лучше, чем многие, которые говорят разно... 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 руины³), 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 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

¹ Эксперимент — опыт.

² Пенсионерство — см. сноску на стр. 39.

³ Руины — развалины.

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, а 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?»¹ Необходимо и обязательно, потому что только одна полная свобода в этой сфере и изливает уродливость».

Да это славянофил в искусстве, да это сектант!² — конечно, готовы возопить очень многие, все консерваторы и ретрограды³, 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

¹ Ана́рхия (с греч.) — безначалие, безвластие.

² Секта́нт — член религиозной секты; здесь: член узкой группы единомышленников, обособленной от общего хода историко-культурного развития.

³ Ретрогра́д — отсталый человек, противник движения вперед, яростно защищающий все старое.

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 наклонна 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 наизуворот?..»

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



И. Е. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.».

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 никаких 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 тащат, 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 4-го отдела 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 — приказывать, 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 нападал на неудовлетворительность новых русских художников со стороны технической — недостаток их



И. Н. Крамской. Портрет И. И. Шишкина.

письма, колорита; он иногда называл русское искусство «младенческим», Федотова, Перова и других — еще несовершенно с точки зрения техники художниками, 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 натуре, 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 недавно. 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 то, 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 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 деступны тому, кто только умеет рисовать и писать (понятие Брюлловых, Бруни, Басиных 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 наклонности 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 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 совер-

¹ 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.

шенно 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 откупу 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 Льеу X, в XVI веке, при Людовике XIV, в XVII веке, воображают, что, какой ни возьми сюжет, задача, 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 существовало. 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 *très comme il faut*², 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

¹ Клер-обскюры (с франц.) — светотени: прием использования в живописи контраста света и тени.

² Весьма порядочно (франц.).

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 бариш, 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 художестве. 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») пояснять 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 ссылался 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.

С

I

Самая 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, наивными ребятами, знавшими только «божественного Ра-

фаэля» 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 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 че-

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

сти 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, Киеве, 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, *впуск 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 рысках 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 впуске 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 сомневаемся — 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 приходящих 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



В. Г. Перов. Портрет писателя А. Н. Островского.

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, выходявшие 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 рисуящая 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 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 художество 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

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.



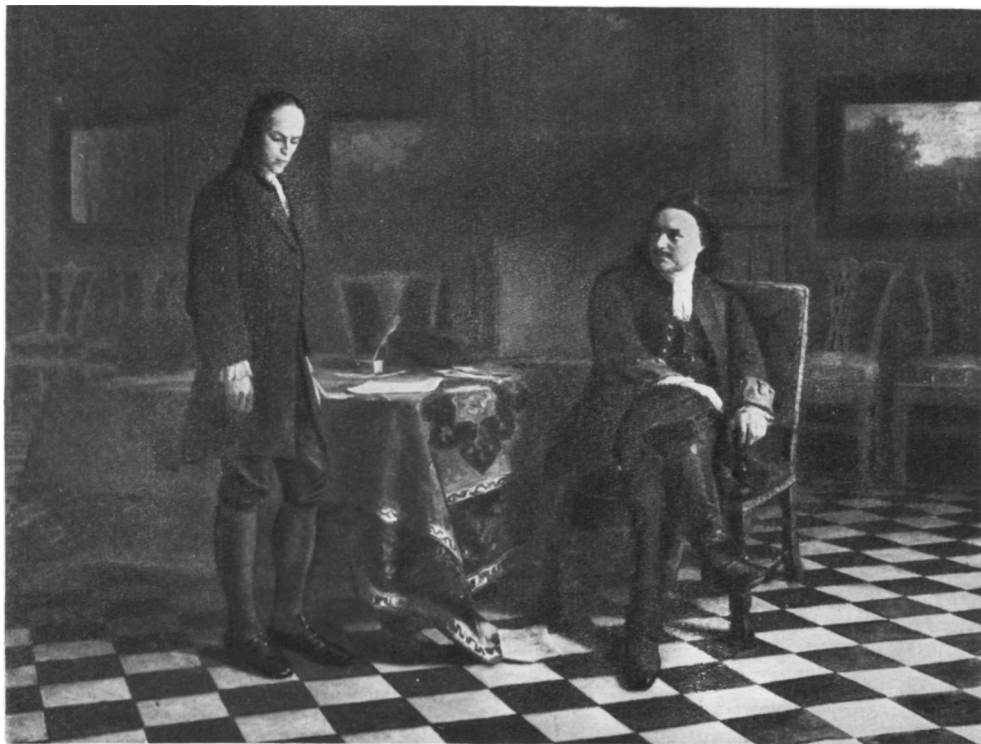
В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского.

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 разжидились! 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 Монплезире, сына своего, царевича Алексея, ворованного из бегства его в Австрию и Неаполь. Грозный царь, уже начинающий сесть, сидит у стола, на котором лежат письма, уличающие царевича в его интригах и изменнических сношениях. Перед ним стоит сын его, притворно или 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.

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. «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе».

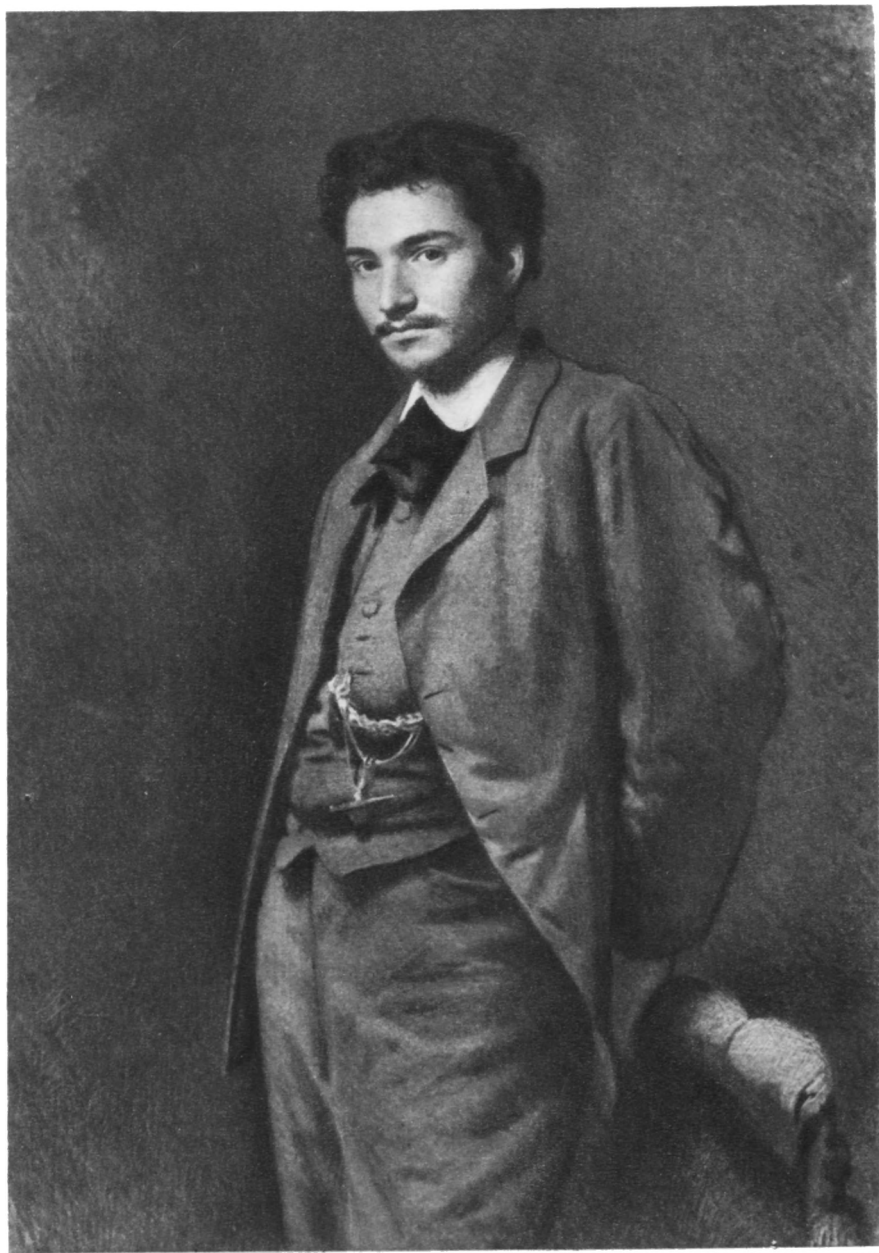
Еще ни одна из прежних картин г. Ге не носила такой печати зрелости и мастерства, как эта. Сила и колоритность письма даже в таких мелочах, как, например, разноцветный ковер на столе, простота и необыкновенная правда каждой подробности, начиная от головы Петра — истинного *chef-d'oeuvre'a* в каждом штрихе — 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 кстати 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 *, 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 справедливым 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 зачинаний своего отца и, может быть, старавшийся про-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 был виноват, что таким



И. Н. Крамской. Портрет Ф. А. Васильева.

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 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 Афросинюшка, 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 трагическими 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 понимать, ни сочувствовать не может,— по-нашему, это неверно, это не отвечает требованиям искусства.

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, а 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.



А. К. Саврасов. «Грачи прилетели».

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 бывают 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 отвертишься. 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 счеты: 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 приходит бороться нашей петербургской. Новизна задач, сила, глубокая народность, поразительная жизненность, полное отсутствие прежней художественной лжи, талантливость, быющая 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 *pendant* 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 копыны 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 гречневика¹, 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.

Другая 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

¹ Г р е ч н е в и к — головной убор русских крестьян в прошлом столетии.



В. Г. Перов. «Охотники на привале».

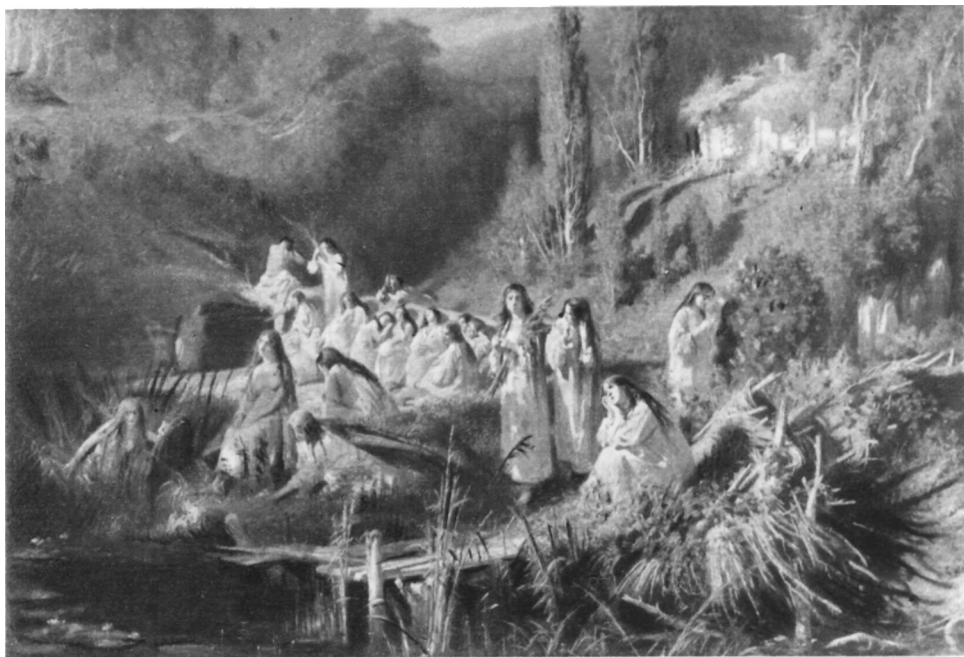
нет на свете, после чего мир кончается. У нас в литературе есть один *chef-d'œuvre*, совершенно равняющийся этим двум картинам, — это «Рассказ о соловьях» Тургенева *.

Из числа трех портретов, присланных на выставку г. Перовым, два (г-жи Тимашевой и г. Степанова) хороши; но поколенный портрет Островского, в русском тулупчике, — один из совершеннейших, произведенных русскою 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 накиннутый на плечи плед и над ними строгая, серьезная, талантливо глядящая голова. Поколенный же портрет 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»¹. Помните там «пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый

¹ См. «Русалки».



И. Н. Крамской. «Русалки».



А. А. Камнев. Пейзаж.

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.

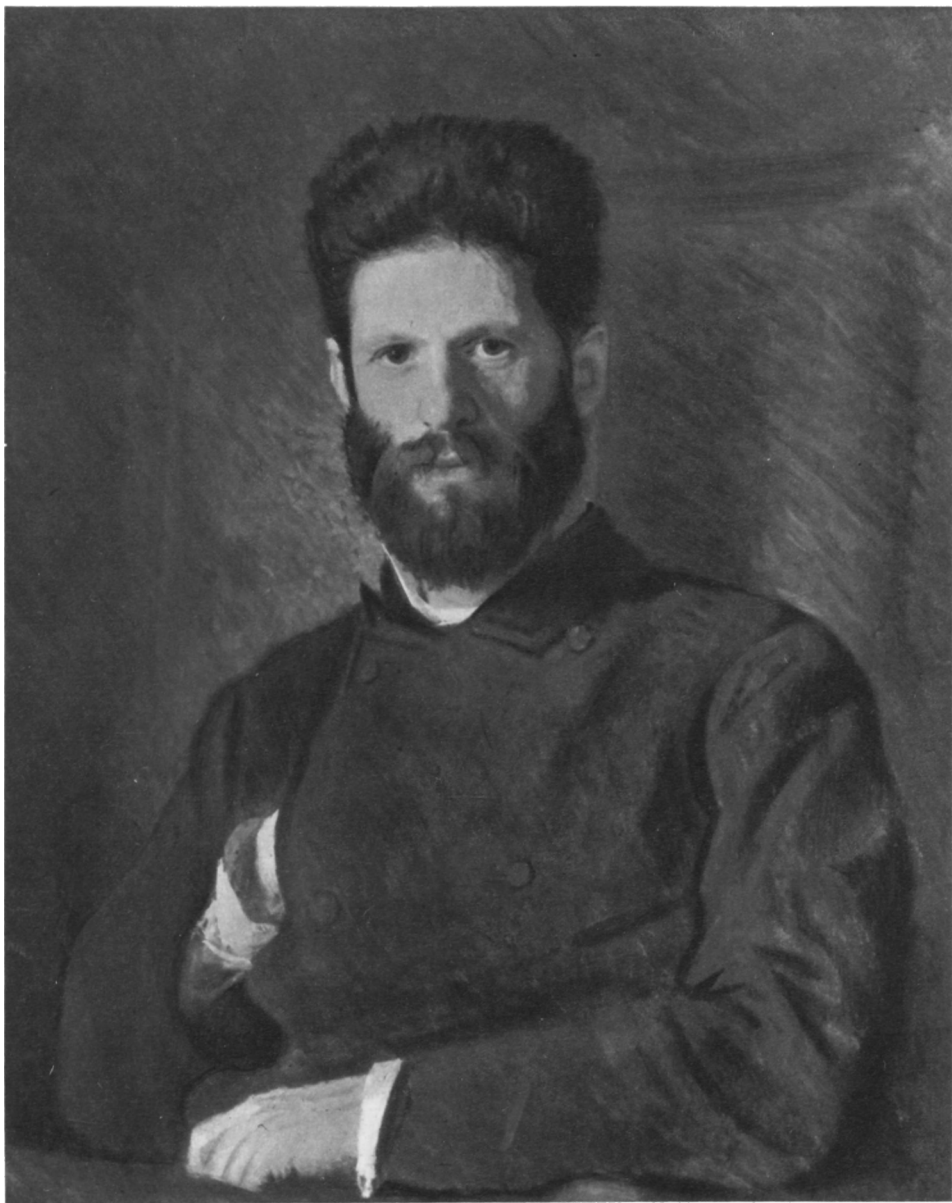
Воротившийся наконец из долгих своих гостин в Париже г. Гун выставил целых пять картин и рисунков. Между ними нет значительных компози-

ций, но все, что тут есть налицо, отличается, как все у г. Гуна, замечательно, почти французской элегантностью, вкусом и необыкновенным мастерством исполнения. Лучшее всего — этюд головы старика в старом французском солдатском шлеме, быть может, времен Варфоломеевской ночи¹, и улица в нормандской деревушке.

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 вещью только что посредственной. Иные начинали побаиваться за будущность и этого талантливого 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 по дороге в сторону, тянется маленькой рысцой 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 лошадемок 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 постоялый двор, да горячего чаю!» — и чувствуешь везде кругом такое молчание, среди угрюмого снегового пейзажа все умерло, нет ни звука, кроме однообразно щелкающих копыт и редкого понукания проснувшегося извозчика. По выражению, по тону, по картинности и рельефу эта маленькая картинка — одна из лучших наших картинок последнего времени.

¹ Варфоломеевская ночь. — Так называется ночь на 24 августа 1572 года под праздник св. Варфоломея, когда французский король Карл IX и католическое дворянство вероломно уничтожили в Париже противников католицизма — гугенотов.



И. Н. Крамской. Портрет М. М. Антокольского.



Г. Г. Мясоедов. «Дедушка русского флота».

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 царевический кафтанчик, еще восточного покроя, в меховой шапочке, объятый горячим нетерпением, бросается к ботику, который перед ним раскрывают из-под покрыва, 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 добротою 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 знамением. Мы искренне радуемся успехам г. Мясоедова, но все-таки заметим, что его картина вы-

играла 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 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 гнувшимися 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 вдали загородный зимний пейзаж, замерзлые колокольни, горы и снега, где-то домики



Ф. А. Васильев. «Оттепель».

вдали, 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 вдали — 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 заключает прекрасные подробности (особенно даль, извивающуюся 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 стенах древесных; наконец, гравюра крепкой водкой¹ «Вид на

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.



М. К. Клодт. «Полдень».

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 показалось 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 монотонии¹ 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 Моно́тония (греч. «μόνος» — один) — однотонность, однообразие.

П

I

ри самом открытии выставки я сказал в «Новом времени» *, что, по-моему, это лучшая из всех бывших до сих пор выставок Товарищества. В настоящую минуту, когда эта выставка совершенно уже полна и, кажется, туда ничего более не прибавится, мне бы хотелось фактами доказать правду моих слов.

Товариществу передвижных выставок с каждым годом все труднее. Всякий раз являются все какие-нибудь новости, не в помощь, а на помеху. То Академия отказывается более давать ему для выставки свои залы, тем публично доказывая, что ее вовсе не утешает почин и успех русских художников, желающих быть самостоятельными и хлопочущих о собственном своем деле; то возникает, под протекцией той же Академии, какое-то особое «Общество выставок», желающее быть монополистом ¹ и закликающее всех экс-

¹ Монополист — лицо, пользующееся монополией, то есть исключительным правом на что-либо.

понентов¹ к себе; то выходят вон, под удивительными предложениями, иные члены, то без всяких предлогов другие умирают, а третьи — и того хуже, живы остаются, да не хотят ничего делать. И что же! Товарищество, посмотришь, и в ус себе не дует: возьмет да стряхнет с себя одну беду за другою и потом стоит себе по-прежнему живое, сильное и здоровое как ни в чем не бывало. Видно, и в самом деле все русские художественные силы тут в сборе, одна другую притягивает, одна другой помогает, и идут они все по настоящей дороге. И какое славное заглавие у этих молодых людей — Товарищество! Как они хорошо себя называли, какими добрыми товарищами стоят все рядом! Мне кажется, если бы у нас существовали старинные процессии, и праздники, и торжества, и разные сословия народной деятельности должны были бы там присутствовать и идти в торжественном шествии, наше Товарищество должно было бы написать на своем знамени: «Согласьем малые дела растут, раздором и большие рушатся». В этой паре слов была бы рассказана вся история его жизни и роста.

Нынешняя передвижная выставка, *шестая* числом, занимает *третье* место по количеству произведений (выставка 1875 года заключала 83 произведения, выставка 1874 года — 71, нынешняя — 69, выставка 1871 года — 47, выставка 1876 года — 45, выставка 1872 года — 44). Сверх того, на нынешней выставке находится еще 232 произведения покойного члена Товарищества, проф. К. Ф. Гуна. Достоинство же и блеск большинства выставленных нынче произведений таковы, что поминутно приходилось слышать сожаление целых групп публики, зачем вот эта, и вон та, и еще та, и та, и та картина не едут на всемирную парижскую выставку. Но Товарищество ничего не отвечало, а, мне кажется, думало про себя: «На что! Зачем! Мы уж и так довольно дали для Парижа. Ведь в том, что туда посылается, все самое хорошее, и сильное, и важное — все наше. Чего же еще! А мы вот лучше позаботимся о том, чтобы и у нас дома, в разных краях России, наши собственные товарищи по отечеству увидали, что у нас творится талантливого и значительного. Надо со своих начинать, до других черед потом дойдет».

Такого образа мыслей совершенно не разделяет, да, кажется, и не понимает, проф. Перов, который вдруг заявил, что он выходит из Товарищества, потому что не согласен с путешествием картин по России: по его мнению, довольно им быть на выставках в Петербурге и Москве. Вот-то чудный образ мыслей! Точно будто в провинции не люди живут. После этого, значит, тоже и сочинения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, графа Льва Толстого, Островского, Гончарова надо читать только в Петербурге да в Москве, а в остальные русские места вовсе даже и пускать их не надо — на что им! Не стоит! Да, вот как люди переменяются, вот как идет иногда книзу, вместо того чтобы кверху, уровень мысли и понимания, даже у людей

¹ Экспоненты — здесь: художники, чьи произведения представлены (экспонированы) на выставке.

самых талантливых и выходящих из ряда вон. Зато иной раз та же отметина какого-то изъяна ляжет и на творчестве...

Мне хочется начать мой обзор выставки с того, что на ней есть самого важного, то есть доказательств *успеха и развития*.

Как *сочинение* мне кажется самою значительною картиною на выставке — «Встреча иконы» г. Савицкого. Вместе с тем это лучшая картина этого художника. Здесь он сделал вдруг такой шаг вперед, какого просто невозможно было от него ожидать, судя по прежним его произведениям. Вначале г. Савицкий писал очень грациозные маленькие картинки, довольно характерные по типам и очень-очень не худые даже по колориту, теплоте и солнечному. Потом вдруг у него краски пропали, он стал писать все серее, бледнее и бесцветнее, и вместе с тем картины его насколько увеличивались в объеме, настолько же принимали вид сухих и бездушных фотографий с натуры (например, его «Ремонт железной дороги»). Казалось, от г. Савицкого нечего более ожидать, и вдруг — неожиданное превращение! Только не в худую сторону, как у нас слишком часто, на беду, бывает, а в хорошую. Г-н Савицкий неожиданно-негаданно привез на передвижную выставку картину, хотя и опять большую, но превосходную, хотя и грязно и серо написанную, но полную такого содержания, таких типов и такой правды, которые делают ее одним из самых значительных и важных созданий новой русской школы. Приземистая, захоластная белорусская деревенька на опушке леса — вот это фон картины, это ее задний план. Наперед, на дороге, не доезжая деревни, остановился тарантас, где везут куда-то вдаль — верно, к важным людям и по важной надобности — икону. Лошади деревенские, сытые, во франтовских медных наборах; на козлах сидит, без шапки и только завязав платком щеки, какой-то отставной запущенный кучер, совершенно равнодушный и тупо смотрящий вперед. Один из дьячков, старый и усталый, вылез уже давно из своей телеги на землю и, зайдя за тарантас, подальше от всего, что у него за спиной делается, с наслаждением нюхает табачок рядом с жеребенком, который точь-в-точь, с таким же наслаждением трется о колею. Между тем главный персонаж, путешествующий протопоп, с налитым лицом и разбухшим красным носом, в камилавке¹ и лисьей шубе, потихоньку выкарабкивается прямо на зрителя из нутра тарантаса, где еще брезжит красный огонек свечек, зажженных во всю дорогу кругом иконы. Его под мышку небрежно поддерживает, даже не глядя на него, служба², которому, кажется, все эти процедуры давно надоели и который как-то неопределенно упер глаза перед собой в землю, держа, впрочем, под мышкой церковную кружку с красной печатью — доброхотные, мол, датели наверное и тут какие-нибудь найдутся. Но, пока спутники иконы так мало о ней

¹ Камилавка — головной убор, надеваемый священником во время богослужения.

² Служка — человек, прислуживающий во время богослужения и при исполнении обрядов.



К. А. Савицкий. «Встреча иконы».

думают и каждый из них занят своим собственным делом, сама-то икона уже давно вынута из тарантаса и, сияющая тяжелыми серебряными ризами¹, появилась в самой середине картины. Красивый молодой мальчик, должно быть из самого хорошего тут дома, обутый в сапоги и из почтения спустивший свой тулупчик с плеч до пояса, поддерживает икону на расшитой ширинке², выразив на милом лице своем самое глубокое умиление и благочестие; за другой край поддерживает икону почтенный старик, степенный и важный, может быть староста, в синей сибирке³, с густыми седыми волосами, ровно спустившимися на лоб. И вокруг серебряного сияющего центра картины — иконы — широким опахалом распространяется толпа крестьян и крестьянок, сбегавшихся из деревушки на приезд чудной, благодатной гостьи. Некоторые поспевают еще издали, на всем бегу вдевая поднятую руку в зипун или шугай, старухи туда же ковыляют, немножко избоченясь,

¹ Риза на иконе — металлическая накладка (из золота, серебра), часто украшенная драгоценными камнями.

² Ширинка — вышитое полотенце.

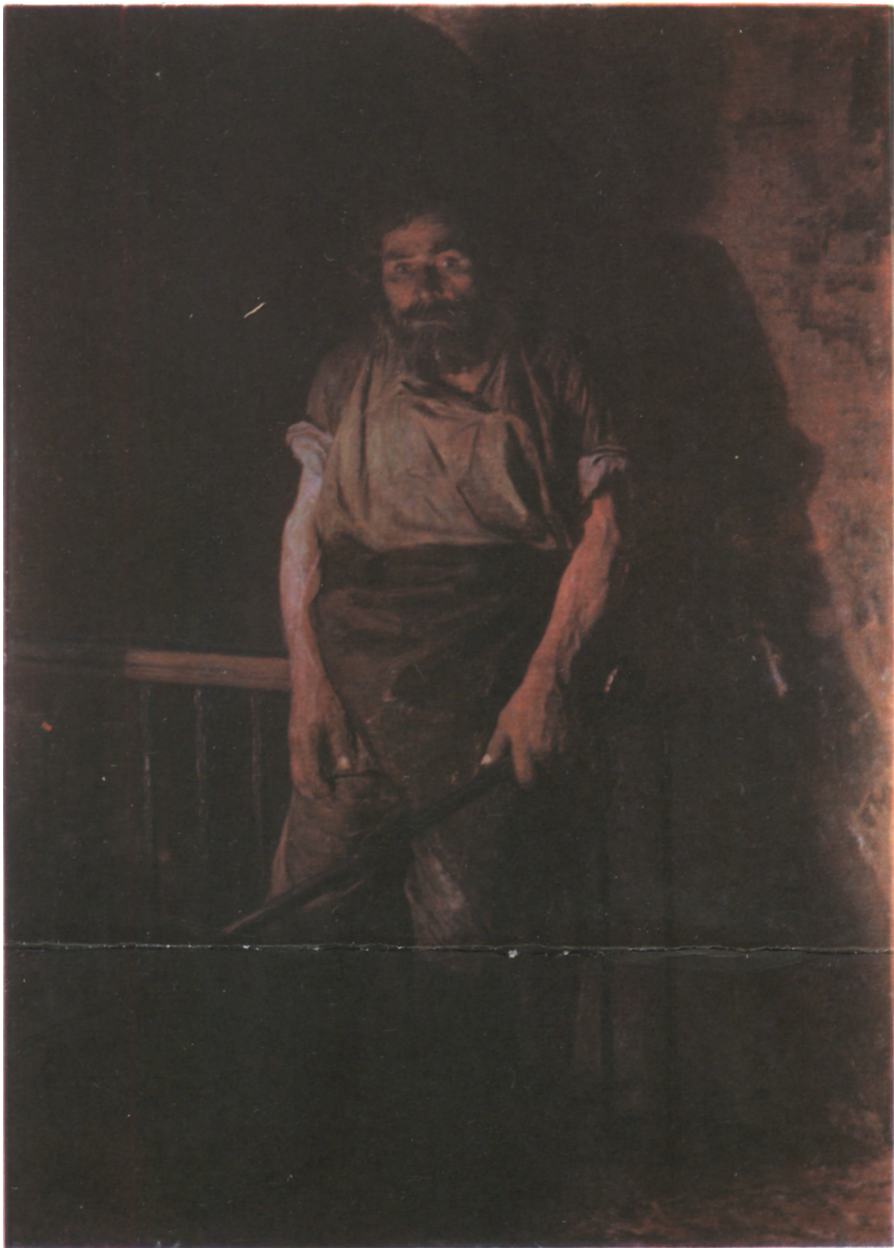
³ Сибирка — верхняя одежда: короткий кафтан с невысоким стоячим воротником.

чтобы достать медную копейку из кармана; спугнутые гуси, подняв крик, плетутся в сторону, а на самом переди уже ревностная толпа стоит на коленях. Сколько разнообразных лиц, физиономий и характеров! Тут есть и молодые, и старые, и горячие фанатики¹ — например, коротенькая желтая старуха, так и сплющивающая себе крестные знамения на лоб и грудь; а также и тихо умиленные — например, отставной солдат, должно быть уже давно воротившийся назад в деревню, а теперь кротко поглядывающий на икону из-за других, впереди стоящих; тут и благочестивые старики, тут и румяные молодые, кажется покуда еще менее других охваченные религией и оттого не торопящиеся стать на колени; тут есть и маленькие дети, ничего еще не понимающие и только участвующие в интересном спектакле; наконец, тут есть и бедная крестьянка в душегрейке, самая ревностная и самая поспешная, которая раньше всех прибежала и впереди всех кланяется в землю лбом, под самую икону, а сама не забыла в ту минуту свою дочку, рыжую растрепанную девочку в бедном сарафанчике, и правой рукой гнет ее за шею туда же, кланяться в землю: «Учись, мол, и ты, Анютка, как надо молиться!» Вся картина в общей сложности — это богатая масса мотивов, выразивших самое искреннее чувство, веру, счастье душевное, порыв энтузиазма, тихое довольство и обожание — и тут же рядом ум и глупость, смысленность и ограниченность, жирную сытость и изнуренную долгими годами скудость. Многие, даже из тех, кто полюбил это оригинальное русское произведение и любит на него от всего сердца, наверное, все-таки горько жалуются на его несчастный мутный колорит. Я тоже, вероятно, с целой другой половиной зрителей, не меньше первых жалуюсь на колорит г. Савицкого и был бы не менее кого бы то ни было счастлив, если бы «Встреча иконы» написана была превосходнейшими теньеровскими или остадевскими красками². Но что делать, этого нет, станем довольствоваться хоть тем, что есть. Притом же, мне кажется, г. Савицкого немножко выгораживает, во-первых, то, что у него в картине действие происходит русскою, невзрачною, пасмурною осенью, незадолго до холодов, а во-вторых, то, что вообще русской школе краски не дались. Исключения слишком, слишком редки, и немножко поцветней, немножко побесцветней — разница, пожалуй, не ахти какая.

Другая картина на выставке, которая должна, мне кажется, сильно радовать каждого, кому интересно наше искусство, — это «Засуха» г. Мясоедова. Со времени первой его золотой медали («Дмитрий Самозванец в корчме») это третья его в самом деле очень хорошая картина. Г-н Мясоедов имеет дар почти всегда выбирать необыкновенно интересные сюжеты для своих картин («Заклинание», «Опахивание», «Земство обедает», «Похоронный

¹ Фанатики — люди, одержимые иступленной религиозностью.

² Теньеровские и остадевские краски — цветовая гамма, свойственная картинам двух известных художников XVII века — фламандца Давида Теньерса (в XIX веке писали: Теньер) и голландца Адриана ван Остаде.



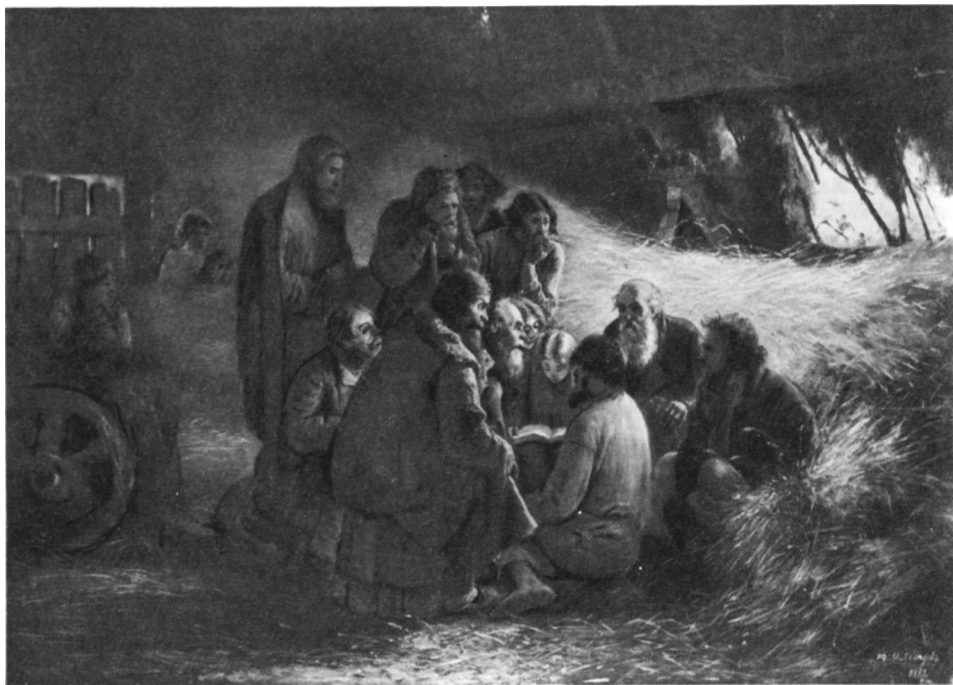
Н. А. Ярошенко. «Кочегар».

обряд у испанских цыган» и т. д.), но не имеет дара всегда исполнять их с тем талантом, какого требуют эти сюжеты. Одно время можно было даже опасаться, что он никогда не создаст картины, выходящей за пределы порядочности и приличности, но две его вещи доказали противное: «Чтение крестьянского положения 1861 года» и нынешняя «Засуха». Первая из этих картин тотчас же была замечена всеми, на выставке 1874 года, по мастерской группировке своей, по прекрасным типам и выражениям и в особенности — вещь совершенно новая у г. Мясоедова — по эффектному колоритному пятну, отлично сосредоточенному на самой главной точке картины, на красивом деревенском мальчике, читающем «Положение» усевшимся кругом него в овине мужикам. Нынешняя «Засуха» не представляет такого же эффекта по части колорита, но зато в десять раз превосходит прежнюю картину во всех остальных отношениях. Г-н Мясоедов еще новый раз доказал, что он не остановился, а идет все вперед, все вперед, не огромными скачками и порывами, как таланты самого высшего разбора, но прочно и верно, так что от этого художника надо ожидать еще очень многого. В «Засухе» перед вами пустынное поле, с потрескавшейся землей и неумолимо раскаленным небом. Почва изныла от бездождья, бедные люди — тоже. Эти работяги, которые только своим полем и живы, совсем наконец выбились из сил, всякую бодрость и надежду потеряли, пошли, сложились своими медными пятаками и позвали попа — молебен служить на поле. Понесли хоругви¹, поставили маленький столик и сверх него большую красную глиняную чашку для святой воды, а по крайчикам прилепили толстые свечи из желтого воска; пришел старик батюшка в светлых и узких ризах, положил крест, взял книжку и, наклонившись вперед, читает. Около отставные солдаты и крестьяне по-сановитее, все те, кто в сапогах ходит и исправные кафтаны носит, одни хоругви держат, другие — целый ряд образов, словно сплошной иконостас² на руках. Им всем солнце прямо в глаза, и они щурятся и морщат лоб и брови, но крепко наблюдают важность момента и роли, они стоят лицом к святой воде, к кресту и священнику. Позади же священника столпилась густая толпа черносошников³ в лаптях и дырявой сермяге. Они потыкали свои палочки в сухую землю и сверху навесили свои шляпы на время молебна, другие валяются на земле, а сами они, кто на ногах, кто на коленях, со всею страстью молебны и ожидания слушают слова молебна и голос батюшки. По их лбам и щекам, по их бороде и платью яркими пятнами и длинными полосами лежит солнце, иные тоже должны щуриться

¹ Хоругви — изображения святых, которые носили высоко над толпой во время религиозных процессий.

² Иконостас — место, где расположены в церкви иконы. Здесь: много икон («образов») в одном месте.

³ Черносошники — крестьяне, жившие на казенных землях (не крепостные), платившие подать от «черной сохи», то есть за каждую работающую соху. Здесь: пахари, земледельцы.



Г. Г. Мясоедов. «Чтение крестьянского манифеста 10 февраля 1861 года».

и морщиться от этого несносного солнца, словно от надоедающей неотвязной мухи, но какие выражения повсюду, какие глаза, какие истомленные лица, какая бедность и нужда, какая горячность на потухающих лицах сморщенных старух, какое мужественное, даже среди крайней беды, выражение у этих мужиков с бронзовыми мускулами, какие великолепные головы рядом с усталыми фигурами, какие красивые молодые женщины и девушки в живописном, полуазиатском, расшитом узорами тульском костюме, какие характерные нищие и слепцы, со своими бельмами и поводырями! Вся картина — один стон и вопль наболевшей души. Это хор, готовый всякую минуту взять в унисон¹ одну и ту же ноту. В картине г. Савицкого сто разных желаний, надежд и ожиданий несутся из всех этих бедных человеческих грудей вокруг иконы; здесь — у всех одна и та же мысль, одно и то же ощущение —

¹ У н и с о н — здесь: выражение одной и той же мысли на лицах всех персонажей картины.

и нет во всей картине ничего другого, кроме этой мысли, кроме этого ощущения. В этом сосредоточении целой картины к одному единственному, нераздельному пункту — вся сила ее. Картина написана прекрасно, но если бы она сияла солнечными могучими красками, как другая, еще недавняя картина г. Мясоедова «Чтение положения», если бы земля на переднем плане была не фиолетовая и если бы еще не было иных недочетов в рисунке (особенно огромных чухонских плоских ступней, каких никогда не бывало у русского народа, отлично сложенного), — картина выиграла бы еще вдвое.

Третий художник, сделавший отличные шаги вперед, — это г. Ярошенко. До сих пор его можно было считать только даровитым учеником, твердою рукою прокладывающим себе настоящую дорогу — этюдами с натуры, с отдельных фигур, портретами и изредка пробами несложных, хотя довольно оригинальных по замыслу картин (например, «Невский проспект во время дождя», «Сумерки» с рабочими на мостовой). На нынешней выставке г. Ярошенко явился уже выросшим в мастера. Как этюд с натуры его «Кочегар» * превзошел все прежние его работы подобного рода, и, кажется, вся публика, как один человек, всякий день приходит в восхищение от поразительного огненного освещения, которым облит с головы до ног этот мастеровой, смотрящий прямо на зрителя и точно выдвинувший вон из холста свои геркулесовские руки с налитыми жилами. Но как картина его «Заклученный» точно на столько же стоит выше всех прежних его картин и доказывает сильный успех; его «Заклученного» я ставлю в десять раз выше «Княжны Таракановой» покойного Флавицкого, как ни замечательна, впрочем, эта



Г. Г. Мясоедов. «Молебен во время засухи».

последняя картина. Сюжет был тоже сильно затрагивающий нервы и шевелящий мысли. Только, несмотря на присутствие разных, очень реальных подробностей: мышей, бегающих по кровати, кружки с водой, соломенного повыведерганного матраца и тому подобного,— картина та была все-таки мелодраматическая и идеальная и явилась последней отрывочкой брёлловщины. Вообще говоря, Флавицкий имел много общего с Брёлловым по сюжетам и краскам. Я старался обратить на это внимание публики при первом еще появлении его «Мучеников в Колизее». Те же, как у Брёллова в «Помпее», колоссальные размеры, та же перепуганная толпа народа, та же условная пестрота красок и то же отсутствие истинного выражения и истинно правдивых действующих лиц. «Княжна Тараканова» была опять чем-то наполовину брёлловским: тут, как всегда у этого последнего, появилась итальянская напускная декламация вместо правдивого чувства, лжеграндиозные формы вместо простоты и естественности, парадные костюмы, где им совсем не место, безразличная голова античной статуи, может быть Ниобеиной дочери¹, вместо женского характерного типа XVIII века — какое все это было попираание правды и истории, какое пробавление старинными художественными привычками! Но внешняя красивость тут была налицо, подобно тому как она бывала всегда и у Брёллова,— только до чего это было все далеко от нашего времени, от нового русского искусства! Кому нужно от искусства одна только смазливость форм и красок, одно только шекотание глаз, мог оставаться доволен — тут все для этого было в избытке. Даже больше того: картина возбуждала до известной степени чувство жалости и негодования против страшного факта, тут изображенного: женщина, полная сил, ума и энергии, хотя, быть может, и худо направленных, была однажды отдана на жертву наводнению и утонула в каземате, точь-в-точь как одна из бедных мышей, в отчаянии мечущихся по картине. Да, этот мотив, энергически и до известной степени талантливо выраженный, разом привлек к созданию Флавицкого все симпатии и все восторги публики. Старые академисты дулись на «неприличие» противополождейского сюжета и дали наконец автору титул профессора, лишь вынужденные общественным мнением, слишком сильно высказывавшимся; но, в сущности, пусть бы немножко надули в ту минуту этих самых академистов и объявили бы им, что сюжет вовсе не из нашей истории, а из итальянской или французской, и они бы в первый же день не только дали профессорство Флавицкому, но возложили бы с удовольствием золотой венок ему на голову — до того эта картина полна мотивов и выражения условных, общих, до того она мало приурочена к чему бы то ни было, к какому-нибудь времени, месту, индивидуальности, характеру, народу. Это просто «общее место», каких много во всех академиях и музеях, картинное, красивое, но не способное достигнуть глубины

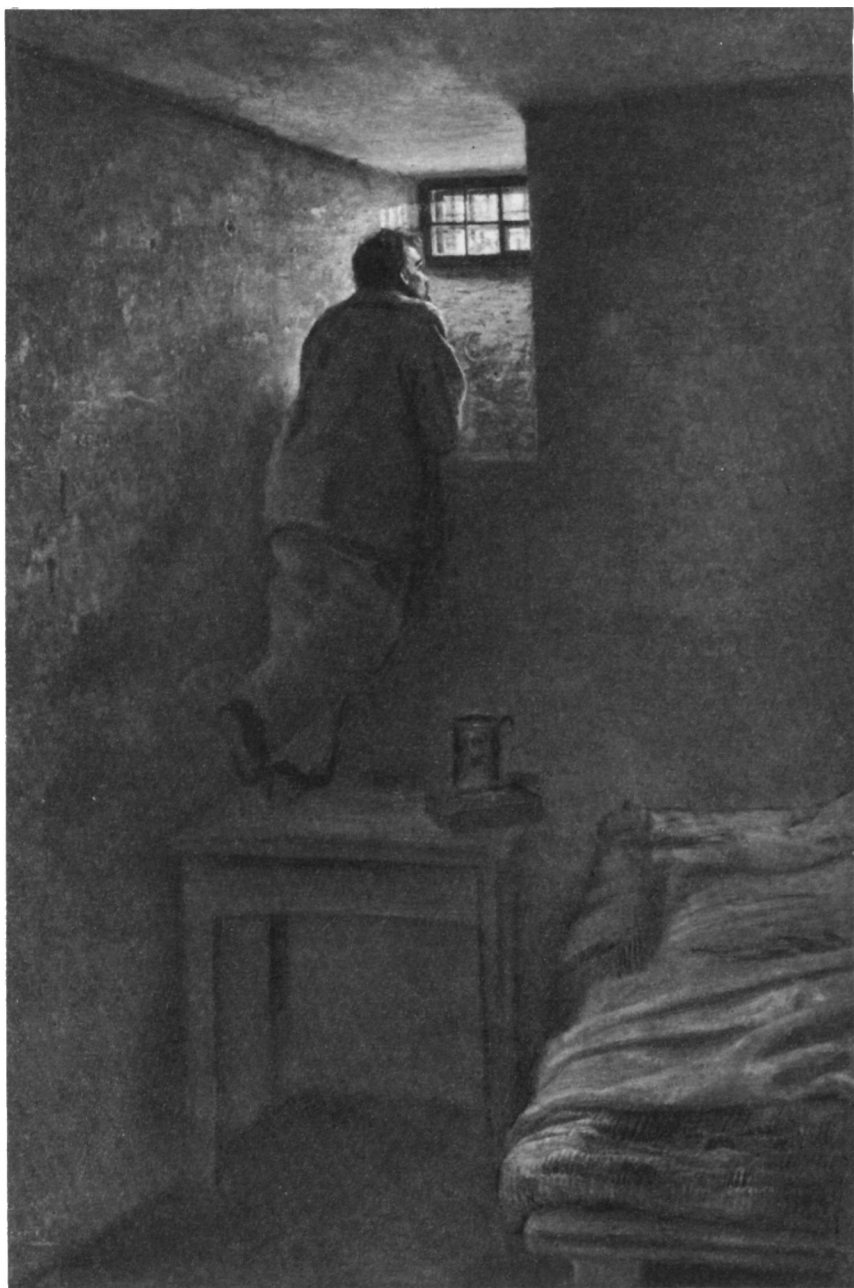
¹ Ниобеина дочь — скульптура на античный мифологический сюжет, изображающая последнюю, младшую дочь Ниобы, фиванской царицы. Все дети Ниобы были убиты Аполлоном и Артемидой.



К. Д. Флавицкий. «Княжна Тараканова».

души — одним словом, нечто брюлловское. Но со времени Брюллова и Флавицкого наша школа далеко ушла. Что тогда нравилось — теперь уже не действует; что тогда могло удовлетворять — теперь уже слабо и кажется праздным баловством кистей по холсту. Теперь нужно, кроме красок и изящных линий, что-то такое, что поглубже бы хватало и что проводило бы по душе царапину посильнее прежнего. И вот таким-то нынешним требованиям удовлетворяет новая картина г. Ярошенко: «Заключенный». Она не имеет претензии ни на какую героичность и величие; вся ее забота — быть как можно меньше похожей на театральную тираду или на оперную арию. Когда глядишь на эту простую, ужасно простую картину, забудешь всевозможные «высокие стили» и только подумаешь, будто сию секунду щелкнул перед тобой ключ, повернулась на петлях надежная дверь и ты вошел в один из каменных гробиков, где столько людей проводят иной раз целые месяцы и годы своей жизни. Всего только несколько шагов расстояния и вдоль и поперек; нацарапанные или врезанные прежними жильцами буквы по всем направлениям на мрачных стенах; сыро и гадко повсюду, и сам нынешний постоялец только одним и спасается, чтобы не умереть от тоски и смертельного одиночества: он подмостил стол, где стоит кружка с водой и назидательная книжка с крестом на переплете, он взобрался ногами на этот стол и глядит в крошечное решетчатое окошечко — последнее и единственное утешение, как у пойманного зверя. Оба равно должны чувствовать, что поддержат их взаперти сколько захотят. В картине нет ни эффектных обмороков, ни поз трагических, ни опущенных эффектно голов, — зато сколько той правды, которая всякий день совершается тихо и незримо в ста разных местах, и близко и далеко от нас! Этот заключенный — посмотрите, какой он тут еще здоровый, бодрый и сильный; посмотрите, какими он спокойными, надеющимися глазами глядит на золотистый свет, на краски жизни, врывающиеся к нему сквозь эти дарованные ему скудные вершки отверстия. Таким ли он и долго еще вперед останется или сломают его здоровье — сырой мрак, а гордый дух — мертвящее уединение, и тогда он выйдет отсюда трусливым дурачком или искаженным калекой, если только не вынесут его отсюда ногами вперед? Такая картина не «Князьям Таракановым» чета, где все было фраза, тирада и отвлеченность. Тут столько же правды и современности, как во «Встрече иконы» и в «Засухе» гг. Савицкого и Мясоедова. Только там на сцене мужицкий мир, а здесь — наш, среднего сословия.

Кроме этих двух картин, г. Ярошенко выставил также несколько портретов. Никогда еще прежде он не достигал такой виртуозности исполнения и даже сходства. Всего выше, кажется, его портреты с художников: гг. Мартынова и Максимова; одного уже отяжелевшего, упитанного и как будто не желающего более что-нибудь делать, другого — полного силы и энергии и словно что-то высматривающего впереди, а может быть, и готовящегося предпринять еще другую такую глубоко национальную картину, как «Приход колдуна на свадьбу». Тут характеры так и отпечатались целиком. Два



Н. А. Ярошенко. «Заклученный».

женских портрета, старой и молодой дамы, в натуральную величину, как и два первые, тоже отличаются жизнью, простотой и характерностью. Только когда рассматриваешь все эти превосходные портреты, приходит в голову: как это странно, г. Ярошенко так славно владеет нынче краской, что ему за охота работать каким-то прескучным черным карандашом и мелом? Впрочем, это секрет автора, и лучше нам — публике — в это не мешаться. Так или иначе, портреты г. Ярошенко превосходные этюды с натуры и важные задатки для характерных будущих картин. Только спрашивается: как-то он будет ладить с группировкой, и дается ли она ему? До сих пор все, что он делал хорошего, состояло из одних только отдельных фигур.

II

Теперь мне надо сказать еще про одного нашего художника, который представил на нынешней передвижной выставке доказательства успехов уже не то что хороших, или крупных, или превосходных, а успехов просто поразительных. У меня речь пойдет про г. Репина. Этот художник не прислал на выставку никакой картины, никакой сцены с сюжетом, а только все этюды с натуры, и, однако же, эти его вещи сияют на выставке, по общему голосу самых талантливых и развитых его товарищей, истинными перлами. Дело в том, что г. Репин, после нескольких лет пребывания за границей, не подвинувших его ни на какой высокий, глубокозамечательный по оригинальности или по новой мощи труд, теперь, воротясь на родину, опять очутился в атмосфере, сродной его таланту, и, словно после какого-то застоя и сна, проснулся с удесyтеренными силами. Уже для парижской всемирной выставки им было прислано из Москвы несколько портретов и этюдов, на которых лежала печать таланта и юной богатырской мощи. Один из этюдов взяли и посылают в Париж; это «Мужик с дурным глазом», удивительно написанная голова, с просто живыми, пронзительными глазами, в неотразимое действие которых верят все его земляки в Чугуеве, а их целая толпа; другой этюд, портрет г. Собко, был забракован и оставлен здесь, его никуда не пошлют, уверяя, будто портрет не похож и написан небрежно. Какая досада, что этого всего не порешили раньше, чем выставить этот портрет в залах Академии! У Товарищества передвижных выставок такое правило, что у них может стоять на выставке только то, что еще нигде никогда не появлялось, и, таким образом, портрет г. Собко не имеет уже права явиться у них; не будь этого, конечно, Товарищество с радостью выставило бы на своей нынешней выставке портрет г. Собко, не нуждаясь ни в каком большем сходстве, кроме того, какое тут есть налицо, и, вероятно, даже радовалось бы от всей души на метко схваченное выражение натуры и характера на портрете и на мастерскую, смелую кисть, гнушавшуюся всякой лжи и ходившую

¹ Г р у п п и р о в к а — композиция группы действующих в данной картине лиц.

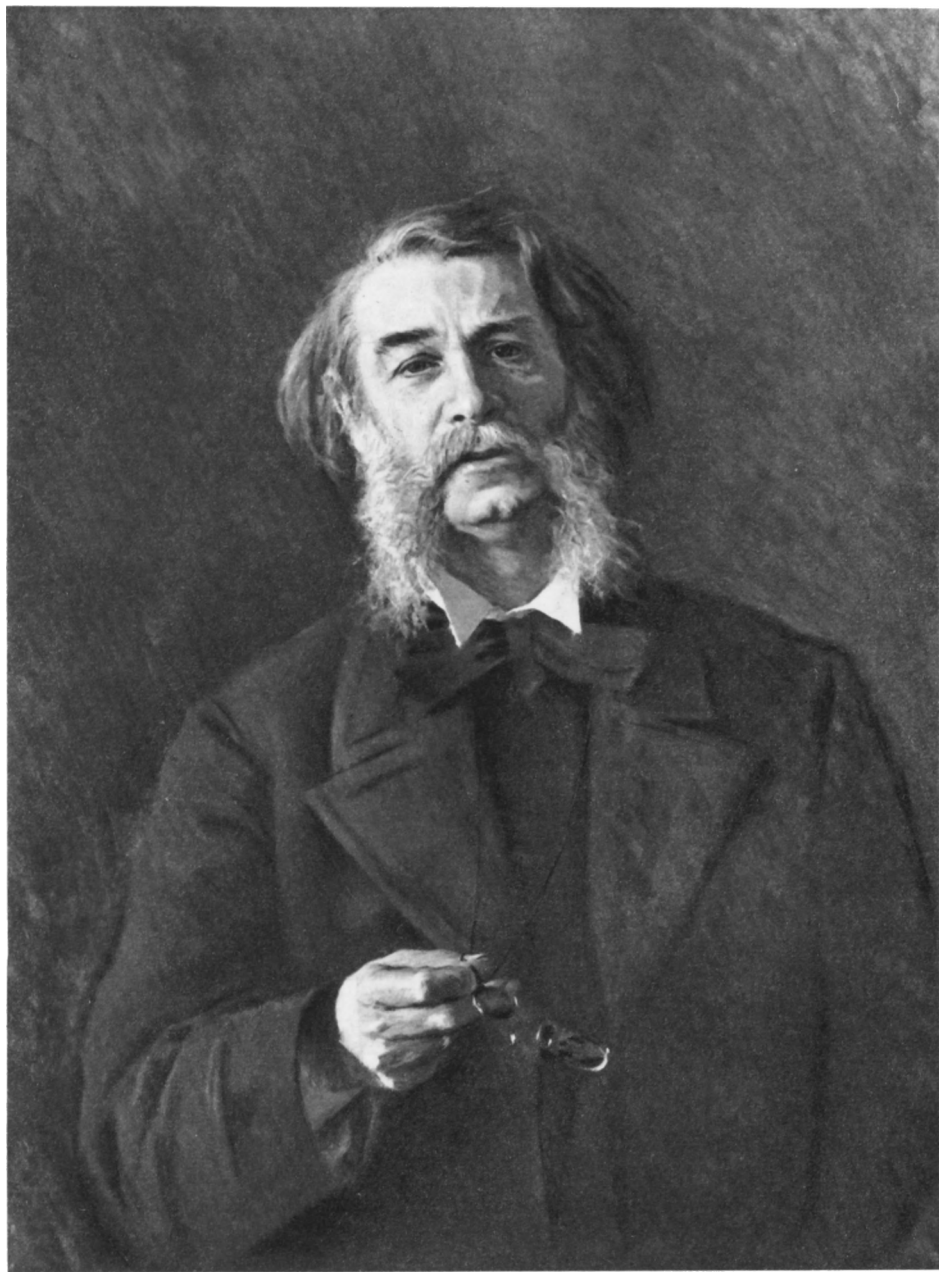


В. М. Васнецов. «Иван-царевич на Сером волке».

крупными ударами по полотну. Как восхищалось бы, мне кажется, на своей выставке Товарищество этими глазами, светящимися из темных щелок, этой радостной, подсмеивающейся физиономией, этими губами, немножко вытянувшимися в трубочку и точно собирающимися посвистать! Как оно восхищалось бы, конечно, лепкой лица, просто — точно скульптурной! Но если ни этот превосходный портрет, ни еще более превосходный «Крестьянин с дурным глазом» не попали, как бы им следовало, на передвижную выставку, зато там есть несколько новых *chefs-d'œuvre* ов г. Репина, которые дают понятие о том, чего надо теперь от него ожидать. Один из новых этюдов — грудной портрет крестьянина, под заглавием «Из робких». Это заглавие дано самим автором, но, кажется, нельзя его принять иначе, как в ироническом смысле. Правда, словно какая-то запуганность, какая-то оторопелость присутствует на лице у этого человека; вначале, пожалуй, подумаешь, что он и в самом деле робкий. Но взгляните только на его стеклянный, неподвижно упершийся глаз, переданный с изумительным совершенством, и вас обдаст холодом и страхом: попадись ему где-нибудь в непоказанном уголке, где ничьей помощи не дождешься, и тут узнаешь, какой он такой «робкий». Пощадь и жалости от него не найдется, он хладнокровно зарежет или пристукнет кистенем по макушке, — может быть, у него уже десяток загубленных душ на совести. Но как чудесно схвачен этот тип, какою могучею, здоровою и правдивою кистью он передан! Вот это один этюд, и, сколько я успел заметить, на выставке не было такого человека, старого или молодого, кавалера или дамы, офицера или гимназиста, кто бы не оценил талантливость этой картины — в самом деле картины, даром что тут всего одна только голова, — кто бы не приходил в восхищение от Репина.

Другой этюд — это его «Протодиакон». Тут мнения разделились. Одни — конечно, из благодатной среды бонтонных комильфо¹ — признавали громадную силу кисти и красок в картине, но с негодованием жаловались на выбранную натуру, находили оригинал противным, отталкивающим, уверяли, что ни за что не хотели бы, чтобы подобный «отвратительный» субъект висел у всех перед глазами, в их кабинете. Уморительные люди! Точно вся живопись на то только и существует, чтобы висеть у них на стене в кабинете! Но я это думал только про себя, а громко отвечал, что если так, то надо уже зараз повыкидывать вон из музеев сотни гениальных картин величайших нидерландцев XVII века, тоже «отвратительных»; а если что отталкивает здоровое чувство, что в самом деле противно, то это разве те картины с голыми нимфами, паточными и «грациозными», которых ни один из всех этих охранителей истинного искусства не задумался бы повесить у себя на веки веков на стене кабинета. Вот что им нужно. Прилизанная ложь и ничтожество никому не противны, одна только здоровая правда страшна и негодна. Но рядом с такими прекрасными ценителями было,

¹ Бонто́нные комильфо́ (с франц.) — порядочные люди хорошего тона, по понятиям аристократического общества.



И. Н. Крамской. Портрет писателя Д. В. Григоровича.

по счастью, множество ценителей совершенно иного склада. И эти понимали «Протодиакона» во всей его силе и талантливости. Им казалось, что тут у них перед глазами воплощение одного из самых истых, глубоко национальных русских типов, «Варлаамище» из пушкинского «Бориса Годунова». Как же, должно быть, живуч и упорен этот тип на нашей стороне, когда вот теперь, почти через полстолетия после пушкинского создания, его можно встретить прохаживающимся по площадям и улицам! Заслуга г. Репина вся в том, что он остановился на этом типе, когда с ним встретился, и нервною, порывистой кистью записал его на холсте. «Знаете ли, как нынче пишет Репин? — говорил мне недавно один из самых талантливых и умных наших художников Крамской. — Он точно будто вдруг осердится, распалится всей душой, схватит палитру и кисти и почнет писать по холсту, словно в ярости какой-то. Никому из нас всех не сделать того, что делает теперь он». И в самом деле, нельзя не согласиться с этим искренним ценителем нового русского искусства, когда поглядишь на «Дурной глаз», на «Робкого» и, быть может, всего более на этого «Протодиакона». Что за огонь горел, должно быть, в душе у того художника, который писал этого страшного, этого грозного «Варлаама»! Мне кажется, кисть не ходила, а прыгала тигровыми скачками по полотну. Все это было начато и кончено в немного часов, словно какой-то демон водил его рукой. Эти брови, толстыми пиявками поднявшиеся врозь от переносья вверх по лбу, эти глаза, точно пробуравленные в лице и оттуда глядящие гвоздями, эти пылающие щеки и нос башмаком, свидетельствующие о десятках лет, проведенных по-варлаамовски, эта всклокоченная густая седина, эта рука подушкой, улегшаяся толстыми распушенными пальцами по животу и груди, другая рука, торжественно выставленная с крепко охваченным посохом, как скипетром, старая, продырявленная, потертая бархатная шапочка на голове, ветхая ряса на тучном теле — какой все это вместе могучий, характерный тип, какая могучая, глубокая картина! Кто бы подумал, что распорядители нашего художественного отдела для парижской всемирной выставки забракуют и это капитальное произведение новой русской школы — и, однако, это случилось! Видите ли, у них опять все тот же припев: непристойно, мол, не годится показывать за границей наши раны и язвы. Ох, уж эти мне глубокомысленные радетели и защитники! Скоро ли они хоть что-нибудь станут понимать! Приди с того света Рубенсы и Рембрандты и попади им в лапы и на их оценку — они, наверное, и их вышвырнули бы и забраковали. Что уж тут говорить про г. Репина! Вот когда дело идет о разных плохих и посредственных вещах, даже без тени силы, характера и самостоятельности, — тех они никогда не забракуют, никогда не найдут непозволительными и неподходящими: те смело, всей гурьбой пройдут сквозь все шлабаумы и гордо рассядутся на всемирной выставке. Примеры всем известны.

Третья вещь г. Репина на передвижной выставке, конечно, послабее этих, но все-таки прелестная: это небольшой портрет старушки матери художника. Как те писаны со страстным огнем, так этот писан с тихою, светлою любовью.



В. Е. Маковский. «Прогулка старой барыни».



В. Е. Маковский. «В приемной у доктора».

Он не кончен, как вообще многие портреты и этюды этого художника, но и то, что есть, развивает в зрителе необыкновенно гармоническое ощущение. Эта старушка малороссиянка наполняет вас почтением и симпатией, и весь красочный эффект, немножко *à la Rembrandt*¹, с золотистыми светлыми и густою тенью направлен к произведению такого благодатного впечатления. К сожалению, эта маленькая жемчужинка повешена немного высоко и оттого значительно теряет. В мастерской у художника, повешенная как следует, эта картинка много выигрывала.

Кто не мельком рассматривает произведения художества, а останавливается пристально мыслью и на них и на их авторах, не будет сомневаться в том,

¹ В манере Рембрандта (франц.).— Рембрандт часто использовал в своих картинах контрасты яркого света и густой тени.

что нынешние этюды г. Репина — это пробы новой, возмужалой его кисти, подобно тому как лет восемь тому назад этюды, привезенные им с Волги, были пробами его кисти, готовившейся писать «Бурлаков». Насколько теперешние этюды выше, и сильнее, и самобытнее тогдашних, настолько, надо надеяться, будут выше, и сильнее, и самобытнее те картины, которые он теперь, как говорят, пишет.

III

К этим четырем крупным художникам, явившимся на выставку с доказательствами нового значительного своего успеха и развития, надо причислить еще одного, Николая Маковского. Его виды и пейзажи были всегда не худы и до известной степени даровиты. Нынче же он выставил «Вид на Волге близ Нижнего Новгорода», который есть лучшее его до сих пор произведение. Дальние планы написаны прелестно, изучены очень тщательно и по приятности впечатления имеют, мне кажется, нечто общее с дальними планами г. Саврасова в его изящной картинке «Грачи прилетели».

Затем следует на передвижной выставке целая масса художников,



В. Е. Маковский. «Друзья-приятели».

которые новых, необыкновенных успехов и движения вперед не проявили, но остались, однако же, на прежнем почетном и почтенном месте.

Начнем с москвичей. Их, впрочем, на нынешний раз всего один: Владимир Маковский. Этот художник, с тех пор как г. Перов стал быстро понижаться и даже, по-видимому, принял намерение вовсе воздержаться от выставления в публику новых произведений, решительно может считаться первым московским художником. А если так, если высокое его положение налагает на него обязанности, если надо требовать с него многого, то, конечно, прежде всего принимаешься жалеть, зачем давно не появляется из его мастерской ничего равного «Приемной у доктора», «Любителям соловьев» и другим капитальным его произведениям. Его картины последних лет — «Охотник в избе», «Посещение бедных», «Инвалид», «Получение пенсии в казначействе» и некоторые другие — конечно, талантливы, содержат немало превосходных фигур, групп, выражения и всяческих правдивых и типических подробностей, но не приближаются к прежним его первоклассным вещам. Все так. Но ведь и эти картины истинно прекрасны и полны достоинств. Как же ими не быть довольну? Картины нынешней выставки принадлежат также к этому разряду. «Друзья-приятели» — это премилая вещь, нечто в федотовском роде: один из друзей — военный, в белом кителе и по-домашнему — стоит посреди комнаты, широко расставив ноги, и голосит некий романс, прищипывая аккомпанемент на гитаре; почтенные и неуклюжие товарищи, все народ пожилой, поближе к столу с закуской, радостно слушают своего разбитного музыканта; один даже нескладно так бьет жирной рукой, другой любезничает за спиной у всех с полногрудой молодой кухаркой с красными локтями, у которой лоб лоснится, а толстые губы масляно улыбаются. Сколько тут комизма и характерности! Другая картинка меньше ростом, но никак не хуже первой: «Поздравление с ангелом». Это старушка, в воскресном чепце и платье, воротилась от обедни и подносит просвиру¹ дорогому имениннику, старичку мужу или родственнику, в халате, но уже в панталонах и жилете и с белым галстуком на шее. Самовар уже кипит на столе, чашки ждут, и Филемон с Бавкидой² тотчас займутся делом. А между тем, как эти седые приятели наклонились друг к другу, как они кротко и любовно глядят друг другу в глаза, какая тихая, незлобивая, удаленная от всей Европы жизнь сказывается в этом уголке! Кажется, на стариковский именинный дует радуются из-за своих лампадок сами образа, развешанные щедрой рукой в переднем углу. Третья картина, «Прогулка», есть повторение одного прежнего, уже раз удавшегося г. Владимиру Маковскому мотива. Прогуливающаяся тут барыня-старуха, с совиной физиономией, в белых буклях, с клюкой в руке и с лакейчиком позади ее истертого

¹ Просви́рка (просфора) — круглый хлебец из крутого теста, употребляемый при православном богослужении.

² Филемо́н и Бавки́да — герои античной мифологии: старичок и старушка, прожившие всю жизнь до глубокой старости счастливой супружеской жизнью.



И. Е. Репин. «Протоиерей».

полосатого бархатного салопы,— это та самая ветхая генеральша, должно быть крикливая и амбиционная, которая шла получать пенсию по самой середине недавней картины г. Маковского «Губернское казначейство». В ожидании лучшего, приятно встретить даже и прежний удачный, меткий тип, снова повторенный и тщательно выполненный, в увеличенном формате, да еще с некоторыми новыми подробностями.

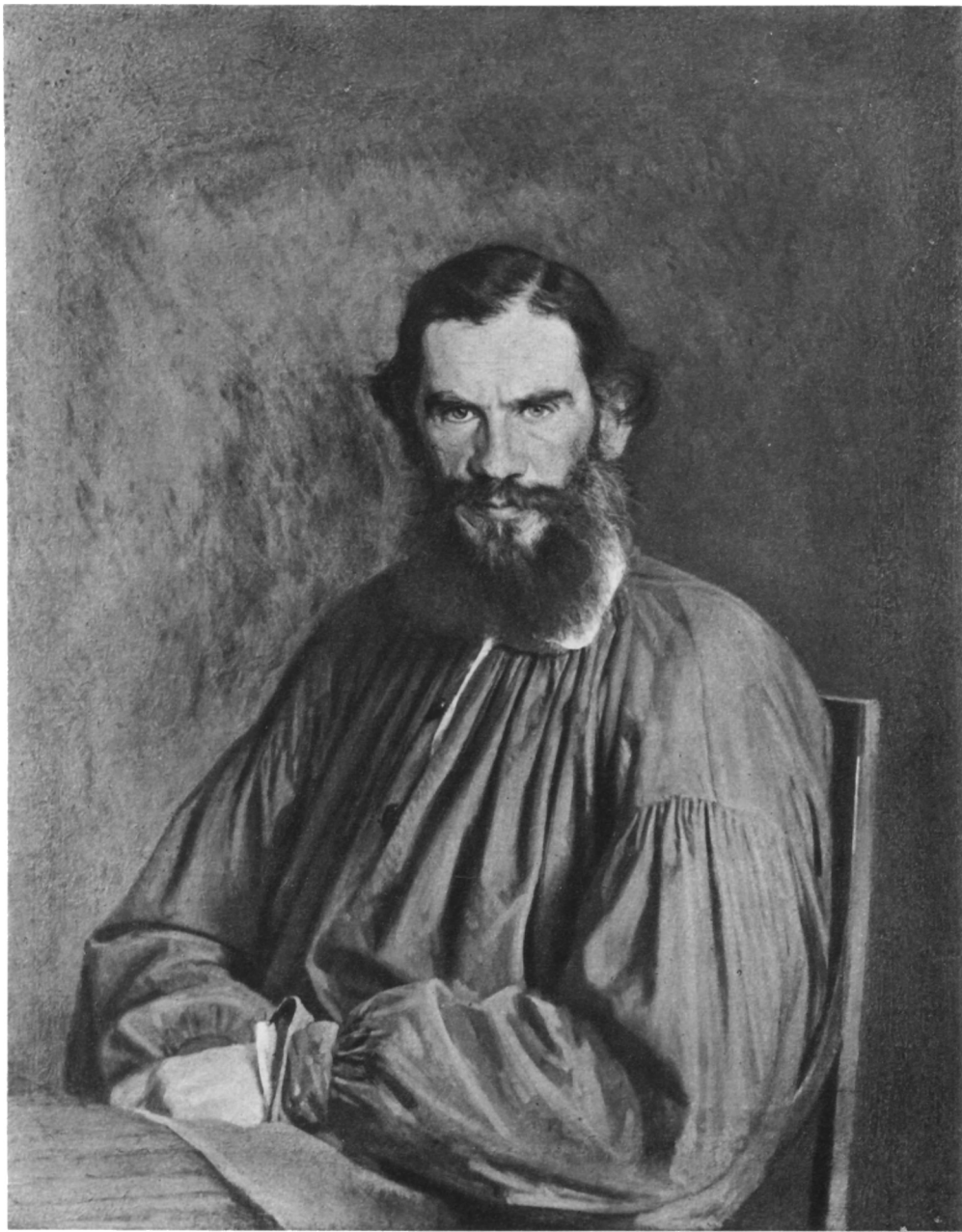
Из петербургских художников я начну с г. Крамского. Помня, какое высокое место он занимает в ряду наших художников, пожалуй, следовало бы и к нему прежде всего обратиться с упреком: отчего он как будто остановился в своем развитии, в своем шествии вперед? Ведь с 1874 и 1875 годов, времен самого сильного его расцвета, он ничего не сделал, что равнялось бы его превосходным портретам гг. Шишкина и Григоровича, лучшим его созданиям, известным до сих пор публике. Появляющиеся нынче на передвижной выставке портреты князя Оболенского, великого князя Сергея Александровича, этюд «Созерцатель» — все это прекрасные вещи, отличающиеся превосходным сходством, наблюдательностью и тщательным выполнением, но вот и все. Высших качеств художественного творчества, проявленных в портретах 1874—1875 годов, здесь не присутствует. Но готовый упрек замерзает на губах, когда знаешь, что г. Крамской уже несколько лет работает над громадной исторической картиной, старательно от всех скрываемой *, когда помнишь, до какой высоты понимания и передачи характеров и натуры поднялся г. Крамской около второй половины 70-х годов; наконец, когда перед памятью и воображением твоим носится изумительный портрет графа Льва Толстого, написанный так недавно еще г. Крамским. Такая, право, жалость, этот портрет не появился на передвижной выставке, а прямо поедет в Париж на всемирную выставку (граф Лев Толстой смилоствовался наконец и дал свое разрешение показать его всей публике) — а ему именно так необходимо было бы появиться перед нашими зрителями. Будет ли кому-нибудь из европейской публики, в Париже, настолько же дорога, как и нам, эта картина, раз — как изображение графа Льва Толстого, и два — как *chef-d'oeuvre* Крамского? Там не знают созданий графа Толстого, там не имеют понятия, что такое «Севастополь», «Война и мир», «Отрочество и юношество» — значит, им лицо автора все равно что ничего. А нам-то! Кто будет там, как мы, всматриваться на портрете в эти мужественные, хотя и малокрасивые, даже, на первый взгляд, ординарные черты лица, кто будет, как мы, отыскивать ум и талантливость, доходящую иногда до гениальности, в глазах у такого человека? И что же? Точно по заказу, г. Крамской написал тут лучший свой портрет, дал тут на свет лучшее свое создание, и то, что так долго ему не давалось — мастерская краска, талантливость могучего и поразительно прекрасного колорита, — тут вдруг откуда-то у него очутились и взяли такую могучую, неожиданную ноту, какие встречаешь у капитальнейших портретистов XVII века. Кто рассеянно и безучастно взглянет на эту картину, подумает: это какой-то слесарь, мастеровой в блузе, с мозолистыми руками — вот и все. Но посмотрите пристальнее — и пе-

ред вами откроется глубокая, сложная, талантливая, полная энергии и сил натура. Всю внутреннюю душу и склад этого человека г. Крамской схватил с таким же изумительным мастерством, с каким он схватил натуру и весь внутренний склад души, когда писал портрет г. Григоровича. Только на нынешний раз прибавилась еще краска изумительной силы и красоты. Кто этой ступени достиг, от того надо ждать слишком многого. Г-н Крамской еще весь впереди. Довольно у него написано портретов старательных, верных, очень хороших и даже превосходных. Пора ему приняться и за те chefs-d'œuvre'y, к каким его натура так явно способна. Еще хотелось бы посмотреть: способен ли он передавать с большим талантом женские типы и натуры? До сих пор мы вовсе не знаем у него проб по этой части¹.

Г-н Максимов не представил на передвижную выставку ничего особенно важного. «Примерка ризы» довольно милая вещица, и старуха мать, рассматривающая со своего стула, как примеривают на себе новую ризу ее дочери, швей,— написана очень недурно, живыми красками. Надо надеяться, что эта довольно пустая сцена выбрана только для того, чтобы поучиться краскам, в которых у г. Максимова такой сильный недочет. Опыт удался, картинка написана красками, далекими от черноты и мрачности «Колдуна» и от белесоватости «Раздела». Значит, полно терять время на пустяки, скорее за работу, за настоящую работу, пишите скорее что-то опять в самом деле важное и хорошее, как остальные ваши товарищи.

Из картин г. Васнецова внимания заслуживает всего одна: «Витязь». Картина на иностранный сюжет, «Акробаты», столько же мало удалась г. Васнецову, как мало удаются почти всегда русским художникам чужеземные сцены и типы, насколько удивленные, нисколько насковозь не проникнутые и, значит, изображенные с самой поверхностной стороны. «Победа» и «Военная телеграмма» не совсем удачны, как и некоторые другие из прежних вещей г. Васнецова (например, «Картинная лавочка»), по искусственной группировке, приложенной в какую-то копну; сверх того, в отдельных фигурах мало и натуры и склада. Зато «Витязь» г. Васнецова принадлежит к лучшему, что он до сих пор сделал. Это род тяжелого, немножко неуклюжего (как и следует) Руслана, раздумывающего о своей дороге на поле битвы, где валяющиеся по земле кости и черепа поросли «травой забвения». Большой камень с надписью, торчащий из земли, богатырский конь, грузный, лохматый, ничуть не идеальный, и в самом деле исторически такой, на каких должны были ездить Ильи Муромцы и Добрыни и которых найдешь сколько угодно даже и до сих пор по России, унылость во всем поле, красная полоска зари на дальнем горизонте, солнце, играющее на верхушке шлема,

¹ Эта статья уже была написана и набиралась, когда принесен был на выставку превосходный женский портрет, в черном платье, с красным платком на шее, нарисованный г. Крамским еще в 1874 году пастелью и акварельными красками. По типичности, красоте и правде это одно из высших созданий г. Крамского.— В. С.



И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого.



В. М. Васнецов. «Витязь на распутье».

богатые азиатские доспехи на самом витязе, его задумчивый вид и опустившаяся на седле фигура — это все вместе составляет картину с сильным историческим настроением. Жаль только, что здесь у г. Васнецова не явился на помощь такой же изящный колорит, каким отличалась лучшая его в этом отношении картина: «Питье чая в трактире».

Этюд «Старуха с просвиркой» г. Лемоха — одна из лучших его картин. Здесь есть и краски, и искреннее выражение в набожно поднятых вверх глазах. Только основной мотив и поворот головы, кажется, не совсем оригинальны, они напоминают старуху г. В. Маковского, жалующуюся на зубную боль в «Приемной у доктора».

Нынче на выставке, надо вообще заметить, пропасть удавшихся старух, самых разнообразных типов и характеров. Их множество на картинах у гг. Савицкого и Мясоедова, в платках и повойниках¹; две у г. Владимира Маковского, одна у г. Лемоха — в чепчиках. Наконец, есть еще одна — у г. М. Клодта в его «Перед отъездом». Эта тоже в смирном чепчике и пасмурном платье. Она и сама смиренная и пасмурная, сидит бедняжка на диване, опустив глаза и роняя крупные слезы — ей жмет руку офицер, в дорожной форме, кругом на полу увязанные чемоданы и чехлы: дело идет, значит, об отправке на войну. Лицо у сына как будто писано чересчур мелом, да и вооб-

¹ П о в о й н и к — женский будничной головной убор, повязка на голове.

ще его фигура не отличается, но мать — это недурной тип и выражение, даже есть что-то в самом деле искреннее и теплое. Другая, уже большая картина г. Клодта — «Терем царевен» есть хороший этюд по части архитектуры, костюмов и вообще внутренней обстановки русских дворцов XVII века. Ни какой-нибудь сцены, ни характеров, ни особенного душевного выражения тут искать нельзя, но картина цветиста и интересна. Всех лучше одна из царевен, усевшаяся с опущенной головой, далеко, в глубине окна, и вовсе не слушающая духовных кантов¹ тех трех разодетых боярышень, что поют, стоя на переднем плане.

Наши пейзажисты представили на передвижную выставку несколько прекрасных вещей, конечно не проявляющих никакого нового шага вперед их авторов, но все-таки замечательных. Первое место занимает «Рожь» г. Шишкина — мотив, им, кажется, еще никогда не пробованный и мастерски нынче выполненный. Эта рожь кажется сам-восемьдесят² — такая она тучная, роскошная; она наполняет золотистыми отливами всю картину и только в середине разгибается в обе стороны, чтобы пропустить выходящую

¹ Духовные канты — старинные песни, исполнявшиеся без музыкального сопровождения хором или ансамблем певцов.

² Рожь сам-восемьдесят — богатый урожай. На одно зерно ржи при посеве — восемьдесят зерен при урожае.



И. И. Шишкин. «Рожь».

тропинку с бредущими по ней крестьянками. В двух местах из-за ржи поднимаются великолепными лиственными столбами громадные сосны, словно колонны портала. Другая картина г. Шишкина, «Лес», отличается всеми обычными качествами этого художника. «Рожь» у г. М. К. Клодта — тоже прекрасная картина, хотя несколько уступает в эффекте «Ржи» г. Шишкина. Кроме самого поля, прекрасны здесь даль и небо. Картины гг. Боголюбова и Бегрова, первого — «Прибой волн в Трепоре» и второго — «Смотр на Транзундском рейде» — по-всегдашнему блестящи и эффектны по колориту. В картине г. Волкова «Перед ливнем», немного неприятной по пестрому переднему плану, есть прекрасно удавшийся мотив — это где-то вдали полоса света, налегшая поперек всей необозримой местности среди надвигающейся темени, и только вспыхнувшие вдруг бесчисленные калейдоскопы¹ цветных предметов.

Наконец, есть еще на выставке пейзаж, который все хвалят и на который тут же все нападают. Это — «Лес» г. Куинджи. И, мне кажется, публика совершенно права. Как эффект багрового солнечного освещения, под вечер, летом — эта картина представляет что-то в самом деле новое и необыкновенное. Может быть, никому еще не удалось написать своей кистью такого жгучего, такого раскаленного солнца. Но зато этой одной полоске, удачной и талантливой донельзя, новой и своеобразной, принесена в жертву вся остальная картина. Перед зрителем тут не лес, не деревья, а какая-то темная, безразличная декорация, невероятная, без малейшего просвета, без листьев, с плохо написанной лужей посреди. За это хвалить нечего. Пейзаж должен быть портретом с природы, а не ловлением одних красивых или поразительных эффектов ее. Искать только эти последние — дело скользкое и опасное. Даже при самой сильной, поэтической первоначально натуре можно тут легко сковырнуться, полететь вниз головой. Мне кажется, нечто вроде этого готов сказать г. Куинджи каждый, кто любит и ценит его оригинальное дарование. А что он может достигать необыкновенного, доказывается капитальною, поразительною, огненною, раскаленною щелью на нынешней его картине.

Вот главный состав выставки. Когда еще бывал такой?

Передвижные выставки имели несомненный успех внутри России, для которой они всего более и назначались. Это доказывают даже и отчеты за первые три выставки, одни только до сих пор и напечатанные. Первая выставка посетила четыре города: Петербург, Москву, Киев и Харьков (всего было тридцать тысяч пятьсот двадцать семь посетителей; за исключением обеих столиц — восемь тысяч пятьсот семьдесят два посетителя), продано было картин на двадцать две тысячи девятьсот десять рублей. Вторая выставка посетила семь городов: Петербург, Ригу, Вильно, Орел, Харьков, Одессу, Кишинев и Киев (всего было двадцать семь тысяч семьсот пятьде-

¹ Калейдоско́п — прибор для получения симметричных разноцветных узоров. Здесь: быстрая смена цветовых впечатлений от изображенных на картине предметов.

сят два посетителя; за исключением столицы — двадцать одна тысяча четырехста тридцать посетителей), картин продано на двадцать две тысячи семьсот рублей. Третья выставка посетила девять городов: Петербург, Москву, Казань, Саратов, Воронеж, Харьков, Одессу, Киев, Ригу (всего посетителей было сорок одна тысяча шестьсот сорок шесть; за исключением обеих столиц — двадцать одна тысяча девятьсот семьдесят восемь посетителей), картин продано на двадцать две тысячи пятьсот двадцать пять рублей.

Даже одни эти цифры достаточно говорят, нужны ли передвижные выставки и приносят ли они пользу.

Неужели все цифры не вырастут еще более, когда в наших внутренних городах появится нынешняя выставка, по богатству и талантливости произведений оставляющая далеко за собой все прежние?

Бывало — еще недавно, — спорят, сравнивают, кто за одну выставку стоит, кто за другую. Нынче спорить более нечего и сравнивать не стоит. Разница так громадна, так бросается в глаза, что будь кто даже и с бельмом, а чувствует и понимает. «За долгое терпенье пятьсот душ награждения!» Нет, куда пятьсот! Тысячи, тысячи душ награждения! Посмотришь, что такое народу всякий день теснится на лестнице Академии наук, что за беспрерывно движущаяся волна вверх и вниз, что за оживленные лица и разговоры, что за радостные восклицания! Право, иной раз подумаешь: опять выставка Верещагина в Петербурге. Ну да, но только — в миниатюре! Стою уже ничто сравниться не может, та уж и совсем из ряду вон, та уже точь-в-точь сам Рубини * с того света воротился и еще раз приехал в Петербург со своими кастратскими руладами и фальшивым пафосом, от которого тысячи людей плачут и тают. Тьфу ты пропасть, чтобы ему нелегко было: надо же, чтобы самое высокое и самое негодное иной раз так близко сходились в «неотразимом» действии на людей! Хоть кого это с толку собьет. И что за

странное создание такое человек — особенно русский и еще особенно пербургский. Вот сейчас он тронут до самых корней души истинною глубиною, истинным величием и натурой — отошел на поларшина¹ вбок; смотришь, уже он опять тает до самых корней души, и хлопает, и на щитах поднимает выше кровли — кого? за что? кому несет слезы? кому целует руки и край шюртука или юбки? кому до самой земли кланяется? кого благодарит за радость, за счастье, за науку, за воспитание, за «глаз своих прочищение»? О боже, какая печальная комедия! И вот этак-то всякий день, всякий час, поминутно и нескончаемо. Станный, мудреный, непостижимый род людской!

Но «передвижники» попали нынче в хорошую ноту, в самую крупную у публики, да в самом деле самую крупную и у самих себя. Если никогда у них на выставке не бывало, ни в один год, столько народу, как нынешний раз, зато уже у них никогда не бывало столько таланта, настоящего дела, настоящей службы своему искусству и своей стране, как нынче. Словно будто все эти молодые люди сошлись и сговорились: а нуте-ка, братцы, натянемте постромки, впряжемтесь все, ударимте разом, раз, два, три!!! И вдруг взнесли свой трудный воз одним махом в гору. Еще бы тут не поняли, не увидали все, еще бы не заплодировали тысячи рук!

На этой чудесной, великолепной, полной таланта передвижной выставке, седьмой счетом — заметьте себе: уже седьмой, — разве это не чудо и не диво у нас для хорошего и важного дела? На этой выставке все «товарищи» в сборе, даже такие, что однажды усомнились и бежали в чужой лагерь, а теперь видят — успех, ну потихоньку, полегоньку и воротились (имен на радости не хочу поминать); так вот, все тут, и все с полными руками всего самого хорошего, всего самого даровитого, только один есть пробел, и крупный.

Нет Перова.

Какой это был талант, какая крупная самостоятельная натура! Что за чудесный выбор сюжетов, что за меткость и талантливость наблюдения, что за богатые галереи типов, которыми вдруг населил наше искусство этот оригинальный сибиряк! Неужели всему конец, нитка оборвалась и нет дальше хода? Это была бы для русского искусства потеря громадная, невознаградимая. Остановиться и не продолжать, в самую горячую, в самую могучую минуту жизни, когда таланту и мысли только бы расцветать и распускаться во всей красоте... Мне всякий раз казалось на передвижной выставке, словно стоит в одном углу ряд картин, но они задернуты черным флером². Одним таким человеком на общем празднике меньше, одним могучим тоном беднее наше современное искусство.

Зато на выставке присутствует, да еще в полном своем блеске, тот художник, что ему приходится родным братом, тот, кто, на мои глаза, — Перов

¹ Аршин — старинная русская мера длины; 1 аршин равен 71,12 сантиметра.

² Черный флер — материя черного цвета, употребляемая в случае траура.

№ 2. Это Владимир Маковский. Та черта, которая его отделяет от первого Перова,— это город. Он весь, с головы до ног, московский, городской. Все его чудесные типы, все его создания выросли на московской почве, из-за заставы не приходили, разве что в виде гостей. Купцы, мещане, дворяне, чиновники, барыни, казачки, отставные — все это Москва, все это — наша захолустная столица. Конечно, тут коренной России, русского разнообразия и разнообразности в сто и в тысячу раз больше, чем у нас здесь, в Петербурге, а все-таки и сама Москва еще не все, еще нет тут России, тут нет еще села и деревни. Даже те крестьяне, что иной раз попадают в картинах Владимира Маковского, не дальше как подмосковные. У Перова, по его сибирскому рождению, по всем впечатлениям детства и отрочества, горизонт и рамки шире и разнообразнее. Он великолепно знает и передает Москву, где прошла его молодость, но никогда не забывал внегородскую Русь, ее бесконечное разнообразие и бесконечную многотипичность. Помните его «Крестный ход», «Крестьянские похороны», «Обедня в селе», «Птицелов», «Рыболов», «Охотники» и т. д.? Это все родилось и выросло за заставой, все это происходит вдали от площадей и высшего начальства, присутственных мест, балов, клубов и газет. Но боже вас сохрани, мой читатель, вообразить, будто я хочу умалить талант и значение Владимира Маковского в честь Перова! Никогда! Всякому свое, у всякого своя натура и своя жизнь, все условия, и никому нет надобности в искусстве поглядывать на другого и с ним сообразоваться, на чужой салтык¹ вытягивать свой собственный нос. Нет, нет, я за сто верст от того, чтобы «требовать» что-то такое с Владимира Маковского да взыскивать: зачем ты, брат, не такой, а вот этакий? Каждый обязан лишь одно делать: то, что всего более ему пристало, что всего ближе его натуре, аппетиту и умению, только бы не останавливался на одном месте, только бы не убавлял того пару, что кипел в молодости, только бы шел все вперед да вперед. Тоже и в искусстве нужны прежде всего — Скобелевы.

Влад. Маковский много сделал на своем веку прекрасного, чудесного, но нынче он празднует одну из самых великолепных побед своих, если только не самую великолепную изо всех. Ему всегда замечали: «Ну да, все это у вас прекрасно, истинно талантливо, прелестно, только краски ваши, ох краски! Что за чернота, что за чернота! А вот это-то и жаль: сколько она вам портит». И Влад. Маковский вслушался в речь людей, искренне желавших ему добра, засел и крепко стал работать над собой. Результаты вышли богатые. Он не утратил ничего из прежней своей силы, но убавил излишний мрак, и картины его выиграли. Особоливо последняя, большая, краса и блеск нынешней выставки — его «Осужденный».

В этой картине чудесное разнообразие. На нескольких аршинах пространства, в сенях суда, сошлись и теснятся люди самых противоположных слоев общества: член уголовного суда в золотом воротнике — и только что

¹ На чужой салтык — на чужой лад.



И. Н. Крамской. Портрет М. К. Клодта.



В. Е. Маковский. «Осужденный».

сию секунду судившийся им важный преступник, в арестантской сермяге; крестьяне — и благородный адвокат с серебряным столбом в петлице; молоденькая московская мещанка — и армейские солдаты; наконец, главная направляющая сила в картине — столичные жандармы. Все это сгруппировано, улажено и сплочено с глубоким талантом и чувством. Эту картину я никогда не сравню ни с какими многосаженными «Светочами Нерона», что развозят по Европе и что получают первые награды на всемирных выставках. Для нас ведь все дело в искусстве состоит только в таланте, правде и жизни. Ведь все остальное — шелуха и дребедень!

Видали вы у нас в живописи что-нибудь более глубокое по чувству, более хватающее за сердце, чем эта старая мужичка, прибежавшая из деревни в суд и всплеснувшая руками навстречу сыну, которого ведут из присутствия? Мне кажется, теперь всему Петербургу мерещится эта бедная женщина, вся в морщинах, с истрадавшим лицом и всхлипывающими губами. Что за поза, что за движение, что за чувство! Подле нее, в углу, словно хочет за нее спрятаться, стоит в лаптях и несчастном замасленном полушубке ее

муж, старичок со спутанными волосами и опущенной головой, робкий и конфузящийся; он помнит, что там какое ни есть у него горе, а все он мужик и ничего не стоит со всем своим несчастьем: вон какие тут все знатные люди, почище и поважнее его, сами господа жандармы и начальство в мундирах и золоте! И разве тут деревня, разве тут у себя дома, в избе? И от этого он потихоньку протягивает черную свою и жесткую, как недубленая кожа, руку со светящимся ногтем и дергает за подол жену: «Что ты, мол, дура, молчи, молчи! разве можно здесь!» А потом, эти армейские карапузы-солдаты, раздвинувшие врозь свои штыки, и дисциплину соблюдающие, и все-таки сохранившие на лице капельку прежнего крестьянского чувства. Посмотрите, как у одного, невзирая ни на какую привычку, ни на какое кепи с султанчиком и ружье на плече, как у него все-таки блеснули глаза на бедную мать, даром, что он свободной рукой толкает ее прочь от прохода. А потом еще, эта быстроглазая мещаночка, тоже забежавшая в суд, по делу своему или просто из любопытства — судят, мол, молодого человека, жену убил, чтоб жить на свободе с любовницей; но что за верный, что за живой тип эта девочка! Должно быть, быстрая и подвижная, говорунья без умолку, рассказ-



В. И. Максимов. «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу».

чица розовая и белокурая, со светло-русыми бровями. Подле нее отставной чиновник, чувствительный и сострадательный от праздности. Вдали судья и адвокат, один уже с солидностью в загривке и начинающимся брюшком, другой еще худенький и сгибающийся во фраке; они о кое-чем болтают промежду двух дел, их работа справлена, ничего интересного более для них тут не осталось, и они в тени; зато как раз работа жандармов началась, и они на первом плане, и они справляют свое дело. За спиной осужденного выступает, немножко наклонив голову, потому что он переступает через порог, старший унтер-офицер с рыжими бакенбардами и серьезным неподвижным лицом. Другой уже впереди, с саблей наголо, встречает осужденного; это молодой человек, румяный и красивый; в деревне он бы задорно плясал и играл на гармонике, под вечер на посиделках, после лихой работы в поле,— здесь, вечером, он, должно быть, жестоко пристаёт к ванькам¹ на театральном подъезде. Всех слабее в картине сам «осужденный»: положим, это трудная задача была — представить молодого человека, переставшего быть крестьянином и наполовину ставшего жителем большого города, цивилизовавшегося в барской кухне, отдававшего хаоса страстей; но все же задача была богатая и благодарная. Из нее почти ничего не вышло у Вл. Маковского. Его герой только что угрюм и озирается, как зверь, на представших вдруг за дверью его глазам двух деревенских бедных стариков, от которых его отделяют теперь целые пропасти. Но как чудесно картина написана в большинстве частей своих: тулуп мужика, зипун и платье бабы, блестящий жандармский костюм, пальто и головной платок молодой горничной или портнихи, и более всего живое тело, лица и руки, полные глубочайшей выразительности,— все это написано мастерски.

Есть на выставке еще другие картины Влад. Маковского. Из них одна, даром что маленькая,— «Ходатай по делам»,— настоящая жемчужина. Дело происходит где-то в харчевне или полпивной; всего два лица тут на сцене: за столом у бутылки уговариваемый и уговаривающий; первый — купец или мещанин, с красной рожей, длинной бородой и носом; он что-то сомневается и никак не может согласиться; зато как старается и хлопочет около своей жертвы ходатай, старый выжига, с бесстыдными глазами, взъерошенными остатками волос на лысом черепе, с лицом как барабанная шкура и убедительными жестами фокусника! Эта маленькая прелесть стоит наравне со всеми самыми лучшими произведениями Влад. Маковского.

На нынешний раз г. Ярошенко является совершенно иным, чем на прошлой выставке: тогда он выступил с глубокой и чудесно выраженной драмой, которая называлась «Заклученный». Ныне из города, из душной и сырой тюрьмы, он перенесся в широкие поля, на золотой солнечный свет*. Вдали Киев с блещущими маковками церквей, и оттуда, от города, по шири равнины ползут вниз под гору змейками черные тропинки, еще покрытые прохладной тенью. Края облаков, все дали на горизонте, многие места поля, верхушки

¹ В а н ь к а — кличка извозчиков.



К. А. Савицкий. «С нечистым знается».

травы покрыты ярким золотом. Стоит день чудесный, с ясным и неподвижным воздухом. И среди этой рамки света и теплоты идет из города по тропинкам целая ватага «слепцов», с холщовыми мешками у бедра для подачки, простоволосых, в лохмотьях и заплатах. Фигуры,двигающиеся на втором плане, по пригорку, слишком малы, чтобы представить лицом своим душевные типы и целые характеры, но из этих стариков, шарящих перед собой палками, из этих мальчиков с выкупленными белками, из них всех вместе, со старой слепой бабой, пробирающейся тут же позади всех, в одной короткой юбке, едва прикрывающей ее босые икры, и в бедном шушуне¹ поверх ее,— из них всех выходит чудесная, полная картина.

Две нынешние картины г. Максимова не принадлежат к числу лучших его вещей. После его «Колдуна, пришедшего на свадьбу» все ждешь, ждешь, ждешь опять чего-нибудь столько же крупного и превосходного. Вместо того из мастерской его являются вещи — только не худые. Это слишком мало. «Ужин» происходит внутри бедной избы. Двое мальчиков, свесив ноги со скамейки, совсем спят на столе. Должно быть, на голодное брюхо; мать их хлопочет тут же с черным хлебом, потому что, кажется, в доме ничего больше и нет; отец сидит на лавке, печальный и растерявший кураж². Вечер на все это светит из низенького окна сбоку, вполтела³. Все это темы хорошие, но на этот раз у г. Максимова недостаточно и неполно выраженные. Письмо, конечно, лучше, чем в «Разделе», зато там, несмотря на разные недостатки, было не в пример больше характера, а главное — и драмы и художества. Другая картина г. Максимова — «Кто там?». Эту вещьцу я ставлю выше предыдущей, хотя, собственно говоря, не стоило за нее приниматься. Красивая, дебелая крестьянская девка услышала в избе стук за дверью, припертой ухватом поперек, и окликает пришедшего человека, а сама босыми своими ногами ступила по направлению к двери, полногрудая фигура ее, освещенная огнем, отразилась громадным черным профилем во всю вышиину стены. Конечно, мило, изящно — но пора бы теперь что-нибудь и позначительнее дать.

Г-н Савицкий выставил всего одну картину — «С нечистым знается». Прежде всего, я должен признаться, мне предосадно, что прикрыли коленкором от верху и до низу всю раму, очень живописную и оригинальную, которую придумал автор. Так как на сцене, в картине, ворожея, то он (по-моему, совершенно правильно) велел вырезать — конечно, по своему рисунку — на золотой раме: разбросанные карты, летучих мышей, русалок, вверху месяц и капризно расставленные буквы надписи. Все это товарищи забраковали и закрыли коленкором. Мне кажется, что они не имели на то прав, да и рассуждение было их преплохое. Я видал в чужих краях (всего больше у фран-

¹ Шушун — верхняя женская одежда: кофта или телогрейка.

² Растерявший кураж — здесь: утративший смелость, присутствие духа, поникий.

³ Вполтела — то есть наполовину. Здесь подчеркивается темный колорит картины, на которой фигуры освещены наполовину.



В. Е. Маковский. «На бульваре».

цузов) множество рам с резными фигурами и орнаментами, относящимися к сюжету картины, и никто не жаловался, чтобы такая рама отвлекала внимание, мешала картине. Одни делают египетские рамы, другие — арабские, третьи — средневековые, четвертые — пасторальные, пятые — военные, герцогские, кардинальские, и уже одно намерение выйти из обыкновенной рамной рутины кажется мне симпатичным в высшей степени. Притом, пусть рама была бы даже в самом деле потому или посему худа — не надо поправлять автора, не надо прятать его изобретение, его, пожалуй, даже каприз. Если он ошибся, пусть увидит это сам и сам же потом поправляется как знает. Товарищеская цензура, мне кажется, тут вовсе ни к чему. Покончив с рамой, обращаюсь к картине. Эта старуха, признаться, мне во многом нравится. Правда, написана она неважно (как все почти нынче у г. Савицкого), руки какие-то лубочные, да и не из живого мяса сделанные, ноги нарисованы плоховато. Что такое валяется клочьями на полу, наперед, того, мне кажется, никто не разберет. Пожалуй, можно указать и еще несколько недостатков. И при всем том, знахарка эта, с трущимся об ее подол котом и с вороном за головой, эта старуха у разложенного огонька, осветившего бедные горшки с зельем и ожерелье из монет у ней на старейшее, это желтое полузлое, полудиотское лицо, эта сгорбленная фигура, эти иссохшие руки, держащие за ручку какой-то ковшичек, в котором надо мешать зелье, и над всей сценой бахромы из сухих трав под толком — все это вместе вещь не худо и не напрасно задуманная. Мне кажется, тут многое взято верно и правдиво с натуры, и сама знахарка — никто другой, как старая белорусская крестьянка, одна из тех, что в прошлом году целыми массами красовались в отличной картине этого же автора: «Встреча иконы».

Из двух картин г. Лемоха одна милая и грациозная — «Круглая сирота». Кто-то умер в этой избе. Батюшка уже пожаловал; его палка и зонтик уже стоят наперед, прислонясь к лавке; тут же лежит его широкополая шляпа, под висящими на гвоздике замками и ключами. Через открытую дверь, в луче света, видны крестьянские мальчики и девочки, устремившие пристальные глаза к какому-то невидимому для зрителя похоронному обряду, а наперед, по эту сторону стены, прижалась в угол босоногая девочка и горько плачет. Здесь много грации и чувства. Письмо колоритное.

Наконец в одной из картин г. Васнецова нельзя не отметить одну чрезвычайно удавшуюся фигуру. Это именно в его «Преферансе» комическая фигура собеседника, отделившегося на секунду от зеленого стола и торопливо пропускающего рюмочку. Как этот толстопузенький господин стоит, как он запрокинул голову, как он вливает в горло приятное питье, что у него за жадность, что за спех, что за ужимка — просто прелесть! Вот это видано автором в натуре, вот это им талантливо подмечено и выражено. Молодой человек, во всю глотку зевающий сбоку у карточного стола, протянув ноги и жестоко сучая, тоже не худ, но уже гораздо слабее. Пусть,

пусть г. Васнецов испытывает свое дарование на разных задачах; должно быть, он наконец сыщет свою настоящую дорогу.

Теперь портреты.

Конечно, здесь нынче во главе всех — г. Крамской. Но только тот Крамской, который с каждым годом делает все более и более крупные успехи. Между многочисленными превосходными его портретами было до сих пор три главных в самом деле *chefs-d'œuvre*¹ по сходству и передаче характера и натуры. Это были портреты И. И. Шишкина, Д. В. Григоровича и графа Льва Толстого. Нынче к этим трем он вдруг разом прибавил еще три, да еще в высшей степени замечательных по колориту, — а это была до сих пор его ахиллесова пята¹, истинно сокрушавшая его друзей. Начиная с портрета Льва Толстого, начинается поворот в иную сторону, и портреты Крамского получают, даже и по колориту, необыкновенное значение. Замечу еще, что до последнего времени г. Крамской почти вовсе не писал женских портретов — нынче он доказал, что и их он способен выполнять великолепно. На прошлой выставке у него был отличный портрет дамы в черном платье с красным бантом на шее (портрет, сделанный черным карандашом

¹ Ахиллэсова пята — здесь: уязвимое, слабое место. Мать Ахилла, героя «Илиады», желая сделать сына бессмертным, погрузила его в священные воды реки Стикса, держа за пятку. Все тело Ахилла стало неуязвимым, кроме пятки, которая и была причиной его гибели.



А. И. Куинджи. «Березовая роща».



Е. Е. Волков. «Болото осенью».

и акварелью); близкие люди просили его продолжать, не оставлять женских портретов, и вот на нынешней выставке является целых два женских портрета художественного достоинства. Один из них представляет Е. А. Лавровскую, во весь рост в зале дворянского собрания, на эстраде, во время концерта. Натурально, нашлись люди, которые тотчас завопили: зачем зала, зачем концерт, зачем целый оркестр музыкантов позади, зачем колонны, зачем то, зачем се? Ну, на всякое чиханье не наздравствуешься, особенно на такое, которое исходит от глубокой и непреодолимой потребности в «благородной и скромной простоте». Пусть эти господа так и остаются со своим благородным чиханьем. Но сколько же других еще есть людей, у которых совсем другое в голове и которые в восхищении, что перед их глазами не то что уже простой портрет, а целая картина, где представлен, и представлен на веки вечные, отрывок из нашей теперешней жизни и теперешнего времени, из нынешних радостей и восхищений. Вот тот самый уголок в зале дворянского собрания, куда устремляются в торжественные вечера тысячи глаз; вот та самая ионическая колонна¹ с завитками наверху, по которой скользит поперек красный луч из люстр; вот и палисандровое фортепьяно²,

¹ Ионическая колонна — то есть колонна, созданная в выработанном античной архитектурой ионическом ордере, отличающемся стройностью и изяществом пропорций.

² Палисандровое фортепьяно — то есть фортепьяно, сделанное из палисандра — ценного сорта древесины.

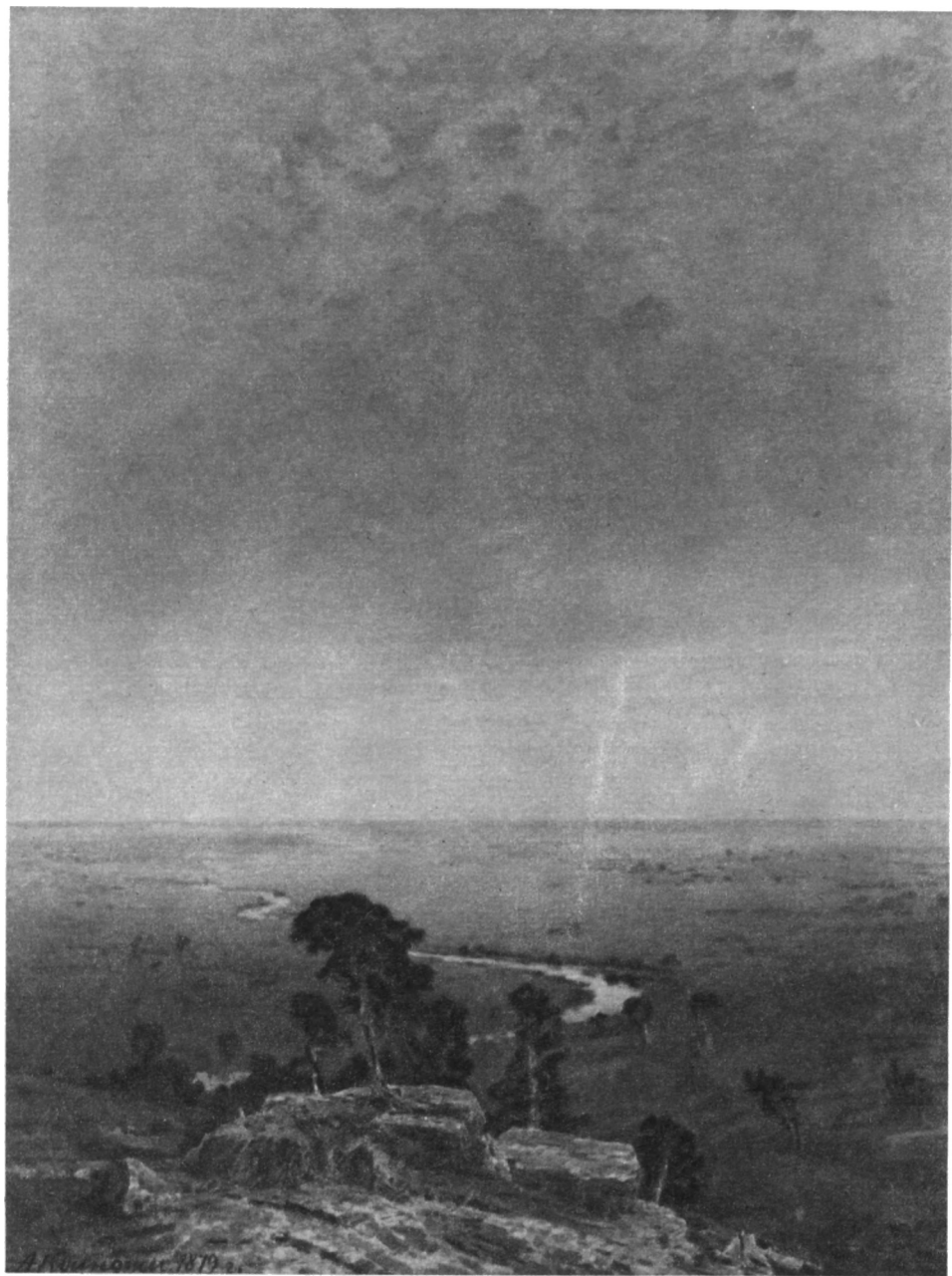
и букет громадный с развевающимися лентами, и оркестр, поджавший скрипку под мышку и наклонивший немножко на сторону голову от художественного умиления. Вот Глинкин бюст вдали, среди зелени (ведь дело идет тут о торжестве в память Глинки); наконец, вот и та певица, которой тысячи рук в эту минуту хлопают и тысячи глоток ревут. Прежде всего, какое красивое цветное пятно она образует тут своим белым шелковым платьем с тенями вечернего освещения в глубоких складках! И потом, какое сходство, какая верная передача немножко наклоненной позы, сложенных рук, держащих ноты Глинки, лица, характера! По-моему, боже сохрани что-нибудь убавить из этой чудесной картины, из ее действующих лиц, из ее торжественности и парадного света! Другой портрет представляет даму средних лет, почти по колена. Лицо, шея, руки (даром, что они скрещены и, значит, мало видны) написаны с изумительным совершенством; черны бархат и кружева на груди, черепаховая гребенка в волосах — все это великолепно, но что и всего этого великолепнее — это спокойное и простое выражение лица, глядящие живые глаза. Третий портрет — портрет А. Д. Литовченко. Этот мне кажется самым крупным созданием из всех трех. Он написан с необыкновенным огнем, так быстро, что даже в ином недоконченном (например, пальцы) колорит чудесный. Г-н Литовченко представлен вполоборота, но голова смотрит прямо на зрителя — и вот уж где надо сказать, что глаза в самом деле смотрят! Как смотрят! Словно светящиеся черные гвоздики из глубоких впадин. Выражение какое-то блуждающее, что-то отыскивающее, где-то далеко-далеко копающееся и роющееся. Лицо исхудалое, желтое, истомленное — но до чего оно жизненно передано! Просто восхищение в каждой черте. Мохнатое коричневое пальто, остроконечная шерстяная шапочка на голове, перчатка, выглядывающая из бокового кармана на груди, сигарка, с целым столбиком пепла на конце, в руке — все это доканчивает живописное и колоритное впечатление.

Кроме г. Крамского, выставил прекрасный портрет г. Ярошенко. Как и на прошлой выставке, нынешний портрет сделан черным карандашным соусом и растушкой¹. Представляет он живописца М. П. Клодта, наклонившегося вперед и оперевшегося на оба локтя. Портрет превосходный.

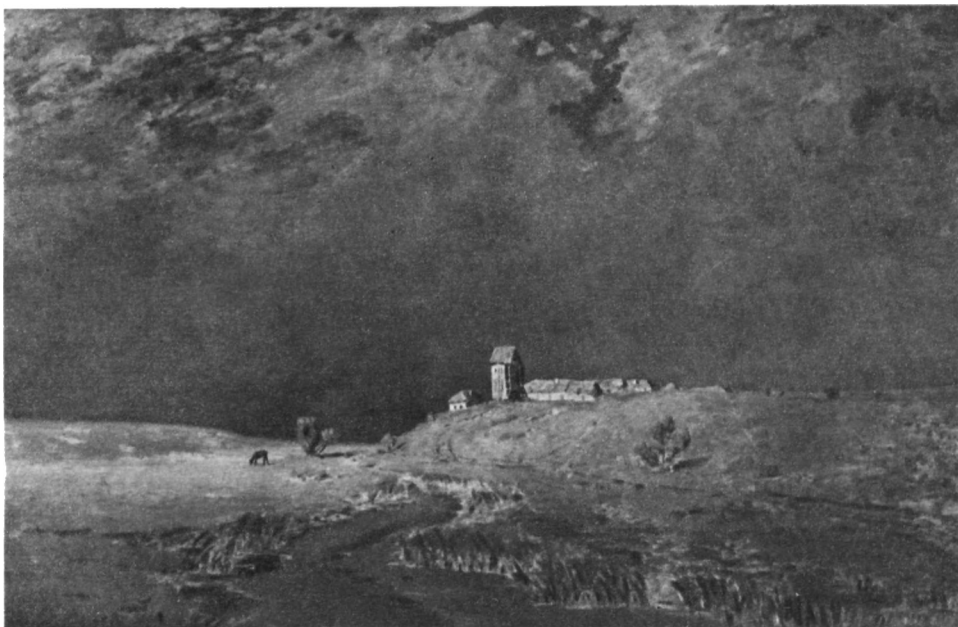
Прекрасный этюд или портрет прислал из Парижа один русский художник, которого французы сильно апробовали² уже на нескольких своих выставках: г. Леман. Прошлым летом, на всемирной выставке в нашем отделе, было два портрета, оба женских и премилых, но тот, что теперь прислан в Петербург и называется «Дама в костюме времен Директории», превосходит их всех грацией позы и улыбающегося личика, а также превосходным, очень элегантным (впрочем, без всякого сахара и преувеличения) письмом лица, шеи, груди, обнаженных рук и розового атласа на

¹ Соус и растушка — смешанная графическая техника, позволяющая добиваться тонкости светотеневых переходов в рисунке.

² Апробовать — одобрить. Апробація — одобрение.



А. И. Куинджи. «Север».



А. И. Кучин. «После грозы».

платье и старинной шляпке с громадными, выгнутыми полями. Нельзя не засвидетельствовать, все члены передвижных выставок искренне радовались на внезапный, совершенно неожиданный-негаданный успех сотоварища, до сих пор мало известного, и глазами учились приемам его изящной французской техники.

Константин Маковский давно известен у нас целой массой блестящих размашистых портретов. К сожалению, он иногда сам вредил себе излишней бравурностью¹; иные, может быть, правду говорят, что, живи этот Маковский не в России, а в Италии и не теперь, а лет двести — триста тому назад, он был бы один из самых первых и талантливых художников, расписывающих блестящею сверкающею кистью стены и своды в палаццох², церквах и виллах. Он бы тут отличился, как немногие, в композициях аллегорических, мифологических и иных. Реальность ему мало по нутру, он всегда ищет по горячности и размашистости своего таланта что-нибудь

¹ Б р а в у р н ы й — шумный, блестящий, оживленный. Здесь имеется в виду внешний эффект.

² П а л а ц ц о (с итал.) — дворец.

прибавить, украсить, расширить. Вот, например, дамский портрет, выставленный им нынче, вместе с несколькими другими портретами и картинами. Он блестящ, он красив, он эффектен, впечатление чрезвычайно колоритное и ловкое, но к чему этот маскарад небывалого красного бархатного берета и какого-то итальянского костюма? *Pas trop de zèle, pas trop de zèle!*¹ Лучше бы капельку поменьше эффекта, блеска и красок и капельку побольше живого тела в лице. И все-таки этот портрет — прекрасен, начиная с прекрасного, изящного оригинала. Только, я думаю, он всегда больше будет нравиться дамам. Два других портрета гораздо слабее. Еще на выставке большая картина Конст. Маковского: «Русалки». Она отличается опять-таки блестящим и бойким письмом, но мне жалко, что все русалки тут не только не экс-малороссиянки или экс-великороссиянки, но даже не экстренные мифологические существа, вне рассудка, времени и места. Мне кажется, они всего скорее — русалки французские. Но затем в картине все-таки присутствует некоторая фантастичность и даже есть целый довольно поэтический кусочек: это самая середина, где упал на воду луч луны и качается на волне рыжая, красивая, словно из слоновой кости отточенная, русалка.

Наконец, между портретами надо еще упомянуть портрет, написанный г. Брюлловым* с его брата. Это до сих пор лучший его портрет. Много

¹ Не слишком усердствуйте, не нужно излишнего усердия (франц.).



М. К. Клодт. «На пашне».

сходства, простоты и натуры. Кисть у этого художника начинает вырабатываться.

Между всеми пейзажами передвижной выставки (которых немало, и в том числе хороших) первое место занимают картины трех художников: гг. Шишкина, М. К. Клодта и Куинджи. «Край леса у воды» г. Шишкина — одно из самых-самых лучших его созданий. Этот песчаный пригорок над водой, сосны, ухватившиеся за яркий, чудесно написанный песок своими корнями, точно жилистыми пальцами лап, темная зелень на их верхушках, оранжевые стволы с черными пятнами и полосами поперек, убегающая черная глубь промеж деревьями, и все это нависшее над темной водою, поверх которой клубится тяжелый воздух перед грозой — все это мастерской, великолепный этюд с натуры. «На пашне в Малороссии»



В. Д. Polenov. «Бабушкин сад».



В. Д. Polenov. «Московский дворик».

М. К. Клодта тоже прекрасная картина. Солнце, полдень, знойный полдень, глубоко развороченные плугом ряды черноземных глыб и отдыхающая в упряжке с плугом пара волов, а рядом тут же отдыхающие два малоросса в одних рубашках и соломенных шляпах и вдали другие пары волов, и сияющая даль, и горизонт, и деревушки низенькие, уходящие в землю, — это все прелестно и поэтично, как немногое. Если бы только художник захотел послушаться чьей-нибудь посторонней просьбы, я стал бы просить его, чтобы он чуточку убавил лоску и блеску у волов, особенно у левого, рыжего: а то словно кто-то вымыл его мылом и причесал. Этот (впрочем, микроскопический) недостаток мне уже и прежде иногда бросался в глаза — например, в превосходном, давно любезном мне «Полдне» того же художника, и т. д.

Третий пейзажист — г. Куинджи, звезда, недавно поднявшаяся, — имеет привилегию¹ постоянно привлекать к себе много друзей, но порождать и недругов, и, что всего прискорбнее, последние чаще всего принадлежат к числу товарищей по художеству, своих братьев-пейзажистов. Многие из них относятся к г. Куинджи чуть не с ненавистью, уличают его в круглом невежестве, полном неведении техники дела и т. д. Но они могут говорить что им угодно, а все-таки г. Куинджи обладает тем, чем немногие из пейзажистов, — необыкновенно поэтическим чувством и взглядом, и все среди публики понимают это очень хорошо. Правда, у г. Куинджи всегда все дело состоит в одном сильно прочувствованном и переданном живописном световом эффекте, а все остальное у него не доделано, не изучено, принесено в жертву; но зато ведь этот мотив всякий раз какой поэтический! Например, нынче у него на передвижной выставке три картины, и все три останавливают внимание. Один, «Далекий север», — с безбрежным пустынным горизонтом на целые десятки верст; другой, «Березовая роща», — с чудесно освещенными деревьями и травой (но очень плохим и невероятным воздухом); третий, «После дождя», где превосходно передано впечатление пригорка и маленьких мазанок, блещущих словно электрические искры среди мрака и тумана душной, свинцовой атмосферы, но эта последняя написана очень неудовлетворительно.

Недостатков тут везде немало, но что хорошо — то хорошо и оригинально, как ни у кого, и берет ноты сильного эффектного освещения, никем еще не пробованные.

Из прочих пейзажей на выставке надо отметить (кроме обычных изящных картин гг. Боголюбова и Бегрова, в очень известной их манере): «Топкое болото» г. Волкова (прекрасная вещь!), «Луч» г. Каменева, «Бабушкин сад» и «Удильщики» г. Поленова, прекрасно задуманные и с большою свежестью тонов зелени в иных местах; наконец, пейзажи г-жи Маковской — к сожалению, единственной представительницы женского художественного элемента на передвижной выставке. Эта художница продолжает старательно учиться и понемногу успевает.

¹ П р и в и л е г и я — преимущество.

Все остались довольны XI передвижной выставкой: и публика, и художники, и критики; все ее хвалят, многие объявляют, что это — лучшая из всех выставок Товарищества. Я согласен со всеми и нахожу, что действительно на нынешней выставке столько примечательных картин всякого рода, жанровых и исторических, пейзажей и портретов, что этим всем Товарищество может гордиться и славиться. Вот-то чудо: сообщество из многих членов не только не разрушается, не только не слабеет, не только не подтачивается раздорами и ссорами, а все крепнет, все в гору идет! Вещь довольно необыкновенная у нас.

Многие уже давали в печати подробные (и прекрасные) отчеты о выставке. Поэтому я не стану повторять сказанное и разбирать всю выставку, но выскажу лишь несколько мыслей, пришедших мне в голову на этой выставке.

Кто меня также сильно порадовал на выставке — это г. Максимов. Со времени его «Колдуна на свадьбе» он много писал, но мало сделал истинно замечательного. Можно было указать, собственно, только на «Раздел» и на

прошлогодного «Больного крестьянина в избе»¹. (Последняя — настоящий chef-d'œuvre глубокого выражения и патетичности у обоих действующих лиц: бедного больного и рыдающей, на коленях, перед образами, беспомощной его жены.) Это были две прекрасные картины, но для целых восьми лет — мало. Новая картина его, «Заем хлеба», так превосходна, что заставляет молчать всякие претензии. Даже в колорите своем г. Максимов сделал сильный успех, — а колорит был у него всегда прежде большое место. Сцена — изба. Действующих лиц двое: бедная крестьянка, босоногая и пригорюнившаяся, принесшая под заклад последний свой чайник; другое действующее лицо — тоже крестьянка, только достаточная, даже богатая, раздобрелая телом. Она отвешивает на безмене краюху хлеба взаймы, — и как она это расторопно, и суетливо, и заботливо делает! Она стоит к нам спиной, но нужды нет: вы ее всю видите и чувствуете, вы как будто слышите даже ее голос. Это — женщина хорошая, это целый тип, целый характер. Я никогда не соглашусь с теми людьми, которые мало придают значения таким сценам: тут истинная жизнь происходит, одна из ежедневных повсеместных драм; тут наши люди, события, характеры. Для меня г. Максимов — один из значительнейших наших художников.

В. Маковский, — я давно уже это заметил, — никогда почти не бывает в своем авантаже², когда от маленьких и средних размеров переходит к большим. «Толкучий рынок в Москве» и некоторые другие картины его доказывают это, мне кажется, самым наглядным образом. Изображения в настоящую величину оригинала еще менее, по-моему, удаются ему — например, его «Швейцар». Это что-то совершенно точно не его, совершенно чуждое ему. Я бы признал тут даже некоторое сходство с манерою его брата К. Е. Маковского. Но где он всегда сам, настоящий сам, со всем чудесным своим талантом, — это в картинках маленьких, или, по крайней мере, небольших размеров. Нынче на выставке таких три, и все три превосходны: «Предбанник» — это дружеский разговор двух старых чиновников, повстречавшихся в бане. Один совсем готов, уже плотно закутан в шубу, уже с поднятым вверх воротником, уже с отпарившим венником под мышкой; на прощанье, солидно поговоривши с другом, он уходит, а наперед дает понюхать своему кудрявому седому другу табачку из своей табакерки: тому еще нельзя добраться до своей собственной, он еще одевается. Я считаю, что эта картинка — сущий pendant к «Чистому понедельнику» Перова.

Другая картинка В. Маковского — это «Свидание», тоже создание чудесное. Свидание происходит между крестьянкой — бабой, пришедшей в город, и ее сыном-мальчиком, отданным в учение к слесарю. Он весь взъерошенный и перепачканный, в грязном фартуке, так и вцепился зубами в кашач, что принесла мать, даже не смотрит на нее. А она, бедная, сидит, вся еще закутанная, и с таким чувством глядит на сына, которого только что

¹ См. «Семейный раздел» и «Больной муж» на стр. 174 и 175.

² А в а н т а ж — выгода. Здесь: выгодное положение.



В. Е. Маковский. «Свидание».



В. М. Максимов. «Семейный раздел».

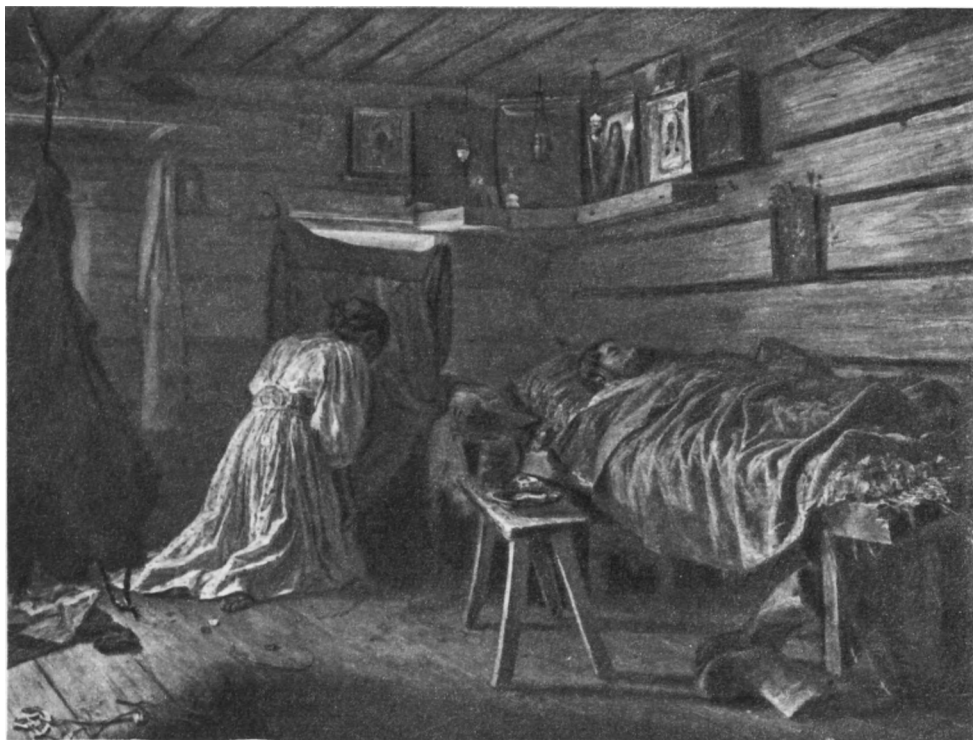
вызвала из мастерской! «Эх, батюшка, как его разбирает, вишь как ему есть-то хочется! Да его, голубчика, видно, и не кормят вовсе!» — говорят ее полные чувства и сердечности глаза. Немного неудовлетворительно нарисована вся нижняя половина тела мальчика, он точно не на своих ногах стоит, а все-таки эта картинка — прелестная и бесконечно правдивая.

Но лучшая из нынешних картин В. Маковского — «Выговор». Эта старая чиновница, толстая, седая, нечесаная, только что с кухни, с засученными рукавами, явно предобреее существо; но и она пришла в ярость и, вытащивши портмоне из мужнина вицмундира, протягивает его, пустое и раскрытое, к мужу. «А где деньги? Куда девал? Опять пропил?» — крикливо допрашивает она мужа. А он сидит на стуле, ни жив ни мертв; он, видимо, только что вошел в комнату — палка и фуражка с кокардой¹ тут рядом, у стола и на столе. Он не будет ни слова отвечать; испуганные

¹ К о к а р д а — значок на форменной фуражке.

его глаза блуждают вкось, в сторону; руки вместе, коленки сжались, красное лицо пылает и вином и боязнью. Все вместе — верх комизма, правды и талантливости.

У Репина явился теперь тоже чиновник. Еще в первый раз у этого художника из-под кисти вышел тип человека этого сословия, но вышел великолепным, великим произведением. Изображенный у него человек — это знаменитый Поприщин, гениальное создание Гоголя, несравненный тип из «Записок сумасшедшего» *. Репин представил своего бедного чудака, когда он (так объявлено в каталоге) произносит: «Удивляет меня чрезвычайная медленность депутатов. Какие бы причины могли их останавливать?» Но, не будь этой подписи, всякий все равно и так бы отгадал, что перед ним сумасшедший, произносящий важную речь, задумавшийся о чем-то бог знает как важном, и что, вдобавок к тому, этот сумасшедший — русский и бывший чиновник. Так все это в нем характерно и глубоко



В. М. Максимов. «Больной муж».

высказано. Вся бывшая чиновничья жизнь ярко написалась на этом лице: в этом прежде бритом, теперь запущенном подбородке, в этих одутых щеках, всего больше в этом взгляде, тупом, нелепом, дерзком, забитом, а теперь безумно горящем и страшно устремленном. Еще никто в Европе не рисовал такого типа, такого взгляда, даром что сотни тысяч картин висят по музеям. Помню только одну подобную картину у нового искусства (куда старому было до подобных задач? время ли ему было!): это сумасшедший фландрский живописец ван дер Гус (van der Goes), картина бельгийского современного живописца Ваутерса *, бывшая на венской всемирной выставке 1873 года. То была картина хорошая, даже талантливая, но как далеко было этому ван дер Гусу до нашего Поприщина, а Ваутерсу до Репина! Мне кажется, кто раз видел его Поприщина, никогда не забудет этого устремленного, пронзительного взгляда, с его дикостью, почти зверством, этой важности, этой наклоненной головы и длинной фигуры, в виде палки, в халате и колпаке, с засунутыми в рукава руками, с железной кроватью сзади. Сцена глубоко поразительная, неизгладимая! Написано лицо изумительно талантливо.

Другое крупное создание Репина — это «Крестный ход в Курской губернии», громадная картина (в ширину) с целым народонаселением на сцене. Эта картина — достойный товарищ «Бурлакам»: та же сила, тот же огонь, та же правда, та же глубокая национальность и тот же поразительный талант. И опять, как там, шествие целой толпы народной, разношерстной, разнохарактерной, разнотипичной. Только там были одни мужики да отставные солдаты, несущие страшную службу животных, запряженные в лямку нуждой и бедствием. В нынешней картине нет ни у кого принудительной чужой лямки. Все сами добровольно идут и жарятся на солнце, потому что они великое, душевное дело справляют: несут чудотворную икону из места ее явления (может быть, где-нибудь в лесу), в день ее праздника, в монастырь или церковь, где она всегда хранится. Этих всех людей двинуло благочестие, глубокая вера и религиозное чувство; но уже все они ужасно устали и понемножку занялись своими делами, мыслями и разговорами. Остались до конца усердными лишь немногие. Во-первых, две женщины: одна — кухарка или горничная, в красном переднике и суконной кофте, другая — бедная какая-нибудь старая чиновница. Они несут пустой футляр, где помещается обыкновенно образ; обе они полны глубокой набожности, несут свой раскрытый футляр с необычайным благоговением и, кажется, боятся каждого своего шага, как бы не оступиться. Потом еще остались в картине полны искреннего религиозного чувства странники и странницы, в лаптях и онучах¹, с палками и жезлами, с лямками и котомками, в сермягах и отрепьях, которые выступают в левом углу картины. Наконец, должно быть, тоже остались очень полны религиозного своего чувства те мужики, в степенных праздничных кафтанах деревенского сукна,

О н у ч и — подвёртки под сапоги и лапти.



И. Е. Репин. «Не ждали».



И. Е. Репин. «Крестный ход в Курской губернии».

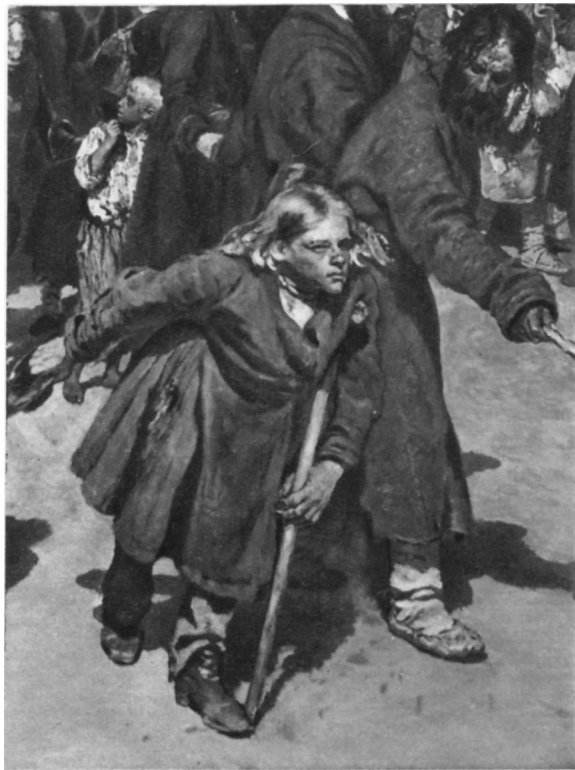


*И. Е. Репин. «Крестный ход
в Курской губернии». Фрагмент.*

что несут впереди всех на зеленых носилках громадный фонарь, весь в огнях внутри, снаружи весь в лентах и золотых привесках (руки, ноги, сердца *ex voto*¹). У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства; они настоящие индийцы буддийской процессии² на берегах Ганга, и все-таки самый молодой между ними, белокурый, тот, что сзади, ужасно обеспокоен и развлечен: ему все падают волосы в глаза, и солнце его слепит; вот он и болтает вверх головой, беспокойным жестом. Тотчас за ними, за этой темно-коричневой группой индийцев, идут деревенские певчие, все мальчишки, которыми правит старый дьячок, лысый и бронзовый, немножко еще дикарь, в старинном дьячковском костюме, и тут же новейший дьячок, в европейском уже сюртуке и с европейским вылощенным лицом. Все они

¹ По обету (лат.).

² Буддийская процессия — религиозная процессия индусов, последователей религии Будды, к берегам священной реки Ганга.



*И. Е. Репин. «Крестный ход
в Курской губернии». Фрагмент.*

поют и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А там лихой урядник¹, конечно, из солдат, из конницы, достаточно понаторелый,— тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрав судорожным движением левой руки голову лошади своей, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию. В толпе раздаются крики, головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник, в левом углу картины, действует гораздо скромнее: он только грозит нагайкой, свесясь к толпе со своей лошади. Местные волостные власти тоже являются в двух видах: одни, самые ревностные, уже перешли к действию, толкают и гонят вокруг себя палками; но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг — направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом,—

¹ Урядник — чин уездной полиции в царской России.

сущее войско в кафтанах крестьянских, и все с бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии. Центр всего — это сам чудотворный образ, небольшой, но весь в золоте и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, щурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент¹ — местное самое влиятельное лицо, откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков, грубый, нахальный, беспардонный кулак². Подле — отставной капитан или майор без эполет, но в форменном сюртуке; сзади попы в золотых ризах, блещущих на солнце, в фиолетовых скуфейках³ и камилавках, весело беседующие друг с другом; впереди — рыжий благообразный дьякон, в пышном золотом стихаре⁴; кругом — везде толпа, наполовину великорусская, наполовину малорусская. Над всем вверху — хоругви и кресты, сияющие красками и золотом в светлом летнем воздухе. И все это вместе,двигающееся прямо на зрителя издали громадной разрастающейся процессией,— это одно из лучших торжеств современного искусства.

¹ А с с и с т е н т — помощник.

² П а р д о н — по-французски «извините». Б е с п а р д о н н ы й — грубый, бесцеремонный, ничем не стесняющий себя.

³ С к у ф ё й к а — шапочка, головной убор православного духовенства.

⁴ С т и х а р ь — одежда («облачение») дьякона во время богослужения.

В нынешний сезон ничего у нас не было важнее и значительнее по части искусства, как выставка Товарищества передвижных выставок и концерт Бесплатной музыкальной школы. Эта выставка и этот концерт — явления совершенно однородные, потому что однородны художественные силы, действующие и тут и там. В обоих обществах деятелями являются художники с самостоятельным направлением, не желающие подражать чужим образцам и устремившие все силы на то, чтобы выражать лишь свою собственную художественную личность. Поэтому оба общества получили тотчас же характер самобытный, имеют значение настоящих национальных художественных школ. Но самобытный почин редко прощается: его обыкновенно преследуют, гонят, стараются вытолкнуть вон во имя всего, что прежде было и делалось, во имя всего, к чему люди привыкли. Обе наши школы, живописная и музыкальная, испытали на себе всю невыгодность дерзкого почина. Им пришлось отвесть всяких невзгод, преследований, насмешек, искажений их смысла и характера. Но ничто не действовало на людей

убежденных и талантливых. Они продолжали делать свое дело, не смущаясь никакими нелепыми подтруниваниями. И, как видно, упорство светлого убеждения победило. Зрители и слушатели начали мало-помалу привыкать к новым художникам и к творчеству; они стали с удивлением открывать, что у этих своенравных чудаков и в самом деле есть что-то дельное и хорошее, что не все у них чепуха и бездарность, что они тоже сила и величина, как и наша новая литература, потому что и цели и стремления их те же.

Но тут вдруг произошел раскол. Прежде и публика и писатели о художестве были заодно, почти повально все они исповедовали одну и ту же ненависть или презрение к новым русским живописцам и музыкантам. Теперь это изменилось. Публика ушла вперед, стала понимать больше и лучше, но писатели о выставках и концертах остались на своей прежней точке замерзания. По особенным условиям современной прессы большинство теперешних газетных писателей — реакционеры и ретрограды. Художественные обозреватели тоже не отстают от товарищей и охулки на руку не кладут. Они терпеть не могут новую нашу живопись и музыку, точь-в-точь двадцать — тридцать лет назад; они ровно ничего не видят и не понимают ни в той, ни в другой и только безмерно лгут или клеветают на них с таким усердием, на которое нельзя не подивиться. Кажется, наши художественные писатели с величайшим удовольствием взяли бы да так-таки и вытолкали вон со света, куда-то в преисподнюю, столько ненавистные им два искусства, чтобы и следа их не оставалось. Уже с чем только не адресуются к нашей живописи и музыке достопочтенные враги их: и с наставлениями, и с угрозами, и с насмешками, и с выговорами всяческого рода. И все за что? За то, что какие-то людишки осмеливаются быть новыми и самостоятельными, за то, что они решаются думать и делать то, что им самим кажется хорошим, не спрашиваясь никаких пашпортов и патентов. Но что мудреного во всей этой ненависти и преследованиях, когда они происходят от таких личностей, которым не правда, не искренность жизни нужна, а только то, как бы вот одно скрыть, другое исказить, третье подругумывать? Понятно, что у публики с такими молодцами не будет в большинстве случаев ничего общего.

Факт важный и достойный отметки.

I

Нынешняя передвижная выставка не только крупное художественное явление настоящего года, но еще и одна из самых крупных и значительных выставок у передвижников с тех пор, как они существуют. Должно быть, публика это очень хорошо сознает, потому что с первого же дня густой толпой валит на выставку и с глубокой симпатией относится ко всем лучшим художественным произведениям, там присутствующим. Совсем иное дело те люди, что появились в печати с отчетами о выставке: все они

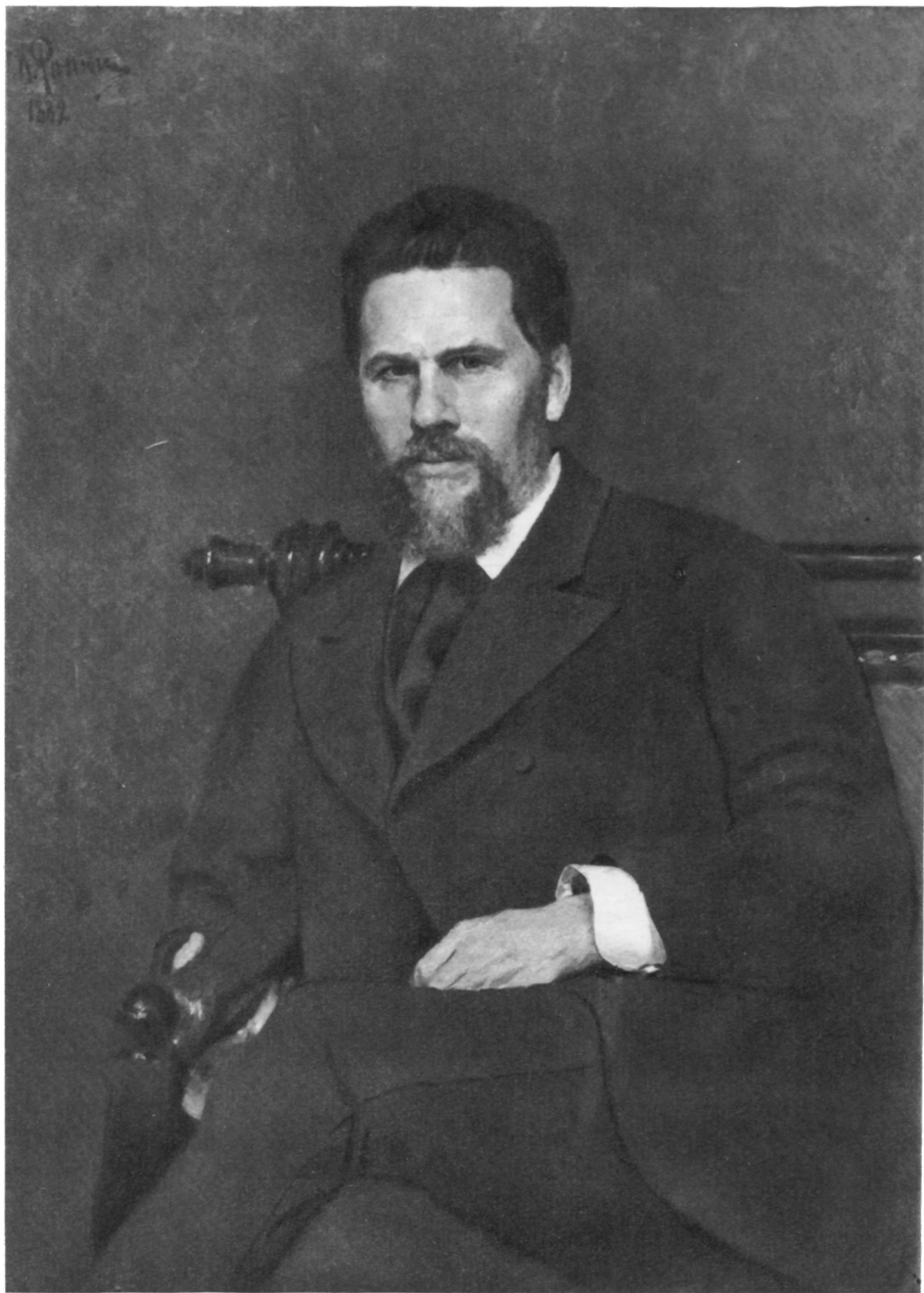


И. М. Прянишников. «Конец охоты».

относятся к ней с антипатией или презрением, с высокомерным недовольством или выговором. И сюжеты не те, и настроение не то, и искусство плохое, и неумелость великая, а что всего хуже — везде «тенденция». Все тут есть налицо, кроме того, что в самом деле есть. Везде упреки в недостаточном «благородстве» и «красивости», обвинения в «грубости» и «уродстве» сцен и действующих лиц. «Гражданин» и «Новое время», «Петербургские ведомости» и «Петербургская газета» соперничают в усердии, в благонамеренности, взапуски надседают в защиту истины и красоты. «Все это словно задалось представить русскую жизнь в самых печальных, уродливых образах, — восклицает «Гражданин»; — все это ноет, обличает; во всяком случае, относится к жизни свысока, презрительно или злобно. Все это мозоли, бородавки, кривые носы, грязное белье, ободранные обои. На всей выставке вы не видите ни одного сколько-нибудь красивого или симпатичного лица». В одних своих статьях «Новое время» высказывает почти точь-в-точь то же самое: жалуется на излишнюю реальность, на «выписывания мозолей, багровых пятен, грязного белья»; в других — все более нападает на зловредную «тенденцию». «Петербургские ведомости» уверяют, что главное занятие нашей новейшей живописи (как, впрочем, и литературы) — «исказить общепринятую форму, втоптать в грязь идеалы», а все оттого, что наш художник «полон недоумслия, ничему не учился и ничем не интересуется». Веселая «Петербургская газета» — та приходит в «разочарование», потому что открыла везде только «печаль» да «мрачность», а ей бы все потешаться да зубоскалить.

Самая талантливая, самая замечательная картина целой выставки — картина Репина «Не ждали». В ней всего более глубокого содержания, выражения светлой мысли. Она без румян и фальши изображает современность, ее всего более оценила и полюбила за это публика. Значит, именно на нее всего прилежнее, всего усерднее тотчас же напала со всех сторон фельетонная братия. Посмотрите, чего только не наклеветали, чего только не навывдумывали на Репина и на его картину! «Гражданин» рассказывает, что все изображенные на картине личности, семейство возвращающегося из ссылки, не только все «противны, уродливы», но еще все «злы на него, недовольны, взбешены и озлоблены его появлением», а он сам тоже всех их «ненавидит», смотрит на свою семью «с бешено-злым выражением на испитом, худом лице, яростно пищит, обращаясь к семье: «Не ждали!» Спрашиваю публику, честную, еще не одуревшую от мракобесия: есть ли в картине Репина хоть единая черточка из всего, что рассказывает «Гражданин»?

«С.-Петербургские ведомости» видят «лжелиберальные обличения и протесты» даже в том, что Репин будто бы нарочно выбрал для семьи возвращающегося из ссылки комнату и обстановку «невзрачную, неряшливую, неуютную. Типы детей золотушные, истощенные, у девочки какие-то скрюченные ноги; сам герой тоже не возбуждает сочувствия: даже энергии нет на его лице».



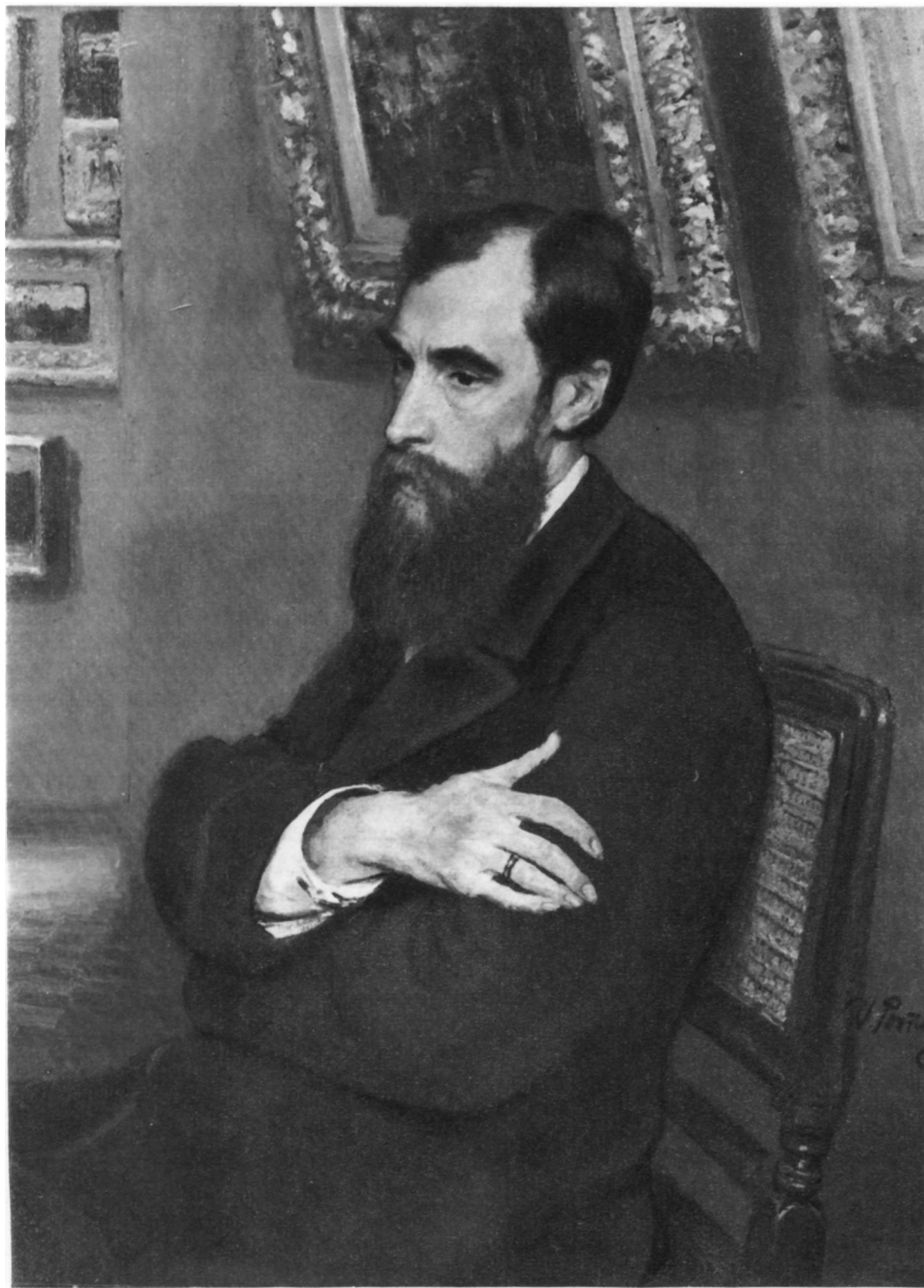
И. Е. Репин. Портрет И. Н. Крамского.

«Новое время», правда, отдает возвращающемуся домой ту справедливость, что лицо у него хоть и «изнуренное, худое, загорелое и некрасивое», но, по крайней мере, «энергическое», а вся фигура «стройная, крепкая, не сломленная несчастием» (слава богу, хоть столько-то есть в картине у Репина!). Но такую милостивую уступку реакционная газета тотчас же выкупает множеством нелепостей и глупостей, которые она навьючивает автору картины. Вдруг оказывается, что сильный является домой «с желанием поразить семью неожиданным появлением, произвести эффект».

Спрашиваю, что можно выдумать еще нелепее этого? Что можно еще изобрести для того, чтобы представить бывшего ссыльного полнейшим идиотом и деревянным болваном? В такую великую, в такую трагическую для него минуту — и заниматься «эффектами»! Что это за дрянной, пустейший человек был бы он тогда! Но этого мало: «Новому времени» понадобилось представить семью ссыльного коллекцией индивидуумов из сумасшедшего дома: вообразите, по его словам, в одной и той же комнате — и урок идет с детьми, и кто-то бренчит на фортепьяно. Где же подобные вещи бывают в действительности? Да еще в маленькой, капельной комнате. Представьте себе, что тут за Содом и Гоморра¹ должны были стоять. И все это пришло в голову г. Суворину только оттого, что на картине представлено фортепьяно, случайно открытое в эту минуту. Но ведь это все нелепые клеветы на Репина, ведь довольно хорошо можно видеть на картине, что никто у него в картине не бренчит и не играет на фортепьяно: находящаяся подле него дама (сестра ссыльного или знакомая семейства) даже и сидит-то к фортепьяно боком, прислонясь спиной к стене. Но нужды нет: автору «Нового времени» надо было указать у Репина что-то глупое, нелепое, вот он и достигает этого как умеет. Но если в этом семействе все старшие так глупы, что сами не понимают, что делают, а дают такие уроки, от которых должны трещать бедные детские головки, то обязанность человека, входящего в среду этой чепухи и нелепости, состояла бы, конечно, только в том, чтобы спросить: «Да что же это вы все тут делаете? Как вам не стыдно!» Однако же ссыльный и этого не догадался, а почему? Потому что у него своя нелепица есть в голове: ему надо «эффект произвести». На прибавку ко всем этим благоглупым выдумкам, писатель «Нового времени» видит на лице у девочки, не узнавшей ссыльного, не удивление, не вопрос, не испуг, а только скверную мысль: «Авось этот помешает уроку!»

Мне еще очень нравится размышление «Нового времени», что картина Репина производит «примиряющее впечатление», потому, мол, что в минуту возвращения ссыльного одни в его семействе — заняты уроками, а другие — играют на фортепьяно. Да, да, все это действительно очень «примирительно»!! Ведь ссыльный «возвращается не к бедности, не к нужде»,

¹ Содом и Гоморра — два города в Палестине, разрушенные, по библейской легенде, за грехи их жителей. Здесь: крайний беспорядок.



И. Е. Репин. Портрет П. М. Третьякова.

он «не застаёт сцены отчаяния», и нет тут «разбитой, обнищавшей семьи, которая осуждала бы его на новые усилия труда и на новые лишения». Да, да, что и говорить: все превосходно, все к лучшему!

Вот как ретроградная пресса трактует то, что ей враждебно, то, что не подходит под ее пошлые мерки и намерения *. Она тотчас объявит, что такое-то произведение пусть и талантливо, пусть и трогательно («пожалуй»), а все тут есть что-то «нехорошее, недоброе», и «нет настоящего творчества, одушевления, нет свободного и яркого таланта» (все слова «Нового времени»).

На днях «Незнакомец» * напечатал письмо, адресованное к нему каким-то «большим русским художником» ¹. Кто этот художник — не знаю, но если он в самом деле «большой», нельзя не подивиться, что ему за охота и что ему за надобность проповедовать г. Суворину о русском художестве и русских художниках, о Гольбейне, Рембрандте, Веласкесе? Неужели он еще не увидел до сих пор, до какой степени издатель «Нового времени» антихудожествен и неспособен ровно ничего понимать в искусстве? Как убедить в чем-нибудь художественном такого человека, который писал, всем известно что, о лучших наших талантах: Верещагине, Антокольском, Репине и многих других и который при этом выставил наружу, кроме непонимания, целые горы недобросовестности, выдумок, лжетолкований и даже прямой лжи! Очень нужно убеждать в чем-нибудь такого человека! Да и возможно ли это? Вспомните только, г. «большой русский художник», каковы художественные симпатии г. Суворина. Ничтожная, пустая, совершенно внешняя, лжеблестящая картина г. Маковского «Боярская свадьба» привела его в неописанное восхищение. Она показалась ему верхом «поэзии, творчества, таланта, жизни», такую картину, с которою «по выразительности» не может равняться ни одна другая русская картина. Вот вам и все художественные понятия г. Незнакомца, вот все, что ему надо от картины: банальность, отсутствие мысли и чувства, прилизанность лиц и костюмов. Его ничуть не смущает полная неумелость расположения, толкотня и неловкая скученность фигур на каком-то невообразимо тесном пространстве. Конечно, ни один не только русский художник, но даже хоть сколько-нибудь понимающий любитель не станет приходить в восхищение от таких малохудожественных вещей, но для г. Суворина они — *chefs-d'oeuvre*'ы великолепные создания, наполняющие душу его сладостными чувствами. Я воображаю себе, как должно быть лестно г. Крамскому сопоставление с К. Маковским. Нынче г. Незнакомец тоже выдает г. Крамскому патент на «поэтичность», на «жизнь» и проч., и проч., и это после точь-в-точь тех же слов, сказанных про «Свадьбу» К. Маковского. Правда, похвалы Крамскому расточаются про одно из очень слабых его произведений — про

¹ Это было письмо И. Н. Крамского, напечатанное впоследствии целиком в книге «Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи». СПб, 1888, стр. 472—477.— В. С.

портрет Майкова, чего не может и сам не чувствовать такой крупный художник, как Крамской: не говоря уже о том, как представлена лодочка, ни на одну линию не погрузившаяся и не наклонившаяся, даром что внутри нее, да еще сбоку, стоит человек в несколько пудов, не говоря уже о неудачной зелени и воде, о полном недостатке рефлексов на платье,— довольно взглянуть на это лицо человека почтенных лет, написанное совсем молодым, но к которому только привешена седая борода; неужели это все — поэзия, правда, жизнь, прелесть идеи? Нет, этому портрету далеко до настоящих великолепных портретов Крамского, по справедливости пользующихся знаменитостью, и столько же далеко ему как картине до превосходной композиции Крамского «Неутешное горе», которой так вовсе и не уразумел г. Суворин на этой же самой выставке. Но хотелось бы мне очень знать, что подумал Крамской про те постыдные небылицы, какие рассказывает про него Незнакомец: *во-первых*, что он «бросил претензию» выразить в портрете характер, целую историю; *во-вторых*, что Крамской писал до последнего времени умышленно серо и неколоритно, в угоду какому-то ложному, напускному реализму. Как вам и то и другое нравится? Портретист, который не желает более выражать в портрете характер, историю личности,— что это за портретист, что это за художник, куда он годен? Не хуже ли последней самой ничтожной фотографии будут его произведения?

Воображаю себе, как нахохочутся наши художники над понятиями Незнакомца об искусстве! И тут же его обвинение Крамского в художественном притворстве и умышленном самоискажении, все в угоду напускному реализму — что это за печальная карикатура на Крамского, что это за бестолковые выдумки на художника серьезного, правдивого и глубокого!

Да, невежество и легкомыслие — большой порок, особенно в соединении с «полезным» ретроградством.

Охота, право, была г. «Большому художнику» добиваться в разных письмах от г. Суворина его «впечатлений». Нечего сказать, стоило труда!

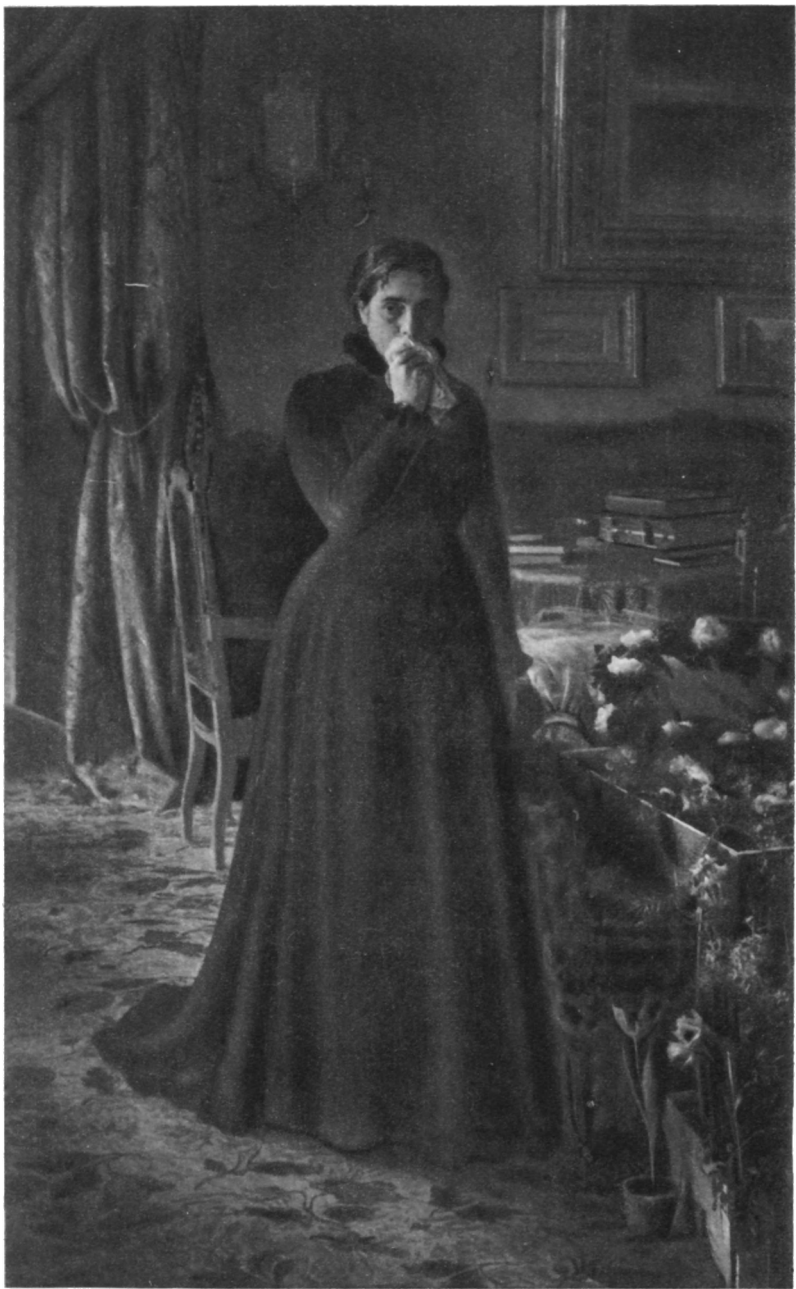
«И вот чем (повторяя слова «Гражданина», только скажу, написанные там про художников), вот чем занимаются и в какую сторону идут бедные наши фельетонисты о выставке, думая, что это очень глубоко, умно и что так надо». Но публика и художники мало обращают внимания на жалкий вой и писк людей несмыслящих или недобросовестных и продолжают свое дело. Наши художники пишут талантливые, интересные по задаче, своеобразные картины, публика их любит и ценит.

Если бы наши писатели о художествах были добросовестны и понимали что-нибудь, то, раньше чем злобно нападать на то и на это, они должны были бы порадоваться тому, что и в нынешнем году появилось на передвижной выставке несколько новых талантливых художников, а прежние тоже не стоят на одном месте и пробуют свои силы в новых для себя областях живописи. Но куда им, этим прекрасным писателям! Им бы только как бы

доказать, что наше искусство ничего не стоит, что наши художники никуда не годятся или, по крайней мере, что на выставке «нет ничего выдающегося, ни одной картины, которая приковывала бы исключительное внимание» (Незнакомец).

Между новыми талантливыми живописцами я укажу на г. Лебедева, московского молодого художника. Он выставил «Боярскую свадьбу», картинку небольшую по размерам, но много обещающую за своего автора. Можно и должно, конечно, протестовать против излишней яркости некоторых мест картины, против слишком большой колоритности иных пятен на ней (особливо в самом центре картины), но это недостаток, от которого молодой художник скоро, по всей вероятности, избавится благодаря собственной наблюдательности и советам товарищей. Но посмотрите, какая разница между этой «свадьбой» и «свадьбой» К. Маковского! В этой последней все один расчет на внешность и эффект, отсутствие характеров, типов, банальная прилизанность лиц. В картине г. Лебедева на первом месте типы и характеры, превосходно понятые и выраженные. Картина представляет свадебную процессию. Молодых ведут в брачную опочивальню; нарядная, бойкая, молодая сваха встречает их у дверей их будущего покоя и, улыбаясь свежим, полным своим лицом и отбросив направо и налево, по рукам, богатую свою лисью шубу, собирается осыпать молодых хмелем с блюд. Дружки, тоже в богатых с жемчугом костюмах XVII века, выходят навстречу молодым, веселые, оживленные, один с образом, другой с житом, которым их тоже будут сейчас осыпать. Один старик отец ведет вперед жениха, в голубом шелковом кафтане, с серьгами в ушах: это еще совсем молодой мальчик, который с удивлением, кажется, ждет, что дальше еще будет во всей этой церемонии; другой старик отец ведет невесту, тоже совсем почти еще ребенка, но уже всю укутанную парчой сарафана, газом фаты, словно затворницу восточного гарема. Кругом родные, знакомые; одни обнимаются, другие с умилением смотрят на домашнее торжество; пожилая мать невестина, осанистая матрона, строго и серьезно глядит, все ли по чину и как должно идет. Группы расположены мастерски, вполне просто и правдиво, вся картина полна таланта и живописности. Г-н Лебедев вступает этой картиною на тот самый путь правдивой историчности, по которому шел Шварц. Но правдивость ненавистна нашим художественным фельетонистам, и писатель «С.-Петербургских ведомостей» поспешил заявить, что у нас «бояры все пишутся с дворников, водовозов и банщиков, притом самых тупорылых и мясистых, а в настоящей картине типы невозможны, безобразны до крайности, на них противно глядеть». В «Новом времени» объявлено с примерно близорукостью, что картина г. Лебедева «только и любопытна отделкою костюмов».

Другой новый живописец — г. Дубовской. Этот также очень талантлив. Его небольшая картина «Зима» всех поразила. Снег много раз бывал прекрасно написан у нас в картинах (хотя иные совершенно позабыли это и печатно уверяют теперь в противном): довольно вспомнить многие



И. Н. Крамской. «Неутешное горе».

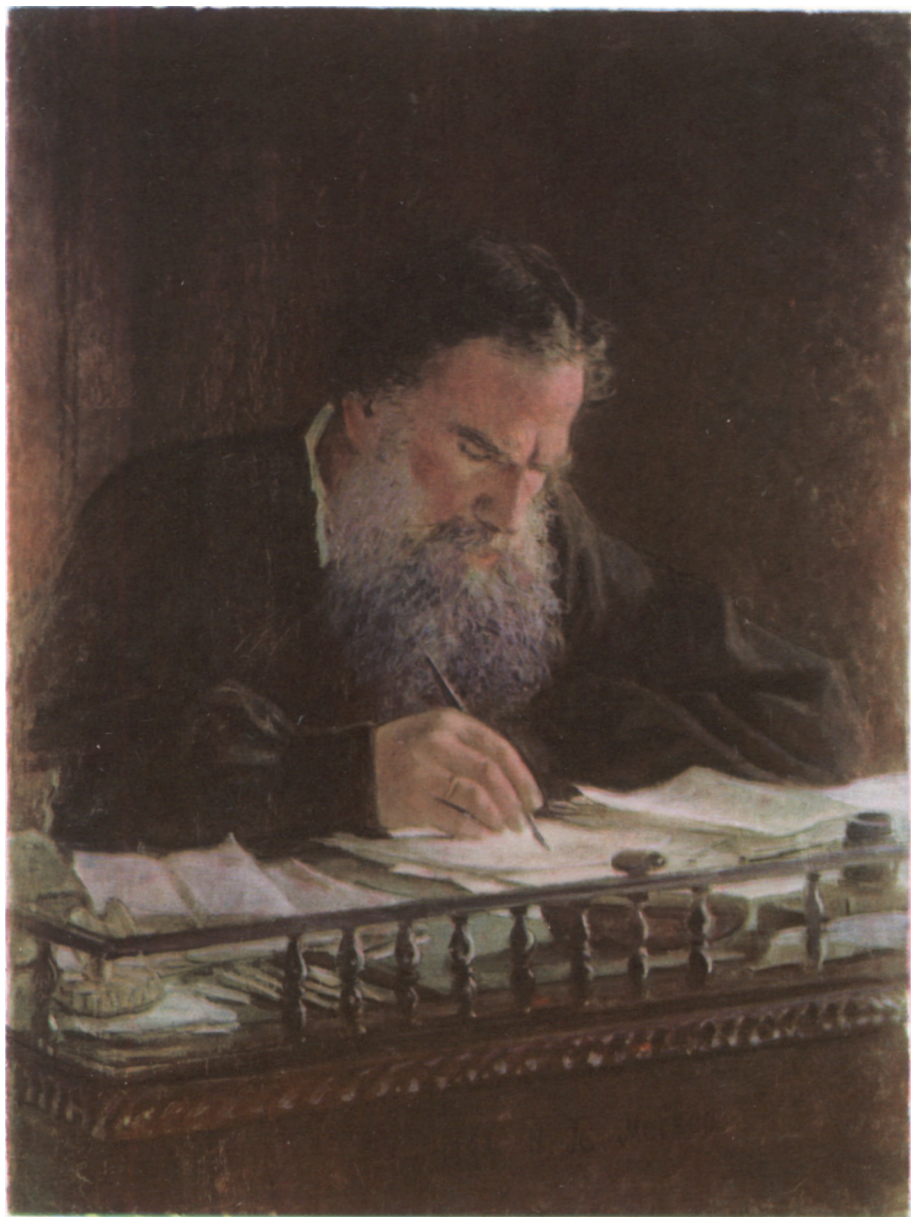
картины Мещерского, Клевера и всего более Верещагина в его индийских этюдах и картинах болгарской войны. Но г. Дубовской по-новому взглянул на снег, по-своему передал его, и эта картина есть точно молодой pendant к световым поразительным эффектам возмужалого уже Куинджи. На картине г. Дубовского представлен всего только крошечный дворик избы, занесенный глубоким снегом, ворота, оставшиеся отворенными после проехавших ропушков или саней, глубокая шапка снега на бедной, ушедшей в землю избенке — вот и все. Но какие изумительные по правдивости розовые солнечные отблески на нетронutom, девственном снеге, какие мокрые следы, продавленные в снегу полозьями! Все это чудесно-хорошо и ново. От г. Дубовского надо, кажется, многого ожидать.

Еще новый выдающийся художник — г. Костанди. Его картина «У больного товарища» полна чувства и выражения. И сам умирающий молодой художник, с безнадежным выражением, точно уже с печатью смерти на лице, и оба его товарища художника, старающиеся сдержать угнетающее их чувство, прекрасны (неизвестный, но глубокомысленный писатель первой статьи «Нового времени» о выставке объявляет, что эта картина «страдает недостатком в экспрессии»). Вся обстановка сцены — постель, простыня, костюм, стол — выполнены с большим тщанием. Оставляет многого только желать лицо художника, сидящего в профиль. Тон тела здесь малоудовлетворителен и образует пятно в картине.

II

В последние годы некоторые из наших так называемых «жанристов» стали пробовать себя на пейзажах. На них уже поспешили напасть за это наши художественные фельетонисты, уверяя, что они принялись за пейзажи оттого, что у них мало собственной изобретательности стало. Какое нелепое, злостное обвинение! Почему это художник должен быть прикован к одному роду, а до других не смеет дотрагиваться? По-моему, напротив, чем богаче будет и разнообразнее сюжеты и задачи, тем лучше. Художник только выиграет для будущих своих картин. Но, независимо от будущей пользы, посмотрите, какие прекрасные этюды с натуры написал в прошлом году, да и в нынешнем, г. Ярошенко: иные из его этюдов в самом деле были вроде верещагинских, по правде и безыскусственной простоте. Нынешняя его «Ночь на Каме» — изящна. В нынешнем году также и г. Мясоедов выставил несколько пейзажных этюдов, виды из Крыма: некоторые немножко страдают голубизною à la Айвазовский, но зато другие в самом деле премилы; особенно, мне кажется, красива дорога в лесу с большими камнями и болото или заросший пруд.

Из непейзажистов по профессии выступил еще г. Поленов с очень изящной «Кленовой аллеей», а пейзажист А. Мещерский — с первой довольно удачною попыткою писать море («Нарвский порт»).



И. И. Гц. Портрет Л. Н. Толстого.

Между другими многочисленными картинами наших пейзажистов, которых я здесь не буду перечислять все, на нынешний раз особенно выделяются картины г. Волкова. Из них самая замечательная — «Октябрь». Хотя «Петербургская газета» нашла уместным пошло сострить, что, мол, «этот октябрь смотрит сентябрем», а писатель «Нового времени» и вовсе не заметил этой картины, тем не менее это одна из лучших, если не самая лучшая вещь г. Волкова — так хороши и рельефны тощие деревья, оголенные осенью, так хороши тут перспективы¹ сквозь реденький лесок, столько тут везде воздуха и осеннего спадающего света. Картина того же художника «В ночное» замечательна, как проба пейзажиста писать в большой картине фигуры животных в значительных размерах. Какой-то художественный рецензент уморительно замечал в своей статье, что фигуры животных «скорее мешают впечатлению пейзажиста, чем дополняют его». Вот-то забавный человек! Да уж не лучше ли будет и из настоящих пейзажей, из полей и лесов, из гор и долин, выгонять все живые существа, всех коров, лошадей, а пожалуй, и людей, чтобы они не мешали впечатлению? Обозреватель «Нового времени» толковал также, что «напрасно г. Волков брался за писание в своем пейзаже лошадей, потому что они только портят выгодное впечатление, производимое вообще всеми пейзажами г. Волкова». Но он не раскусил того, что лошади изучены здесь с натуры и нарисованы очень хорошо и только в красках вышли не совсем удачны. Но ведь за первую попытку могут пойти другие, уже гораздо более успешные.

Пейзажи Шишкина на нынешний раз менее обыкновенного удались их автору. Впрочем, «Лесные дали» картина хорошая.

Замечательных портретов на выставке довольно много. Между ними особенно выдаются: портреты двух молоденьких девочек Мамонтовых в Москве; один — писанный г. Васнецовым, другой — г. Кузнецовым. Оба портрета дышат грациозностью и жизнью. Так и чувствуешь, даже не видевши оригиналов, что, наверное, оба очень похожи. Цветистая обстановка вокруг восточных ковров и шелковых материй придает много колоритности и рельефа главным фигурам². Портрет г. Кузнецова отличается, сверх того, большой силой. Портрет графа Льва Толстого, написанный Ге, любопытен, как изображение великого нашего писателя в настоящий период его жизни. Этому портрету, конечно, далеко по художественной передаче и по характеристике до портрета графа Толстого, созданного Крамским десять лет тому назад, но все-таки он довольно близко передает серьезную, строгую, могучую фигуру нашего писателя, когда он сидит у своего стола и пишет что-то важное, сильно его интересующее. Очень мил миниатюрный портретик неизвестной дамы, во весь рост, сидящей у окна, написанный г. Лемохом.

¹ Перспектива — здесь: вид вдаль.

² Рельеф главных фигур — скульптурность, особая пластическая выразительность написанных на картинах фигур.

Портрет Стрепетовой вышел у Ярошенко решительно лучше всех портретов, сделанных до сих пор с этой талантливой нашей художницы. Вся ее нервная натура, все, что в ней есть измученного, трагического, страстного, чувствуешь здесь в портрете, даже вне тех патетических сцен, где она так великолепна. Между всеми портретами, выставленными на нынешний раз Крамским, самый замечательный — портрет адмирала Грейга. Как всегда у Крамского, и этот портрет отличается удивительным сходством и передает всю натуру, весь характер изображенной личности. Одно, что можно было бы заметить, — это разве то, что адмирал Грейг представлен несколько моложавее, чем он в натуре, и что письмо портрета немного слишком прилизанное.

Между портретами Репина неудачен только один, именно — портрет Тургенева. Но Репина постигла в этом случае общая участь: кто ни писал портрет Тургенева, все потерпели неудачу, ни одному живописцу нашему не удалось передать лицо и фигуру русского знаменитого писателя. Портреты Крамского и П. М. Третьякова очень хороши и сильно похожи, но гораздо еще выше два других портрета Репина: г-жи Молас и генерала барона Дельвига. Оба они поразительны по сходству, по жизни, по необыкновенному оживлению, по правдивому колориту, по разлитому на них свету. Г-жа Молас представлена поющею, с нотами в руках; глаза ее сияют, все лицо улыбается, взгляд — словно живой. Барон Дельвиг, с сигарою в руках, блаженствует, отдыхая в кресле; вся его фигура удивительно рельефно выделяется, в своем темном мундире, сверкающих серебряных эполетах и орденах, на золотистом фоне кресла; бритое старое лицо полно жизни, глаза думают и тихо светятся. Портрет, написанный Репиным с меня, все вообще признают необыкновенно схожим. Я, на свою долю, не берусь судить о сходстве, но нахожу его необыкновенно мастерски выполненным, с большим огнем и силой. Написан он в мае прошлого, 1883 года в Дрездене, во время нашего заграничного путешествия, в продолжение всего двух дней — именно в католический троицын день и духов день, когда в Дрездене все музеи были заперты, и оказалось, таким образом, вдруг два дня совершенно свободных, которых не на что было употребить. В первый день сеанс продолжался почти без перерыва девять часов, во второй день сеанс продолжался пять часов. Итого, портрет написан в два присеста. Мне кажется, всякий, сколько-нибудь понимающий художество, найдет в самом портрете следы того чудесного воодушевления, того огня, с которым писан был этот портрет. Яркое, весеннее солнце, светившее тогда к нам в комнату, передано на картине, мне кажется, с необыкновенной правдой.

Из бытовых картин интересны по сюжету три картины барона М. П. Клодта: «Сестры милосердия», заказанные для общины сестер милосердия. В первой картине — сестра милосердия сидит у постели раненого и под его диктовку пишет письмо от него к родным; на другой картине — она, со свечой и книгой в руках, занимает место дьяка и вместе со священником



К. А. Ярошенко. Портрет П. А. Стрепетовой.

отпевает в палатке скончавшегося солдата; в третьей картине — она лежит в тифе, с компрессом на голове, и за нею ухаживает, вместо сестры милосердия, один из тех солдат, которым она прежде помогла выздороветь. Задачи превосходные, и барон Клодт прекрасно выполнил некоторые части и подробности своих картин. Но он сам никогда не был на войне, он не видел тамошних сцен, не испытывал тамошних ощущений, а этого ничем не заменишь, ничем не наверстаешь. Без живого опыта и щемящего ощущения действительности все останется придуманным, прилаженным.

В картинке г-жи Михальцевой «Отъезд» недурно выражение рыдающей матери, сидящей у чайного столика и закрывшей лицо руками; но отъезжающая девица (дочь или родственница) бледна и слаба во всех отношениях. Неуклюжая фигура деревенской женщины, кухарки, несущей из комнат к экипажу на улице чемодан, схвачена довольно верно.

Очень недурны в картине «Охотник на тетеревей» г. Бодаревского и сам охотник, подкарауливающий птицу, посвистывая в дудочку и его собака. Но земля и зелень вокруг — писаны условно и неумело.

Недурна картинка г. Кузнецова «Старый помещик». Она изображает страстного любителя охоты, помещика, низенького, толстого, упитанного, красного, в седых усах, прохаживающегося осенним солнечным днем у себя в деревне, в домашнем неглиже, с любимой собакой, пока слуга чистит, тут же на дворе, ружейные стволы, а другие охотничьи собаки, свернувшись клубом, лежат и ждут кормежки. Тип и выражение прекрасны. Собака, с любовью поднявшая морду к своему хозяину, превосходна. К сожалению, весь фон картины — дом, деревья, воздух — не вполне удовлетворительны. Другая картина Кузнецова — «На сенокос» — полна солнца, как и прежние его картинки подобного рода. Малоросс, лениво идущий с косой в руках, подле него жена, несущая ковригу хлеба в платочке, очень живописны и типичны.

В. Маковский прислал нынче из Москвы всего две небольших картинки, но обе они — капитальные. Первая — «Секрет». Дело идет о взятке, которую требуется взять в каком-то присутственном месте с просителя, купца, стоящего поодаль и уж полезшего в карман за бумажником. Старик чиновник, которому куш готовится, стоит лицом к зрителю, расставив ноги, и готовится сморкаться, широко распустив красный носовой платок, и в это время ему на ухо сообщает свои соображения его посредник в этом деле: его наклоненная к уху чиновника голова, его выражение лица, его левая рука, точно что-то высчитывающая и доказывающая, — истинные *chefs-d'œuvre*'ы. Другая картинка В. Маковского — «В передней» — еще более совершенна во всех частях своих. Старый чиновник выходит из какого-то заседания; он в вицмундире, он уже надел шляпу на голову — на затылок, натягивает перчатки, и в это-то время, стоя среди взвода калош, он хитро и амурно поглядывает на молоденькую горничную, держащую перед ним его шубу и застыдившуюся. Эта картинка — маленькая жемчужина; она полна юмора и изумительной типической правды.



В. Е. Маковский. «Секрет».
Фрагмент.

Прянишников прислал, тоже из Москвы, всего одну картину — «Охотники»¹, но великолепную. Как написан рендельский лес осенью, с продольными перспективами повсюду насквозь, как написаны оба охотника, из которых один, барин, трубит в рог, насаживаясь во всю силу толстых щек, а другой, подогнув колени, собирается отрезать лапку убитому зайцу и бросить ее собакам! Какое у него серьезное и важное выражение, как он ушел весь в свое занятие, какие выражения у собак, жадно поднявших морды и вертящих хвостами, — это просто изумительно! Прянишников давно уже не писал ничего подобного, и я думаю, что, в ряду всех его картин (между которыми есть не одна замечательная), эту надо признать *второю*, после великолепного «Гостиного двора». Прянишников является тут достойным товарищем Перова.

Картину Крамского «Неутешное горе» не оценили у нас, мне кажется, по настоящему ее достоинству, хотя вообще и хвалили ее. Но, по моему разумению, это лучшая картина Крамского как композиция и выражение. Еще никогда и нигде этот капитальный наш художник не достигал такой глубины и правдивости чувства: эти заплаканные глаза, эта полунаклоненная голова, эта рука, прижавшая мокрый от слез платок к груди, созданы и написаны с великим мастерством. Вся обстановка осиротелой комнаты, цветы и венки, назначенные для могилы, много прибавляют к трагическому

¹ См. «Конец охоты» на стр. 183.



И. Е. Репин. «Не ждали».
Фрагмент.

впечатлению. От Крамского можно после этого всего ожидать — уже не одних чудесных портретов, но и столько же чудесных картин. И все это, конечно, не потому, как в своем невежестве наклепал на него Незнакомец, что он отступился от «реализма» и перестал притворяться, а потому именно, что после долгих усилий целой жизни стал достигать выражения того реализма в искусстве, который был всегда целью его стремлений и который он словом и примером постоянно и горячо проповедовал среди всего нового нашего поколения художников.

Я кончу обозрение выставки картиной Репина: «Не ждали». Я считаю эту картину одним из самых великих произведений новой русской живописи. Здесь выражены трагические типы и сцены нынешней жизни, как еще никто у нас их не выражал. Посмотрите на главное действующее лицо: у него на лице и во всей фигуре выражены энергия и не сокрушенная никаким несчастьем сила, но, сверх того, в глазах и во всем лице нарисовано то, чего не попробовал выразить в картине ни один еще наш живописец в какой бы то ни было своей картине: это могучая интеллигентность, ум,

мысль. Посмотрите, он в мужицком, грубом костюме; по наружности, он в несчастном каком-то виде, его состарила ссылка добрых лет на десять (ему всего, должно быть, лет двадцать шесть — двадцать семь от роду), он уже седой, и все-таки вы сразу увидите, что этот человек совсем не то, чем бы должен был казаться по наружной своей обстановке. В нем что-то высшее, выходящее из ряда вон. И вот он возвращается после долгого отсутствия в семью свою, скудно и бедно живущую. Он застал ее за уроком. Все это люди совсем другой породы, далеко не ему чета, однако люди хорошие и добрые. Старуха, мать его, учила маленьких брата и сестру его, его — гимназиста, ее — девочку. Старшая сестра их сидела поодаль, в глубине комнаты. Горячая радость, восторг, удивление — вот что наполнило мгновенно всех в ту минуту, когда горничная стремительно отворила дверь и вошел дорогой человек, так давно не виданный. Одна младшая девочка не узнала своего брата — она была еще слишком мала, когда он ушел из дому. Но как все это высказано в картине, какое выражение, какие характеры и типы повсюду, какая мастерская, при всей простоте, группировка, какое мастерское освещение (показавшееся Незнакомцу, по его крайней антихудожественности, скудным и умышленно умеренным, для большей «тенденциозности»), какой мастерской рисунок и письмо! Все вместе делает эту картину одним из самых необыкновенных созданий нового искусства. Репин не опочил на лаврах после «Бурлаков», он пошел еще дальше вперед. Прошлогодний его «Поприщин», прошлогодний «Крестный ход», нынешняя эта картина — все новые шаги, всякий раз по новому направлению. И я думаю, что нынешняя картина Репина — самое крупное, самое важное и самое совершенное его создание. Мне придется, я надеюсь, говорить про нее еще не раз.



И. Е. Репин. «Не ждали».
Фрагмент.

Многие, даже из числа художников, очень боялись, что публика меньше обыкновенного будет нынче посещать выставку передвижников, потому, мол, что поместилась эта выставка очень далеко, на Сергиевской. Какие напрасные опасения! Публика повалила густой толпой на выставку с первого же дня, можно сказать — даже с первой минуты, как только открылись в первый раз двери боткинского дома на Сергиевской. Могло ли оно и быть иначе, когда у передвижников сложилась такая прочная, такая широкая репутация? Это нынче просто — «солидная фирма». Всякий ждет, что вот как откроется ее выставка, так непременно будет на ней много чего-то великолепного и чудесного. Надо, значит, идти туда. Дело установилось теперь уже так, что, устраивай передвижники свою выставку где угодно — к ним все равно придет весь Петербург. Уже слишком большая сила они стали.

Что касается до меня, то с первого же взгляда выставка поразила и обрадовала меня. Я сразу почувствовал, что из всех пятнадцати выставок, с самого основания Товарищества, эта — самая первая, самая высокая, са-

мая значительная. Такой другой у Товарищества еще не бывало. И это не потому, чтобы тут явились перед публикой наивысшие создания новой русской школы. Нет, их, слава богу, появилось на свет в эти пятнадцать лет много, не менее превосходных и глубоких, чем нынешний раз; таланты художников-товарищей не сегодня только расцвели и выросли. Но никогда еще эти товарищи не выступали с такой массой превосходного, и никогда еще так мало не было у них слабого и посредственного. Какое счастье, какое торжество! И какой громовой отпор тем завистникам и ехидникам, которые не дальше, как в прошлом году, трубили во все трубы, что Товарищество передвижников иссякло и устало, что оно не в состоянии уже более дать ничего важного и значительного, а потому нечего ему жить и быть особняком, а лучше слиться с остальными художниками. Это, значит, вроде как в сказке Крылова *: «Забудем прошлое, уставим общий лад», — говорил волк, припертый к стене, «зубами щелкая и ошестинив шерсть». Нет, этому не бывать, отвечали — в басне ловчий, а в нынешней действительности передвижники. Нет у нас мира и лада с тем, где вред и неправда. Были мы врозь, так нам и всегда врозь оставаться.

И в самом деле, дороги разные, цели разные, люди разные, характеры разные — где тут сходитьсь, где тут обниматься и лобызаться любовно!

Однако воротимся к самому Товариществу. Нынешняя его выставка необыкновенно полна и богата, хотя все-таки не все его члены были в сборе. Некоторые из них отсутствовали — почему, не знаю. Вот художники (одни — члены, другие — экспоненты), чьих произведений не было, к великому сожалению, нынче на выставке. Живописцы: В. Васнецов, Литовченко, Харламов, Янов, Лебедев, Костанди, Милорадович; скульптор Позер. Сверх того, никогда я не могу утешиться, что в среде передвижников не присутствует более Куинджи *, один из крупнейших и оригинальнейших наших художников.

Кто между членами Товарищества сделал громадный шаг вперед — это Суриков. Он выступил вдруг каким-то преображенным, сильно выросшим художником. Его нынешний шаг вперед напомнил мне тот шаг, какой несколько лет тому назад сделал Куинджи, когда выставил свою «Ночь на Днепре». Это было целое откровение, это было что-то вроде завесы, поднятой над углом русского искусства. Суриков создал теперь такую картину, которая, по-моему, есть *первая* из всех наших картин на сюжеты из русской истории. Выше и дальше этой картины и наше искусство, то, которое берет задачей изображение старой русской истории, не ходило еще. При первом взгляде на эту картину я был поражен до глубины души. Такое впечатление производили на меня очень немногие, лишь самые редкие русские картины. Сила правды, сила историчности, которыми дышит новая картина Сурикова, поразительны. Когда смотришь на нее и вспомнишь, какие прежде бывали у нас «исторические картины», вроде «Последнего дня Помпеи», «Медного змия» — на иностранные сюжеты, «Осады Пскова», «Сцен из жизни Александра Невского» и тому подобные — на рус-

ские, можно только улыбнуться и пожать плечами. Да, даже когда вспомнишь исторические картины и более близкого к нам времени, такие, как, например, «Княжна Тараканова», «Петр I с царевичем Алексеем», «Екатерина II у гроба Елизаветы I», «Арест Бирона», «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны», «Ледяной дом» и т. д. * — их вспомнишь и тотчас опять забудешь их: так переменялись наши требования, так мы вперед ушли от прежнего понимания истории и исторических задач. Нынче может годиться нам в деле «историчности» уже только то, что идет по широкой дороге, намеченной для нашей исторической живописи Мясоедовым в его картине (впрочем, далеко не совершенной) «Дмитрий Самозванец в корчме» и уже гораздо в большем совершенстве и художественной полноте Шварцем в его картинах и рисунках. Со своею нынешнею картиной «Боярыня Морозова» Суриков идет именно по этой верной и глубоко правдивой дороге. Все, к чему стремился в последние годы жизни Перов и чего не достигал в своих картинах «Никита Пустосвят» и «Пугачевцы», — то теперь осуществилось у Сурикова. Русская история, русский XVII век так и живут, так и дышат у него в картине. Глядишь на картину и чувствуешь себя перенесенным в тогдашнюю Москву, еще полудеревню, но сияющую стройными церквями; чувствуешь себя среди тогдашнего люда, среди тогдашних насущных, жгучих интересов. Вся эта толпа, движущаяся перед нашими глазами, наполнена тогдашними делами, тогдашними волнениями. Все московское население высыпало из своих домов, на сугробы снега, навалившиеся горами на улицы. И молодые, и старые, и богатые, и бедные, и знатные аристократы, и темная чернь — все это повysкало из домов и толпится на улице, на ступеньках церкви, на заборах. Грозная, всех захватывающая сцена совершается в эту минуту в Москве. Важную госпожу, знаменитую, всему городу известную боярыню Морозову *, везут на пытку, на страшные истязания, в подземную тюрьму, где ей суждено без вести пропасть и умереть; но наперед надо, чтобы вся Москва ее повидала, поглумилась и покуражилась над нею, дала бы ей хорошенько испытать, что такое народная ненависть и расправа. Морозова должна быть всей Москвой опозорена и оплевана. Вот для этого боярыню и посадили в розвальни и возят по всей Москве. Впереди идет взвод стрельцов, другие стрельцы идут по сторонам, в своих красных кафтанах, с секирами на плечах. Но чего желали, на что надеялись враги, стоящие у власти, того не случилось. Не вся Москва, не весь народ согласился позорить Морозову и глумиться над нею. Только самая тупая, неразумная, грубая, полуживотная чернь, еще не способная что-нибудь понимать, да аристократия тогдашняя — бояре в золоте и галунах, да попы темные хохочут и радуются, когда мимо них проезжает на своих страшных розвальнях несчастная женщина. Масса народная, все «униженные и оскорбленные», все малые и ничтожные, смотрят на свою боярыню с потрясенной душой, с глубокой симпатией. Они знают только одно: какая она была добрая и чудесная, какая она была до всех милостивая, и как она сокрушалась о народных нуждах, и как она



А. И. Куинджи. «Ночь на Днепре».

стояла за старую жизнь, за старые отцовские предания, всем дорогие и любезные. И вот они стоят все, по дороге, где едут розвальни, выразив на лице глубокое чувство любви и сострадания. Тут встретились и смешались в густой толпе и сестра Морозовой, княгиня Ухтомская *, в дорогах уборах XVII века, вся в бархате, драгоценных мехах, жемчугах, шелке, и богатые посадские ¹ женщины в шитых шапочках и платках, штофных сарафанах ², но еще больше тут монахинь, монахов, служек, юродивых, нищих, мужиков и баб, тайно или явно стоящих за старую жизнь и за старую веру. Даже

¹ П о с а д — местность, расположенная вокруг городских стен.

² Ш т о ф н ы е с а р а ф а н ы — верхняя женская одежда; сарафаны из плотной шерстяной или шелковой ткани с разводами.

маленькие мальчишки — и те не все равнодушные зеваки, взиравшие на забор и оттуда рассматривающие спектакль, не все они также злобные насмешники, глядящие прямо в дровни и тупо хохочущие во все горло; между ними есть тоже подросточки, у кого жалостью щемит сердце, а глаза широко раскрываются и грустно смотрят на бедную жертву. Какое во всем тут богатое разнообразие характеров, чувства, настроений, какая рознь уместенного развития! Истинная толпа народная, истинная великая масса людская, с сотнею душевных оттенков и способностей. Все лучшие, все высшие русские художники — Репин, Верещагин, Перов, Шварц, Владимир Маковский, Прянишников и остальные — всегда обращались всего более, талантом и душой, к этой народной массе, искали схватить и выразить ее жизнь, ее сцены, ее события. Суриков явился достойным их товарищем. Только у него явилась сила выразить среди толпы общего и «хора» тоже и «солистов». В этом он вышел сходен с Перовым. У того, в его картине «Никита Пустосвят», не одна только толпа, волнуемая, мятежная, гремящая бурей, но также и солисты, колоссальные запевалы: сам Никита, бурный, страстный, раздраженный, громко и необузданно укоряющий всех за отступничество, а немного позади него товарищ его, с большой иконой в руках, тоже раскольник-фанатик, но невозмутимый и непоколебимый, как гранит, как скала, о которую разобьются все кипучие волны врагов и друзей. К такой-то точно характеристике одного действующего лица среди массы народной направляется в своей нынешней картине и Суриков. Его боярыня Морозова есть истинный, привлекающий все взоры центр картины. Эта бедная женщина, настрадавшаяся, изможденная, потерявшая всю прежнюю красоту свою, обладает уже только одним: несокрушимой энергией, характером и силой духа, которого ничем не сломить. Это именно та самая женщина, про которую глава тогдашних фанатиков, Аввакум*, говорил в те дни, что она «лев среди овец». У нее на руках цепи, у нее все тело точно смолото истязаниями и мукой, но дух ее бодр и победоносен. Глаза ее, как раскаленные черные угли, горят из-под ее полумонашеской шапки и черной фаты, все тело словно приподымается с соломы, набросанной в дровнях, она высоко поднимает в воздухе руку с двуперстным сложением¹ (символом всех ее верований и упований), она в экстазе², она проповедует, она пытается зажигать сердца. Нас не могут более волновать те интересы, которые двести лет тому назад волновали эту бедную фанатичку, для нас существуют нынче уже совершенно иные вопросы, более широкие и глубокие, но нельзя и нам тоже не преклониться перед этой силой духа, перед этой несокрушимостью женского ума и сердца. Мы пожимаем плечами на странные заблуждения, на напрасные, бесцельные мученичества,

¹ Двуперстное сложение — сложенные вместе большой и указательный пальцы, которыми крестились раскольники, в отличие от трехперстного сложения, которого требовала православная церковь.

² Экстаз — иступление, крайнее возбуждение.



В. И. Суриков. «Утро стрелецкой казни».

но не стоим уже на стороне этих хохочущих бояр и попов, не радуемся с ними тупо и зверски, с жалостью смотрим на этих грумящихся мальчишек и на этого мужика, что сидит в розвальнях, впереди Морозовой, правит лошадию и рукою в толстой рукавице замахивается на нее вожжами, чтоб поторопить ее шаг, а сам широко растворил рот, оскалив все свои зубы, и хохочет с остальной толпой. Все это те люди, которые «не ведают, что творят». Нам за них только жалко, печально и больно. Нет, мы симпатичным взором отыскиваем в картине уже другое: все эти поникшие головы, опущенные глаза, тихо и болезненно светящиеся, все эти кроткие души, которые были в эту минуту лучшие и симпатичнейшие люди, но сжатые и заведенные, а потому не властны они были сказать свое настоящее слово — как во всем тут верно нарисована бедная, старая, скорбящая, угнетенная Русь!

Я пробовал набросать главные черты картины Сурикова и дать читателю хотя самое маленькое понятие о ее возможном значении и достоинствах. Но я никогда не считаю этой картины верхом совершенства. Мне кажется, в ней есть тоже и разные недостатки. Так, я считаю самым важным недостатком отсутствие мужественных, твердых характеров во всей этой толпе. Пускай Аввакум говорил, что около Морозовой были все только «овцы». Мы ныне этому не поверим. Пускай твердых, железных характеров было в самом деле тут мало, пускай их почти даже вовсе не было. Но все-таки в такую страшную минуту угнетения, позора любимого существа, нельзя себе представить, чтоб даже у самых кротких людей не двинулось что-то грозное в сердце, чтобы они не посмотрели с негодованием, с ненавистью на своих врагов, чтобы хоть на единую секунду не блеснуло у кого-нибудь в глазах чувство злобы, мести, отчаяния. И это должна была бы мне дать картина хоть где-нибудь, хоть в каком-нибудь дальнем уголке. Пускай люди сжаты железным кольцом, задавлены колодками, а все-таки душа сверкнет и метнется как ужаленная. И этого не утаишь даже ни перед какими стрельцами. В деле подобной характеристики, верной и глубокой, Суриков остался далеко позади Перова и двух главных действующих лиц в его картине «Никита Пустосвят». Я даже готов был бы бояться, уже не слишком ли много мягкости в самом корне художественного характера Сурикова, которая мешает ему быть многосторонним. В его столько замечательной и талантливой «Казни стрельцов» вся толпа тоже все только жаловалась, горевала и плакала. Нигде я не увидел ни единого проблеска злобы, хотя бы и вполне бессильной мести, ярости. Все кротки. Возможно ли это? Впрочем, нет, я не решаюсь думать, чтобы в таланте Сурикова не было тоже и способности к сильным нотам. Сама Морозова с ее вдохновенным, могучим выражением громко говорит нам, что от Сурикова, в будущих его исторических картинах, надо ожидать еще много самых разнообразных типов и выражений, в том числе и глубоко сильных, энергичных и могучих. Но, кроме этого главного недостатка, я бы мог указать в картине Сурикова и несколько других: некоторую излишнюю резкость и не



В. И. Суриков. «Меншиков в Березове».

всегда гармоничность краски¹, некоторую пестроту впечатления, не везде тщательно выделанный рисунок, не везде в картине достаточно воздуха *.

Но я не хочу останавливаться на подобных частностях, потому что меня слишком поражают великие, необыкновенные качества картины, увлекают воображение, глубоко овладевают чувством. Надо с нетерпением ждать новых картин Сурикова. Наверное, они будут иметь, как и эта,— а может быть, и еще больше,— великое значение в нашем искусстве. Суриков — это наш Матейко *, только у него психология и характеристика глубже; притом

¹ Гармоничность краски — «гармония красок», объединение всех цветовых тонов и переходов в общем цветовом строе, подчиненность отдельных цветовых тонов общему колориту картины.

же никогда Матейко не нарисовал и не выразил старинного средневекового города, как Суриков здесь. У Матейки обыкновенно действие происходит внутри зал, церквей, палат.

По части русской истории новая картина Сурикова стояла выше всех на нынешней выставке. Она была совершенно единственная. Все другие замечательные картины проявили крупные достоинства в совершенно других областях искусства. Картины Владимира Маковского были, как всегда, созданы на сюжеты из современной русской жизни и быта. На нынешний раз он выставил несколько превосходных картин, полных наблюдательности, характеристики, тонких черт душевных. Но всего лучше, всего замечательнее — три. Одна из них — это несчастный пьянчужка-забудыга, сидящий в раздумье перед пустой тарелкой и бутылкой в «харчевне». Для меня он сущий Мармеладов * — это великое создание Достоевского. Одет он бог знает во что, весь в дырах и заплатках, волосы стоят на голове торчком, словно железная щетина, лицо красное, разбухшее от вина, глаза оловянные, еле-еле глядящие из-под опухших век, туловище усталое, согнутое. Что за тип, что за фигура, что за бесконечно меткое выражение! Другая картина — «Охотник». Сцена происходит в избе. Бабуся, хозяйка, хлопочет, спиной к зрителю, у лавки над горшочком с молоком, пока подле, на полу, кипит и дымится самовар; а двое охотников-любителей, прекурьезные и прехарактерные типы, сидят у стола, завтракают, а сами поглядывают на коренного доку-охотника, бывшего крестьянина или дворового, который взял у них барское ружье и примерно приценивается из него. Что это опять за тип, этот с толстыми щеками и маленькими глазками, что за комическая серьезность делового человека, занятого наиважнейшим делом, но вместе чувствующего всю свою важность и знание! Это истинный *chef-d'œuvre*, достойный *pendant* «Птицелова» Перова. Замечу только, что по расположению картина очень близко напоминает расположение другого *chef-d'œuvre'a* Владимира Маковского, написанного шестнадцать лет тому назад: это «Любитель соловьев». Как там стоит посредине избы тот человек, что прислушивается к соловью в клетке, — так почти точь-в-точь стоит здесь любитель охотничьего дела и приглядывается к ружью. Двое других почти на тех же местах, как здесь, сидят в избе, и даже один, средний, почти так же, как здесь, загнутым назад пальцем упирает и подкрепляет свои замечания. Только нынешняя картина писана гораздо лучше той, далеко не так черно. Третья картина — «На бульваре». К молодому мужу, мастеровому, пришла из деревни жена с ребенком. Они сидят на скамейке, под деревьями, на бульваре. Муж немножко выпил, у него щеки рдеются, он играет на гармонике, заломив голову, о жене и ребенке, кажется, позабыл думать. А она, с довольно тупым и животным выражением, сидит, потупившись в землю, и, кажется, ничего, бедная, не понимает и не думает. Такой глубоко верный тип Владимир Маковский, да и кто угодно у нас, в первый раз затронул. Еще в одной новой картине того же художника — «У воспитательного дома» — очень хорошо выражение старухи бабы,



В. И. Суриков. «Боярыня Морозова». Фрагмент.

звонящей в колокольчик и поглядывающей с искренним участием на бедную дочку, которую она с собой привела, вероятно, рожать. Но это-то второе, главное действующее лицо, к сожалению, именно кажется мне не вполне удовлетворительным. Фигура девушки, почти падающей в обморок от физической и моральной боли и закрывшей судорожно глаза, не без выразительности, но этой выразительности еще тут мало, и притом эта особа невзрачна, что мудрено понять, кто мог на нее польститься и довести ее до ворот Воспитательного дома.

Оставляя в стороне другие, менее важные картины и картинки Владимира Маковского, скажем, что из выставленных им нынче произведений три картины представляют создания, принадлежащие к числу лучшего, что им когда-либо создано.

Большая картина Прянишникова «Спасов день» (на севере) есть одно из самых капитальных его произведений. У речки старенький священник, в богатой ризе, служит молебен; дьячок, с выглядывающим из-под стихаря сюртуком и крахмаленными воротничками, держит перед ним раскрытое Евангелие; подле мужики с хоругвями; один из них, подняв голову вверх, усердно старается прямо, вертикально воздвигнуть свою хоругвь; отставной толстый унтер держит фонарь, разные прихожане, мужчины и женщины, держат иконы, прильнув к ним головами и плечами. И, пока идет молебен, крестьянские лошади, согнанные из окрестных деревень, с седоками на спине, стоят в воде, ожидая священнического благословения. Громадная толпа народа, в праздничных нарядах, стоит около священника, но еще более громадная толпа торопится к молебну по извивающейся поперек поля дороге из дальней деревни, от бедной сельской церкви. Все это составляет картину светлую, веселую, всю из ярких солнечных пятен на деревенских красных кичках и платках, на серых зипунах, все тут дышит праздником; мальчишки с девчонками весело болтают, сидя верхом на лошадях своих, а эти лошади написаны и нарисованы с изумительным мастерством. Лица, их глаза чуть не говорят — так верно и чудесно они схвачены. Другая, небольшая картина Прянишникова — «На болоте» — изображает охотника-немца, с необыкновенным выражением добродушия и заботливости наклонившегося к собаке своей, только что схватившей птицу и присевшей на задние лапы. Это чудесная комическая сценка. В технике письма Прянишников достигает все более и более мастерства, и теперь надо только ждать от него картин с драматическим содержанием, таким, какое было однажды вложено им в его «Гостиный двор». В трагическом, щемящем выражении лежит главная могучая нота Прянишникова.

«Страдная пора» Мясоедова — одна из самых превосходных его картин. Впечатление золотого ржаного поля, где, закрытые до пояса колосьями, косят рожь мужики и бабы, легкие облачка на небе, розовые нежные отблески на горизонте — все это полно поэзии, светлого чувства, чего-то здорового и торжественного.

Кузнецов выставил «Ключницу», поколенную фигуру, с засученными

рукавами, с ключами у пояса, не очень-то красивую, но весело улыбающуюся, полную жизни и правды, такую, которая невольно приковывает к себе зрителя.

У Савицкого выставлен, между другими небольшими картинками, «Коробейник». Это очень милая и тщательно написанная картинка. Всего лучшие дети около телеги, а между ними всего интереснее и удачнее — босоногая девчонка, влезшая на ступицу колеса и сверху наклонившаяся в три погибели в телегу, чтобы хорошенько рассмотреть восхищающий ее товар.

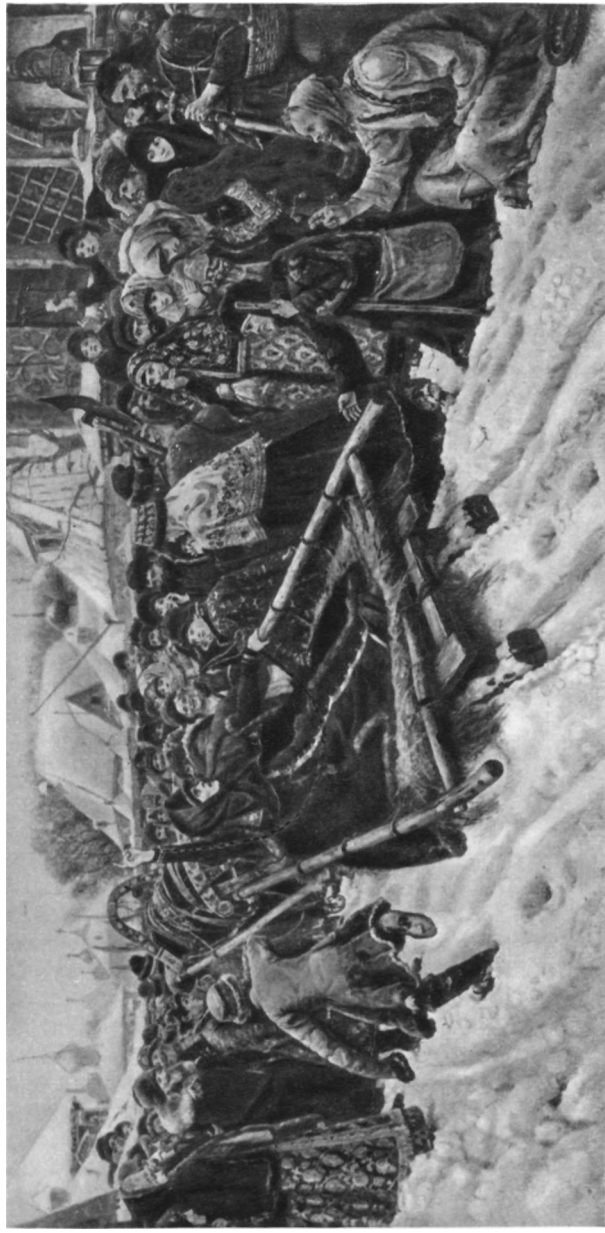
Барон М. П. Клодт выставил две картины на интересные сюжеты: «Пушкин у Гоголя» и «Конец «Мертвых душ». Вторая представляет много прекрасного. Гоголь очень похож; его поза, как он нагнулся к камину и со щипцами в руках жжет рукопись своей великой поэмы, схвачена очень живо и верно. Колорит менее удался, и потому главный эффект эта композиция будет, наверное, производить в виде фотографии или гравюры.

В картине г-жи Михальцевой «После исповеди» очень недурно и выразительно написан священник.

Кончая эту часть моего отчета, я всего лишь несколько слов скажу про огромную картину Поленова «Христос и грешница». Рассмотреть подробно это большое сочинение, занявшее холст в десять аршин, требовало 6 особой статьи, которую я, быть может, и представлю своим читателям впоследствии. Много вопросов возбуждается сюжетом. Теперь же пока скажу только, что В. Д. Поленов очень тщательно отнесся к своей задаче, совершил путешествие в Палестину, изучал на месте архитектуру, местные типы людей и природы, световые эффекты и проч. Все это дало, конечно, очень интересные и веские результаты. Скажу еще мимоходом, что часть Иродова храма, до сих пор уцелевшего, изящные столбы с орнаментированными капителями в углу этого храма, ступени, ведущие от храма вниз, туда, где происходит известная евангельская сцена, — все это передано колоритно и изящно, освещено ярким палестинским солнцем.

В общем, Поленов остался изящным, элегантным живописцем, каким мы его знаем давно уже, с самого начала его карьеры, в 1871 году. Но к этому он еще прибавил большое мастерство и живописность в передаче пейзажа.

Все главные наши пейзажисты отличились на нынешний раз просто на диво. Шишкин выставил несколько прекрасных картин, между которыми «Пески», «Дубы» и особенно «Дубовая роща» отличаются самыми высокими художественными достоинствами. Волков выставил целую массу больших и малых картин и картиночек, между которыми я нашел всего более замечательными по поэтичности и настроению «Заглохшую речку», «Вечернюю тишину» и «Цветущий луг» — все это истинные прелести. Заграничные наши пейзажисты, Боголюбов и Беггров *, прислали на выставку несколько прекрасных и интересных вещей; первый: «Петергофский рейд», «Утро в Веле», «Венеция»; второй: спуск двух наших броненосцев в 1886 году — одного в Николаеве, другого в Севастополе, «Севастопольский



В. И. Суриков. «Боярыня Морозова».



В. И. Суриков. «Боярыня Морозова». Фрагмент.

рейд», «Прибытие императора в Севастополь». Из здешних пейзажистов Дубовский выставил несколько прекрасных картин; между ними мне показались всего изящнее по настроению «Сумерки» и «Цветущий сад весной»; у Брюллова выставлена прекрасная, полная солнца, теней в густой чаше и света небольшая картинка «Утро». У экспонентов Первухина и Остроухова также выставлены были очень милые этюды: «Золотая осень» и «Осень на исходе».

Между портретистами главными были трое. Первый из них — Ярошенко — выставил, между прочим, такой портрет М. Е. Салтыкова, который по письму, а еще более по глубине и правдивости выражения превосходит, мне кажется, все портреты, когда-либо писанные этим художником. Наш знаменитый писатель представлен со всей той глубиной психологии и страданием за себя и за других, которыми дышат последние его сочинения и которыми он потрясает все сердца. Другой портретист — Крамской. Лучший и интереснейший его портрет на нынешней выставке — это портрет

О. В. Струве; но главного и замечательнейшего произведения Крамского за последнее время — «Рубинштейн за фортепьяно в концертной зале» — еще не прислано на выставку. Станем его ждать с нетерпением.

Наконец, третий портретист нынешней выставки — Репин. Этот изумительный художник поставил на выставке все только портреты, но некоторые из них стоят больших и многосложных картин. Несколько месяцев тому назад, по поводу концерта Бесплатной музыкальной школы в память Листа, 22 ноября, я уже писал в «Новостях» *, что такое этот портрет для меня. Это — целое создание, изображение великого музыканта нашего времени в минуту вдохновения и гениального творчества. Никто еще во всей Европе не представлял так Листа. Чудный поэтический фон, с адскими огнями, светочами монахов и скелетами из «Пляски смерти» *, много прибавляет к глубине и поразительности впечатления. Другой портрет Репина — тоже не портрет, а целое создание, целая историческая картина. Он представил Глинку в ту эпоху его жизни, когда ему было всего только тридцать восемь лет и когда он творил величайшее свое произведение — гениальную свою оперу «Руслан и Людмила». Глинка лежит на диване полубольной, с нотной бумагой в одной руке, с карандашом — в другой. Но этот устремленный вдаль взор, этот глубокий-глубокий взгляд, это вдохновение творчества — нечто такое, что еще никогда не делала ничья кисть во всей Европе. Ни в одном музее нигде я не видал ничего подобного. Об этой картине надо говорить много и много раз. Я к ней никогда не перестану возвращаться, когда буду только говорить о высшем и необыкновеннейшем, что только создала русская художественная школа. Наконец портрет М. П. Беляева, написанный Репиным, — это истинное торжество жизненной правды, красоты, могучей силы и глубочайшей психологии.

В о 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 редакции напечатать ее в «Пчеле». Мне так хоте-

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.

лось, 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 политипажа ¹, 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 из 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 чувствовал 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 — «самою солнечною картиной» 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 золотую 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 богомаза ², где Репин провел первые годы, всю эпоху пробуждения страсти к искусству, где он писал большие образы для иконостасов, по пяти рублей за каждый. Академическая картина 8 мая 1865 года вся еще писана зеленью и желчью, почти все в ней неумело

¹ Политипаж — здесь: старинное название гравюры на дереве (ксилографии), в отличие от гравюры на металле большого размера (эстамп).

² Богомаз — иконописец.

и несчастно — и, однако же, все-таки тут слышится талант и своеобразие. 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»^{*}. Я помню свое впечатление от этой программы. Всякий знает, как на лету и мимоходом, как полупрезрительно все обыкновенно смотрят на ученические программы, проходя во время выставки по залам Академии. Я тоже без особенного почтения проходил мимо шеренги программ того года, но меня остановила совершенно неожиданно одна из них. Что-то особенное, свое, шло из нее навстречу зрителю. Весь колорит ее, выражавший розовый восточный день, вся расстановка личностей на сцене заключали что-то такое, чего не было ни в одной картине тут же рядом. Правда, и это сочинение страдало одним недостатком, который потом повторялся у Репина во всякой картине, — это растянутость размеров картины в ширину. Пройдите в памяти все, что он до сих пор писал: «Дочь Иаинова», «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 подальше 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 — Валлад Савхейский и Софар Нааматский, — никто до сих пор не знает, и Репин вздумал сделать из них курчавого туранца¹, с браслетами на руках и в узорчатом платье, и красавца ассириянина². Итак, около многострадального Иова, этого прототипа всего человечества,

¹ Туранец — представитель восточной народности.

² Ассириянин — житель древневосточного государства Ассирии.

сошлись представители трех главных рас: и пока глубокодумный семит¹ 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, подчинялся 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 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,

¹ Семит — представитель группы народностей, говорящих на близких языках: древние вавилоняне, ассирийцы, иудеи и др., современные арабы, евреи и др.

² «Ветхий завет» — одна из частей Библии.

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 неоконченной, 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 тяжелого 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 натуре, надеялись, что Репин, наверное, немножко убавит 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 пред-

ставлялись крайнею потребою. Так, например, он уничтожил горы, тянувшиеся у него вначале длинной зеленовато-серой грядою 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 молодых, с голою грудью и обожженными солнцем руками, натягивая лямку 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 молодым мальчуганом, которому лямка 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 всех остальных живописцев, и в этом мы всегда сходились.

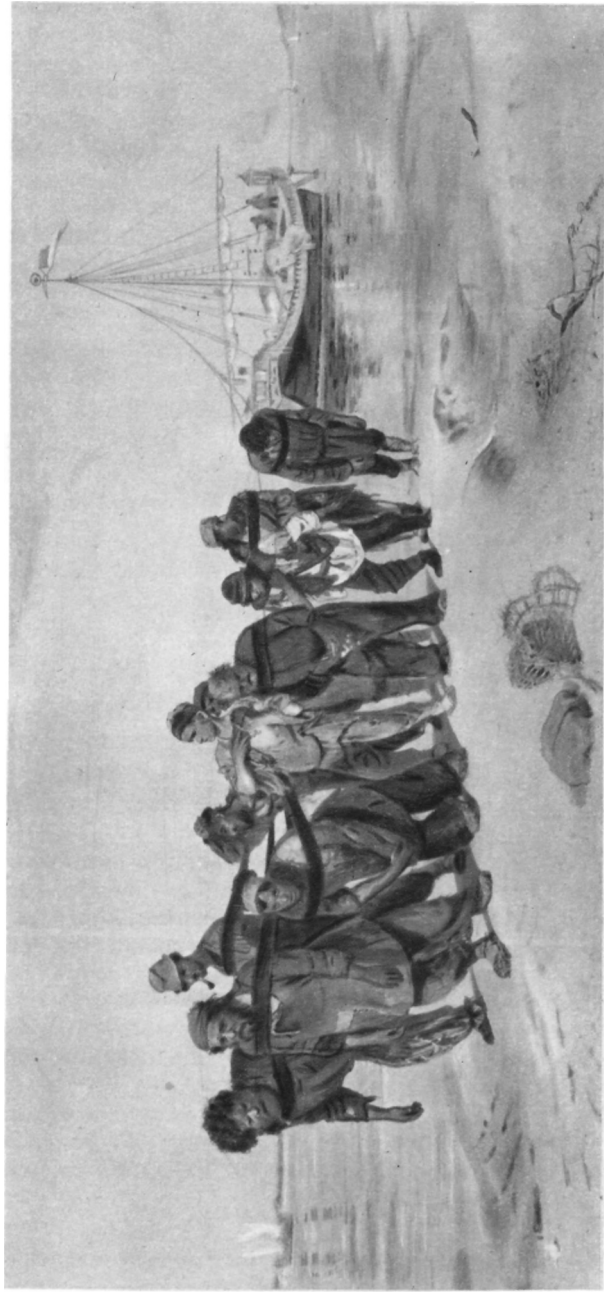
Из прочих портретов надо было бы помянуть здесь чудесную картину Репина, всю составленную из портретов и находящуюся теперь в зале «Славянского базара» *. Это — «Русские и чешские музыканты» *. Но я надеюсь, что мастерская картина эта будет напечатана в «Пчеле», и тогда я к ней ворочусь.

КАРТИНА РЕПИНА «БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ»

(Письмо к редактору «С.-Петербургских ведомостей»)

Милостивый государь! Кажется, вся наша публика перебывала на теперешней академической выставке и, значит, успела оценить по достоинству отличное собрание художественных произведений, посылаемых нынче от нас в Вену на всемирную выставку. В самом деле, вряд ли когда-нибудь еще мы являлись в Европу с такими многочисленными образчиками русского художественного творчества. И, наверное, Западная Европа еще с большим сочувствием, чем на прошлогодней лондонской выставке, признает нашу силу и теперешний могучий рост в деле художественном. Но срок академической выставки близится к концу, а наша публика еще не знает одного нового произведения, которое только что кончено, только что вынесено из мастерской художника в академические залы и, без сомнения, принадлежит к числу лучшего, что до сих пор создано русским искусством с тех пор, как оно существует.

Это картина г. Репина «Бурлаки на Волге» *. Уже года два тому назад картина эта пробывала несколько дней на выставке Общества поощрения



И. Е. Репин. «Бурлаки на Волге».



*И. Е. Репин. «Бурлаки на Волге».
Фрагмент.*

художников и поразила всех, кто ее видел. Но она была тогда почти еще только эскизом¹. С тех пор громадные превращения произошли с нею. Почти все теперь в ней переделано или изменено, возвышено и усовершенствовано, так что прежнее создание просто ребенок против того, чем нынче сделалась картина. В короткое время художник созрел и возмужал, выкинул из юношеского вдохновения все, что еще в нем было незрелого или нетвердого, и явился теперь с картиною, с которою едва ли в состоянии помериться многое из всего, что до сих пор создано русским искусством.

Г-н Репин — реалист, как Гоголь, и столько же, как он, глубоко национален. Со смелостью, у нас беспримерною, он оставил и последние помыслы о чем-нибудь идеальном в искусстве и окунулся с головою во всю глубину народной жизни, народных интересов, народной щемящей действительности.

¹ Э с к и з — предварительный набросок картины или рисунка.

Взгляните только на «Бурлаков» г. Репина, и вы тотчас же принуждены будете сознаться, что подобного сюжета никто еще не смел брать у нас *, что подобной глубоко потрясающей картины из народной русской жизни бы еще не видали, даром что и этот сюжет и эта задача уже давно стоят перед нами и нашими художниками. Но разве это не самое коренное свойство могучего таланта — увидеть и вложить в свое создание то, что правдиво и просто и мимо чего проходят, не замечая, сотни и тысячи людей?

В картине г. Репина перед вами широкая, бесконечно раскинувшаяся Волга, словно млеющая и заснувшая под палящим июльским солнцем. Где-то вдали мелькает дымящийся пароход, ближе золотится тихо надувающийся парус бедного суденышка, а впереди, тяжело ступая по мокрым отмелям и отпечатывая следы своих лаптей на сыром песке, идет ватага бурлаков. Запрягшись в свои лямки и натягивая постромки длинной бечевы, идут в шаг эти одиннадцать человек, живая машина возовая, наклонив тела вперед и в такт раскачиваясь внутри своего хомута. Что за покорное



И. Е. Репин. «Бурлаки на Волге».
Фрагмент.

стадо, что за кроткая бессознательная сила, и тут же — что за бедность, что за нищета! Нет ни одной цельной рубахи на этих пожженных солнцем плечах, ни одной цельной шапки и картуза — всюду дыры и лохмотья, всюду онучи и тряпье.

Но не для того, чтобы разжалобить и вырвать гражданские вздохи, писал свою картину г. Репин: его поразили виденные типы и характеры, в нем жива была потребность нарисовать далекую, неизвестную русскую жизнь, и он сделал из своей картины такую сцену, для которой ровню сыщешь разве только в глубочайших созданиях Гоголя.

В этой ватаге бурлаков сошлись самые разнородные типы. Впереди выступают, словно пара могучих буйволов, главные, коренные. Это дремучие какие-то геркулесы, со включенной головой, бронзовой от солнца грудью и жилистыми, неподвижно висящими вниз руками. Чтó за взгляд неукротимых глаз, чтó за рездутые ноздри, чтó за чугунные мускулы! Тотчас позади них натягивает свою лямку, низко пригнувшись к земле, еще третий богатырь, тоже в лохмотьях и с волосами, перевязанными тряпкой; этот, кажется, всюду перебивал, во всех краях съета отведал жизни и попытал счастья, и сам стал похож на какого-то индейца или эфиопа¹. Тут же, за их спинами, немножко фальша и ухитрившись поменьше везти, идет отставной, должно быть, солдат, высокий и жилистый, покуривая коротенькую люльку; позади всех, желтый как воск и иссохший старик; он страшно болен и изможден, и, кажется, немного дней остается ему прожить; он отвернул в сторону бедную свою голову и рукавом обтирает пот на лбу, пот слабости и безвыходной муки.

Вторую половину шествия составляют: крепкий, бодрый, коренастый старик; он прислонился плечом к соседу и, опустив голову, торопится на ходу набить свою трубочку из цветного кисета; за ним отставной рыжий солдат, единственный человек изо всей компании, обладающий сапогами и засунутыми туда суконными штанами, на плечах у него жилет с единственной болтающейся и сверкающей на солнце медной пуговицей; он суетливо и порывисто ведет свою работу и частит ногами; еще дальше кто-то вроде бродячего грека, с чертами все еще наполовину античными; ему тут тошно и непривычно, он беспокойно поднимает свой все еще великолепный, несмотря на бесконечное мотовство жизни, античный профиль и широкими красивыми глазами озирается кругом. Последний тихо шагает, размахиваясь из стороны в сторону, как маятник, быть может наполовину в дремоте, и совершенно опустив голову на грудь, бедный лапотник, последний и отделившийся от всех.

И все это общество молчит: оно в глубоком безмолвии совершает свою волевою службу. Один только шумит и задорно кипятится мальчик, в длинных белых космах и босиком, являющийся центром и шествия, и картины, и всего создания. Его яркая розовая рубашка раньше всего

¹ Эфиоп — житель Эфиопии (Абиссиния).



И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского.

останавливает глаз зрителя на самой середине картины, а его быстрый сердитый взгляд, его своенравная, бранящаяся на всех, словно лающая фигурка, его сильные молодые руки, поправляющие на плечах мозолящую лямку,— все это протест и оппозиция могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарей-геркулесов, шагающих вокруг него впереди и сзади.

Это шествие по раскаленному песку, под палящим солнцем, эти лапти, шлепающие по лужам, эти глаза, эти выражения оцепенелости и полнейшей животной жизни, эти сверкающие краски природы и эти серые тоны унылых сермяг и потухших глаз — все это вместе дает такую картину, какой еще никто никогда у нас не делал.

По плану и по выражению своей картины г. Репин — значительный, могучий художник и мыслитель, но вместе с тем он владеет средствами своего искусства с такою силою, красотой и совершенством, как навряд ли кто-нибудь еще из русских художников. Каждая подробность его картины обдумана и нарисована так, что вызывает долгое изучение и глубокую симпатию всякого, кто способен понимать истинное искусство, а колорит его изящен, поразителен и силен как разве только у одного или двух из всей породы наших столько вообще неколоритных живописцев. Поэтому нельзя не предвещать этому молодому художнику самую богатую художественную будущность.

На этих днях на передвижной выставке выставлен портрет Мусоргского *. Портрет этот — одно из крупнейших произведений Репина, новый его шаг вперед и вместе с тем одна из крупнейших картин всей передвижной выставки, а это значит немало: выставка эта не только самая большая по числу произведений из всех девяти, до сих пор состоявшихся, но еще и такая, каких вообще у нас немного было и где ярко блещут все лучшие силы Товарищества передвижников. Тут находится портрет С. П. Боткина, одно из великолепнейших созданий И. Н. Крамского, этого таланта, все еще идущего вперед и вперед; тут есть его же превосходный портрет барона Гинцбурга и несколько других прекрасных его портретов; тут есть «Крах», «В четыре руки», «У мирового судьи» В. Маковского — маленькие chefs-d'œuvre'y из современной жизни; тут есть превосходные портреты гг. Ярошенко (белокурая девица), К. Маковского (дама в красном платье) и г. Лемана (француженка под вуалью); превосходные пейзажи гг. Шишкина и Волкова; превосходные сценки из ежедневной жизни: одного слишком долго молчавшего, прежнего талантливого художника (г. Прянишни-

кова «Жестокие романсы») и одного начинающего талантливое художника (г. Кузнецова «В праздник»); виртуозная и блестящая, как бравурная ария оперного певца, картина «Nature morte» К. Е. Маковского; облитый солнцем «Пастушок со стадом» г. Савицкого; немало других еще примечательных художественных созданий и, наконец, прекрасные произведения женщин-художниц (две отличные акварели г-жи Кочетовой и пейзажи г-ж Лагоды-Шишкиной и А. Маковской). Среди всего этого богатства изумительный портрет Писемского, написанный Репиным, и его же прелестная малороссийская сценка «Вечерницы», полная радости, света, бьющей ключом жизни и комизма. И вот на этом золотом, сияющем фоне выставки вдруг появляется еще, как последний аккорд, как чудная, заключительная нота — портрет Мусоргского.

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 Александров-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 благоприятствовало 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 и сердечнейших попечений. 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.

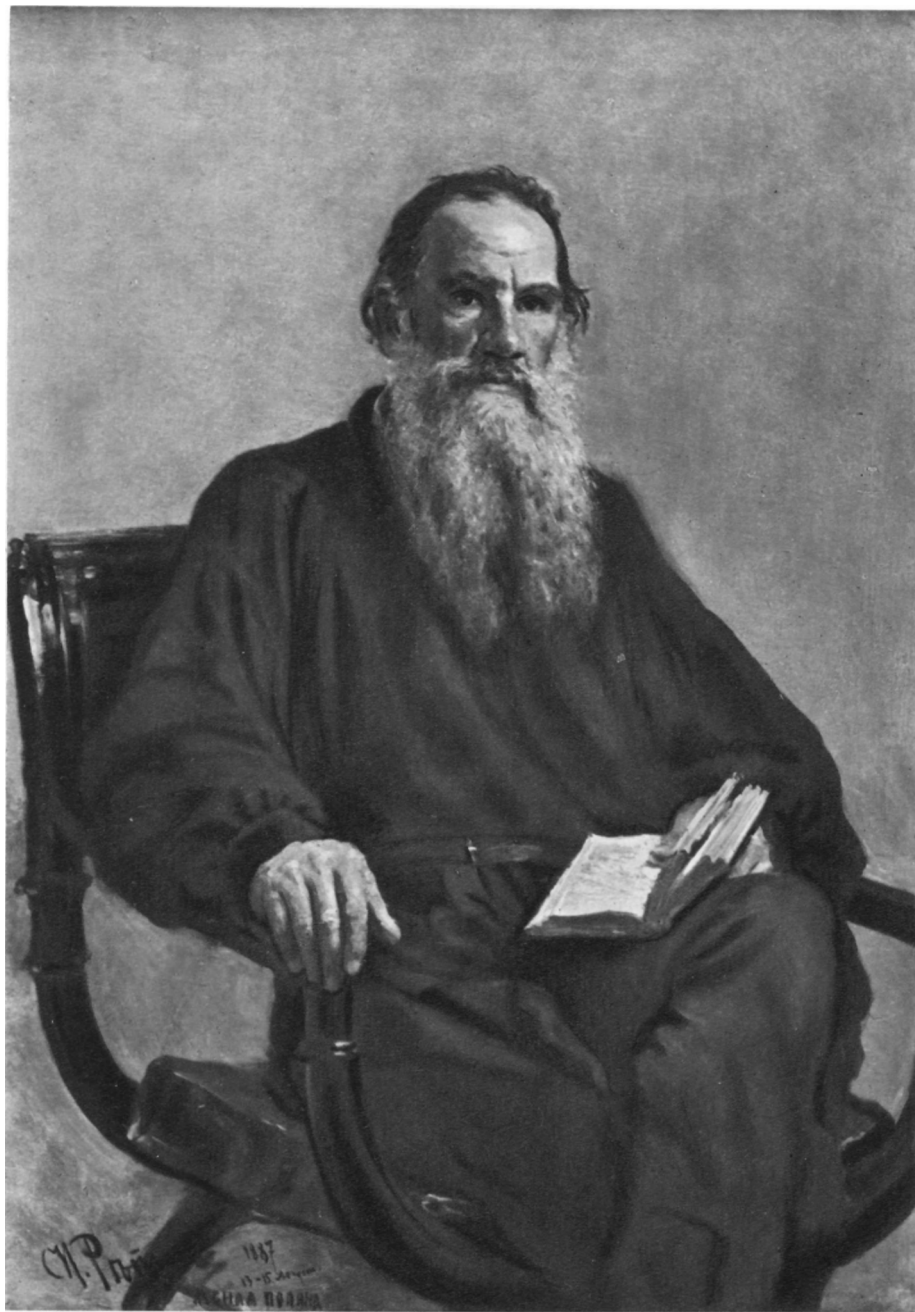
Когда я привез этот портрет на передвижную выставку, я был свидетелем восхищения, радости многих лучших наших художников, товарищей и друзей, но вместе и почитателей Репина. Я счастлив, что видел эту сцену. Один из самых крупных между всеми ими, а как портретист бесспорно наикрупнейший, И. Н. Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу, и долго-долго не отходил. «Что этот Репин нынче делает, — сказал он, — просто непостижимо. Вон посмотрите его портрет Писемского — какой *chef-d'œuvre*! 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 и 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 видел 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.



И. Н. Крамской. Портрет С. П. Боткина.

При 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 бы там великолепно весь ряд тех великих портретов Рембрандта, Рубенса,



И. Е. Репин. Портрет писателя Л. Н. Толстого.

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 твоё 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'œuvre*. 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 на 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 лошадками, держа обеими руками ручки сохи, вонзающейся в землю; на нем синяя мужицкая рубаша, 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 разные 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,



И. Е. Репин. «Лев Толстой пашет».

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.

А пока я могу пожелать еще одного: чтобы Репин не ждал семь месяцев до передвижной выставки и уже теперь, сейчас, дал бы всему Петербургу возможность посмотреть два свои новые создания: и портрет и картинку. У нас столько раз за последние годы выставляли в одиночку по одной новой картине (иные даже иногда вовсе и не стоили такой чести), что выставить два крупных, высоко замечательных художественных создания и подавно надо.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КАТАЛОГУ ПОСМЕРТНОЙ ВЫСТАВКИ В. В. ВЕРЕЩАГИНА

В ерещагин был один из величайших художников XIX века. И таковым он стал не потому только, что обладал великим художественным талантом, а потому, что обладал великою душою. Его всего чаще причисляли к живописцам-«баталистам» и при этом признавали его самым оригинальным и самым замечательным из всех, существовавших до сих пор в мире баталистов. Но это прозвище самое неверное и всего менее к нему идет. Все его значение и все его достоинство состоит именно в том, что он не «баталист» и никогда им не был. Он всю жизнь художественною деятельностью всегда только протестовал против «батальной живописи» и баталистов и картинами своими постоянно доказывал, до какой степени и «батальная живопись» и «баталисты» * фальшивы, негодны и не должны существовать.

В детстве и отрочестве его ни семейство, ни воспитание не были в состоянии благотельно повлиять на его направление и образ мыслей. Отец его и мать были люди недурные, но ничем не отличавшиеся от общей массы помещиков-крепостников прежнего нашего времени, и их вкусам и потреб-

ностям было совершенно чуждо все, относившееся к области знания и искусства. Пребывание же в корпусах Александровском — малолетним — и Морском также ничего не способно было дать ему. О последнем Верещагин вспоминал впоследствии с ужасом и отвращением. Но натура его была здоровая, самостоятельная, всегда стремилась к свету и правде. Он образовал себя сам, вопреки всем внешним неблагоприятным обстоятельствам. Всего более помогла ему тогдашняя новая русская литература, оригинальная и переводная, полная новых, правдивых и глубоких веяний. Он громадно много читал тогда, с ненасытимой жадностью и интересом. Всего более на него оказывали влияние, во время его юношества, сочинения Бокля и Спенсера *, из русских — статьи Герцена, с которыми он познакомился в чужих краях, во время первого своего заграничного плавания, еще будучи в Морском корпусе. Подобно своему образованию, Верещагин сам устроил себе и свою судьбу. С самого детства он полюбил рисование и все годы учения в корпусах занимался им с необыкновенною ревностью; ко времени же его выпуска из Морского корпуса офицером эта любовь обратилась в такую горячую страсть, что он оставил морскую службу (несмотря на то что вышел из корпуса *первым*) и сделался свободным художником. Ему пришлось испытать при этом сильное сопротивление всего своего семейства, видевшего в этом лишь безумие и погибель.

Родители думали, что живопись могла быть для их сына разве только «развлечением». Но он мужественно поставил на своем.

Сделавшись свободным и ничем не стесняемым человеком, Верещагин пробовал заняться правильным учением своему искусству и проходить курсы. Но нигде он не оставался доволен тем преподаванием искусства, какое повсюду тогда существовало. В Петербурге, в рисовальных классах на Бирже *, его сильно не удовлетворял педантский способ исполнения рисунка штрихами, к которому его принуждали; в Академии художеств его возмущало классическое направление и обязанность подражать знаменитым мастерам прежней эпохи, так что, в своем раздражении, он даже разрезал на куски и бросил в печку заданную ему Академией классическую картину: «Пенелопа и ее женихи»; в Париже, в классах у знаменитого живописца Жерома *, он встретился еще новый раз со своими врагами — классицизмом и требованием копировать со старинных знаменитых картин. Он от всего этого отказался и только с неутомимым мужественным упорством и рвением рисовал, а потом писал красками с натуры. Классное учение до того мучило его и выводило его из терпения, во Франции точно столько же, как и в России, что, уезжая из Парижа в 1865 году, он писал впоследствии про это время: «Я вырвался из Парижа точно из темницы и принялся рисовать на свободе с каким-то остервенением. Тому свидетель мой альбом, наполненный самыми тонкими и характерными рисунками, какие я когда-либо сделал».

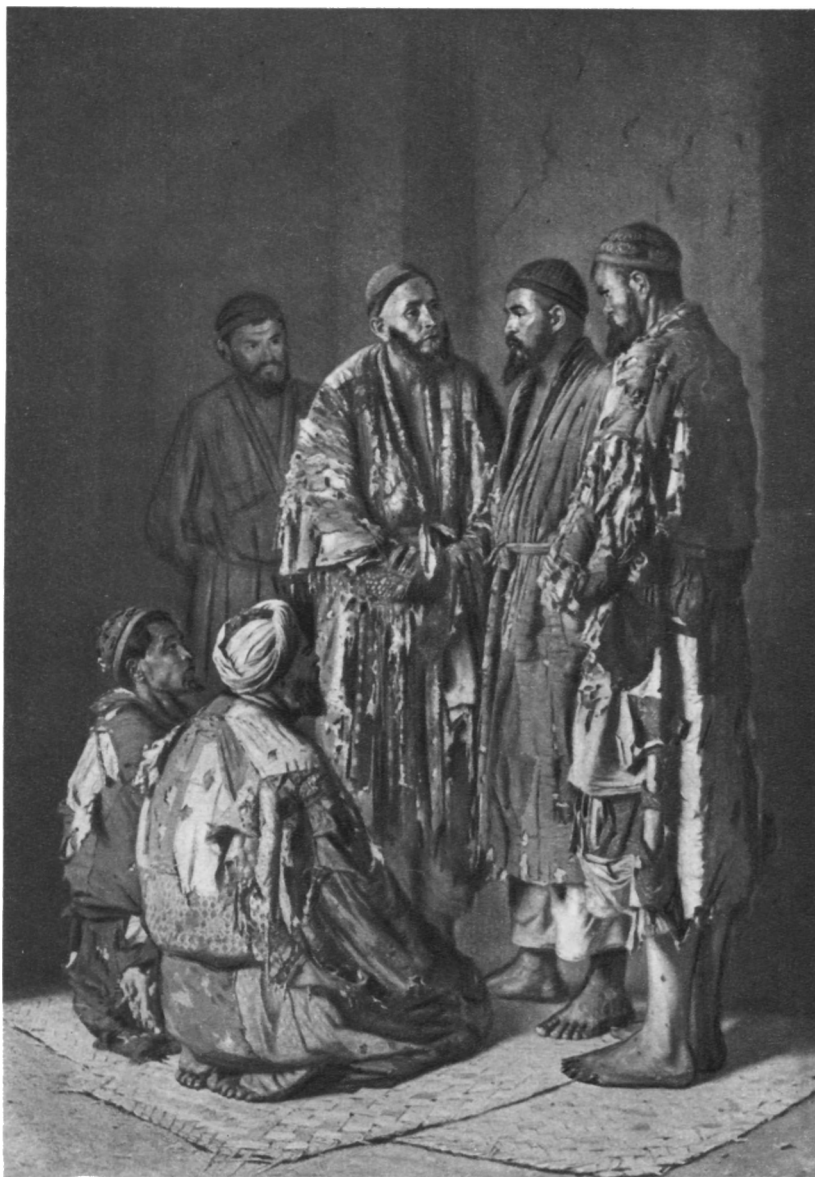
Впоследствии Верещагин много раз приезжал в Париж, иногда долго проживал там, даже однажды устроил себе в окрестностях Парижа громад-

ную мастерскую (с поворачивающимися по солнцу платформами) — он любил французскую жизнь, французскую природу, французские художественные удобства, — но на этом у него уже все было кончено со всем французским: со школой, с французским учением, с французским направлением, с французскими художниками. Он всегда проживал вблизи Парижа совершенным отшельником, ни к кому не ходил, ни с кем не водился, был далек от всех французских художников. Его натура и вкусы влекли его в совершенно другую сторону: на Восток, в среду живой, свежей, нетронутой природы, в среду народа вообще и в особенности в среду азиатских племен, еще не затронутых цивилизацией, живущих живописно и оригинально и окруженных великолепными остатками древности. Вместе с тем ему жадно хотелось увидеть собственными глазами войну, узнать, «что такое в самом деле война», про которую он так давно слышал и так много читал, но в правдивость рассказов о которой так мало верил.

После Парижа, сильный художественною мощью, которую он сам завоевал себе, Верещагин принялся за те сюжеты, к которым его тянуло и до которых раньше он еще не осмеливался прикасаться. Он стал писать картины, где главным действующим лицом являлся народ. В новгородском отцовском имении, стоявшем у реки, он принялся за картину «Бурлаки» (картина, однако же, к сожалению, не состоялась, уцелели одни превосходные этюды), на Кавказе нарисовал две серии этюдов с натуры, как материал для картин: «Духоборцы» и «Мусульманская религиозная процессия в Шуше» (эти картины также не состоялись). Во всех трех этих композициях с великою оригинальностью и силою выразилось стремление молодого художника изображать значительные сцены из жизни народа. Но великое, необыкновенное значение, оригинальность и мастерство этих великолепных этюдов остаются даже и до сих пор мало оцененными повсюду.

Бесчисленные другие этюды наполняют в это время альбомы и тетради Верещагина. Он продолжал учиться — но все только на живой натуре.

Двадцати пяти лет от роду Верещагин покинул Кавказ и поехал в Среднюю Азию, где у русских загорелась в 1867 году война. Он там остался надолго. Здесь тотчас же закипела горячая его художественная деятельность, начались оригинальные, высокие его создания. Но, как и в продолжение всей его жизни, потом эти произведения были у него двух разных родов: одни изображали военную жизнь, другие — мирную, гражданскую жизнь, и в обоих он представлял создания одинаково великие и глубокие. Обращать все внимание только на одни военные картины Верещагина — огромная ошибка, огромное заблуждение и односторонность. Самые разнообразные стороны народной жизни были одинаково доступны и драгоценны Верещагину для его изображений. Начиная с самых первых, среднеазиатских, картины его ярко доказывают это. С 1867 по 1873 год, что Верещагин пробыл в Средней Азии, у него одинаково высокими *chefs-d'œuvre* являлись «Хор дуванов» и сцены: «После удачи» и «После неудачи», «Политики в опиумной лавочке» и «Забывший», «Нищие в Самарканде»



В. В. Верещагин. «Политики в опиумной лавочке».

и «Нападают врасплох», «Молящийся мулла в мечети» и «Торжествуют» и т. д., и т. д. Талантливые, полные оригинальности создания его в обоих родах одинаково составляют его славу, а нашу национальную гордость.

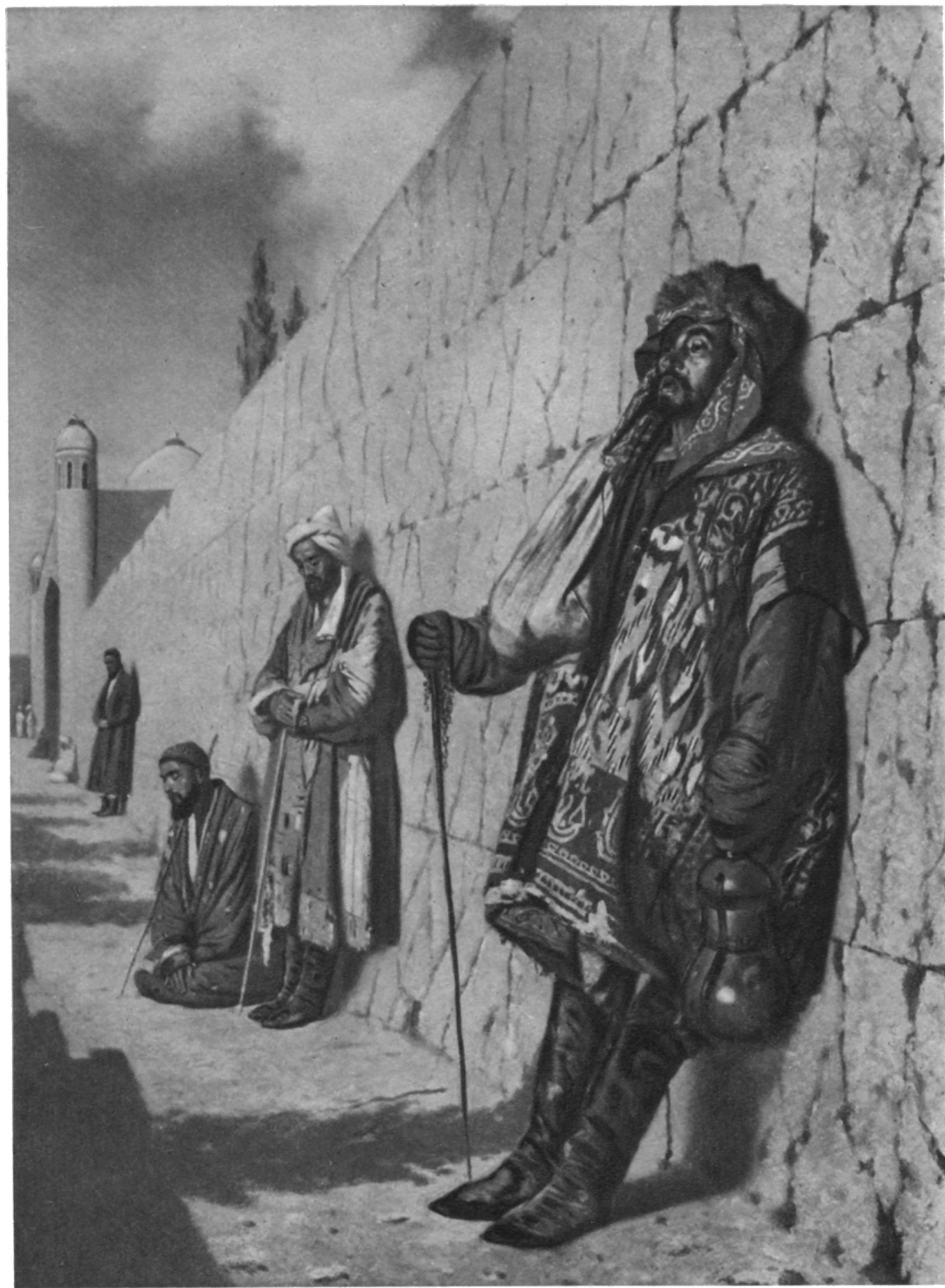
Две лучшие, две самые необыкновенные по глубине выражения картины Верещагина — «Опиумеды» и «Шпион», которого ведут на расстреливание, — также относятся к двум совершенно различным сторонам жизни, мирной и военной, и одинаково талантливы и потрясающи в своем трагизме.

Так-то, в продолжение всей его жизни, у Верещагина постоянно, всегда чередовались картины с сюжетами то военными, то мирными, гражданскими. После туркестанских картин, где война играла такую важную роль, следуют у него картины индийские, где война не играет никакой роли и везде являются только чудные изображения поэтических местностей, великолепных храмов и всяческих построек, бесчисленные изображения людей из всех слоев народа, духовенство, рабочие, факиры¹. После картин болгарской войны, с ее поразительными военными сценами, у Верещагина являются картины с несравненными мирными, живописными сюжетами из природы и жизни палестинской; после картин наполеоновской войны (где с таким талантом в первый раз еще в Европе представлено бегство Наполеона у Березины) следует ряд картин с прекрасными, тихими видами Москвы, Ярославля, Северной Двины, Крыма, Кавказа, с массою характерных типов русских людей; после картин американской филиппинской войны — картины японские, полные, подобно картинам индийским, только мирных красот, японской изящной природы, света, красок и чудной архитектуры. Верещагин здесь как будто отдыхал от громадного предыдущего напряжения и страшной энергии, пошедшей на изображение военных и трагических сцен.

Много военного духа и элемента лежало в натуре Верещагина. Пробега в памяти подробности его жизни, часто чувствуешь, что он по всей натуре был урожденный военный. От этого он с такою любовью и симпатией участвовал в военных делах, когда представлялась к тому надобность и случай: так было в Самарканде, в Болгарии, наконец в последние дни его жизни, на Дальнем Востоке. Конечно, ему хотелось, ему надо было видеть собственными глазами то, что должно было появиться потом в его военных картинах, но он тогда не ограничивался одной ролью зрителя, художника-наблюдателя, он ревностно и с увлечением скоро превращался сам в действующее лицо: стрелял, рубил, колол, как все самые коренные военные, и, мало признавая необходимость чинов и орденов для художника, всю жизнь с гордостью носил на груди крест святого Георгия², надетый на него генералом Кауфманом после безумно-отчаянной защиты им Самарканда от азиатских полчищ.

¹ Факиры — бродячие нищие-фокусники в Индии.

² Крест святого Георгия — высший военный орден в царской России, которым награждали за боевые заслуги.



В. В. Верещагин. «Нищие в Самарканде».

Но это были только увлечения страстного и бурного темперамента. Переходя от жизненной и индивидуальной практики в область художественного творчества, Верещагин становился другим человеком и делался апостолом мира, человечности, светлости душевной и благодатного благоволения. И эта нота была такая могучая, искренняя и глубокая, что неотразимо действовала, как яркая молния, на зрителя-мыслителя. Верещагин устроил на своем веку, начиная с 1869 года, выставок 20 своих картин, в разных краях Европы и Америки. Успех был везде громадный, ослепительный, ошеломляющий. Бесчисленные толпы народа со страстью и увлечением всегда наполняли эти выставки, а иногда добивались входа словно приступом и штурмом. Печать везде гремела гимнами в честь невиданному, оригинальному, великому живописцу и гениальному великодушному мыслителю. Высшие художники современной Европы признавали его мощь и неотразимое влияние. Лишь немногие отсталые консерваторы и рутинеры поднимали печальный вой и жалобу на дерзкого начинателя и старались убедить всех в его бездарности и негодности. Но таких людей оказывалось везде очень немного. К несчастью, надо признаться, что в нашем русском обществе их оказалось всего более, и в течение всех тридцати лет со времени появления у нас Верещагина очень значительное количество академиков, профессоров, литераторов и фельетонистов усердно стремилось доказать ничтожество и вредоносность Верещагина. Но никогда наша публика этого печального воя не слушалась и в истинном понимании великого русского живописца ни на единую йоту не уступала остальной Европе.

В художественной литературе и критике Верещагин также занимает одно из самых капитальных мест. По смелой, оригинальной правде и глубине воззрений он один из важнейших художественных критиков нашего времени. Его статьи о «реализме в искусстве», о «прогессе в искусстве», первоначально появившиеся во французских и американских журналах и только гораздо позже в русских изданиях, несомненно, провели глубокую нарезку на уме всех искренне преданных искусству.

Внешний облик Верещагина превосходно и очень талантливо передан в небольшой статуэтке, вылепленной с натуры нашим скульптором И. Я. Гинцбургом. Верещагин представлен с великим одушевлением пишущим картину.



В. В. Верещагин. «Смертельно раненный».

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЛЕКЦИЯ г. ПРАХОВА В УНИВЕРСИТЕТЕ

(Письмо в редакцию «С.-Петербургских ведомостей»)

В пятницу 22 февраля в Петербургском университете открылась новая кафедра — кафедра истории искусств, в которой давно уже чувствовался у нас недостаток. Надо ожидать, что г. Прахов *, занявший ее, будет вполне удовлетворять всем требуемым условиям, так как он давно уже занимается своим делом и последние два года, как мы слышали, провел за границей с целью пополнить свои знания обозрением на месте памятников искусств Греции, Италии и других европейских стран. Но, как мы слышали от лиц, присутствовавших на первой вступительной его лекции в университете, он высказал тут некоторые мысли, которые не могут не удивлять со стороны современного профессора искусства.

Говоря о различии между предметами, принадлежащими к области художества, и предметами, к этой области не принадлежащими, г. Прахов объявил, что главное отличие состоит в том, что первые не служат для целей пользы, тогда как вторые именно ее-то и имеют в виду; в пример последних он привел «ключ» и «чертеж механического какого-нибудь устройства», которых, по словам г. лектора, никто, конечно, не назовет предме-

тами, принадлежащими к области искусства. Такой отзыв показался многим из числа присутствовавших крайне странным и, без сомнения, способен показаться кому угодно выдержкою из учебников эстетики доброго старого времени. Давно уже понятия о «возвышенном, идеальном, заоблачном» искусстве изменились у лучшей части общества, и навряд ли еще многие теперь считают унижением для «истинного искусства» служение целям ежедневной, будничной пользы.

Неужели, в самом деле, надо исключить из списка высоких или значительных художественных созданий Парфенон и Альгамбру *, мессу Палестрины и народный гимн, ручку кинжала работы Бенвенуто Челлини и макушку у эфеса шпаги, гравированную Альбрехтом Дюрером *, потому только, что все эти предметы созданы были не для праздного любования и художественного наслаждения, а прежде всего для деятельного, практического употребления?

Неужели, в самом деле, г. лектор не знает, что ни одно сколько-нибудь порядочное сочинение о искусстве не держится уже теперь тех забавных перегородок, которые так долго тормозили понятие об искусстве?

Проповедовать искусство для искусства — теперь просто уже непозволительно после всего, что об этом было говорено и писано. Поэтому нам очень хотелось бы получить разъяснение: неужели вправду новый лектор наш проповедует такие отсталые вещи и в таком же духе намерен вести и остальной курс свой?

ПРИМЕЧАНИЯ

М. Горький.
О СТАСОВЕ

К стр. 6. Рибера Хосе (около 1591—1652) — выдающийся испанский живописец и гравёр.

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА

Статья впервые опубликована в журнале «Вестник Европы» (ноябрь, декабрь 1882 и февраль, июнь и октябрь 1883 года). Она состоит из четырех крупных разделов, посвященных обзору русской живописи, скульптуры, архитектуры и музыки. В настоящей книге публикуется с некоторыми сокращениями раздел «Наша живопись». Рассматриваемый Стасовым в этой работе период развития русской культуры (с середины 50-х до начала 80-х годов XIX века) позволял раскрыть процесс формирования русского демократического искусства второй половины XIX века, пламенным пропагандистом которого Стасов оставался всю свою жизнь.

К стр. 16. Курбе Гюстав (1819—1877) — крупнейший французский художник-реалист. Неоднократно выступал в печати с проповедью передовых общественных принципов искусства. В 1871 году был активным деятелем Парижской коммуны.

Кнаус Людвиг (1829—1910) и *Вотье Бенъямин*. (1829—1898) — известные художники, авторы жанровых картин из немецкой народной жизни. Долгие годы работали в немецком городе Дюссельдорфе.

Со старинным причесанным классицизмом и... растрепанным романтизмом.— Используя эти определения классицизма и романтизма, Стасов хочет обозначить характерные черты этих двух различных направлений в искусстве. Если для классицизма существенно следование строгим художественным нормам и образцам, то для романтизма, наоборот, типично стремление к полной свободе творчества от каких-либо стесняющих правил.

К стр. 17. До тридцати лет прожившему между кадетским корпусом и казармой.— Десятилетним мальчиком П. А. Федотов был помещен в Московский кадетский корпус, и лишь через восемнадцать лет он смог оставить военную службу. Одной из причин, побудивших Федотова выйти в отставку и всецело отдаться искусству, явилась высокая оценка, данная его работам великим русским баснописцем И. А. Крыловым.

Прудон Пьер-Жозеф (1809 — 1865) — французский экономист, социолог и публицист. Был другом Курбе и вместе с ним работал над трактатом об искусстве, опубликованным в 1865 году. В трактате выдвигалась идея служения искусства задаче физического и морального совершенствования человечества.

Егоров Алексей Егорович (1776 — 1851), Шебуст Василий Козьмич (1777 — 1855), Бруни Федор Антонович (1799 — 1875), Басин Петр Васильевич (1793 — 1877) — русские художники, профессора Петербургской Академии художеств. Объединяя здесь вместе этих мастеров, столь разных по таланту и по месту в истории искусства, Стасов имеет в виду их общую приверженность к академизму, ставшему к его времени серьезным тормозом дальнейшего художественного развития.

К стр. 18. Дружинин Александр Васильевич (1825 — 1864) — русский литератор и публицист. Долгое время был лично знаком с П. А. Федотовым и оставил интересные воспоминания о художнике.

Он любил всего более старых голландцев.— Стасов имеет здесь в виду произведения голландских художников XVII века, искусство которых было посвящено любовному изображению домашнего быта. Иногда этих художников называют также «малыми голландцами», в отличие от великих мастеров Голландии того же века — Рембрандта, Франса Гальса и других.

Гогаарт (правильнее: Хогарт) Вильям (1697 — 1764) — знаменитый английский живописец и график. Создал циклы сатирических произведений, зло высмеивающих нравы английской буржуазии и знати.

К стр. 20. Гаварни Поль — псевдоним популярного французского рисовальщика Шевалье (1804—1866), автора многочисленных бытовых юмористических сцен и книжных иллюстраций, имевших в то время в России широкое распространение.

К стр. 24. Вместе с началом нового царствования... в русском искусстве совершается громадный переворот.— Стасов разумеет здесь те важнейшие новые явления в русском искусстве конца 50-х годов, которые были вызваны мощным подъемом демократического освободительного движения.

Целый академический выпуск... отказывается писать программу на большую золотую медаль на классическую, заданную им Академией (1863).— Речь идет об одном из важнейших событий в истории русского искусства: четырнадцать лучших учеников Академии художеств, претендентов на большую золотую медаль, отказались писать картины на темы, задаваемые академией. Они требовали предоставить им возможность самим выбрать сюжет будущей картины, более тесно связанный с народной жизнью и вытекающий из личных склонностей художников.

К стр. 26. А Иванов, отказавшийся... от работ для Исаакия в Петербурге, для Спаса в Москве.— Здесь имеется в виду отказ А. А. Иванова от предлагавшихся ему работ по росписи Исаакиевского собора в Петербурге и храма Христа Спасителя в Москве.

Овербек Иоганн-Фридрих (1789—1869) — немецкий живописец, находившийся в Италии в те же годы, когда там работал А. А. Иванов.

К стр. 30. Роберт (правильнее: Робер) Леопольд-Луи (1794—1835) — французский живописец и гравер; *Деларош Поль (1797—1856)* — французский живописец, известный главным образом как автор исторических картин.

К стр. 32. Препежне искусство, классическое и романтическое. Отрицающая идеальность... я прихожу к освобождению индивидуума.— Слова Г. Курбе из его декларации на съезде бельгийских художников в Антверпене в 1861 году.

К стр. 33. Автор, который выпустил в свет... книгу «Эстетические отношения искусства к действительности».— По цензурным соображениям, Стасов здесь и в дальнейшем не мог назвать имени автора этой книги — великого русского мыслителя, революционного демократа Н. Г. Чернышевского.

К стр. 34. Реньо Анри (1843—1871) — французский художник, работавший в основном как исторический живописец и портретист.

Фортуну Мариано-Хосе (1838—1874) — испанский живописец, виртуозный, но довольно поверхностный мастер небольших жанровых картин.

К стр. 38. «Библиотека для чтения» — журнал, издававшийся в Петербурге с 1834 по 1865 год и часто публиковавший статьи по литературе и искусству. В период, о котором идет речь в статье, журнал выходил под редакцией А. В. Дружинина и носил умеренно-либеральный характер.

К стр. 40. Товарищество... начинало свою деятельность.— Стасов излагает здесь историю возникновения знаменитого Товарищества передвижных художественных выставок. Членами Товарищества в разное время были, за единичными исключениями, все крупнейшие русские художники-реалисты второй половины XIX — начала XX века. Деятельность Товарищества имела важнейшее значение для развития передового русского демократического искусства. Последняя, 47-я по счету, выставка Товарищества передвижных художественных выставок состоялась уже в советское время, в 1923 году.

О ЗНАЧЕНИИ ИВАНОВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Статья написана в 1861—1862 годах, но впервые напечатана в несколько измененном виде лишь в 1880 году, в январском номере журнала «Вестник Европы». Стасов видел в Иванове одного из великих предшественников русского реализма второй половины XIX века.

В настоящей книге публикуется та часть статьи, в которой непосредственно рассматривается творчество художника.

К стр. 43. Великолепного колорита старых венецианцев.— Стасов имеет здесь в виду венецианских художников эпохи Высокого Возрождения (конец XV — начало XVI века) и прежде всего таких великих мастеров, как Джорджоне, Тициан, Веронезе и Тинторетто. Картины этих живописцев отличаются богатством и красочностью колорита.

Горвальдсен Альберт (1770—1844) — датский скульптор, живший в Риме в те же годы, когда там работал Иванов. С ним, равно как и с Овербеком, Иванов иногда советовался как с признанными авторитетами классицистического искусства.

К стр. 44. «Афинская школа», «Disputa» («Диспута»), «Гелиодор» («Изгнание Иллиодора из храма»), «Аттила» («Встреча Льва I с Аттилой») — сюжеты прославленных росписей Рафаэля в дворцовых помещениях Ватикана. Гамптон-кортские картоны — цикл композиций на тему «Триумф Юлия Цезаря», исполненных на картоне выдающимся итальянским художником XV века Андреа Мантенья. Сикстинский плафон и «Страшный суд» — росписи в Сикстинской капелле Ватикана, великие творения Микеланджело. Миланская «Тайная вечеря» — знаменитая композиция Леонардо да Винчи, исполненная на стене трапезной одной из миланских церквей.

К стр. 46. «Все изобразил, чему только нашел образы».— Приводимые слова Н. В. Гоголя относятся к его статье «Исторический живописец Иванов», написанной в 1846 году. Вошла в состав «Выбранных мест из переписки с друзьями».

К стр. 49. Пуссен Никола́ (1594—1665) — известный французский художник, автор картин главным образом на исторические темы и пейзажей; яркий представитель классицизма XVII века.

К стр. 51. Существовало приказание выехать из Италии даже и тем, кто желало остаться на свой счет.— Напуганное революцией, разразившейся в 1848 году во многих странах Европы, в том числе и Италии, царское правительство приказало всем художникам, находившимся за границей, немедленно вернуться в Россию. Иванову, однако, удалось остаться в Италии и продолжать там работу над картиной.

Верне Орас (1789—1863) — французский художник, много работавший в историческом и батальном жанре.

К стр. 52. Эти рисунки... составляют главное его право на бессмертие.— Стасов разумеет рисунки и акварели Иванова, известные под названием «Библийских эскизов» и представляющие собой одно из замечательных достижений всего русского искусства XIX века.

К стр. 53. Он рассказывал близким по душе и уму людям, что уже не может останавливаться долее на одной религиозной живописи.— Здесь имеются, в частности, в виду беседы А. А. Иванова с А. И. Герценом, ради которых художник в 1857 году специально предпринял поездку из Италии в Лондон, где тогда в эмиграции находился Герцен, а также встречи А. А. Иванова с Н. Г. Чернышевским, состоявшиеся в Петербурге в 1858 году, после возвращения художника в Россию.

Биография, стр. XXVII.— Стасов ссылается здесь на книгу: «А. А. Иванов. Его жизнь и переписка. Издал М. П. Боткин», СПб, 1880.

К стр. 55. Монументальное художество — здесь: искусство, обладающее большим общественным содержанием, заключающее в себе широкие жизненные обобщения.

ПЕРОВ И МУСОРСКИЙ

Статья появилась в 5-ом номере журнала «Русская старина» за 1883 г. Смерть М. П. Мусоргского в 1881 году и вскоре последовавшая за этим смерть В. Г. Перова были тяжелой утратой для русского демократического искусства. Подводя итоги их выдающейся художественной деятельности, Стасов в своей статье глубоко раскрыл определяющие черты их творчества: подлинную народность и реализм.

К стр. 56. Многоуважаемый Михаил Иванович — М. И. Семевский, редактор журнала «Русская старина», в котором публиковались главным образом исторические материалы и мемуарные статьи.

- К стр. 60. Чиновник, идолопоклонствующий перед орденом — герой картины Федотова «Свежий кавалер». Солдафон-майор, втирающийся в... купеческий дом — персонаж картины Федотова «Сватовство майора».*
- Даргомыжский имел право представлять чиновника, идолопоклонствующего перед чином. — Речь идет о романсе А. С. Даргомыжского «Титулярный советник» на слова П. И. Вейнберга и о его песне «Знатный приятель» на слова П.-Ж. Беранже (в переводе В. С. Курочкина).*
- «Мельника» и его дочь «Наташу» — Имеются в виду действующие лица оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» на сюжет поэмы А. С. Пушкина.*
- К стр. 67. «Утопленница».* — Стасов имеет здесь в виду картину В. Г. Перова «Утопленница» (1867). О молодой погибшей женщине, изображенной на картине, существует рассказ, написанный самим художником, «На натуре. Фанни под № 30».
- К стр. 79. «Песнь о рубашке» Гуда.* — Имеется в виду стихотворение английского поэта Томаса Гуда (1799—1845). «Песнь о рубашке» получила в России в те годы широкую известность в переводе на русский язык поэта-революционера М. Л. Михайлова.
- К стр. 80. Патти Аделина (1843—1919)* — знаменитая итальянская певица, часто гастролировавшая в России.
- К стр. 81. Никита Пустосвят* — суздальский священник, один из вожаков русского раскольничьего движения, казненный в 1682 году. Движение это было направлено против нововведений в церковных обрядах, осуществлявшихся в XVII веке правящими церковными кругами во главе с патриархом Никоном. Оно отражало сложные социальные процессы исторического развития России. В картине Перова Никита Пустосвят изображен во время публичного спора сторонников старой и новой церкви, устроенного царевной Софьей в Грановитой палате Московского Кремля.

КРАМСКОЙ И РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ

Статья опубликована в 1888 г., через год после смерти Крамского, в майском номере журнала «Северный вестник». Статья убедительно воссоздает замечательный образ художника — крупного живописца и выдающегося теоретика искусства. В настоящей книге публикуются два первых раздела статьи.

- К стр. 93. «Я принадлежу к партии славянофилов».* — В данном случае Крамской хотел этими словами лишь противопоставить свои убеждения космополитическим взглядам и подчеркнуть свое стремление к созданию глубоко национального искусства, отзывающегося на важнейшие вопросы жизни родного народа. К воззрениям и движению действительных славянофилов Крамской не имел отношения.
- К стр. 98. Еще юношей 26 лет он... прочел Академии целую лекцию* — Будучи организатором и идейным руководителем действий «14 протестантов», Крамской на заседании Совета Академии 9 ноября 1863 года прочитал от их имени коллективное прошение, в котором эти молодые художники излагали свои основные требования в связи с новым пониманием искусства и его общественной роли (см. примечание к стр. 24).
- К стр. 99. «Я не скажу, чтобы это не был сюжет... Только не для нас».* — Считая, что за сюжет из французской жизни могут браться лишь французские художники, Крамской в данном случае был неправ.

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА 1871 ГОДА

Статья появилась в 1871 г., в газете «С.-Петербургские ведомости» (№ 333 и 338). Стасов подробно освещает в ней одно из крупнейших событий передовой художественной жизни России тех лет — организацию Товарищества передвижных художественных выставок — и дает содержательную и в целом правильную оценку произведений, представленных на первой выставке Товарищества.

К стр. 110. Рени Гвидо (1575—1642) — итальянский художник. Особой популярностью его творчество пользовалось в России среди кругов, связанных с Академией художеств.

Ка жется нам... неудовлетворительным.— В критической части своей оценки картины Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея» Стасов был не совсем прав. Более точно содержание и художественные достоинства этой картины были раскрыты М. Е. Салтыковым-Щедриным в его статье, специально посвященной первой передвижной выставке и напечатанной в журнале «Отечественные записки» за 1871 год Салтыков-Щедрин справедливо подчеркивал, что основная заслуга Ге состоит именно в том, что он глубоко раскрыл образы Петра и Алексея и поэтому правдиво отобразил исторический смысл представленной сцены.

Устрялов Николай Герасимович (1805—1870) — профессор Петербургского университета, автор многочисленных исторических исследований, а также учебников по русской истории, выдержанных в казенно-монархическом духе.

К стр. 114. Другая картина.— Речь идет о находящейся ныне в Третьяковской галерее картине «Рыболов».

К стр. 115. «Рассказ о соловьях» Тургенева.— Стасов имеет в виду очерк И. С. Тургенева «О соловьях», написанный в 1854 году и впервые напечатанный в качестве приложения к книге С. Т. Аксакова «Рассказы и воспоминания охотника о разных охотах».

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА 1878 ГОДА

Статья напечатана в газете «Новое время» за 29 и 30 марта 1878 г. (№ 748 и 749) и представляет собой обзор шестой выставки Товарищества передвижных художественных выставок. Выставка эта, на которой впервые в качестве членов Товарищества выступили такие крупные художники, как И. Е. Репин, К. А. Савицкий и Н. А. Ярошенко, явилась важным этапом в развитии передового русского искусства.

К стр. 124. «Новое время» — ежедневная петербургская газета, издававшаяся А. С. Сувориным, в которой иногда печатался Стасов.

К стр. 131. «Кочегар».— Картина Ярошенко «Кочегар» произвела сильное впечатление на современников, впервые многим из них открыв глаза на тяжкий труд промышленных рабочих. Под воздействием этой картины друг Ярошенко, известный русский писатель В. М. Гаршин создал свой замечательный рассказ «Художники». Образ «Глухаря» в этом рассказе чрезвычайно близок «Кочегару» Ярошенко.

К стр. 145. ...над исторической картиной, старательно от всех скрываемой.— Стасов имеет в виду многолетнюю работу И. Н. Крамского над монументальной картиной «Хохот» («Радуйся, царь Иудейский»). Картина так и осталась незаконченной.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ 1879 ГОДА

Статья публиковалась в газете «Новое время» за 8, 14 и 15 марта 1879 г. Посвящена обзору двух выставок, открывшихся одновременно в Петербурге в феврале 1879 года: седьмой — Товарищества передвижных художественных выставок и Общества выставок — объединения художников, связанных с Академией художеств. В настоящей книге помещена вторая часть статьи, посвященная обзору выставки передвижников.

К стр. 152 Рубини Джованни-Батиста (1795—1854) — итальянский певец (тенор), неоднократно выступавший на сцене русских театров.

К стр. 158. Ныне из города... он перенесся в широкие поля, на золотой солнечный свет.— Речь идет о картине «Слепые калики под Киевом».

К стр. 167 Брюллов — Имеется в виду один из младших представителей семьи Брюлловых — П. А. Брюллов (1840—1914).

ЗАМЕТКИ О ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ

Статья, появившаяся в 7-м номере журнала «Художественные новости» за 1883 г., характеризует картины, представленные на 11-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Особый интерес представляет ее заключительная часть, в которой Стасов дает разбор выдающегося произведения русской живописи второй половины XIX века — картины И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии».

К стр. 175. ... несравненный тип из «Записок сумасшедшего».— Репин не раз обращался к этому замечательному гоголевскому произведению. Помимо картины, о которой идет здесь речь, Репин создал несколько глубоких и острых рисунков, изображающих Поприщина таким, каким он предстает в различных эпизодах повествования.

К стр. 176. Гуго ван дер Гус — выдающийся нидерландский художник XV века; в конце жизни сошел с ума, *Ваутерс* (правильнее: *Вотерс*) *Эмиль-Шарль* (1846 — 1933) — бельгийский художник, портретист и исторический живописец.

НАШИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДЕЛА

Статья опубликована в 1884 г. в газете «Новости и биржевая газета» (15 и 19 марта) и посвящена характеристике произведений, представленных на 12-й выставке передвижников. Значительное внимание Стасов уделяет в статье полемике с реакционной печатью, стремившейся опорочить лучшие достижения русской реалистической живописи тех лет.

К стр. 188. Вот как ретроградная пресса трактует...— Враждебно пристрастная оценка репинской картины «Не ждали» со стороны реакционной печати (среди которой особенно отличались упоминаемые здесь Стасовым газеты «Гражданин», «С.-Петербургские ведомости» и «Новое время») была вызвана в первую очередь содержанием картины. Поднятая Репиным тема революционера не могла прийти по душе авторам статей, помещенных в этой прессе.

«Незнакомец» — псевдоним русского журналиста А. С. Суворина, с реакционными взглядами которого неоднократно полемизировали передовые деятели русского искусства и литературы.

ВЫСТАВКА ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Статья появилась в 1887 г. в «Новостях и биржевой газете» (1 марта). Посвящена обзору 15-й выставки передвижников В связи с характеристикой центрального произведения выставки — картины В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» — Стасов излагает здесь свой взгляд на проблемы русской исторической живописи.

К стр. 201. ..как в сказке Крылова — Стасов цитирует басню И. А. Крылова «Волк на псарне».

...в среде передвижников не присутствует более Куинджи. — А. И. Куинджи вышел из состава Товарищества передвижных художественных выставок в 1880 году. Некоторое время после этого устраивал персональные выставки своих произведений. Однако скоро вообще перестал выставлять свои картины для публичного обозрения.

К стр. 202 Перечисляемые Стасовым исторические картины созданы в самое разное время и самыми различными художниками: «Последний день Помпеи» и «Осада Пскова» — К. П. Брюлловым, «Медный змий» — Ф. А. Бруни, «Сцена из жизни Александра Невского» (точнее: «Горжественный въезд Александра Невского во Псков») — Г. И. Угрюмовым, «Княжна Тараканова» — К. Д. Флавицким, «Петр I и царевич Алексей» и «Екатерина II у гроба Елизаветы» — Н. Н. Ге, «Арест Бирона», «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны» и «Ледяной дом» — В. И. Якоби.

Важную госпожу... боярыню Морозову. — Ф. П. Морозова — активная деятельница русского раскольнического движения. Заключенная в подземную темницу Боровского монастыря, умерла там в 1672 году.

К стр. 203. Княгиня Ухтомская. — Ухтомской Стасов ошибочно именует сестру Морозовой княгиню А. П. Урусову, также тесно связанную с раскольниками.

К стр. 204. ...глава тогдашних фанатиков Аввакум. — Протопоп Аввакум — один из самых ревностных сторонников старой веры, открыто борющийся против церковной реформы Никона Находясь в ссылке, написал «Житие протопопа Аввакума» — исторический документ эпохи и яркий литературный памятник XVII века.

К стр. 207. Стасов неправ в оценке живописной стороны картины «Боярыня Морозова», являющейся одним из самых выдающихся произведений Сурикова и всей русской живописи второй половины XIX века.

Матейко Ян (1838 — 1893) — выдающийся польский живописец, крупнейший мастер исторической живописи.

К стр. 208. Мармеладов — одно из действующих лиц романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

К стр. 210. Заграничные наши пейзажисты, Боголюбов и Беггров. — А. П. Боголюбов и А. К. Беггров в эти годы подолгу работали за границей.

К стр. 213. ...я уже писал в «Новостях». — Речь идет о статье Стасова «Концерт в память Листа и портрет Листа, написанный Репиным» в газете «Новости и биржевая газета». 1886, № 318.

...скелетами из «Пляски смерти». — «Пляска смерти» — фортепьянное сочинение Ф. Листа.

ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН

Статья появилась в 3-м номере журнала «Пчела» за 1875 г. В молодом живописце, лишь незадолго до этого окончившем Академию художеств, Стасов прозорливо увидел будущего великого художника. Очень скоро Стасов и Репин оказались близко свя-

занными не только общностью идейных и художественных интересов, но и личной дружбой. В настоящей книге опущена заключительная часть статьи, в которой Стасов приводит отрывки из адресованных к нему заграничных писем Репина.

К стр. 214 «Пчела» — еженедельный иллюстрированный журнал, часто воспроизводивший на своих страницах картины русских художников.

К стр. 215. ...в третьем году — то есть в 1873 году.

...в 1864 году. — Стасов допускает здесь неточность. Репин впервые приехал в Петербург осенью 1863 года.

К стр. 216. «Нов и его друзья». — Сюжет этой картины, как и упоминаемой выше программы «Ангел смерти избивает всех первенцев египетских», по принятому в Академии художеств обыкновению, заимствован из библейских легенд.

К стр. 219. «Славянский базар» — название существовавшей в то время московской гостиницы.

«Русские и чешские музыканты» — картина И. Е. Репина «Собрание русских, польских и чешских музыкантов»; висит теперь в фойе Большого зала Консерватории. Она представляет собой групповой портрет двадцати двух славянских композиторов. Среди изображенных на картине — Глинка, Римский-Корсаков, Моношук, Шопен, Сметана и другие.

КАРТИНА РЕПИНА «БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ»

Статья напечатана в газете «С.-Петербургские ведомости» 18 марта 1873 г. Картина в то время была только что закончена после длительной трехлетней работы и выставлена в залах Академии художеств перед отправкой на всемирную выставку в Вене

К стр. 220. «Бурлаки на Волге». — Картина находится в Русском музее. Годом раньше, в 1872 году, Репин создал на эту же тему другое полотно — «Бурлаки, идущие вброд», — хранящееся сейчас в Третьяковской галерее.

К стр. 222. ...подобного сюжета никто еще не смел брать у нас. — Стасов имеет здесь, конечно, в виду новизну содержания и образов картины, ибо сюжет ее, в точном смысле этого слова, сам по себе был отнюдь не нов. Жизненная доля бурлаков, их тяжелый труд неоднократно привлекали к себе внимание русских писателей и художников второй половины XIX века. Назовем здесь хотя бы два стихотворения Н. А. Некрасова — «Размышление у парадного подъезда» (1858) и «На Волге» (1860), повесть Ф. М. Решетникова «Подлиповцы» (1864), картину П. О. Ковалевского «Бичевая тяга» (1868), эскиз А. К. Саврасова «Бурлаки на Волге» (1871), иллюстрации А. И. Лебедева к упомянутым некрасовским стихотворениям.

ПОРТРЕТ МУСОРГСКОГО

Статья появилась в газете «Голос» от 26 марта 1881 г. В глазах Стасова портрет этот имел двойную ценность: и как великолепное создание репинской кисти, и как запечатленный в последние дни жизни образ одного из самых любимых им русских композиторов.

К стр. 226. ...портрет Мусоргского. — Написанный в 1881 году репинский портрет М. П. Мусоргского был впервые показан на 9-й передвижной выставке. Ныне находится в Третьяковской галерее.

ПОРТРЕТ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Статья напечатана в «Новостях и биржевой газете» от 21 сентября 1887 г. Портрет этот не был последней работой Репина над образом великого русского писателя. Через четыре года, в 1891 году, Репин вновь посетил Ясную Поляну. Результатом этой поездки явились еще картины, изображающие Льва Толстого: «Толстой босой в лесу», «Толстой в яснополянском кабинете» и «Толстой на отдыхе в лесу» и несколько портретных зарисовок.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КАТАЛОГУ ПОСМЕРТНОЙ ВЫСТАВКИ В. В. ВЕРЕЩАГИНА

В 1904 г. на броненосце «Петропавловск», подорвавшемся на японской мине, трагически погиб выдающийся русский художник В. В. Верещагин. В том же году в Петербурге была организована посмертная выставка его картин и этюдов. Стасов, являвшийся горячим ценителем искусства художника и его защитником от многочисленных реакционных нападок, написал предисловие к каталогу выставки, вкратце освещающее основные этапы творческого пути Верещагина.

К стр. 234. «Баталисты».— Под «баталистами» Стасов здесь разумеет главным образом художников академического батального жанра, избегавших в своих произведениях показывать жестокую правду войны.

К стр. 235. Бокль Генри-Томас (1821—1862) и Спенсер Герберт (1820—1903)— английские философы и социологи, чьи работы, делающие попытку объяснить социальное устройство общества, пользовались одно время популярностью. Но уже в 60-х годах XIX века они подвергаются резкой критике со стороны передовых русских мыслителей за идеалистическую направленность и крайний политический консерватизм.

...в рисовальных классах на Бирже.— В здании Биржи в Петербурге помещалась школа Общества поощрения художеств, через рисовальные классы которой прошли многие русские художники, в том числе Репин.

Жером Жан-Леон (1824—1904)— французский живописец и скульптор. Работал главным образом в области исторической живописи.

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЛЕКЦИЯ г. ПРАХОВА В УНИВЕРСИТЕТЕ

Статья появилась в газете «С.-Петербургские ведомости» за 1874 г., № 56. В пределах небольшой газетной заметки Стасов сумел дать глубокую и убедительную критику теории «искусства для искусства».

К стр. 242. Прахов Адриан Викторович (1846—1916)— историк искусства, археолог и художественный критик.

К стр. 243. Парфенон— выдающееся творение древнегреческой архитектуры. Был построен в V веке до н. э. и служил центром замечательного архитектурного ансамбля—афинского Акрополя. *Альгамбра*— знаменитый мавританский дворец в Гренаде, сооруженный в XIII—XV веках, замечательный памятник архитектуры.

Палестрина Джованни (1524—1594)— крупнейший итальянский композитор. *Челлини Бенvenuto (1500—1571)*— выдающийся итальянский скульптор и ювелирных дел мастер. Широкой известностью пользуется неоднократно издававшаяся на русском языке его интересная книга «Жизнь Бенvenuto Челлини». *Дюрер Альбрехт (1471—1528)*— великий немецкий живописец и гравер.

УКАЗАТЕЛЬ РЕПРОДУКЦИЙ И ТЕКСТА, ОТНОСЯЩЕГОСЯ К НИМ

	Репродукция	Текст
<i>Брюллов К.</i>	«Последний день Помпеи» 29	
<i>Васильев</i>	«Оттепель» 121	29—30, 132, 201
<i>Васнецов В.</i>	«Витязь на распутье» 148	146, 148
	«Иван Царевич на Сером волке» 137	
<i>Верещагин</i>	«Нищие в Самарканде» 239	236
	«Политики в опиумной лавочке» 237	236
	«Смертельно раненный» 241	
<i>Волков Е.</i>	«Болото осенью» 163	
<i>Ге</i>	«Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича» 109	108 — 112, 202
	Портрет Л. Н. Толстого между 192 и 193	193
<i>Иванов А.</i>	«Ветка» между 32 и 33	
	«Явление Христа народу» 44, 45,	42—50, 52
	47, между 48 и 49	
<i>Каменев</i>	Пейзаж 117	
<i>Клодт М.</i>	«На пашне» 167	168—169
	«Полдень» 122	122, 169
<i>Крамской</i>	«Неутешное горе» 191	189, 197—198
	Портрет М. М. Антокольского 119	116
	Портрет С. П. Боткина 229	226
	Портрет Ф. А. Васильева 111	116
	Портрет Д. В. Григоровича 139	145, 146, 162,
	Портрет М. К. Клодта 155	116
	Портрет Л. Н. Толстого 147	145—146, 162,
		193, 230
	Портрет И. И. Шишкина между 96 и 97	145, 146, 162
	«Русалки» 116	116—117
<i>Куинджи</i>	«Березовая роща» 162	170
	«Ночь на Днепре» 203	201
	«После грозы» 166	170
	«Север» 165	170
<i>Маковский В.</i>	«В приемной у доктора» 142	144, 148
	«Друзья-приятели» 143	144
	«На бульваре» между 160 и 161	208
	«Осужденный» 156	154—158
	«Прогулка старой барыни» 141	144—145
	«Свидание» 173	172—174
	«Секрет» 197	196
<i>Максимов</i>	«Больной муж» 175	172
	«Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» 157	134, 146, 160, 171
	«Семейный раздел» 174	146, 160, 171
<i>Мясоедов</i>	«Дедушка русского флота» 120	120—121
	«Молебен во время засухи» 131	128—131, 134
	«Чтение крестьянского манифеста» 130	129, 131
<i>Перов</i>	«Монастырская трапеза» 74, 75	71, 72, 73—76, 78
	«Охотники на привале» 115	62, 63, 83,
		113—114, 154

<i>Перов</i>	Портрет Ф. М. Достоевского	107	
	Портрет А. Н. Островского	105	113, 115
	«Последний кабак у заставы»	77	
	«Проводы покойника»	между 64 и 65	62, 63—64, 154
	«Сельский крестный ход на Пасхе»	70, 71	71, 72, 154
	«Тройка»	66	64
	«Утопленница»	79	67, 79
<i>Поленов</i>	«Чаепитие в Мытищах, близ Москвы»	73	72—73
	«Бабушкин сад»	168	170
	«Московский дворик»	169	
<i>Прянишников</i>	«Конец охоты»	183	197
<i>Репин</i>	«Бурлаки на Волге»	221, 222, 223	12, 143, 176, 199, 214— 216, 218—219, 220—225, 232
	«Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.»	95	96
	«Крестный ход в Курской губернии»	177, 178, 179	12, 176—180, 199
	«Не ждали»	между 176 и 177, 198, 199	11, 184—188, 198—199
	Портрет И. Н. Крамского	185	194
	Портрет М. П. Мусоргского	между 224 и 225	14, 226—228
	Портрет В. В. Стасова	2	194
	Портрет Л. Н. Толстого	231	14, 230—233
	Портрет П. М. Третьякова	187	194
	«Протоиерей»	между 144 и 145	78, 138, 140
	«Л. Н. Толстой на пашне»	233	232—233
<i>Савицкий</i>	«Встреча иконы»	127	126—128, 134, 161
	«С нечистым знается»	159	160, 161
<i>Саврасов</i>	«Грачи прилетели»	между 112 и 113	121—122, 143
<i>Суриков</i>	«Боярыня Морозова»	между 208 и 209, 211, 212	201—208
	«Меншиков в Березове»	207	
	«Утро стрелецкой казни»	205	206
<i>Федотов</i>	«Сватовство майора»	21	17, 20, 22, 60
	«Свежий кавалер»	между 16 и 17, 19	20—22, 60
<i>Флавицкий</i>	«Княжна Тараканова»	133	131—132, 134, 202
<i>Шишкин</i>	«Дубовая роща»	между 80 и 81	210
	«Рожь»	149	149—150
<i>Ярошенко</i>	«Заключенный»	135	131, 134, 158
	«Кочегар»	между 128 и 129	131
	Портрет П. А. Стрепетовой	195	194—195

С О Д Е Р Ж А Н И Е

<i>М. Горький. О Стасове</i>	5
<i>А. Федоров-Давыдов. В. В. Стасов и его значение как художественного критика</i>	8
Двадцать пять лет русского искусства	15
О значении Иванова в русском искусстве	41
Перов и Мусоргский	56
Крамской и русские художники	85
Передвижная выставка 1871 года	102
Передвижная выставка 1878 года	124
Художественные выставки 1879 года	152
Заметки о передвижной выставке	171
Наши художественные дела	181
Выставка передвижников	200
Илья Ефимович Репин	214
Картина Репина «Бурлаки на Волге»	220
Портрет Мусоргского	226
Портрет Льва Толстого	230
Предисловие к каталогу посмертной выставки В. В. Верещагина	234
Вступительная лекция г. Прахова в университете	242
Примечания	244
Указатель	254

Для старшего школьного возраста

Стасов Владимир Васильевич

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Ответственный редактор Л. П. Шувалова. Художественный редактор Н. Г. Холодовская. Технический редактор Т. М. Крюкова. Корректоры Л. М. Короткина и С. П. Мосейчук. Подписано к печати 16/IV-1968. Формат 70×90^{1/16}. Печ. л. 17,75. Усл. печ. л. 20,77. Уч.-изд. л. 17,42 + 14 вкл. = 18,36. Тираж 50 000 экз. ТП 1968 № 513. Цена 1 р. 37 коп. на бум № 1. Издательство «Детская литература». Москва, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглаволиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, Сушевский вал, 49. Заказ № 3769.

Цена 1 р. 37 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“