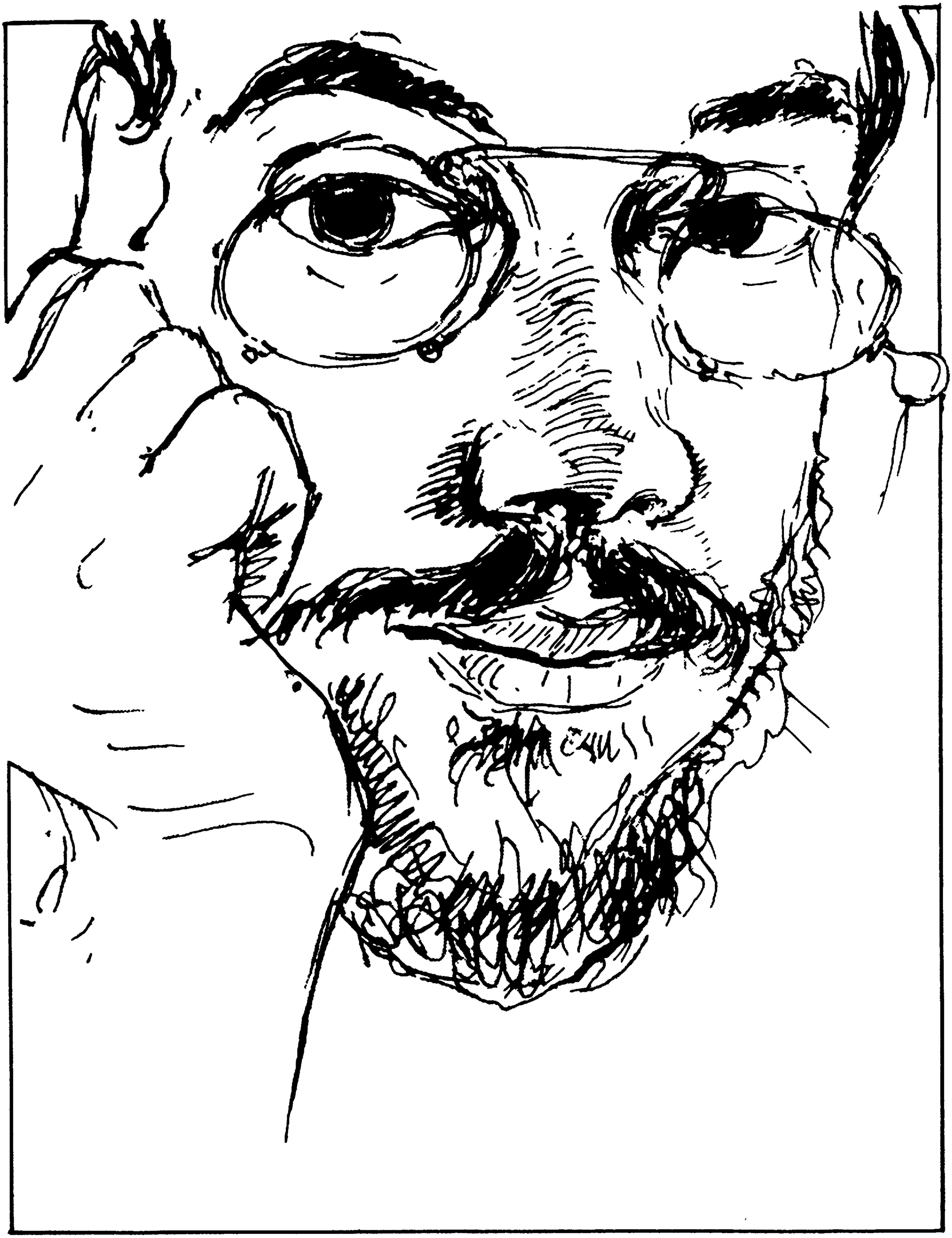
А. БЕНУА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ В XIX ВЕКЕ

А. БЕНУА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ
в XIX веке

Москва
Издательство
«Республика»
1995



ББК 85.143(2)1
Б46

Составление,
вступительная статья
и комментарии
В. М. Володарского

Бенуа Александр Николаевич.
Б46 История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского.— М.: Республика, 1995.— 448 с.: ил.
ISBN 5—250—02524—2

Книга известного исследователя искусства, художника Александра Николаевича Бенуа (1870—1960), раскрывающая широкую панораму развития русской живописи в XIX столетии, стала не только классикой отечественного искусствоведения, но и замечательным памятником серебряного века в русской художественной культуре. Яркие характеристики неповторимой творческой индивидуальности мастеров искусства, умение остро чувствовать и передавать другим «тайну красоты» придают особый интерес живой, талантливой работе А. Н. Бенуа, впервые переиздающейся со дня выхода в свет в 1902 году. Книга богато иллюстрирована.

Для широкого круга читателей.

Б 4903010000—023 / 079(02)—95 **ББК 85.143(2)1**

Заведующий редакцией *В. Я. Грибенко*
Редактор *Т. И. Шагова*
Художник *Л. П. Хромова*
Художественный редактор *О. Н. Зайцева*
Технический редактор *Ю. А. Мухин*

ИБ № 9853

ЛР № 010273 от 10 12 92
Сдано в набор 22.03 95 Подписано в печать 25 08 95 Формат 70 × 90¹/₁₆ Бумага офсетная Гарнитура «Таймс»
Печать офсетная Усл печ л 32,76 Уч -изд л 32,02 Тираж 15 000 экз Заказ № 655 С 023

Российский государственный информационно-издательский Центр «Республика»
Комитета Российской Федерации по печати

Издательство «Республика» 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл , 7

Полиграфическая фирма «Красный пролетарий» 103473, Москва, Краснопролетарская, 16

ISBN 5—250—02524—2

© Издательство «Республика», 1995

На рубеже XIX и XX веков сразу несколько авторов попытались осмыслить, что же представляла собой и в целом, и в деталях история русского искусства в XIX столетии, какими оказались ее художественные итоги. Лучшей из этих работ и единственной, ставшей событием культурной жизни своего времени, была книга, переиздание которой предлагается здесь вниманию читателей.

Она вышла в свет двумя частями в 1901 и 1902 годах. Автор, стремившийся воссоздать общую картину развития русской живописи в XIX веке, счел необходимым сначала осветить ее истоки в искусстве XVIII столетия и лишь затем обрисовывал главные линии и основные этапы последующей эволюции. Он впервые дополнил ее подробный очерк разбором новейших тенденций в искусстве 1890-х годов и, связав таким образом прошлое и настоящее, заново рассмотрел и оценил значение индивидуального вклада в живопись множества мастеров — от Кипренского, Сильвестра Щедрина и Венецианова до находившихся в расцвете сил Бакста и Сомова. В результате была написана хотя и не во всем бесспорная, но поразительно свежая, нетрадиционная, талантливая работа. В прессе, обществе, среде художников она вызвала живой интерес и самые разноречивые отклики, оказав особенно сильное воздействие на умы и сердца молодежи.

В последующие десятилетия книга А. Н. Бенуа не была забыта, хотя и стала библиографической редкостью. Ее часто цитировали историки искусства, одни — как пример метких, глубоких суждений о больших и малых мастерах прошлого, другие — критикуя за превратный и односторонний, по их мнению, подход к русскому художеству. С годами, однако, страсти поулеглись и многое, что прежде представлялось в книге дерзким новаторством, стало казаться общепринятой истиной. В наши дни труд А. Н. Бенуа воспринимается уже как часть классики русской культуры, замечательный памятник того периода ее обновления и расцвета в конце XIX — начале XX века, который называют серебряным веком. И в самом деле, книга отражает уровень знаний, вкусы и пристрастия рубежа столетия,

характерную атмосферу культа красоты, широко распространившиеся тогда в кругах художников идеи автономии искусства, его свободы от утилитарных задач любого рода.

Одной лишь ролью «памятника», однако, значение книги А. Н. Бенуа не исчерпывается. С. П. Дягилев в свое время верно подчеркивал, что она создавалась в расчете не на узкий круг знатоков искусства, а «для многотысячных читателей» [1]. Переиздание книги позволяет возродить эту ее функцию. Труд Бенуа будет интересен новым поколениям — и тем, кто лишь начинает свое знакомство с русским искусством и его историей, и тем, кто углубляет и совершенствует свои представления о нем. Разумеется, при этом отнюдь не каждое слово даже в замечательной книге может быть принято без коррективов: ведь и наши знания об искусстве XIX века за прошедшие десятилетия значительно расширились и ушли далеко вперед, и сам Бенуа в других, более поздних работах не раз уточнял и изменял, порою весьма значительно, свои мнения, высказанные в книге. Ее недостатки и противоречия теперь хорошо видны, самостоятельно разобраться в них не составит труда для внимательных читателей, и потому, пожалуй, важнее подчеркнуть другое — непреходящие достоинства книги. В этом отношении работа А. Н. Бенуа остается и сегодня поистине живым наследием серебряного века: написанная просто и раскованно, без робкой оглядки на авторитеты, она способна по-прежнему волновать читателя, будить его мысль, захватывать своей горячей любовью к искусству, воспитывая умение не только «смотреть», но и «видеть» его.

Всеми этими качествами свой труд сумел наделить человек, который отличался разносторонними дарованиями, в том числе и чудодейственной способностью заражать других своими радостями и восторгами в искусстве. Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) был замечательным художником театра и иллюстратором книг, живописцем и графиком, создавшим множество историко-бытовых картин, пейзажей, портретов, изображений интерьеров. Он был выдающимся художественным критиком, крупнейшим в России начала XX века, и поразительно эрудированным исследователем, историком искусства, видным музейным деятелем. Все это еще не полный перечень его профессий и различных сторон творчества. Недаром сам Бенуа и в шутку, и всерьез утверждал, что вместо подобных длинных списков вернее было бы называть его кратко — «служителем Аполлона», бога света и искусства [2]. Действительно, для Бенуа все связанное со сферой искусства было не только профессией, доставляющей средства к жизни, не только занятием, приносящим удовольствие и радость, но и чем-то гораздо большим, связанным с вдохновением, горением, с тем, что называют «искрой божьей» и что требует от человека для своего воплощения полной самоотдачи. Эта настроенность сказалась и в работе Бенуа над «Историей русской живописи в XIX веке» — его первым крупным исследовательским трудом. К созданию его он был подготовлен всем предшествовавшим опытом, о котором сам рассказал в написанных на склоне лет мемуарах.

---

[1] Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. / Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М., 1982. Т. 1. С. 155.

[2] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 1—3. С. 173.

Книга «История русской живописи в XIX веке» имела свою собственную интересную предысторию. Ее начало относится к 1893 году, когда А. Н. Бенуа был 23-летним студентом юридического факультета Петербургского университета, начинающим художником и главой дружеского кружка молодых любителей искусства, музыки, театра (через пять лет этот кружок стал ядром редакции журнала «Мир искусства» — издания, сыгравшего исключительно важную роль в развитии русской художественной культуры конца XIX — начала XX века). Именно тогда Бенуа познакомился с первым из десяти выпусков выходившей на немецком языке «Истории живописи в XIX в.» Рихарда Мутера. По воспоминаниям Бенуа, знакомство с книгой произвело на него «впечатление какого-то откровения» [1]. В издании освещалась история искусства разных стран Европы, а также США и Японии, причем автор резко выступал против академической рутины и восхвалял художников, прежде всего символистов, стремившихся к обновлению живописи, к свободному от академических условностей выявлению своей творческой индивидуальности. Критерий художественного качества объявлялся важнейшим в оценке произведений. В отличие от скучных академических трудов Мутер писал доступно для широкой публики, с массой увлекательных биографических подробностей и обстоятельными сведениями о сюжетах картин. Бенуа еще не знал, сколько в этих многословных текстах было недостоверного, научно невыверенного материала, и был очарован всем — и концепцией, оказавшейся близкой его собственному подходу к искусству, и свободной литературной манерой Мутера, и его дерзкими переоценками устоявшихся мнений, которые вызывали восторг молодежи.

Ознакомившись с приложенным к первому выпуску «Истории» Мутера проспектом всего труда, Бенуа с удивлением обнаружил, что в нем будет рассказано и о польской, и о скандинавской живописи, но главы о русском искусстве попросту нет. «И вот, хотя я и не отличался примерным патриотизмом,— вспоминал Бенуа несколько десятилетий спустя,— я все же возмутился за Россию, за русское художество» [2]. Для него не было сомнений, что такие мастера, как Левицкий, Кипренский, Брюллов, Бруни, Иванов, Венецианов, Федотов, Репин, Суриков, заслуживают по меньшей мере такого же внимания, как художники упомянутых в проспекте других европейских стран. «Волнующее удовольствие», которое он не раз испытывал, знакомясь с творчеством русских живописцев в залах Академии художеств или на выставках передвижников (будущий Русский музей в Петербурге тогда еще не был создан), оказалось невозможно забыть, и Бенуа решил написать Мутеру в Мюнхен, что для создания раздела о России он готов помочь ему сведениями о русских художниках, если Мутер ими не располагает. По словам Бенуа, Мутер ответил сразу, покаялся в своем незнании русской живописи, но не просил у Бенуа материалов о ней, а предложил ему самому написать недостающую главу. Бенуа, поколебавшись, дал свое согласие.

С этого момента молодой исследователь целиком погрузился в подготовительную работу. Чтобы основательнее и систематичнее ознакомиться

---

[1] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. С. 685.
[2] Там же. С. 686—687.

с предметом, он несколько месяцев готовился, читал книги, мемуары, брошюры, исследования, делал выписки, посещал художественные хранилища, а с середины лета 1893 года приступил к написанию главы. Дело шло быстро — первый писательский опыт Бенуа, всегда обладавшего легким пером, был завершен, по его словам, примерно за месяц и отослан в Германию. Уже в октябре в Петербурге появился очередной выпуск книги Мутера с главой о русской живописи и указанием, что она написана «при участии Александра Бенуа». Сам автор, державший все дело в секрете, был удовлетворен: «Сенсация среди друзей получалась грандиозная; сюрприз удался вполне» [1].

Эта удача первого опыта окрылила Бенуа, но, как он признает, он все же испытал и «долю огорчения». Мутер внес в его текст важное изменение — изъял весь конец, где Бенуа говорил о новейших явлениях в русской живописи, в том числе о достоинствах творчества В. М. Васнецова и М. В. Нестерова, от которых тогда он был в восторге. Взамен этого немецкий историк искусства добавил от себя дополнительный текст к разделу о В. В. Верещагине, единственном русском художнике, о котором он имел представление по его зарубежным выставкам. Особенно резкие замечания Бенуа вызвало написанное Мутером вступление к главе о русской живописи, которое Бенуа расценил как безвкусное, сентиментально-слащавое, прибавленное лишь «для красоты и для местного колорита», но совершенно не идущее к делу [2].

Воспоминания Бенуа очень точно отражают его «огорчения». По ним хорошо видно, что работа над главой об искусстве России действительно оказалась для молодого автора, как он сам признавал, «превосходной школой». Она не только позволила ему лучше «разобраться в себе», глубже продумать, систематизировать, выверить собственные позиции в искусстве, но и способствовала более критическому отношению к тому, что делал Мутер, поначалу воспринятый как непререкаемый образец. Ведь именно ему Бенуа был обязан рядом концептуальных положений своего очерка — подчеркиванием роли эстетического критерия при оценке искусства, резкими высказываниями против тенденциозности, «литературщины», «анекдотизма» в творчестве передвижников, восхвалением художественного артистизма и т. д. С другой стороны, Бенуа воздавал должное передвижникам за то, что они повернули в искусстве от академических штампов к национальной почве и в лучших картинах (как это удалось, например, И. Е. Репину) выразили «народный дух». Эти противоречия не смущали Бенуа. Ведь он считал себя убежденным поборником отнюдь не педантично-сухого, холодного и сугубо рационалистичного подхода к искусству, с которым он связывал «черствость» ученого-профессионала, стоящего на позициях принципиального объективизма; напротив, для Бенуа был важен «субъективный» подход, в том числе и соответствующий метод критики, ибо только в этом случае, как он считал, можно уловить в искусстве все, в чем «с особой яркостью сказывается искра божия». «В своем творчестве,— писал он,— я лишен холодного расчета; я всегда нуждаюсь в некото-

---

[1] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. С. 689.
[2] Там же.

ром горении. Вот почему нельзя от меня требовать какой-либо выдержанности» [1]. Отсюда и постоянные подвижки, изменения, коррективы, которые он вносил впоследствии в свои оценки и позиции, всегда с полной искренностью, от всего сердца отстаивая то, во что верил в данную минуту. В этом была и сила, и слабость Бенуа-исследователя.

Как бы то ни было, сами результаты его первого выступления в качестве историка искусства не прошли незамеченными, хотя читатели, не знавшие подоплеки создания главы о России в книге Мутера, естественно, считали автором немецкого ученого, а не его никому не известного помощника. В русских газетах с одобрением отметили, что в зарубежной науке был проявлен интерес к живописи России. Журналы «Артист» и «Русский художественный архив» напечатали в 1894 году переводы главы. В 1900 году появилось ее отдельное издание под заглавием «Русская живопись в XIX веке». В примечании было отмечено, что работа «написана Мутером в сотрудничестве с Александром Бенуа».

Характерно, что во всех этих случаях никакой полемики в прессе по поводу позиций, с которых освещалось русское искусство, не возникло. Видимо, «иностранцу» прощалось то, что позже ставили в вину русскому автору. Лишь маститый художественный критик В. В. Стасов с возмущением отметил, что глава о России оказалась, на его взгляд, «самой слабой, самой негодной во всей книге». Он считал, что «неверных, ложных фактов там масса. Последовательность периодов, личностей и произведений на каждом шагу перемешана, перепутана, перековеркана». Но кончал он свой отзыв почти миролюбиво: уж если этой главе суждено будет появиться в русском переводе, то надо будет только ее «всю переделать и переправить» [2].

Напротив, в подписанной инициалами «СД» газетной статье (1896), посвященной участию русских художников в европейских выставках, работе Бенуа, без упоминания его имени, давалась лаконичная, но позитивная оценка. Автор в своей корреспонденции из Германии утверждал, что лишь с появлением талантливой книги Мутера, где была помещена «толково составленная статья о русской живописи», в Мюнхене начали интересоваться русским искусством (Мюнхен был в ту пору одним из главных художественных центров Европы) [3]. «СД» энергично призывал художественную молодежь России отбросить рутину, принять активное, и притом постоянное, участие в культурной жизни Европы и в этом деле «идти напролом» [4]. Автором статьи был 24-летний Сергей Павлович Дягилев.

Полярный характер оценок ранней работы Бенуа как бы предвещал ту остроту полемики, которая сказалась позже, в связи с выходом в свет в 1901—1902 годах книги о русской живописи XIX века. Текст 1893 года был использован лишь как основа, автор настолько его расширил, уточнил, переработал, что по сути возник совершенно новый труд. Не случайно

---

[1] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. С. 179.
[2] *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 277—278.
[3] Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 54.
[4] Там же. С. 56.

и длительность работы над ним оказалась иной, чем в первом опыте Бенуа,— в конце книги автор пометил, что она создавалась в период от весны 1899 по весну 1902 года. Оба выпуска книги публиковались еще как приложение (4-й том) к трехтомному изданию на русском языке сочинения Мутера, но в 1902 году вышло также и ее отдельное издание. Оно уже не содержало ссылок на Мутера, это была «История русской живописи в XIX веке» Александра Бенуа. К моменту ее выхода в свет обстановка в художественной жизни России существенно отличалась от поры создания первой печатной работы Бенуа.

В начале 1890-х годов лишь наметились, но еще не успели сильно и ярко проявиться перемены в искусстве, связанные с вхождением в него нового поколения художественной молодежи. Она напряженно искала собственные пути в творчестве и постепенно все дальше отходила, стремясь выразить мироощущение уже иного времени, от «заветов отцов» — передвижников и академистов. В начале XX века не заметить различий между «старым» и «новым» было попросту невозможно. Процесс обновления искусства, да и многих других сфер культуры, шел полным ходом, сам темп развития заметно ускорился. Отказ от прозаизма и тяга к романтике, поэтическому одухотворению образов, к роли не рассказа, а намека, музыкального начала, настроения; возвышение над миром будней полетом фантазии, мечты, обращением к сказке, легенде, мифу; поворот к лаконизму, доведенному почти до формулы, но таящему широкое иносказание, любовь к острому, терпкому подчеркиванию характерного, к сгущению образа — вот далеко не исчерпывающий спектр новых тенденций, определявших облик искусства на рубеже двух столетий. И рядом — бесконечные вариации давно испробованных, обладающих почтенным возрастом способов и форм отображения жизни.

Уже привычными сделались к этому времени явления упадка Товарищества передвижников и череда кризисов, сотрясавших эту организацию; стало ясно, что пора его расцвета позади. Прошла и реформа в Академии художеств, в результате которой принятую там систему образования попытались освежить, призвав в качестве руководителей учебных мастерских видных художников из некогда противостоявшего академизму стана передвижников. Постепенное смыкание академистов и передвижников отразилось на выставках: в отзывах на них стали сообщать, что публика нередко «перекочевывает» с академической выставки на передвижную или наоборот, не замечая какой-либо особой разницы между ними. Сближение отразилось и в отношении к прошлому Академии: в 1899 году она с особой пышностью отпраздновала 100-летие со дня рождения К. П. Брюллова, и новые профессора И. Е. Репин и В. Е. Маковский выступали с горячей хвалой ему.

Позади было и создание в 1898 году возглавленного С. П. Дягилевым нового журнала «Мир искусства», в художественном отделе которого исключительно важную роль «души» всего дела играл А. Н. Бенуа; уже отгорели первые, самые острые споры в обществе вокруг этого издания; ушел в прошлое период, когда сложилось одноименное журналу выставочное объединение молодых петербургских и московских художников и к нему примкнули едва ли не все лучшие силы того времени, связанные с новыми

веяниями в творчестве. Пора расцвета этого сообщества продолжалась и в 1902 году, каждая новая выставка «Мира искусства» становилась событием, как некогда первые выступления передвижников, и все большим признанием стали пользоваться принципы, которые сблизили на этих выставках десятки самых разных художников — поиск красоты как вечная проблема искусства, отвращение к рутине, стремление к высокой художественной культуре. Своеобразный стержень всех этих исканий — убежденность, что искусство должно иметь свободное, автономное развитие и что лишь свободное самовыражение творца способно дать искусству подлинно высокое эстетическое качество.

Глашатаем принципов, объединивших достаточно разнородные художественные силы в широкое культурное движение «Мира искусства», стал А. Н. Бенуа. Как критик и историк искусства он задавал основной тон публикациям журнала, а как художник (тогда уже полностью вступивший в пору творческой зрелости) входил в ту группу своих близких друзей — петербургских мастеров, которая составила ядро сообщества мирискусников. Каждодневное обращение к насущным вопросам творческой практики обогащало его понимание и проникновенное интуитивное постижение искусства прошлого, а широчайшая эрудиция в русском и зарубежном художественном наследии былых веков оплодотворяла подход к современным проблемам творчества. Бенуа стал первым художником среди историков русского искусства, а потому и первым историком, который смотрел на него не «со стороны», а как непосредственный участник живого, продолжающегося, творимого на глазах процесса развития художественной культуры. Это придавало особую остроту его восприятию специфики творческих проблем, с которыми сталкивалось в потоке истории каждое новое поколение мастеров искусства и каждый художник, действительно ищущий новое. С другой стороны, Бенуа в большинстве случаев сумел уберечься от ошибки, характерной для ряда предшествовавших ему историков искусства,— перенесения в прошлое несвойственных ему позднейших представлений, попытки неправомерно судить по критериям своего времени о произведениях, которые воплощали иные нормы и идеалы. Бенуа, помимо его широчайших познаний, был в высшей степени наделен вкусом и тактом историзма — пониманием неповторимости каждого этапа и явления прошлого, тонким чувством исторической дистанции, которая придает особый аромат также и образам былых веков в его собственной живописи и графике.

Свою «Историю русской живописи в XIX веке» Бенуа начинает с положений, принципиально важных для понимания его концепции развития искусства в России. Он констатирует необычайный расцвет, которого достигла в XIX веке русская литература, и удивительные высоты, до которых поднялась русская музыка. Почему же подобный процесс не коснулся русского искусства? Его отставание от уровня литературы и музыки представляется Бенуа очевидным. Не виновата ли в том природная неспособность русского человека к пластическим искусствам? Такую версию автор сразу отвергает — достаточно вспомнить мастерство ряда крупнейших русских живописцев. Может быть, искусству России не хватало значительных личностей? И здесь Бенуа дает отрицательный ответ — «вряд ли за все XIX столетие в истории живописи сыщется где-либо такое собрание отчаян-

ных борцов и преобразователей» [1]. Так постепенно автор подводит читателя к своему главному положению — виноваты не художества и даже не само общество, «для которого они существуют», а те «коренящиеся в самой истории» отношения, которые сложились между обществом и искусством [2].

Все, что связано с многовековой историей древнерусской живописи, Бенуа при этом оставляет в стороне, лишь мимоходом упомянув своеобразие, красоту и органичность развития народного творчества. Это происходит не в силу какой-то особой приверженности его к «западничеству», как может решить иной современный читатель, а просто потому, что в то время еще не свершилось открытие эстетической ценности иконы, которое произойдет в ближайшие годы (не без участия, кстати, и ряда мирискусников) и мощно повлияет на все последующие представления об истории и судьбах художественного творчества в России.

В чем же сложность тех отношений, которые сложились между искусством и обществом в период послепетровского развития, когда культура России пошла по общеевропейскому пути? Ответ поначалу оказывается каким-то не до конца проясненным, и лишь последующие разделы книги позволяют лучше понять подтекст ее вводной части: для Бенуа «настоящий источник одухотворения искусства — взаимодействие художеств и общества» — существует в нормальном виде лишь тогда, когда в искусство не вторгаются казенщина, регламентация, установления, навязанные ему извне и нарушающие тот идеал свободы, автономии, суверенитета искусства, который вдохновляет Бенуа.

Источником этого вторжения в сферу, где все должен решать лишь сам талант, могут стать государство и диктат общественного мнения. В этой связи автор прежде всего обрушивается на Академию художеств, «всемогущее учреждение», которое «взяло на себя вершение судеб русского искусства на основании самых правильных и патентованных данных, заимствованных из таких же учреждений на Западе» [3]. Национальная и индивидуальная безликость, условность общеевропейских штампов академизма — опасность, которая побуждает Бенуа к полемическим преувеличениям, и он сравнивает деятельность Академии то с «художественной казармой», «удушливым департаментом», то с насосом, который принялся «накачивать бедное русское искусство всякой схоластикой, уже окончательно отчуждавшей его от общества» [4]. В академизме Бенуа видит не только охранительство заветов классичности, но и путь беспринципной эклектики, неизменной тяги к эффектным костюмированным сценам, напоминающим «трескучие оперные финалы». Выхолащивая возможности даже крупных талантов, это «ложное, официальное направление» отводило русское искусство от подлинного слияния с жизнью. История академизма от его истоков до расцвета в творчестве К. П. Брюллова и Ф. А. Бруни, а затем деятельность их эпигонов и далее — вплоть до «последних академиков» Г. И. Семирадского и К. Е. Маковского рассматривается автором книги как господство далекого от народных идеалов, велеречивого, нарядного, но внутренне пустого

---

[1] См. наст. изд. С. 18.
[2] Там же. С. 19.
[3] Там же. С.22
[4] Там же.

искусства, параллели которому в художестве стран Западной Европы не раз упоминает Бенуа.

Другая линия вредного вмешательства в искусство связывается в книге с направлением, которое он называет «реально-обличительным» [1]. Оно складывалось в ходе освобождения от удушливой атмосферы последних лет царствования Николая I, когда широкое распространение получили утилитаристские учения об искусстве. Их презрение к форме во имя содержания искусства и его общественной полезности Бенуа справедливо считает презрением к самой сути искусства. Он резко критикует и односторонние доктрины реализма, вытекающие, на его взгляд, не «из личной склонности художника» (как это было, по Бенуа, у А. Г. Венецианова), а под воздействием диктата общественного мнения. Именно такая ситуация, как считает Бенуа, сложилась в России с середины XIX века. Апологеты «реально-обличительного» направления, ставшего «навязываемой теорией», «целым вероучением», начали требовать сближения искусства с действительностью до такой меры, что искусство низводилось «до степени фотографии» [2]. Все это в придачу сопровождалось претензиями к художнику, которого ценили за то, что он начинал «объяснять жизнь», «выносить приговор», «учить». Искусство становилось каким-то «руководством для начинающих изучать жизнь» [3]. Результатом было не только пренебрежение формой искусства, но и сужение его содержания, вообще его творческих возможностей: «направленство» подталкивало в сторону «житейских, а не жизненных интересов», порабощения действительностью вместо вдохновенного увлечения ею. И если русская литература не захотела сужать себя тесной доктриной, исполнять чисто служебную роль, то живопись, по мнению Бенуа, «покорно пошла под ярмо», что сказалось и на ее последующей судьбе [4].

«Главным врагом, главной поддержкой чужого, лживого и ненужного» Бенуа считает все же академизм [5]. Заслугу передвижников и близких к ним художников, особенно в первые годы их выступлений, он видит в том, что они, не приемля косности и пустоты академизма, обратились к «здоровому, основанному на изучении жизни, искусству», пытались, пусть даже «в форме изображений действительности», искренне выразить свои взгляды и нравственные принципы. «Реалисты-передвижники,— пишет Бенуа,— завоевали для искусства жизнь, правду, искренность» [6]. Но на этот здоровый в своей основе процесс наложилось стимулированное «направленством» стремление подходить к жизни «с заготовленной идейкой», подстраивать под нее изучение реальности [7]. Отсюда и широкое распространение «чисто литературного» отношения к искусству. Правда, оно способствовало росту интереса к искусству русского общества, но заплачено за это было дорогой ценой — утратами в художественности.

---

[1] См. наст. изд. С. 223.
[2] Там же. С. 220.
[3] Там же. С. 221.
[4] Там же. С. 222.
[5] Там же. С. 22.
[6] Там же. С. 228.
[7] Там же.

Лишь в 1880-е годы, полагает Бенуа, на смену «общественной» и «литературной» школе, как и эпигонам академизма, стали выдвигаться свежие молодые силы. И если они подтачивали «направленство» изнутри передвижничества, будучи внутренне чуждыми ему, то, с другой стороны, «умерла» и старая академия: с ее реформой, с приходом в ее стены передвижников в качестве преподавателей на месте прежней академии «выросла другая». Она уже не может представлять былой угрозы, ибо «академия, попирающая академизм,— существо компромиссное», «нестрашное» [1].

Два последних десятилетия XIX века, таким образом, предстают у Бенуа как драматичная и трудная фаза новых исканий. Лишенные общей программности, они разрознены, остро индивидуальны, еще не укладываются в целом в какую-то ясно определившуюся общую схему. Бенуа предполагает, что позже, на расстоянии, можно будет обрисовать пока не заметные современникам общие черты эпохи, но одно ему представляется несомненным — и академизм, и «общественное направленство» в целом исторически уже изжиты, свершается какой-то переходный процесс в искусстве. Бенуа считает, что чем сильней и ярче проявят себя в этот момент художники, чем более свободно, полно, искренне они выразят свои чувства и духовную жизнь, не придерживаясь каких-либо «каст, ящичков и этикеток», тем вернее могут быть надежды на «наш расцвет в будущем», на тот «русский ренессанс», о котором мечтали и мечтают русские люди [2].

Общая концепция книги А. Н. Бенуа неотделима от его эстетических представлений. Он свято верил в «облагораживающее значение искусства», в его спасительное умение свершать свою миссию преображения человека и жизни красотой с помощью собственных сил и возможностей. Отсюда и полемическая заостренность книги против всего, что было тормозом высокой художественности, мешая искусству реализовывать его потенции воздействия на общество.

Мы уже отмечали, что книгу А. Н. Бенуа никак не причислишь к сухим учебникам. В ее названии, однако, стоит обязывающее слово «история», а ее, как известно, следует писать с максимальной объективностью, «без гнева и пристрастия». Выдержала ли испытание временем общая концепция книги Бенуа, или она оказалась лишь преходящим эпизодом в развитии искусствоведения, которое как раз в последующие десятилетия — и все более прочно — стало превращаться в научную дисциплину, искусствознание? Ведь как бы ни были интересны отдельные наблюдения о творчестве того или иного живописца, но если целостная картина развития искусства размыта или вздорна, ослабляется или полностью обессмысливается значение ее деталей. В еще сравнительно недавние годы именно так и судили о книге Бенуа: конечно, в ней немало талантливых, блестящих заметок, но стержневое построение в корне ошибочно, автор явно недооценил роль передвижничества и эстетики «революционеров-демократов». Искусствознание конца XX века спокойнее, «историчнее» рассматривает не только достоинства, но и недостатки и русского реализма второй половины XIX века, и эстетических учений той поры.

---

[1] См. наст. изд. С. 22.
[2] Там же. С. 419.

Ясно, что в главном Бенуа был прав: иллюстративность художественного творчества, как и теоретическое попустительство ей, пагубны для искусства, а тем самым и для его подлинного, а не ложно истолкованного общественного значения. В этом отношении эстетические критерии оценки искусства, которые легли в основу концепции А. Н. Бенуа, не утратили своей роли и в наши дни.

Как ни странно, сложнее оказывается теперь суждение о критике академизма у Бенуа. Во-первых, у него нередко ставится знак равенства между Академией как школой и как учреждением, официально управляющим искусством, что несправедливо. Во-вторых, в пылу полемики он отказывает даже ранней Академии в той мере признания ее реальных заслуг и связей с настроениями в образованной среде общества, которую вполне исторично отмечает, например, у раннего передвижничества. С другой стороны, сама художественная ситуация в русском и зарубежном искусстве последних десятилетий XX века с ее ностальгией по старине делает и часть публики, и часть художников весьма склонными ко всяческой эклектике, костюмной мишуре, риторичности в историко-маскарадном облачении. Академизм, увы, не умер, он в очередной раз возрождается в соблазнительном и обновленном виде, и, конечно, немало читателей не без пользы для себя прочтут те замечательные страницы, на которых А. Н. Бенуа вскрывает устойчивые привычки этого явления-хамелеона.

Что же касается оценок, которые давались в книге Бенуа разворачивавшемуся тогда процессу обновления русской живописи, то никто иной не сумел в ту пору так ясно показать одновременно и принципиальную новизну молодого искусства, и закономерность его исканий, имевших замечательную родословную в творчестве «живой струи», у таких мастеров, как Левицкий, Иванов, Венецианов, Федотов и другие.

Если же обратиться к так называемым «деталям» общей картины, то есть к суждениям и оценкам Бенуа, связанным с творчеством отдельных художников или даже отдельных произведений, нам пришлось бы писать целое объемистое сочинение, чтобы показать все то новое и свежее, что внес замечательный историк искусства в освещение своей темы. Ряд соответствующих указаний читатели найдут в комментариях к тексту Бенуа, здесь же уместно будет дать лишь пару примеров.

Творчество Александра Иванова принадлежало к тем крупнейшим явлениям русского искусства, мимо которых не прошли ни современники, ни последующие поколения. О нем было немало написано исследователями, чьими усилиями постепенно складывалась история русской живописи XIX века. Тем не менее именно Бенуа впервые стал обосновывать значение библейских эскизов и открытий Иванова в пейзаже как проявлений высочайшего художественного значения в его искусстве. Он даже сравнивал пейзажи Иванова с работами импрессионистов, верно отмечая в то же время и различия их путей подхода к природе. Сколько раз с той поры варьировались высказывания Бенуа, давшие творческий импульс позднейшим историкам искусства! И разве не ему принадлежит честь своеобразного «открытия» красоты и поэзии живописи А. Г. Венецианова и его школы, чем он справедливо гордился в пожилые годы? Новейшие исследователи искусства Венецианова напоминают, что до Бенуа его нередко рассматривали чуть ли не как

«альбомного художника», подражателя Брюллова (который на деле разочаровал Венецианова). Бенуа увидел в нем замечательного мастера, смело повернувшего в своем «горячем стремлении к правде» на новые пути, посеявшего «первые семена народной живописи» [1]. Противопоставив академическому течению свою школу работы с натуры, отвергнув принятую «манеру», Венецианов сумел создать произведения, от которых «веет теплотой и настроением» [2]. Пусть позже, как он это делал десятки раз и по отношению к другим художникам, Бенуа уточнит свои оценки «русского Милле», сочтя их, быть может, несколько преувеличенными поначалу. То, что было им сказано о «простой и задушевной природе» искусства художника, умевшего вносить сердечное чувство в изображение «родных мест, родной обстановки, родных типов» [3], навсегда останется в сокровищнице искусствоведения России.

Но ведь это верно и по отношению к десяткам других художников, больших и малых, пусть даже в высказываниях о части из них нет столь принципиального пересмотра всего понимания творчества мастера, как было с Венециановым. Вспоминается множество ставших поистине классическими его суждений о Левицком, Федотове, портретах Ге, пейзажах Левитана, о великом таланте и «вздутой славе» Брюллова, о Серове, Сомове и многих, многих других.

Мы уже ссылались на одну из первых (и достаточно нелицеприятных) рецензий на книгу Бенуа, опубликованную С. П. Дягилевым в 1902 году в журнале «Мир искусства». Отмечая «непропорциональность архитектурных частей» книги, противоречивость позиции Бенуа, отрицающего программность в искусстве, но, по сути, выдвигающего свои программные установки его оценки, не соглашаясь и с рядом важных для Бенуа суждений об искусстве, Дягилев, однако, верно отметил главное: вышел в свет «новый и свежий труд», присмотревшись к которому поближе приходишь к убеждению, что заслуга работы автора — «чрезвычайна». Он первый в освещении русской живописи сумел дать ту «руководящую нить, с которой не рискуешь сбиться с настоящего пути». Это мог сделать только человек, «воистину живущий искусством» [4]. Много ли найдется книг, о которых можно так отозваться? Пусть же читатель сам убедится в справедливости или ошибочности этих слов, знакомясь с «Историей русской живописи в XIX веке» Александра Николаевича Бенуа.

В. М. Володарский

---

[1] См. наст. изд. С. 69.
[2] Там же. С. 73.
[3] Там же.
[4] Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 159.

I
ВВЕДЕНИЕ

Судьба русского искусства вообще и в частности живописи престранная. Литература уже с половины прошлого века начинает отражать в себе общественные настроения, быстро затем крепнет, растет и, наконец, расцветает необычайно пышным цветом в произведениях великих светил русской мысли и слова: Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого; в их творчестве воплощается весь смысл русской жизни, все разнообразие, вся глубина ее стремлений. Развитие музыки слабее, сбивчивее, но все же достигает удивительной высоты; она входит в русскую жизнь и становится отражением этой жизни, будит в наших сердцах сокровенные, необъяснимые, но дорогие ощущения. Однако другие искусства, искусства образа, пластической формы, тем временем как-то маются, перебиваются, всегда оставаясь далеко позади литературы и музыки, каким-то слабым их отголоском. В чем же дело?

Не виновата ли в том природная неспособность русского человека в этой области, находящаяся, как думают некоторые, в зависимости от географического положения, от скудости и однообразия впечатлений, а также и от различных исторических причин, каковы, например, вековое рабство низших сословий, бестолковое воспитание высших или застылость религиозных воззрений? Все это, может быть, и действовало на развитие способностей, но относительно существа вопроса придется сразу ответить отрицательно, ибо самая способность русских людей уж во всяком случае не может подвергаться сомнению. Стоит только вспомнить, до какого мастерства живописи доходили некоторые наши художники: Левицкий, Боровиковский, Щедрин, Кипренский, Репин, Серов, чтобы сейчас же решить и безусловно, что чисто живописной способности в русском народе всегда было немало.

Итак, *мастерство* могло быть — и было. Но тогда, может быть, не было, так сказать, внутреннего материала: русские художники, в силу разных условий, были на такой низкой ступени развития, что угнаться за своими товарищами писателями им нечего было и думать? Но и это

предположение неверно. Правда, большая часть художников прозябала в невежестве, но ведь в других странах это не мешало появлению прекрасных художественных произведений; с другой же стороны, в среде русских художников немало встречалось за последний век высокообразованных и очень выдающихся личностей, равных которым и на Западе нашлось бы немного. Стоит лишь вникнуть в то, что представлял собой один наш Иванов, как глубокомудрый мыслитель-художник, чтобы сейчас же отказаться от мысли, что наша живопись не могла именно за недостатком значительных лиц дать все столь же глубокое, прекрасное и мощное, как дал любой народ на Западе, или наши же литература и музыка. Да и, кроме Иванова, не было недостатка в сильных и одухотворенных индивидуальностях среди русских художников. Венецианов — такое явление, которому равным в то время на Западе был только один Рунге; Федотов, пробившийся из николаевской военщины до положения вождя русской живописи; Верещагин, так горячо, так стойко пропагандировавший свои (быть может, и не очень глубокие, но искренние и когда-то свежие) идеалы; Репин и Васнецов, вырвавшиеся из провинциального болота и сделавшиеся прославленными представителями школы; Ге, с упорством и не без дерзости принявшийся в своих картинах проповедовать такие философские воззрения, которые наименее были возможны у нас; все они и во главе их, повторяю, Иванов — такие явления, которые ясно доказывают, что недостатка в значительных личностях среди наших художников отнюдь не было. Напротив того, вряд ли за все XIX столетие в истории живописи сыщется где-либо такое собрание отчаянных борцов и преобразователей.

Отчего же эти силачи и храбрецы, в общем, не дали ничего яркого, решительного, окончательного и цельного, а вся их деятельность свелась к чему-то в конце концов недосказанному, серому и вялому, представляющему громадный интерес для нас, так как мы способны под непривлекательной корой отрыть драгоценное для нас, затерянное, поломанное и загрязненное, но являющемуся для западных исследователей и ценителей чем-то столь неутешительным, что и до сих пор русская школа не добилась там, подобно русской литературе, заслуженного почета и любви? Откуда же та кора, которая сковывала и душила у нас даже самых сильных? Откуда такое блуждание самых смелых, такой хаос намерений, желаний, такое коверканье часто недоразвитых способностей? Откуда, словом, все то, что является причиной неутешительного положения нашего искусства, на поприще которого за все 200 лет, что существует у нас *общеевропейское* искусство, трудилось столько почтенных и превосходных русских людей?

Не оттуда ли, откуда вообще идет вся наша сумятица, а за ней, как следствие ее, лень и апатия «Обломовки»: от нашей — боюсь сказать столь избитое, но все же верное слово — оторванности от почвы, от незаполнимой пропасти, существующей между коренной народной жизнью и той наносной культурой, которую мы еще и теперь так мучительно сознаем, не ужившись в течение двух столетий с ней? Мы ведь все еще чувствуем себя чужими среди наших учреждений, нашего общества, всей нашей обстановки и отдыхаем от этой вечной и мучительной натяжки, от этого мундира только в бесконечных, чисто русских беседах, в чтении тех же бесед, так

дивно, полно и глубоко переданных нашими писателями, или в слушании тех песен, которые являются отдаленным, но верным отражением того, что слушает народ испокон веков.

Что же касается нашей живописи, скульптуры, архитектуры, художественной промышленности, то они остаются для нас такими же чужими

Л. С. Бакст.
Портрет А. Н. Бенуа.
1898. ГРМ.

и ненавистными, как наши гимназии, департаменты или мертвые улицы Петербурга. Кто же виноват в том? Художества ли в том виноваты, или мы сами, общество, для которого они существуют?

Не художества, не силы, ушедшие на них, да и не мы сами по себе, а все наши взаимные отношения, отношения не выдуманные, не случайные, но коренящиеся в самой истории. Между русским обществом и русским искусством царит то же недоразумение, как 200 лет тому назад, когда вместе с кафтанами и париками к нам завезли голландские и немецкие картины, итальянские статуи. Как могли люди вдруг полюбить всякие аллегории, чужих богов, святых и ангелов, когда только что они все это должны были *ненавидеть,* а любили по-своему, но крепко, от всего сердца, нечто совершенно другое?! Сам Петр не понимал живописи: он любил забавляться в картинках воспоминаниями тех сценок, которые он видел в своей милой Голландии, он еще больше любил наслаждаться

«портретами» столь нужных ему кораблей, но европейское искусство не вошло к нему в дом, не ужилось с ним. Петр охотнее всего прожил бы весь век в своих убогих домишках (только чтоб не оставаться в пугавших его старинных покоях), и если к концу жизни и заметно в нем большее стремление к роскоши и блеску, то это не в силу внутренней потребности изящного, но из политических соображений, таких же, которые руководили им, когда он в торжественных случаях надевал, против желания, роскошные кафтаны и новые дорогие парики. Елизавета, прожившая полжизни в подмосковных царских теремах, ходившая на частые богомолья в древние русские церкви, с древними русскими иконами, не могла *любить* того французского и итальянского шумливого искусства, среди которого она проживала и даже молилась, став императрицей: все это ей служило лишь блестящей рамкой для ее красоты, подобно тем золототканым робронам и миллионным уборам, в которых она выходила на куртаг. Двор, аристократия, кое-кто из именитого купечества слепо, но так же поверхностно перенимали иностранную роскошь, входившую в показную жизнь государей: понимания не было никакого, зато много чванства золотом и дорогими произведениями иностранных мастеров. Люди того времени, за редкими исключениями, оставались теми же древними русскими, с теми же древними привычками; они обзаводились изящными нарядами, строили великолепные палаты, накупали для них картинные галереи, но при этом их внутренние покои нередко походили на хлев.

Другое дело — печатное и писаное *слово:* оно и в допетровской Руси жило своей жизнью, даже не особенно стесненное, и переход здесь от старого к новому, слияние своего с чужеземным незаметно прошло в самой жизни, основательно и бесповоротно, искусство же было как-то выслано в переднюю, где и стало томиться напоказ другим, никому, собственно, не нужное.

В течение всего XVIII века, и в особенности к концу его, западная культура уже сильнее проникала в русскую жизнь, но опять-таки больше во всех других ее областях, кроме художественной; изменилось, и коренным образом, все, что касалось нравственного склада, внутренней жизни и образованности, но осталась почти незатронутою *обстановка* жизни. Грязь и безобразие, царствовавшие в жизни Безбородко, Потемкина и многих высокопоставленных и богатых русских людей позднейшего времени, среди их палат, тонко и со вкусом отделанных иностранными мастерами, превосходно доказывают, что мало им было дела до всего этого, что, в сущности, и они, подобно Петру, предпочли бы незатейливое, но зато родное удобство всему тому чужеземному и потому стеснительному.

Наше современное русское общество уже ни в каком случае не может считаться азиатским и варварским; душа его воспитана всем, что только есть свежего и светлого; оно само создало немало дивного и высокого, изумившего весь мир и поучившего его; однако в наружных проявлениях жизнь его не много отличается от жизни его предков. За границей по-прежнему русского человека узнают по безобразной, иногда даже неопрятной одежде; наши города, наш знаменитый Невский — какие-то музеи вопиющего безвкусия, памятники равнодушия к прекрасному, к маломальски изящному; обстановки квартир, часто даже богатых людей, англи-

чанину или немцу показались бы достойными жилищ разве только чернорабочих. Нам все это иностранное до сих пор претит до отвращения. Против своей воли навязывали себе чужеземную роскошь наши деды, да и то не любовались ею, поглядывали на нее как на чужой скарб, вторгнувшийся в их помещения; картины для галерей — напоказ, мебель для зал — напоказ! А в наше время, вернее, незадолго до нашего времени на все это прямо цинично махнули рукой, со всем этим развязались, все это продали, забыли, пользуясь случаем, что оно было заклеймено политическими и этическими учениями 50—60-х годов.

До чего мало вошло искусство к нам в жизнь — лучше всего доказывают воззрения на него умнейших и образованнейших наших людей. Начиная с Пушкина, валявшегося в ногах перед «гением» Брюллова, кончая Львом Толстым, написавшим печальный, по основному непониманию, трактат об искусстве, все без исключения, даже Гоголь и Достоевский, имели самые темные, сбивчивые понятия о живописи, скульптуре, архитектуре.

Да что писатели — сами художники наши мало любят искусство, оно не вошло и к ним в жизнь, и они сами не чувствуют духовной потребности в нем. Что может быть безотраднее обстановок, среди которых живут величайшие наши мастера, что возмутительнее тех речей, которые приходится слышать от них, и на первом месте — той аксиомы, в которую они, как это ни странно, непоколебимо веруют, что живопись и вообще пластическое искусство по самому существу неизмеримо ниже литературы?

Изменив нашу жизнь, нам не привили нового западного искусства, точнее, потребности в нем: оно нам вовсе еще не нужно... Разумеется, Федотов, Репин стали для нас ближе, занятнее, понятнее, нежели Егоров и Лосенко, но все же и они остались какими-то лишними: мы и их не впустили в свою внутреннюю жизнь, мы для них не подумали бы сами измениться, мы и на них смотрели как на мимолетную забаву, как на какую-то иллюстрацию, едва ли нужную, к тем книгам в шкафу, которыми зачитываемся, которые совершенно заполнили всю нашу умственную жизнь, а не как на главное, нужное, необходимое украшение нашего существования и поучение нашего духа.

Русский человек, как и всякий другой, нуждается в образах и формах, и древний русский человек находил удовлетворение этой потребности в своих расписанных палатах, в своих чудесных церквах, в литургии, отчасти даже в иконах, несмотря на всю их застылость; но когда взамен этого родного, взлелеянного из самого сердца, принесли и навязали ему, быть может, и более совершенное по форме, но чужое, то он от своего-то по принуждению отстал, но к новому так и не пристал. Ведь странно: в какой-нибудь простой избе с ее резьбой и полотенцами, в каком-нибудь девичьем наряде есть искусство, хоть и бедное, но вполне подходящее, милое и даже необходимое; простой, бедный мужик прямо нуждается в искусстве, он раскрашивает свои недолговечные барки, свою дугу (и как красиво!), свою посуду — и все это так характерно, сочно, своеобразно, и даже прекрасно, хоть и неумело; а в богатом доме, кроме вздорного, ребяческого, подчас испошленного копирования западного искусства, ничего не встретишь.

Общество не принимало участия в развитии искусства или принимало в крайне слабой степени, а между тем взамен этого нашлось целое всемогущее учреждение, которое, не встречая никакого противодействия со стороны безучастного к искусству общества, взяло на себя вершение судеб русского искусства, на основании самых правильных и патентованных данных, заимствованных из таких же учреждений на Западе. Получилось нечто поистине ужасное: настоящий источник одухотворения искусства — взаимодействие художеств и общества — отсутствовал, а на место его явился какой-то насос, принявшийся накачивать бедное русское искусство всякой схоластикой, уже окончательно отчуждавшей его от общества.

Но старания наших великих мучеников и страдальцев — художников — не пропали даром: главный враг, главная поддержка чужого, лживого и ненужного в наше время уже сражена и более не опасна. Старая академия умерла — на ее месте выросла другая, но уже не страшная, без всякой определенной эстетической программы, академия, попирающая академизм,— существо компромиссное, обещающее когда-нибудь выясниться в нечто определенное и вполне целесообразное. С другой стороны, и нас позже всех, положим, но наконец коснулось великое националистическое движение Запада. Сначала, как и там, явились предтечи-археологи, затем кое-кто из художников попробовал стать русским, а теперь уж почти все художники и все общество чувствуют великую радость оттого, что могут иметь свое русское искусство, по-своему творить и даже по-своему красиво жить, по-своему наслаждаться своими красотами. Но это еще так ново для нас, для общества и художников, что лишь робко и с тревогой мы идем точно по новому, а в сущности по старому пути.

Бесчисленны ошибки, бесчисленны кружения, многое душа наша позабыла, мы ощупью бродим в светлеющих сумерках. Но как будто всходит заря, и, может быть, не так далеко время, когда мы поймем друг друга, общество и художники, наконец влюбимся друг в друга, сольемся и создадим тогда нечто органически коренящееся в нас, как в частях великого народного целого, нужное, полное и животворящее, потому что — свое, родное.

II
ПЕРВЫЕ ШАГИ

Принято считать, что Петр Великий познакомил Россию с западным искусством, что при нем были посеяны первые семена художественного понимания в общеевропейском смысле и что уже в его время являются первые всходы новой русской школы живописи. Действительно, Петр с 10-х годов XVIII века, когда существеннейшее в государственном устроении им было уже сделано, стал вместо прежних своих блокгаузов строить дворцы на немецкий лад, украшать их плафонами, стенной живописью, картинами; сам он не дичился больше художников, позволял им списывать свою «персону» и, таким образом, способствовал тому, что и у нас укоренился обычай оставлять потомкам свои изображения; наконец, послал нескольких молодых людей, проявивших кое-какие способности, за границу для обучения живописным и другим мастерствам и даже приблизил одного из них к себе, по возвращении его в Россию, назначив его гофмалером; вероятно также, он привел бы в исполнение свое намерение, вернее, проект первого ревнителя художеств Аврамова, основать Академию художеств, если бы смерть не прервала его планов.

Но спрашивается: означают ли все эти факты, что Петр любил и понимал искусство так, как в то время понимали его в Европе, и является ли, в самом деле, он первым сеятелем самостоятельной русской школы? Вернее, что нет.

От Петра ускользнуло то, что в данное время являлось в Европе истинным, живым искусством. Если мы взглянем на художественные школы в Европе в начале XVIII века, то увидим странную картину какого-то душевного бесплодия и уныния. В Англии и Фландрии уже умерли последние преемники Ван Дейков и Тенирсов, на месте их укрепилось, под покровительством чужеземных государей, самое тупоумное и ходульное подражание болонцам; в Голландии доживала кое-как голландская школа, лишь слабо, робко, с каким-то ненужным педантизмом повторявшая заветы стариков, и то не лучших, теснимая сама новейшим классическим

движением, которое было порождено злополучным Ван дер Верфом; в Испании — совершенная пустыня; в Италии — бездушные ловкачи, удивительное мастерство и полное отсутствие искусства; в Германии — слабые и смешные потуги угнаться за версальской помпой или жиденькое подражание голландцам. В одной лишь Франции, после того как толпа лебреновских птенцов вконец уморила французское общество тоской своих драпировочных, жестикулирующих и пестрых картин, снова ожили и выглянули на свет Божий полузамерзшие Музы, стыдливо переодетые в маскарадный наряд, и пошли робко, почти пугливо, следом за своим очаровательным запевалой — Ватто.

Этого-то явления Петр и не заметил; но если бы заметил, то вряд ли был бы способен оценить его как следует, а попробуй он перенести что-либо подобное к себе, наверное, ничего хорошего из этого бы не вышло. То, что так чудно пришлось по вкусу утонченным, усталым французам, с якобы детской беспечностью сбросившим железные фижмы и выбежавшим в широких и мягких халатах из прямолинейных, граненых садов на нежную травку, под тень шуршащих рощиц, то милое, но чуточку старческое ребячество,— не могло прийтись по вкусу полуазиатам, мечтавшим о грубых наслаждениях, о выпивке, о блеске, а вовсе не о таких «невинных» удовольствиях. Только что с громадным трудом их выдрессировали строить огромные палаты, ездить восьмеркой цугом в каретах, носить тяжелые парики, узкие башмаки и неудобные кафтаны, только что они уверовали, что в этом-то и заключается прелесть европейской культуры, а тут вдруг им объявили бы, что все это старо и что можно пойти запросто погулять в лес в халате и полежать на лужайке. Они бы не поверили: Ватто для них ничего не означал. Вся русская жизнь до Екатерины II и во многих отношениях и после нее представляет нам испуганное желание угодить европейским требованиям, не ударить лицом в грязь перед иностранцами. Все, самые даже блестящие, фантазии царей и царедворцев не подымались выше грубо понятого приличия, желания пустить пыль в глаза, перещеголять роскошью любой двор. Никто, разумеется, не понимал, ослепленный за границей мишурой официального блеска, что там, в этом недосягаемом Париже, c'est très reçu — ходить такими расстегнутыми и развязными, как им самим от души хотелось.

Если бы Петр дожил до того, чтобы познакомиться в Голландии с Тростом или в Англии с Хогартом, то, наверное, его практический, богатый жизненной мудростью ум оценил бы эти *полезные* явления, он, может быть, постарался бы ввести нечто подобное в русскую жизнь, и у нас сотней лет раньше явился бы Федотов. Но Петр не дожил, а, разумеется, чопорной Анне и элегантной Елизавете не могли понравиться какие-то простонародные сценки, начиненные нравственной проповедью или самым грубым, мужицким юмором.

Впрочем, о русском искусстве петровского времени невозможно ничего сказать, кроме таких общих соображений, так как те сведения, которые имеются у нас о первых русских художниках, до крайности бессодержательны и сбивчивы, достоверных же произведений их почти что нет. Можно только для курьеза отметить, что судьба, сыгравшая вообще чересчур

жестокую роль во всем последующем русском художестве, уже и к первым этим мастерам отнеслась очень сурово. Обоих пенсионеров Петра постигла грустная участь: Матвеев умер, не дожив до сорокалетнего возраста, Никитин в лучшую пору своей жизни был (при Анне) засажен в тюрьму, впоследствии бит кнутом и сослан. Если портрет неизвестного гетмана

И. Н. Никитин.
Портрет напольного гетмана.
1720-е гг. ГРМ.

и портрет Петра I на смертном одре (приписываемый также Таннауэру), в музее Академии, действительно кисти Никитина, то можно только крайне пожалеть о такой печальной участи его, потому что он не уступает в мастерстве их живописи, сочном и густом колорите западным современным живописцам; но приписывание ему этих портретов ничем достоверным не подтверждено. Портрет Матвеева с женой — несомненно, работы этого художника (он завещан в Академию художеств его сыном) — свидетельствует о живом его отношении к делу; это — характерная вещь, врезывающаяся в память, слабо нарисованная, но недурная по зеленоватому колориту. Однако этого портрета мало для того, чтоб судить о таланте и значении Матвеева, картины же его в строгановской коллекции и в Музее Александра III не подымаются выше самой заурядной академической рутины.

Нам известно еще несколько имен русских художников последующего времени: Аргунов, Антропов, Адольский, но из них никто, вплоть до Рокотова, не является для нас ясным; почти все, что приписывается им, на самом деле едва ли их работы, а что достоверно их, то невысокого достоинства. Аргунов был заражен немецкой манерой живописи, писал

А. М. Матвеев.
Автопортрет с женой.
1729. ГРМ.

в белесоватых тонах, с металлическим глянцем, гладко и сухо, но портреты его не лишены исторической прелести. Достоверные портреты Антропова в Синоде и его образа (совершенно испорченные) в Андреевском соборе в Киеве указывают на то, что он действительно мог выучить первого нашего большого мастера Левицкого приемам, как справляться с тканями, мебелью и отчасти даже лицом, но в то же время эти вещи обнаруживают чисто российскую наклонность к черноте, к желтому, оливковому тону,

вполне объяснимую в художнике, обучавшемся у иконописного мастера. Преемственность старой иконописной школы, таким образом, нашла себе выражение в его творчестве (а через него и во всем последующем развитии русской живописи) далеко не в благополучном отношении. Кое-что от этой преемственности замечается даже у Левицкого, а пагубное влияние ее на

А. П. Антропов.
Портрет М. А. Румянцевой.
1764. ГРМ.

наших столпов Академии — Лосенко, Угрюмова, Шебуева — было тем более могущественно, что они мало изучали светлую природу, будучи слишком заняты подражанием чернявым болонцам и римлянам.

Роль этих первых начинателей, известных и неизвестных поименно, вероятно, сводилась к тому, чтоб кое-как, в скромной степени, помогать иностранцам (также не очень значительным, преимущественно театральным декораторам, бравшимся за всякую всячину) исполнять заказы по расписыванию стен дворцов, по изготовлению девизов и транспарантов для иллюминаций и триумфальных арок, по производству сотнями царских изображений, а в лучших случаях им удавалось писать портреты с вельмож и богатых купцов, которые к художникам относились не лучше, а скорее в сто раз хуже, нежели к поэтам.

От живописи этого времени осталось в церквах много икон, но большинство из них сплошь покрыты драгоценными ризами, а о других судить весьма трудно вследствие варварского обычая подновлять живопись сплошной перепиской поверх старой. Впрочем, то, что лучше сохранилось (например, в церкви Зимнего дворца — работы Бельских, в Никольском соборе

И. П. Аргунов.
Портрет неизвестной крестьянки
в русском костюме.
1784. ГТГ.

в Петербурге — неизвестного автора), мало представляет утешительного. Разумеется, все эти святые, чуть ли не пудренные, расфранченные, кокетливые ангелы очень подходят к общему впечатлению от всего здания, к игривым изгибам золоченых иконостасов, ко всему трескучему и феричному блеску вокруг, и было бы ужасно, если бы какие-нибудь вандалы захотели всю эту очаровательную сказочность заменить вопиющей тоской, согласно академическому рецепту, вроде того, что вышло из-под кисти В. П. Верещагина на стенах Киево-Печерской лавры. Однако все же нужно сознаться, что религиозному настроению эта феерия не отвечает даже самым отдаленным образом, совершенно, впрочем, так же, как не отвечают ему и те украшенные ею бальные залы, которые построены волшебником Растрелли.

Не много точных сведений сохранилось и о Рокотове, но художе-

ственная оценка его, по имеющимся достоверным произведениям, более возможна. Рокотов открывает собою ряд отличных русских портретистов XVIII и начала XIX века, которыми мы вправе гордиться. Ученик Ротари, он послушно шел за своим учителем, очень добросовестно, очень точно, почти сухо изображая одинаково бесстрастно лица и костюмы своих моделей.

Ф. С. Рокотов.
Портрет Е. В. Санти.
1785. ГРМ.

Ротари оставил, кроме подобных портретов, бесчисленное количество минодирующих головок, идеальных пастушков, пейзанов всяких стран, часть которых без меры украшает «Кабинет мод и граций» в Большом Петергофском дворце. В этих головках он типичный представитель своего времени, холодного, бездушного, с наклонностью к слащавой и плосковатой чувственности, времени, равно далеко отстоящего как от великолепной вакханалии эпохи регентства, так и от позднейшего нравственного просветления на почве сентиментализма. Мы не знаем наверное, пошел ли Рокотов и тут по стопам своего учителя, но существует указание, весьма для нас ценное, что очень многое из тех бесчисленных произведений, которые приписываются знаменитому итальянскому художнику,— в сущности, произведения полузабытого русского мастера.

Во всяком случае, то, что с полной достоверностью можно приписать Рокотову, рисует его нам как превосходного портретиста, но притом портретиста скорее средних, ординарных людей. Ни в одном портрете ему не удалось выразить что-либо более высокого порядка, и все его кавалеры и дамы списаны с точностью и безличностью фотографического аппарата.

Ф. С. Рокотов.
Портрет поэта В. И. Майкова.
Конец 1760-х гг. ГТГ.

Особенно знаменит его профильный портрет Екатерины в Гатчинском дворце, по уверению современников,— наиболее схожий; и действительно вещь эта превосходно исполнена. Чудесный рисунок и живопись в драпировке и теле доказывает, что Рокотов не только был равен по совершенству техники своему учителю, но всматривался с большим вниманием и успехом в волшебное мастерство превосходного итальянского живописца Торелли, переселившегося в конце 50-х годов в Россию и оказавшего также и на живопись Левицкого большое влияние. Однако этот портрет не дает никакой разгадки личности Екатерины и остается далеко позади величественного коронационного ее портрета того же Торелли, где она так значительна, почти страшна, или даже помпезной, льстивой и манерной Фелицы Левицкого.

Как в этом произведении, так и во всех других своих вещах (портретах Петра III, Куракиных, Павла Петровича) Рокотов является вполне

добропорядочным родоначальником так называемой истинно русской школы живописи. Он уже носит как бы ливрею того самого здорового реализма, который впоследствии, и еще очень недавно, считался за главную, неотъемлемую и похвальную принадлежность русских картин, но ни единая тайна русского духа ему не была известна.

Во всяком случае, весьма знаменателен тот факт, что Рокотов вообще мог тогда в России дойти до такого технического совершенства и, что удивительно, иметь род славы в обществе и поддержку настолько сильную, чтобы быть допущенным до писания портрета государыни. Видно, кое-что во взглядах, в культуре общества переменилось [1], еще более переменилось кое-что и в художественном образовании русских мастеров (вне всякой Академии), вероятно, благодаря великому наплыву при Елизавете хороших иностранных мастеров вроде Гроота, Ротари, Торелли, Токке, Эриксена и других.

---

[1] И это лучше всего видно из того, что Шувалову удалось в 1757 году осуществить свой проект основания в Петербурге Академии художеств.

III
ПОРТРЕТИСТЫ XVIII ВЕКА

Без указанных выше фактов, то есть без некоторого подъема в русском обществе интереса к искусству, и, с другой стороны, без соответствующего подъема уровня самого искусства трудно себе объяснить появление в то время такого изумительного художника, как наш славный Левицкий.

Однако наряду с этим нечто в жизни самого Левицкого способствовало развитию его таланта,— так, происхождение его из местности и среды бесконечно более культурной, нежели тогдашний Петербург и даже высшие слои петербургского общества. Левицкий был родом из Малороссии и сын весьма образованного священника, большого любителя искусств, не без некоторого успеха занимавшегося живописью и гравированием. С ранних лет он рос среди той полузападной цивилизации, которая проникла еще во времена польского владычества в Киев и там пустила крепкие корни. Воспитывался он в Киевской Духовной академии, этой русской Сорбонне, которая блестяще расцветала в борьбе с католичеством, так остроумно пользуясь при этом опаснейшими орудиями противников: наукой и образованностью. Киев был призван служить оплотом православия и русского народного духа и в борьбе за них, хотя и заразившись многим чужим, поднялся на такую высоту цивилизации, до которой далеко было Москве и Петербургу, несмотря на весь их внешний блеск и скрытые внутренние силы. Образование, а также дворянское происхождение Левицкого впоследствии открыли ему свободный доступ в высшее общество, что дало ему возможность лучше понимать его и потому вернее отражать в своих произведениях. Получив первые сведения в живописи от отца, он попал еще юношей в ученики к Антропову, приехавшему в Киев для расписывания Андреевского собора, и этот художник нашел в нем настолько выдающиеся способности к живописи, что не задумался взять его по окончании работ в Петербург. Антропов был незначительный художник, но интересный человек, с необычными для того времени взглядами, вероятно, вызванными чисто инстинктивными ощущениями. Он сразу возненавидел основанную

Д. Г. Левицкий.
Портрет архитектора и первого ректора Академии художеств А. Ф. Кокоринова.
1769. ГРМ.

тогда Академию художеств и наотрез воспротивился отдать своего ученика в это заведение. Мы должны более всего быть благодарны этому обстоятельству, что имеем драгоценного нашего Левицкого, так как иначе, весьма вероятно, в Академии из него вышло бы то же, что из несчастного, вовсе не бездарного Лосенки, то есть бездушнейший, ординарный академик.

Д. Г. Левицкий.
Портрет Урсулы Мнишек.
1782. ГТГ.

Впрочем, быстро развившись в мастерской Антропова, Левицкий вскоре встал на ноги, начал вести самостоятельную жизнь и тогда поспешил дополнить недостающие ему технические сведения, пользуясь приватными уроками у Лагрене́ и ученого-перспективиста Валериани. Вследствие знакомства с живописью еще в раннем детстве, охранительного попечения Антропова и дельных, чисто практических советов отличных иностранных техников талант Левицкого развился так свободно, в том самом направлении, которое ему было наиболее свойственно, до изумительной высоты.

Велик уже скачок между туповатой и ремесленной живописью Антроповых и Аргуновых и гибкой и умелой работой Рокотова, между почти что иконописной, черной манерой первых и совершенно итальянским владением красками второго, вероятно, и между положением первых, затертых в толпе иностранцев, и этого придворного живописца, к которому был такой наплыв заказов, что он был принужден по примеру Ван

Дейка с натуры лишь набрасывать лицо, оканчивая остальное на память или с манекенов. Но еще больше скачок от сухого и холодного Рокотова к одному из самых превосходных живописцев всего XVIII века — к Левицкому.

Если мы изучим все музеи и дворцы Европы, пересмотрим все, что было сделано за вторую половину XVIII столетия, и затем взглянем на произведения Левицкого, то принуждены будем сознаться, что в них лучшим, вернейшим образом отразилось это слегка усталое, помешанное на утонченности и в то же время жаждущее простоты время. Если сопоставить его портреты с любым произведением Вивьена, Рослина, госпожи Лебрéн, даже с произведениями англичан, то нас сразу поразит одно чрезвычайно значительное обстоятельство: равные тем по техническим достоинствам, они отличаются еще какой-то особенной серьезностью, вескостью, добросовестной и внимательной правдивостью.

Совершенно бесподобны в этом отношении портреты смолянок в Большом Петергофском дворце и среди них сцена из какой-то, вероятно, приторнейшей пасторали, где ученицы Хованская и Хрущева изображены в виде Lise et Colin. Это истинный XVIII век во всем его жеманстве и кокетливой простоте, и положительно этот портрет способен произвести такое же сильное, неизгладимое впечатление, как прогулка по Трианону или Павловску. Очаровательная ложь, очаровательная по совершенству и выдержанности своей системы, а может быть, и по отчаянной жажде правды, природы, которая действительно лежала в основании всего этого ломанья и кое-где проглядывала! В Шёнбрунне, в Трианоне и в Гатчине встречаешь немало картин-портретов с аналогичными сюжетами: какие-то детские спектакли, среди театральных садов, вельможи и дамы, не то в маскарадных, не то в церемонных нарядах, пасторали, турниры, карусели, в которых участвуют эрцгерцоги, графы и князья. Обыкновенно эти портреты, исполненные неизвестными художниками, полуремесленниками, производят очень сильное впечатление, несмотря на все убожество их техники, по той непосредственности, которая сквозит из них, по необычайно верному отражению вкусов и самых слабостей того времени, чего не встретишь в хороших вещах, «устроенных» по всем правилам искусства. То же и в портретах Левицкого. Они в высшей степени интересны и занятны, но для любования ими совсем не нужно непременно становиться на такую историческую точку зрения; они действуют прямо и просто, сами по себе, всем своим высокоаристократическим изяществом, великолепием живописи, красочной прелестью (какой аккорд, например, розового с белым платья и серого кафтана travesti в вышеупомянутом портрете!), а та нотка исторической пикантности, не так уж невольно вложенная Левицким в эти вещи, как теми наивными ремесленниками-художниками, лишь обостряет очарование, очень тонко проглядывая в лукавых и простодушных улыбочках, в остроумном пользовании костюмом, в ужимках, позах, поворотах. От пальчика до башмачка — все исполнено жеманной грации, какого-то яда с еле заметной, тончайшей и уместной подчеркнутостью, вполне понятной в здоровом и веселом малороссе, порядочно-таки издевавшемся в душе над всей этой комедией, но способном в то же время оценить художественную ее прелесть.

Среди современных Левицкому иностранных живописцев Антон Графф и Гейнсборо только и могут поспорить с ним, и если Графф не переспорит, то Гейнсборо уже наверное возьмет верх, так как в нем все есть, что и у Левицкого, плюс явная и несомненная сознательность, постоянное превосходство художника над моделью, взгляд на натуру сверху вниз,

◄ *Д. Г. Левицкий.*
Портрет Е. Н. Хрущевой
и Е. Н. Хованской.
1773. ГРМ.

Д. Г. Левицкий.
Портрет П. А. Демидова.
1773. ГТГ.

не в силу какой-либо ходячей эстетики, но прямо по гениальной природе, тогда как в Левицком взгляд хоть и не робкий, не подобострастный, как у Рокотова, слегка даже насмешливый, но и не с высоты превосходства художника над своим предметом, а «дружественный», простодушно хитроватый. В Левицком отразился современный ему стиль, но не стиль вообще: он стоял вполне на высоте своего времени и общества, но не выше его, и нигде не видно, чтобы он подозревал о возможности таких высот. Гейнсборо сознательно, с явным оттенком грусти, почти гнетущей тоски передал свое болезненное время во всей его болезненности; Левицкий многое, почти все это передал с некоторой инстинктивной иронией, не имея, собственно, душевного отношения к изображаемому. Достоинство Левицкого — объективность по отношению к предмету, как показатель

отсутствия манерности,— в то же время, в высшем смысле, и недостаток его, так как почти граничит с поверхностностью, с безучастностью. Он был простодушным, с легким оттенком безвредной хитрости человеком, но не был глубоким человеком; изображая Дидро, он постарался подчеркнуть в нем «брехуна», но его мало занимал громадный ум философа.

В. Л. Боровиковский.
Портрет Е. Н. Арсеньевой.
Вторая половина 1790-х гг. ГРМ.

К сожалению, нельзя здесь не отметить очень печального факта, возникшего, вероятно, по милости художественного недомыслия в обществе и неопределенности взглядов на свое дело самого художника. В начале 90-х годов приехал в Россию венский итальянец Лампи, славившийся мягкостью своей кисти и палевым колоритом своих портретов, очень пришедшимися по вкусу напудренным и нежным господам конца XVIII века; в Петербурге он имел колоссальный успех и переписал решительно весь екатерининский двор шаблонно, лощено, но не без свободного совершенства. Левицкий, по высоте дарования и даже в чисто техническом отношении стоявший гораздо выше его, тем не менее поддался моде, заразился его лощеностью и бледным, холодным колоритом, и позднейшие его портреты если по затее и рисунку не уступают прежним, то из-за своей скучной красочной гаммы остаются далеко позади них.

Боровиковский, подобно Левицкому, происходил из дворянской семьи, родился и жил в Малороссии и получил порядочное образование. Хотя с ранних лет он и выказывал большую склонность к живописи, но, вероятно, согласно предрассудкам своего общества, не решался посвятить себя искусству, а поступил в войско, где и дослужился до чина поручика. Во

В. Л. Боровиковский.
Портрет М. И. Лопухиной.
1797. ГТГ.

время путешествия Екатерины на юг России миргородское дворянство поднесло две его аллегорические, совершенно в надутом стиле того времени, картины императрицы, и ей удалось убедить его бросить военную службу и вполне отдаться живописи. В Петербурге он, к счастью, не попал в Академию, где его выучили бы без конца повторять те же надутые аллегории,— должно быть, вследствие того, что он был уже слишком великовозрастен; впрочем, его спасло от академического рабства и всеобщее тогда увлечение только что приехавшим Лампи, что побудило и Боровиковского заняться на первых порах исключительно портретной живописью. К Лампи-то он и поступил в ученики, но недолго у него пробыл, так что мог еще застать Левицкого работающим в первой своей манере и под этим драгоценным руководством выработать в себе свободно и в полной свежести свой талант.

Много есть общего между этими двумя нашими первоклассными художниками, но, в сущности, и глубочайшая разница. Вся прелесть Левицкого хорошей эпохи — в отсутствии предвзятой манеры. Не заразившись еще от Лампи, он щеголял тем, что для каждой картины, сообразно с характером предмета, менял и самую свою живопись, и гамму красок.

В. Л. Боровиковский. ▶
Портрет вице-канцлера,
князя А. Б. Куракина.
1801—1802. ГТГ.

В. Л. Боровиковский.
Портрет генерал-майора
Ф. А. Боровского.
1799. ГРМ.

Оттого так не похожи друг на друга лучшие его портреты: Сеземова и Кокоринова, смолянок и певицы Давии, отца его и Саши Ланского. Боровиковский, напротив того, создав раз навсегда свою манеру, от нее уж никогда не отклонялся.

Весьма сомнительно, чтоб портреты Боровиковского были очень похожи: они все слишком похожи между собой, чтобы походить на тех, кого они должны изображать. Все эти господа, дамы, девицы, дети имеют что-то общее, фамильное: те же мешковатые глаза, острый взор, у всех — и даже у самых очаровательных красавиц — слегка одутловатое лицо, болезненная бледность кожи с голубыми тенями, точно они не спали несколько ночей, у всех — тот же мясистый рот и тяжелая нижняя челюсть, то же полутомное, полухитрое выражение, почти тот же костюм.

Лишь изредка Боровиковский отказывался от этих шаблонов, им самим выработанных, и более внимательно вглядывался в натуру. Тогда ему удавалось создавать вещи, которые положительно должны быть отнесены к лучшим вообще в истории искусства портретам. Таков изумительный портрет неизвестной придворной дамы в собрании Цветкова, довольно перезрелой особы в прическе à l'antique, в платье александровского времени, из серебряного глазета, с чрезвычайно оголенным великолепием груди и красивых еще рук; восточное смуглое лицо ее дышит страстью, и она с каким-то важным и смелым вызовом, полуулыбаясь, устремила свой взор в сторону. Таков еще портрет (в Румянцевском музее) тоже какого-то полувосточного господина в зеленом мундире, у которого такая коварная улыбка в хитрых, темных и глубоких глазах и на толстых губах. Трудно также найти что-либо трогательнее той очаровательной бледненькой и болезненной девочки (в том же музее), которая своими тоненькими ручками обхватила как будто в испуге, с чем-то страдальческим во взоре свою жирную и гордую мамашу.

Такие исключения, правда, редки, но зато у Боровиковского, в сущности, нет ни одного плохого в чисто живописном смысле портрета (за исключением самых поздних). Его рутина была чудная рутина, и любое его произведение способно доставлять громадное наслаждение прелестной, им изобретенной гаммой серо-зеленых, белых, тускло-желтых красок, среди которых он с таким неподражаемым вкусом умел положить грязно-желтый тон турецкой шали или нежно-голубой шелкового пояса.

Лучше всякого англичанина разрешал он самые замысловатые, самые невозможные задачи сопоставления красок. Шутя выпутывался он из такой красочной какофонии, какою, вероятно, являлись в натуре красный мундир и через него голубая лента (на портрете графа Васильева): для этого ему достаточно было подчеркнуть серебряный блеск орденов, отвлекающий глаз от монотонного красного сукна, в фоне дать дополнительные зеленые — и как раз в нужных оттенках — цвета, чтобы убийственная для всякого другого тема дала ему случай сделать превосходную, именно по краскам, вещь.

Самая живопись Боровиковского, его кисть, его система накладывать краски, если и не обладали той неуловимой тонкостью и эмалеватостью, которыми в лучший свой период отличался Левицкий, все же были сами по себе великолепны; где нужно, он втирал краску,— и там невозможно уловить его работу, местами щеголял размашистым и гибким письмом, а то сдерживал себя, со вниманием оттенял нежные отливы материи, с фокуснической ловкостью отчеканивал (например, в звездах, бриллиантах) каждый мазок.

Если сравнивать живопись Боровиковского с современной ему иностранной, то можно найти лишь у англичан что-либо равное ей по прелести; мало того: придется отдать предпочтение русскому мастеру, что касается чисто технического совершенства, перед такими художниками, как Рессель и даже Гейнсборо. Но он, подобно Левицкому, уступал последнему именно в разгадке, в одухотворении изображенных лиц или всей своей эпохи. В этом отношении Боровиковский уступал и Левицкому. У того хоть и редко, но сквозит отношение его к тем, кого он изображает, а когда это

не сквозит, то по крайней мере отражается, как в хорошем зеркале, то душевное, что явно отпечаталось на лицах тех, кого он писал; Боровиковский же пренебрегал внимательным изучением и этой поверхности, а накладывал на все самим им изготовленную маску. Вся масса его портретов представляется какой-то семьей сладострастников и сладострастниц, об-

Г. И. Угрюмов.
Испытание силы Яна Усмаря.
1796—1797. ГРМ.

жор, ленивцев, что, правда, до некоторой степени, но с очень грубым и плоским пониманием рисует его эпоху.

Боровиковский очень ценится любителями как религиозный живописец, и, быть может, его хлыстовские образа представляют кое-какой мистический интерес, но это весьма сомнительно, если судить о них по тем ординарным и слащавым иконам, которыми гордятся некоторые наши соборы.

Вокруг Левицкого, Рокотова и Боровиковского группировалась целая школа портретистов, но о ней мы почти ничего не знаем, и лишь кое-кто известен по имени и по двум-трем произведениям. Однако во многих домах встречаешь хорошие портреты того времени, которые нельзя приписать ни одному из этих трех мастеров и которые все же носят следы их влияния.

Из известных по имени и по произведениям следует отметить Лосенко, Дрождина, Шибанова, Щукина, Титова, Ивана Аргунова, Саблукова, Михаила Бельского, Яненко и миниатюристов Евреинова и Головачевского. Щукин, ученик Левицкого, по тем крайне немногочисленным произведениям, которые достоверно его работы, представляется стоящим совершенно в стороне. Это был живописец, для которого краски значили все. Разумеется, и Левицкий, и Боровиковский, позднее Венецианов были также колористами, их глаз ловил нежнейшие оттенки, они тоже любили известные сочетания и умели заставить других полюбить их в своих вещах; но все же для них главным были люди, предметы, которые они писали, а не общее красочное пятно. У Щукина, наоборот, рисунок небрежный, сходство, вероятно, самое суммарное, даже живопись, мазок менее отчетливый и красивый, нежели у тех мастеров, зато каждая его картина очаровательна по красочному эффекту, и притом эффекту совсем не в общем характере того времени — не белесоватому, серо-зеленому, но, напротив того, желтоватому, огненному, напоминающему старинных мастеров или Рейнолдса, которого он мог видеть во время своего путешествия за границу. Чего-либо подобного этому — если не считать двух работ рано скончавшегося В. Соколова — в исторической живописи, рабски глядевшей на строгую указку Академии, не проявлялось. В портретах Щукина сказалась несомненная наклонность к «фламандскому» как в рыхлой манере писать, так и в горячих, «вкусных», как бы подпеченных красках.

Вероятно, это был человек крайне неровный и невыдержанный, натура, безмерно увлекающаяся, и, вероятно, благодаря этому он был способен писать рядом с такими шедеврами, как портрет Павла I, такие «кривые» (но все же красивые по краскам) вещи, как свой собственный портрет.

Известны только два портрета Лосенки (если не считать повторений их и маленького эскизика к мужскому портрету в Румянцевском музее), и оба обнаруживают большое сходство с Ротари и Рокотовым: та же строгость, доведенная до сухости, и, так сказать, поверхностная жизненность краски безразличны, а живопись порядочная, но скучная.

Немного осталось от Дрождина, ученика Левицкого, но то, что есть, очень интересно. Таковы портреты барона Мальтица в Академии художеств, очень приятный по колориту портрет в Третьяковской галерее и, наконец, чудесный семейный портрет в Академии, изображающий Антропова с женой и сыном, грешащий в рисунке, но удивительно живой и выразительный. Его темный, с преобладанием зеленого, колорит и нескорлько тугое, но сосредоточенное письмо, даже, пожалуй, типы и костюмы чрезвычайно напоминают ту дивную и загадочную картину в Третьяковской галерее, под которой стоит, должно быть, ложная подпись «Лосенко, 1757» и к которой мы вернемся впоследствии. Не Дрождин ли автор этой в высшей степени замечательной вещи?

Шибанов был крепостным человеком князя Потемкина, и не этому ли грустному обстоятельству обязаны мы тем, что только две вещи его работы дошли до нас; но этих двух вещей достаточно, чтобы пожалеть о других. Его портрет Екатерины в дорожном костюме, один из самых схожих, прекрасно написан; еще лучше тонкий, обворожительный портрет красавца

Дмитриева-Мамонова, известный по гравюре Уокера. Достоверные произведения Титова, Аргунова, М. Бельского и Яненки рисуют их нам как скромных и вполне порядочных мастеров.

Евреинов и Головачевский славились наряду с лучшими иностранными миниатюристами. Какие из очаровательных миниатюр, в таком изобилии

А. П. Лосенко.
Владимир и Рогнеда.
1770. ГРМ.

доставшихся от XVIII века, можно приписать без сомнения первому из них — нам неизвестно; единственный портретик Головачевского в Академии художеств — удивительно тонкая, нежно сработанная вещь, способная одна оправдать его теперь совершенно забытую славу.

Как характеризует отношение русского общества к родному искусству такая отчаянная скудость сведений о всех этих мастерах! По-видимому, любили портреты, так как заказывали и берегли их, но любили их только как изображения близких людей; редко кому приходило в голову, что эти произведения драгоценны сами по себе и что следовало бы хранить память о творцах их наравне с памятью о других замечательных деятелях.

Характерно и то, что лучшее из сделанного за все первое столетие существования русской живописи — *исключительно* портреты. Развитие даже самых лучших художников препятствовало им браться за другое, а отсутствие серьезного внимания и интереса к искусству в обществе позволяло последнему вполне удовлетворяться пустыми аллегориями заезжих иностранцев и тем случайным доморощенным, что давала Академия.

Жизнь могла проникнуть в искусство лишь там, где к ней приглядывались прямо по необходимости. Иконы и плафонные олимпы можно было писать из головы, при помощи реминисценций других картин, будучи академически выдрессированным, но портрет иначе на напишешь, как глядя на натуру. Существует мнение, что русские обладают особенным дарованием к портрету. Это, конечно, не так, но что тогда русские художники только в портрете могли учиться у жизни и в портретах выражать что-либо жизненное — это совершенно понятно, когда подумаешь, в каком духовном рабстве от академий, в какой приниженности перед всем обществом они находились. Все им навязывалось свысока, авторитетно, в виде патентованных за границей аксиом, и не давалось нигде, кроме как в портретной живописи, поработать самим, уйти в себя, поискать собственного художественного руководства в себе и в природе.

Но созревало уже, хотя и медленно, самосознание и среди этих забитых существ; являлись уже какие-то протестанты-Антроповы; кто-то написал ту чудную, искреннюю сценку в Третьяковской галерее; сам профессор Академии Угрюмов, по-видимому, живой человек, недаром поездивший по чужим краям, не гнушался писать портреты (и очень недурные), робко отворял отдушину в препорученной ему тюрьме, допускал свободу и собственную инициативу в молодом поколении. Много среди этого молодого поколения было таких, как Шебуев, Егоров, Андрей Иванов, которым дела не было до свежего воздуха и которые не пожелали выйти из темных, низких казематов, к которым они так привыкли, что даже вообразили, что полюбили их; но нашелся и такой, которого увлекла его нежная и страстная натура, который выбежал из смрадной темницы, пожелал взглянуть на иное, нежели эстампы с утвержденных классиков, вдохнул в себя крепкий аромат нарождающегося романтизма и вместо гипсового класса пошел в Эрмитаж поучиться жизни и красочной прелести у великих стариков. То был Орест Кипренский.

IV
О. А. КИПРЕНСКИЙ. В. А. ТРОПИНИН. А. О. ОРЛОВСКИЙ

Действительно, Кипренского можно считать порождением того проторомантизма, который в конце царствования Екатерины, при Павле и в начале царствования Александра из Англии и Германии заглянул и к нам.

Во всей Европе одна лишь Франция, почивая на лаврах, добытых Вольтером и всей ложноклассической помпой, ничего не желала знать о новом и многозначительном движении, которое возникло как-то сразу в разных местах, и, наоборот, благодаря увлечению республиканскими взглядами тогда более, чем когда-либо, в ней царило исключительное и раболепное поклонение античному миру.

Совсем другое представляла Англия. Первый сигнал нового течения был подан ею задолго до других, и теперь она уже почти вся была охвачена горячим пламенем романтизма. Не говоря уже о литературе, вся английская школа живописи XVIII века видела мир в какой-то необычайной, темной и таинственной окраске. Положим, Рейнолдс в своих книгах явился, по классичности взглядов, вторым, лишь более оживленным Менгсом, но в картинах его ничего подобного не проскользнуло. Принимаясь писать, он забывал все свои академические тезы и лишь старался угнаться за страстностью итальянцев, глубиной Рембрандта и чувственностью Рубенса — тремя моментами чисто романтического характера. О других и говорить нечего: они все, с Гейнсборо во главе, разумеется, несравненно больше имеют общего с теми художниками, которые в первые три десятилетия XIX века сознательно подняли знамя романтизма, нежели с теми своими современниками на материке, которые еще робели пред указкой Винкельмана. Германия вся стояла im Banne der Romantic; «Гёц» и «Разбойники» сделали свое дело, и одновременно с тем, как у нас рос и развивался Кипренский, там росли и развивались Корнелиус и Овербек.

К нам вместе с модой на руины, готические капеллы, Мальтийский орден и франкмасонские таинства перебралась из стран, зараженных романтизмом, и мода на все остальное: на повести с рыцарями и пажами,

на романсы и даже в живописи на что-то более страстное и сумрачное. Русские бары любили заказывать свои портреты английским художникам.

Тогда как раз Европа и мы с ужасом отвернулись от «взбесившейся» и окровавленной Франции и даже почувствовали отвращение к тому возрождению античного мира, которое теперь расцвело в ненавистном Париже.

О. А. Кипренский.
Автопортрет.
1828. ГТГ.

Но с этого момента, с первых годов нового века, во вкусах и увлечениях общества, как повсюду, так и у нас, получилась какая-то невозможная сумятица, представляющаяся странным и знаменательным контрастом тем общим, дружным и ровным увлечениям, которые до того времени владели целиком всей образованной Европой, а именно: с одной стороны, все еще царила классическая, тяжелая рутина, не признававшая никаких отступлений от своего канона (крайне ребячески понимаемого), рутина, поддержанная авторитетными стариками, воспитанными на поклонении Буало и Винкельману, и той передовой молодежью, которая увлекалась античностью, как запрещенной и тем более прельстительной модой из Парижа; с другой стороны, явились какие-то (у нас очень смутные, почти безотчетные) порывы к чему-то более свободному, самостоятельному, к выражению своих чувств — все это и в виде глупой моды, и в виде естественного пробуждения самосознания. Этим путем мы мало-помалу стали возвращаться к себе, к почве, к собственному сознанию, наносная скорлупа спадала,

и стоило только Наполеону вступить за русскую границу, как эта скорлупа вся треснула и разлетелась, затаенное пламя прорвалось и засветилось [1].

Орест Адамович Швальбе родился в 1782 году в семье крепостного человека бригадира Дьяконова, крещен в селе Копорье (Петергофского уезда) и от этого села получил фамилию, под которой стал известен: Капорский — Кипренский. Будучи отпущен на волю, он пяти лет был определен в Академию художеств, не случайно (как то бывало в большинстве случаев), а потому, что успел проявить кое-какие задатки к рисованию. Однако в Академии он учился плохо, лениво, нехотя, но, к счастью, мог пользоваться советами такого мастера, как Левицкий, и хотя состоял одно время учеником Угрюмова, но это не повредило развитию его, так как в авторе двух самых скучнейших и бездарнейших картин старой русской школы [2] было гораздо больше жизни и теплого отношения к искусству, нежели во всех его товарищах и особенно заместителях.

Одетый еще в тесный, академический мундир, он уже имел случай себя проявить как истинное дитя своего времени. Он влюбился в одну девушку, но, не встретив взаимности, с отчаяния решился на поступок, по крайней мере столь же сумасшедший и отважный, как разбойничество Карла Моора. Среди какого-то чопорнейшего парада, когда весь воздух, земля и люди коченели от безумного трепета перед страшным монархом-военачальником, он бросился к Павлу и стал умолять взять его в солдаты. К счастью, к 16-летнему юноше отнеслись милостиво и только отдали назад в Академию, где ему весьма прозаично, перед всеми учениками, был прочитан выговор.

В 1803 году он кончил курс, как самый ординарный академист, без блеска, вероятно, все еще объятый ленью и чисто художественной беспечностью. Но два года спустя он все же собрался с духом и представил программу, за которую и удостоился большой золотой медали, дававшей право на казенную поездку за границу.

В этой программе уже чувствуется нечто совершенно иное, нежели во всех других программах, как до, так и после него сделанных. Сюжет трактован с явным намерением растрогать зрителя, есть что-то слезливое, карамзинское, в позах, жестах и лицах Дмитрия (на Куликовом поле) и его окружающих, а в красках сказывается несомненное влияние итальянцев и фламандцев (отчасти, может быть, и Щукина).

Но Кипренского за границу сейчас же не послали, так как вся Европа в то время готовилась к грандиозной, всеобщей войне, и он до 33-летнего возраста оставался в России, что ему, как оно ни покажется странным, послужило скорее на пользу. Положим, он не был завален заказами, но и не голодал, писал как ему вздумается и захочется, никто не лез к нему с назойливыми советами, так как вообще в воздухе был какой-то дух вольности, молодцеватости и бодрости. Он продолжал копировать старых мастеров в Эрмитаже и у Строганова, опять-таки без непременной указки

---

[1] Кипренский по всему своему характеру, как дитя своего времени, весьма близко стоит к Карамзину, но если он и является крайне интересным явлением в живописи, то, разумеется, не может быть и речи о сравнении их значений, особенно для современного им общества.

[2] «Взятие Казани» и «Венчание Михаила Федоровича на царство».

на болонцев, все более и более развивался, освобождаясь от академических приемов, от известной робости и «жидкости» письма, и кисть его становилась все свободнее, краски — гуще, тон — вернее и теплее.

В эти петербургские годы он совершенно созрел и тогда же создал лучшие свои вещи, все исключительно портреты, так как и для него, как

О. А. Кипренский. ▶
Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова.
1809. ГРМ.

О. А. Кипренский.
Портрет Д. Н. Хвостовой.
1814. ГТГ.

и для больших его предшественников, другие области оставались еще закрытыми.

На выставке 1813 года появились сразу: портрет отца, в котором он так близко подошел к огненному колориту и свободному письму Рубенса, что впоследствии серьезные знатоки в Италии не могли допустить, что перед ними не произведение великого фламандца, портрет Дениса Давыдова, портрет принца Гольштейн-Ольденбургского, князя Гагарина, коммерции-советника Кусова и другие.

Между этими портретами наиболее хорош Денис Давыдов, являющийся теперь во всем Музее императора Александра III наиболее совершенною по живописи и краскам вещью. В черно-синем небе, в оливковой листве есть что-то сумрачное и жгучее, вроде того, что так чарует в генуэзских портретах Ван Дейка и что было так удачно у них заимствовано Рейнолдсом и Ребёрном. С бесподобным в XIX веке мастерством приведены вообще все краски в этой картине в соответствие между собою, начиная с этого колорита неба и листвы, продолжая желтоватым тоном лица, красным — мундира, белым — лосин (по которым удивительно кстати свешивается серебряный шнур порту-

пеи), кончая загрязненными перчатками и пестрыми перьями на шапó. Горделиво и очаровательно торчит из-за мехового воротника небольшая и курчавая голова героя, осанка полна мужественной прелести, а в элегантной позе есть что-то слегка балетное, но все же бравое до дерзости.

О. А. Кипренский.
Портрет графини Е. П. Растопчиной.
1809. ГТГ.

Однако тут же необходимо сейчас же отметить и слабую сторону как этой вещи, так и вообще всего творчества Кипренского: для *психологии* данного лица сказано не много.

Кипренский вообще был натурой сентиментальной, склонной к романтическим порывам, к сердечным увлечениям, но в то же время скорее поверхностной и легкомысленной, скорее влюбленной во внешнюю прелесть, нежели вникающей в глубь явлений. Впоследствии мы встретимся с другим русским художником, который явился прямым контрастом ему,— с Перовым, прелесть портретов которого заключалась именно в том, что сквозь отвратительную оболочку отчаянной живописи и грустных красок светится внутренний огонь, внутренний смысл, способный настолько заинтересовать, что забываешь подумать о том, какова эта их живопись.

Денис Давыдов у Кипренского — кокетливый танцор, отважный воин, но нигде и ничто не намекает на то, что это поэт. Все пожертвовано для внешнего эффекта, для какой-то чисто гусарской нарядности, но нужно отдать справедливость, что этот внешний эффект, эта нарядность настолько

хороши, что, глядя на этот портрет, забываешь, наоборот, подумать о том, выражена ли в нем душа.

Так и во всех других портретах его. Молодые дамы кокетливо милы, старушки благообразны, сановники напыщенно сановиты, дворяне благородны, но среди всего этого праздничного общества нигде не видишь ни

А. Г. Варнек.
Автопортрет с палитрой и кистями.
1805—1806. ГТГ.

умных людей, ни тонких людей, ни одна из этих голов не врезывается в память, ни с одним этим человеком не желал бы познакомиться. Лишь кое-где, особенно в дамских портретах, проглядывает та же поверхностная, но все же чувствительная нотка, что-то умильное и нежное, что жило в Кипренском.

Очень часто Кипренский писал самого себя, и во всех этих портретах скорее различных между собой встречается и нечто общее: живой и приветливый взор, что-то мягкое и чувственное в губах, чуть-чуть аффектированный и элегантный беспорядок в костюме, розовые (подрумяненные?) пухлые щеки, поэтично взбитые волосы; но опять-таки ни в одном из этих портретов нет чего-либо хотя бы отдаленно подходящего к мрачной сосредоточенности Рембрандта или к гордой от самосознания мине Рубенса и Рейнолдса, даже нет того измученного тщеславием и собственной пустотой взгляда, который пугает в портрете Брюллова. Кипренский, нежный, нарядный, влюбленный в себя, беспечный и всем довольный Кипренский мало думал, и вряд ли разговор с ним представил бы большой интерес.

Несчастным переломом в его жизни является поездка на 33-м году в Италию. Там недавно еще торжествовали Винкельман, Батони и Менгс, только что еще великий Пиранези основал на целые 100 лет школу, призванную возродить древнее зодчество во всей его строгости (из нее вышли наши Кваренги и Росси); там теперь гремела слава гладкого Кановы, тоскливого Камуччини и морозного Торвальдсена; там в строгую, стройную, умную (вконец погубившую итальянское искусство) теорию было облечено то самое, что у нас мямлили академические профессора, какие-то никому не нужные немецкие ученые и понахватавшиеся всякой всячины русские любители.

Где тут было развернуться и поучиться Кипренскому? Глядеть в римских музеях стариков для колориста было опасно: в них немногие Рубенсы и Тицианы утопали в сотнях и тысячах Гвидов, Альбанов, Доменикинов и Мараттов, а Рафаэль и Буонарроти ничего не могли дать русскому Веласкесу.

Как человека слабого и впечатлительного, приехавшего без всякого внутреннего руля, освежиться, его сейчас же завербовали всевозможные художественные кучки разных толков, сходившихся, впрочем, на одном пункте — что живопись в живописи пустое и второстепенное дело. И под их влиянием Кипренский, наш дивный, прекрасный мастер живописи, принес свой божественный дар в жертву всепожирающему истукану ложноклассической скуки и академической порядочности, принялся вылизывать всякие «Анакреоновы гробницы», разные хорошенькие головки итальянских пастушков и цыганок, умышленно связал себе руки, отрекся от своего мазка, от прелести своих красок и погнался за общей вылощенностью, бесцветностью и тоскливостью.

Погиб Кипренский во цвете лет и в полной силе таланта, и его итальянские вещи: «Читальщиков газет», в Румянцевском музее, массу других портретов, знаменитую «Сивиллу с тремя освещениями» — с трудом можно отличить от дюжинных, добросовестных, но жиденьких французов, немцев и итальянцев и от нашего Варнека, который также учился у Левицкого и Щукина и которого вконец испортила заграничная поездка [1].

---

[1] Впрочем, среди многочисленных портретов Варнека есть и такие, которые интересно задуманы, например все его собственные, в которых, несмотря на жесткую живопись и бедный колорит, бьется жизнь, сквозит душа. Некоторые из них в этом отношении даже превосходят портреты Кипренского, в которых «жизнь» и «душа» были слабым местом. Почти то же самое можно сказать и о другом портретисте — Яковлеве, ученике Левицкого, с тою только разницей, что его живопись и колорит лучше, чем у Варнека, но зато его портреты опять-таки менее *пронзительны*. Вообще среди поколения Кипренского и во всю первую половину XIX века было немало очень порядочных портретистов, с точностью и иногда большим изяществом списывавших натуру. Образоваться могли эти художники под влиянием наших великих мастеров портретной живописи, а также отличных иностранных художников, которых очень много проживало тогда в России (мадам Виже-Лебрен, Вуаля, обоих Лампи, Куртейля, Доу, акварелистов Рокштуля, Гау и других). Лучшие среди русских портретистов первой половины XIX века были: Миропольский, Волков, позже — уже брюлловского поколения — Захаров, очень красивый по краскам Легашов, неумолимо сухой, но интересный по своей точности Рейтерн, а также акварелисты: превосходный мастер Петр Соколов старший, отец знаменитого Петра Соколова и тонкого великосветского портретиста Александра Соколова, поныне здравствующего, несколько дилетантичный, но очень жизненный Михаил Теребенев, Нечаев, дивный рисовальщик Александр Брюллов (брат Карла) и позднее подражатель последнего талантливый литограф Петцольд.

Как раз тогда, в Италии, с Кипренским произошла снова самая романтическая история. Он увлекся малолетней очаровательной девочкой-натурщицей, увлекся так сильно, что решился выкупить ее от развратных родителей, отдал на воспитание в монастырь, приехав в Россию, затосковал по ней, не выдержал, вернулся, с трудом отыскал и, наконец, женился на своей

П. Ф. Соколов.
Портрет скульптора П. К. Клодта.
ГТГ.

Мариуле. Все это он проделал, несмотря на бесчисленные препятствия, прибегая к похищениям, впутываясь в неистовые скандалы, возясь с цыганами, монахами, кардиналами, преданными друзьями и коварными врагами, точь-в-точь как добрый герой из повести мадам Радклиф. И все же эта романтическая бесшабашность в жизни не стряхнула его, как художника; нигде в последних картинах его, во всех этих выглаженных мальчиках-садовниках, дрянно писанных Торвальдсенах и массе очень строгих и более, чем прежние, похожих портретов ничего не отразилось от всей этой жгучей страстности и безумных увлечений: все в них было ровно, мертво и холодно, как у любого профессора или академика.

Русская Академия не задавила Кипренского: каким-то чудом, а вернее — по милости Угрюмова и Левицкого он из нее вышел целым и невредимым; но одинокий, бессознательно отдающийся общим влечениям, без внутренней зрелости, он, попав в громаднейшую, всемирную академию,— в Рим, сразу там отравился. Никто не постарался его вылечить, так как никому не было дела до его страстного искусства: в нем видели только очень хорошего портретиста, который в Италии мог *усовершенствоваться*

благодаря драгоценному влиянию «единственной» во всем мире художественной среды.

Умер Кипренский 5/17 октября 1836 года, спустя три месяца после своей женитьбы, как будто и в этом оставаясь верным своей неугомонной и отчасти неудачнической натуре.

В. А. Тропинин.
Портрет сына художника.
Около 1818. ГТГ.

Что для Петербурга значил Кипренский, то для Москвы — Тропинин. Впрочем, его значение для Москвы было даже бóльшим, нежели Кипренского для Петербурга, так как до Тропинина в Москве не было совсем художников, если не считать заезжавших на время иностранцев, а потому московская школа живописи вполне основательно может считать его за своего родоначальника.

Тропинин был так же, как Кипренский, крепостным человеком (графа Моркова), но был отпущен на волю уже взрослым (24-х лет) и, будучи свободным, долго еще продолжал жить у бывших своих господ, не имея средств обзавестись собственным хозяйством. Лишь впоследствии он зажил самостоятельно, тихо и скромно в Москве, пользуясь некоторой известностью, но чрезвычайно скудно оплачиваемый за свои произведения.

И характером он походил несколько на Кипренского, хотя с еще большим уклонением в сторону сентиментализма, без малейшей дозы

В. А. Тропинин.
Кружевница.
1823. ГТГ.

чего-либо романтического: мягкий, молчаливый, добрый человек, без определенных взглядов и направления. Его собственный портрет изображает его уже стариком, кругленьким и бритым, с усмешкой скорее благодушной, нежели хитрой; позади него — выражая его неизменную привязанность к древней столице — высятся, на фоне зари, Кремлевские башни.

Слава Тропинина за последнее время чуть ли не превысила славу Кипренского (разумеется, это еще вовсе не значит, чтоб он был оценен по достоинству), но не по справедливости. Первые его картины действительно оправдывают его прозвище «русского Грёза» — не столько за хорошенькие личики, которые он, подобно французскому мастеру, любил изображать, сколько за густой, смелый мазок, красивый тон, имеющий что-то общее с жирными сливками, какую-то приятную теплую белесоватость, совершенно не похожую ни на болезненную гамму Боровиковского, ни на горячий, темный колорит Кипренского. Но впоследствии он сбился, как и этот последний, с толку, в угоду требованиям безвкусных поощрителей принялся выписывать штофы, кружева, все второстепенное в картине, и головы его утратили значение, стали какими-то гладкими, фарфоровыми, шаблонно миловидными.

На рубеже между обеими манерами стоит его знаменитая «Кружевница», которая написана гладко, довольно жидко, и хотя чрезвычайно закончена, однако не замучена и способна до сих пор производить впечатление чрезвычайной жизненностью лица, отлично вылепленными руками и серебристым, нежным колоритом.

Что дает Тропинину особенно почетное место в истории русской живописи, это — сродство его в некоторых задачах с Венециановым, вернее — его зависимость, столь почетная, от последнего; а для Москвы это имело громадное значение, так как он первый (а за ним, гораздо позже, прямой ученик Венецианова Зарянко) посеял семена того реализма, на котором вырос и окреп впоследствии чисто московский протест против чужого и холодного, академического, петербургского искусства. Но только все эти «девушки-садовницы», «кружевницы», «швеи», «молочницы», «гитаристы» и проч. скорее предвещали своими «жанровыми» ужимками, почти анекдотическим заигрыванием последующее блуждание москвичей (с Перовым и Вл. Маковским во главе) в «типах» и «рассказиках», нежели являлись прямой параллелью той непосредственности взгляда на природу, которая была драгоценнейшей чертой в венециановском творчестве.

Как портретист, в тесном смысле, Тропинин стоял неизмеримо ниже не только Кипренского, обоих Брюлловых и П. Ф. Соколова, но и более второстепенных живописцев вроде Варнека и Яковлева. Очень неприятна круглота его овалов, какая-то *шаблонная жизненность* во взгляде, мятость в рисунке, унаследованная от Щукина. Знаменитый же его портрет Брюллова, писанный уже в старости, но почему-то без меры прославленный,— ординарная, слащавая вещь, без всякого тона, робко и лизано писанная, с более чем проблематическим сходством этого юношеского, добродушного личика с пожившим, старающимся казаться гениальным лицом выспренного творца «Помпеи».

Рядом с Кипренским можно, с грехом пополам, назвать представителем в русской живописи начала романтизма поляка Александра

Орловского, а жизнь его уже наверное не менее богата романтическими похождениями, нежели жизнь Кипренского.

Сын бедного содержателя корчмы, он попал стараниями княгини Чарторижской, проездом заметившей в нем задатки к живописи, в ученики к славному французскому мастеру, жившему в конце XVIII века в Вар-

В. А. Тропинин.
Портрет В. А. Зубовой.
1834. ГТГ.

шаве,— Норблену де ла Гурден. Будучи еще юношей, он впутался в какую-то скандальную историю, бежал в солдаты, участвовал в битвах, раненый попал в табор странствующих фокусников, таскался некоторое время с ними, принимая участие в их представлениях. В таком виде его узнал его учитель, который вразумил его, спас, взял к себе и у которого он и окончил свое художественное образование. Он вошел затем в моду среди варшавской аристократии, но почему-то бросил Польшу и переселился (в 1802 году) в Петербург. Здесь он некоторое время боролся с нуждой, пока его не заметил великий князь Константин Павлович, большой охотник до всяких чудаков, и не взял его к себе во дворец, после чего он, разумеется, стал пользоваться таким успехом, что не поспевал справляться с заказами. Особенно способствовали этому его карикатуры. Было принято возить его на балы, на ужины, на обеды, в интимные кружки и на парадные фестивали, и всюду он должен был показывать свои штуки, до бесконечности разнообразные. В час времени создавал он громадные композиции, разливал по столам чернильные кляксы в виде всяких кикимор и животных, с престиди-

житаторской ловкостью рисовал карандашом, мазал пальцами, спичками, носом всякую всячину; то принимался делать шаржи на присутствующих, аллегории на злобы дня, то рисовал костюмы для маскарадов или народные сценки в юмористическом духе. Тут же принимал он участие в крупной карточной игре, как ни в чем не бывало проигрывал пол своего состояния

А. О. Орловский. ▶
Щеголь на дрожках.
Литография. 1820.

А. О. Орловский.
Автопортрет в красном плаще.
1809. ГТГ.

или вдруг выигрывал невероятные суммы, которые на следующий же день растрачивал до последней копейки на покупку всякого исторического старья (как характерно для времени!) на толкучке: лат, пик, шлемов, панцирей, старинных костюмов. Дом его мало-помалу от всего этого принял вид какого-то средневекового мрачного арсенала, куда, впрочем, с охотой приходили похохотать и поспорить русские бары и польские паны.

В результате от такой деятельности получилось несметное количество рисунков, набросков пастелью, кистью, пером, углем, карандашом, спичками, часто до чрезвычайности живых, типичных, чаще же нелепых, грубых и даже пошлых.

Впрочем, Орловский успел написать и несколько десятков картин масляной краской, но они наименее отрадны во всем его обширном творении, видно, сделаны с натугой, нехотя, вероятно, в минуты угрызений совести,

при воспоминаниях о наставлениях учителя или под влиянием увещеваний всяческих доброжелателей. На этих вымученных и холодных вещах, пейзажах и баталиях не стоит останавливаться, так как они гораздо ближе стоят к методическому Жозефу Верне́ или мелковатому Демарну, нежели к произведениям Калло, Ро́за, на жизнь и характер которых так походили

жизнь и характер Орловского, гораздо ярче отразившегося во всех тех быстрых и непритязательных импровизациях, которыми он щеголял в гостиных.

Если разобраться в невероятной массе сохранившихся после него карикатур, портретов, рисунков, литографий, то можно выискать в ней несколько — не много сравнительно с общим количеством перлов, которые рисуют и самого Орловского во всем брио его пламенной, открытой к пониманию жизни, истинно художнической натуры, и его тревожное, полное героизма, увлечений и страстей время.

Сюда попадут несколько его народных и уличных сцен, типов мужиков и продавцов [1], всяких азиатов, татар, жидов, калмыков, казаков; сюда

[1] Быть может, не оставшихся без влияния на Венецианова.

попадут очень живые сцены со страстно любимыми им лошадьми: то породистыми, запряженными в четверку и везущими в карете богатого сановника, то деревенскими сивками, жалостно плетущимися обозом по бесконечным дорогам; сюда попадут также быстро набросанные, но очень типичные пылкие генералы, славные поручики, юнкера и майоры, иногда изображенные в карикатурах, незлобных, но чрезвычайно метких, вроде того инженерного генерала, который пугает кур, или Багратиона с предлинным носом, или Брызгалова в невероятных ботфортищах (в Музее Александра III). Далее можно набрать несколько баталий, на которых режутся и колются, стреляются и рубятся с чисто звериной яростью всевозможные старинные и современные воины, и даже, наконец, десяток иллюстраций к наиболее романтическим сценам Шекспира (!) или к современным рыцарским романам, а также, в духе времени, немало всяких страшилищ, схваченных и перенесенных из действительности или созданных целиком пылкой фантазией художника.

В стороне будут лежать скромные этюды русского пейзажа, очень близкие к правде и взятые с той широтой взгляда, которою в старину отличались голландцы, и, наконец, его этюды домашнего скота — прекрасные материалы к тем скучным масляным картинам, опять-таки исполненным с громадным пониманием дела, с любовью и даже странной в Орловском выдержкой. Нельзя сказать, чтоб Орловский оставил после себя школу. Разве только глухонемого Гампельна можно считать работавшим под влиянием его, когда он создал свою многоаршинную гравюру — ленту, изображающую все сложные перипетии Екатерингофского гулянья, изображающую это с удивительным искусством и даже некоторой поэзией (таковы сцена под деревьями или полные вечернего майского света сцены на мосту и у заставы). Но если непосредственных последователей у него и не было, то, несомненно, его влияние выразилось впоследствии в работах П. П. Соколова, Сверчкова и других, и, таким образом, можно проследить его вплоть до нашего времени.

Не было же у него школы потому, что на него глядели как на чудака, фокусника, налепили ему не особенно важную в то время кличку русского Ваувермана и сейчас же после смерти забыли даже те, у кого были богатейшие собрания его рисунков и набросков, сваленных в одну кучу, в одни альбомы со всякими силуэтами, любительскими карикатурами и помарками заезжих шарлатанов.

V

А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ И ЕГО ШКОЛА. Ф. П. ТОЛСТОЙ

Орловский считался русским Вауверманом,— прозвищем Тенирса современники удостоили одного из удивительнейших людей в истории нашей живописи.

В своем месте Мутер восклицает: «Откуда появился Милле?» Мы с таким же недоумением можем искать, откуда появился наш Милле — Венецианов, живший на 50 лет раньше великого французского художника: ничто в русской живописи как будто не предвещало его появления.

И до него были в России художники, которые писали картины с народным содержанием. Таков Тонков, от которого мы имеем маленькие жанровые сцены в духе Лепренса и три большие сложные композиции, на одной из которых изображен русский народный праздник, вернее — фламандский кермесс в русских костюмах, а на прочих двух — деревенские пожары: театральные декорации с условным пейзажем, долженствующим изображать русские деревья, русские избы, и освещенные бенгальским заревом. Таковы жанры и жанровые сценки в пейзажах М. Иванова — робкие подражания французским и староголландским образцам. Таковы картины самого начала XIX века, скучных академических живописцев: Тупылева, случайно взявшегося за бытовые сцены и изобразившего очень бездарно и вовсе не типично крестины и игру в карты, Сазонова и Акимова. Таковы казенные батальные картины Серебрякова и этюды нищих Ерменева, сделанные акварелью очень искусно, но совершенно условно, точно иностранцем, никогда не видавшим России. Таковы — и это еще, пожалуй, важнее всего — этнографические и топографические, с многочисленными фигурами, съемки разных иностранцев: Лепренса, Аткинсона, Демартрэ, Патерсона, Гейслера и других. Наконец, таковы все работы, производившиеся в Академии художеств в основанном (в конце XVIII века, но ненадолго), для образования русских Тенирсов и Схалкенов, классе живописи «домашних упражнений» (был и такой) на темы вроде следующей: «Представить мещанина, который, чувствуя небольшой припадок, готовится принять лекарство».

И. И. Фирсов.
Юный живописец.
Вторая половина 1760-х гг. ГТГ.

Однако все эти подражательные и ремесленные работы не имеют ничего общего с творчеством Венецианова и, пожалуй, могли лишь в самом начале его деятельности, в общих чертах, обратить внимание на народную жизнь; говорить же о зависимости его от них невозможно.

Как на вполне достойного предшественника Венецианова можно было бы указать лишь на первого директора Академии — Лосенко, если бы только оказалось, что та необычайная картина в Третьяковской галерее, под которой значится его подпись с годом 1757, действительно его работы; но можно сильно в том сомневаться, так как ничто ровно — ни колорит, ни письмо, ни отношение к жизни — не указывает на то, что она писана тем же гладким и холодным художником, который написал портреты Волкова и Сумарокова, который, в назидание своим ученикам, издал атлас академической анатомии и, к великому удовлетворению господ любителей, создал такие вполне условные и скучные вещи, как «Улов рыбы», «Авраама», «Товия», «Рогнеду» и другие.

Возможно, что картина эта писана Дрождиным: она сильно напоминает, и даже типами, костюмами, его портрет Антропова с семьей, как черновато-зеленым тоном, так и несколько жесткой, но сильной и вовсе не лизаной, серьезной, простой живописью. Кем бы эта картина ни была написана, она остается одной из самых замечательных и прекрасных картин всей русской школы и даже — странно сказать — всех картин подобного же характера того времени и в Европе, разумеется, оставляя в стороне совершенно бесподобного Шардена.

Какая умная, тонкая, поэтичная это вещь, полная живописной прелести, как удивительно смела по рисунку (по совершенно «Вермеровской» перспективе) и как характерна! Мальчишка-живописец, неуклюже усевшийся на табурет, в узкой курточке и со смешной дьячковской косичкой, со вниманием всматривается в свою модель — очень милую девчонку в курьезно длинном платье, прислушивающуюся к увещаниям доброй мамаши смирно сидеть,— общий тон, несколько темный (опять-таки не без иконописной черноты), и все настроение картины свидетельствует о строгом, любовном и внимательном изучении действительности.

Одиноко стоит загадкой эта скромная картинка, загадкой, так как неизвестно ни кто написал ее, ни чем он был движим, ни какое влияние этот крупный мастер имел на последующих художников. Во всяком случае, если она и писана в 70-х годах, то на Венецианова она или ее автор (Дрождин? Антропов? Лосенко?) вряд ли могли иметь влияние. Впрочем, все это покрыто, как многое другое в истории русской живописи, непроницаемым мраком неизвестности, и весьма может быть еще, что забытый всеми Антропов, ненавистник Академии, и есть автор этой картины, что он, как учитель Левицкого, и есть источник всей русской школы, а что Левицкий мог передать кое-какие подобные взгляды, в свою очередь, Боровиковскому, Боровиковский же — опять-таки своему ученику Венецианову; но эта догадка покамест остается одним фантазерством.

Во всяком случае, мы вправе с тем же недоумением спросить: откуда явился Венецианов? И ответить на этот вопрос так: причины его появления нам кажутся настолько глубокими, что нельзя видеть их исключительно в чисто живописной преемственности,— они лежат скорее в том настроении

всего общества, которое помогло развиться Крылову, а позже Грибоедову, которое уже промелькнуло в Новикове, Щербатове, Шишкове и более всего, но уже позже, в Карамзине, которое так чутко поняла и которым воспользовалась остроумная Екатерина, отлично знавшая, хотя бы глядя на Петра III и его судьбу, что лучше не противиться этому настроению,

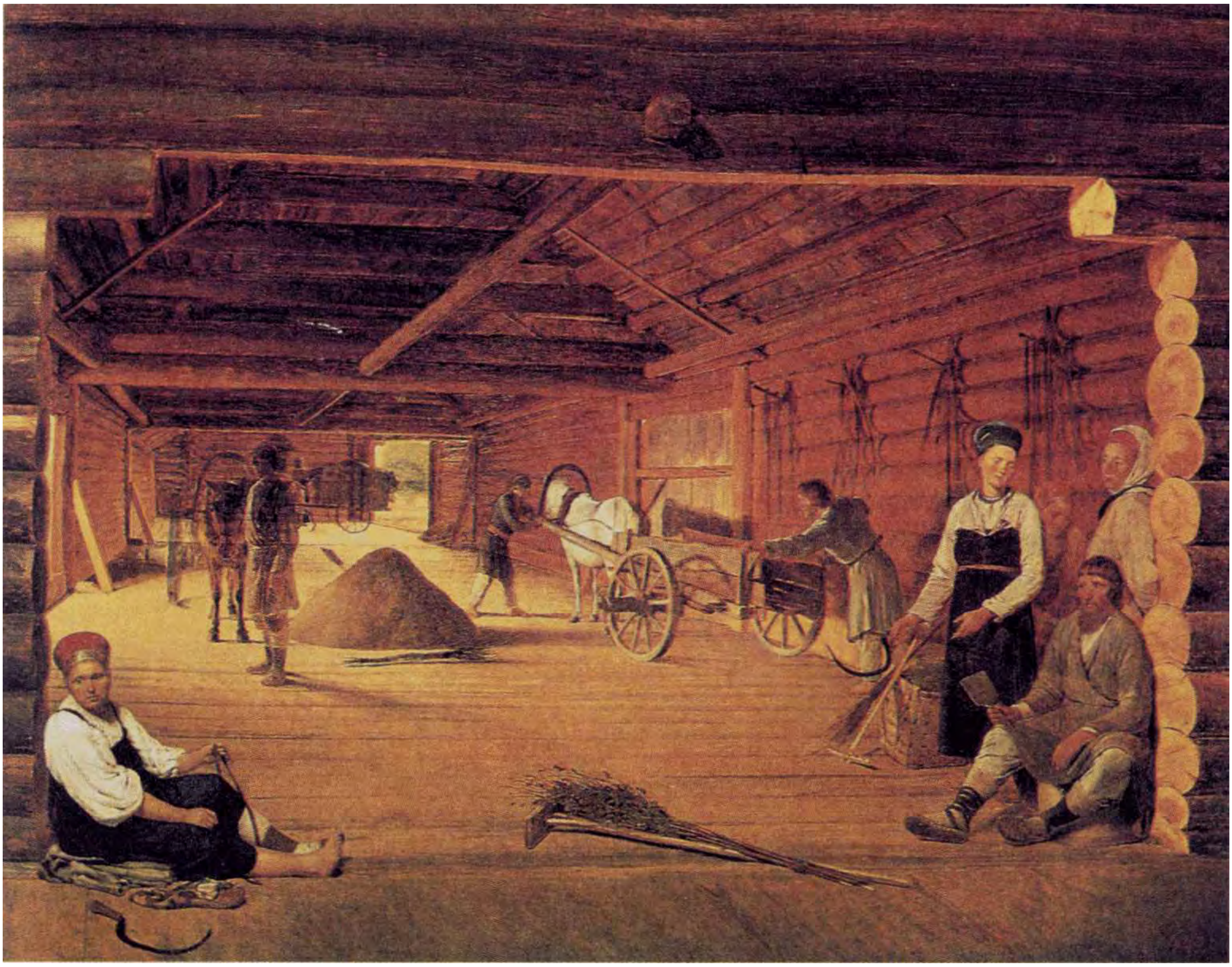
А. Г. Венецианов. ▶
Гумно.
1821. ГРМ.

А. Г. Венецианов.
Автопортрет.
1811. ГТГ.

проснувшемуся еще при Елизавете, в чем ее сильно поддерживали чисто русские люди: Орлов, Потемкин и Суворов. Екатерина, как известно, даже изобрела способ привлечения к себе всеобщей симпатии очень тонким подделыванием под общий дух и поощрением русского, что, положим, сразу несколько исказило все направление, так как вызвало первые признаки официального народничества, пейзажного жеманства, всякой наносной слащавости и нелепости, однако в то же время не мешало идти внутреннему брожению в выработке народного самосознания вперед и дойти, к концу XVIII и началу XIX века, до полной теоризации и до объявления задолго до славянофильства, что нет спасения вне русского.

Это настроение достигло высшей точки своего пафоса, когда началось торжественное шествие Наполеона к святыне русской, к Москве. Пожар Москвы огорчил, но и согрел и осветил русское общество, и здесь во время всеобщего умиления, в веселом ликовании по случаю освобождения

всей России и побед, всей Россией одержанных, произошло первое примирение высших кругов с народом: вместо скота они увидели людей, у которых во многом им следует поучиться. Не сразу в этом тогда убедились, но какое-то предчувствие того, что придется убедиться, заговорило уже тогда, особенно в 20-х годах, в созданиях молодежи, выросшей среди этого предчувствия [1].



Благодаря зависимости от такого глубокого, проникавшего всю народную и его личную душу настроения, Венецианов мог один, без всякой

---

[1] Кстати сказать, одновременно со всем этим в первый раз в русском искусстве появился самостоятельный и своеобразный взгляд на политические события,— не в помпезном и глубоко фальшивом стиле, которым отличались всякие живописные и скульптурные Херасковы (тот же Шебуев, иллюстрировавший деяния Задунайского и изображавший в ложноклассическом вкусе «Расстреляние офицеров», а также Акимов, написавший несколько сентиментально-слезливых сцен народного ополчения), но взгляд, полный искренности и живого сочувствия, — в карикатурах на 1812 год И. Теребенева и М. Иванова (по другим известиям, крайне сомнительным, и Венецианова). Эти бойко набросанные шаржи, без каких-либо «личностей», выражающие лишь народный взгляд на разные события, отличались необычной в забитом русском художестве пламенностью, убежденностью и даже некоторой дерзостью, но не были глупым и чванным «шапками закидаем!», так как в них проглядывало только удивительно благодушное сознание собственной гигантской силы, которой дали наконец развернуться.

видимой помощи, создать целую теорию, воспитать целую школу, посеять первые семена русской народной живописи.

Алексей Венецианов родился в Москве в 1780 году от небогатых родителей, переселившихся туда в середине века из Нежина. Его отец, занимавшийся на довольно широкую ногу огородничеством, в то же время

А. Г. Венецианов.
На пашне. Весна.
Первая половина 1820-х гг. ГТГ.

торговал картинами, и, вероятно, это обстоятельство направило молодого человека на художественный путь, на который он, однако, не сразу попал, сначала поступив на службу землемером. Лишь в 1807 году, будучи переведен в Петербург, познакомившись с Эрмитажем и с петербургскими художниками, он решился себя всецело посвятить живописи; большой помощью при этом ему здесь оказался Боровиковский, сам художник свежий,

◄ *А. Г. Венецианов.*
На жатве. Лето.
Середина 1820-х гг. ГТГ.

страстный, близко стоявший к жизни, который мог им руководить в приобретении технических познаний, не засушивая и не сбивая юный талант с толку.

И сразу Венецианов попал на верную дорогу: в Эрмитаже его не прельщали великолепные болонцы, премудрые французы, но он увлекся

◀ *А. Г. Венецианов.* Утро помещицы. 1823. ГРМ.

А. Г. Венецианов. Девушка с бурачком. 1824. ГРМ.

маленькими, скромными, полупрезираемыми тогда голландцами. Научившись от них мастерству, он, однако, не пытался, вроде какого-нибудь Дитриха, делать то же, что они: он не принялся, никогда не видевши, писать старинные голландские сценки, но, внимая советам, как бы доносящимся из их картин, обратился к окружающему миру, стал пробовать передать его на полотно.

Нужды нет, что сначала ему это удавалось наполовину, что его русские парни скорее были похожи на переодетых Антиноев, а русские пейзажи выходили совсем так же красиво закопченными, так же ни на что живое не похожими, как фоны на фламандских портретах,— горевший в нем огонь, предоставленный самому себе, разгорался и помог ему выбраться на новый и вольный путь. Мало-помалу все громче и громче в его честной душе раздавался голос, что так продолжать нельзя, что даже эти технические заимствования — ложь, художественный разврат, и явилось убеждение,

что и самые приемы живописи нужно черпать не из собранного другими богатства, но из того источника, из которого они сами почерпали,— из изучения жизни.

Окончательно помогла ему выпутаться картина иностранного художника, значение которого теперь для нас непонятно, но который в свое время не только у нас, но и повсюду производил большое впечатление. В 1820 году выставлена была в Императорском Эрмитаже «Внутренность костела», писанная Гранé, и вот что писал сам Венецианов об этом своим курьезным, старинным слогом: «Сия картина произвела сильное движение в понятии нашем о живописи. Мы в ней увидели совершенно новую часть ее, до того времени, не являвшуюся. Увидели изображение предметов не подобное или точное только, а живое, не писанье с натуры, а изобразившуюся самую натуру. Увидели то, чем нас очаровывал в декорациях великий художник Гонзаго»... «Говорили, что фокус освещения причина сего очарования... что полным *светом* [1] никак невозможно произвести сего разительного оживотворения предметов. Я *решился победить невозможность:* уехал в деревню и принялся работать. Для *успеха в этом мне надобно было оставить все правила и манеры,* двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенные. И средства Гранета открылись *в самом простом виде.* Дело состояло в том, чтобы ничего не изображать иначе, как только в натуре, что является, и *повиноваться ей одной, без примеси манеры какого бы то ни было художника, то есть не писать картин* á la Rembrandt, á la Rubens, но просто, как бы сказать á la натура». Это было неслыханным по дерзости делом: отказаться от «манеры» и искать, точно 50 лет спустя, то есть почти в наше время, разрешения мучительных задач прямо, просто в природе!

Избрав такую дорогу, он вышел в отставку, купил именьице Сафонково, в Тверской губернии, удалился туда с семьей и в течение 3 лет прожил почти отшельником, добиваясь разрешения намеченной задачи, не останавливаясь ни перед какими жертвами. Он решился даже выломить целую стену в гумне для того только, чтобы иметь возможность лучше написать его внутренность и осветить (это-то больше всего его и интересовало — перещеголять Гранé) первый план, и наконец в 1824 году действительно светлая и правдивая картина «Гумно» была готова и поднесена государю.

Разумеется, во всем этом старании немало было наивности, и даже в чисто художественном отношении много никуда не годного: добиваться какого-то trompe l'oeil — мы теперь сказали бы: фотографичности — и мелко, и не нужно. Но, к счастью, Венецианов был в самом деле слишком настоящим художником, чтоб в себе же самом, быть может, инстинктивно не найти противовеса нехудожественному стремлению и впасть в скуку и мертвечину, в которую вдались Делаберж и позднее ученик Венецианова Зарянко.

Кое-что дурное от этого преследования иллюзии, однако, пробралось в его картины; так — вероятно, из-за того, что он боялся на шаг отступать от природы,— он не обращался, хотя и мог [2], свободно и просто с рисун-

---

[1] Это звучит так, как будто он знал уже формулу Мане и Золя о plein air'е.

[2] Лучшее доказательство тому, что он мог, доказывает его совершенно изумительная пастель «Группа крестьян» 1823 года (в Музее Александра III), которая могла бы сделать честь лучшим художникам прошлого и начала нынешнего века на Западе и даже в Англии.

ком, особенно человеческих фигур, но как-то пригвождал свои модели, превращал их в безжизненные манекены, с которых затем списывал с раболепным вниманием все нужное и ненужное до мельчайших деталей. Но, как ни странно сказать, несмотря на то что фигуры занимают значительную часть во всех его картинах, несмотря на то что часто они — или кукольны, или слащаво условны (это уже в угоду времени), общее впечатление от его произведений остается вполне жизненным, от них необычайно веет теплотой и настроением. В этом секрет его таланта, тут пробилась через последнюю кору робости (если и не перед гипсом, то перед таким же мертвецом-натурщиком) его простая и задушевная природа, умиленная при лицезрении родных мест, родной обстановки, родных типов.

Кому в целой русской живописи удалось передать такое истинно летнее настроение, как то, которое вложено в его картину «Лето» (галерея Третьякова), где за несколько угловато посаженной бабой, с чуть выправленным профилем, расстилается чисто русская, уже вовсе не выправленная природа: далекая, желтая нива, зреющая в раскаленном, насыщенном солнцем воздухе! Также удивительная вещь — парная ей «Весна», где опять-таки слегка академизмом отдает только главная фигура женщины, но где в пейзаже задолго до Саврасова, а в сивке — задолго до П. Соколова выражена вся скромная, тихая прелесть русской весны, милой русской лошаденки. Задолго до Нестерова Венецианов понял и передал в своем пейзаже позади «Спящего мальчика» тот полный тончайшей поэзии и какой-то приниженной прелести, худосочный северный пейзажик, который так прекрасно дополняет и объясняет настроение св. Сергия Радонежского в цикле посвященных ему картин Нестерова. Его «Хозяйка сводит счеты» — не только по сюжету и по общему расположению (по сюжету и расположению она недалека и от симпатичного, но уж больно сухого Дроллинга), но и по своей дивной живописи, по прелести отношений, по одному уже беспободному клочку серенького летнего дня, тускло сквозящего в окошко,— подходит, и весьма близко, к чудеснейшему из голландцев, к Питеру де Хоху.

Как-то раз Венецианову пришла в голову дикая мысль тягаться с академическими профессорами в изображении голого тела — и тогда, вероятно, к их великому негодованию, он создал, опережая на сей раз Курбе, своих купальщиц, двух жирных баб, раздевшихся под деревьями. Вещь эта, бесспорно, неприятная, уже потому, что не видишь истинной, художественной причины ее создания, не видишь, чем мог Венецианов прельститься, так как единственную прелесть, которую могла представить такая сцена — красочные отношения телес к зелени,— он как-то обошел даже, заставив, повидимому, позировать этих женщин не на открытом воздухе, а в темной комнате и затем уже приписав к ним пейзаж. Но по новизне и дерзости для того времени замысла эта картинка останется единственной и весьма замечательной.

Естественно, что Венецианову должны были удаваться портреты, но он их написал немного, если не считать большое количество очень внимательных его этюдов с баб и мужиков. К числу прекраснейших его произведений этого рода принадлежит его собственный портрет (Музей Александра III), написанный сочно и жирно, в приятных, густых серо-желтых и желто-

черных тонах, никого из современников его не напоминающих, но имеющих что-то общее, общую даже прелесть, с вещами Уистлера первой эпохи, а также портрет, писанный им со старичка живописца Головачевского (Императорская академия художеств), окруженного несколько по-«грезовски» слащавыми воспитанниками. Прекрасна в красках картина «Проводы рекрута», вернее — тоже портреты молодой бабенки и солдата.

Часто произносились упреки Венецианову в приторности — и действительно, некоторые картины его отличаются этим недостатком: он в них отдал дань своему времени, в угоду доброжелателям, указывавшим на пример английских картинок Морленда и уже славившегося тогда Уилки, но непонятно, что та именно вещь, в которой всего больше им сделано таких уступок, «Причащение умирающей», пользовалась во все времена наибольшей симпатией даже у тех, которые с презрением, но, вероятно, не вполне разобравшись в вопросе, толковали об этой его приторности. Вещь эта фальшива не только по фигурке вполне здоровой «умирающей» и по некоторым довольно-таки «пейзанистым» типам мужиков, но более всего по слишком приятному общему тону, по какой-то вкусненькой, совершенно неподходящей пестроте и больно тщательному письму.

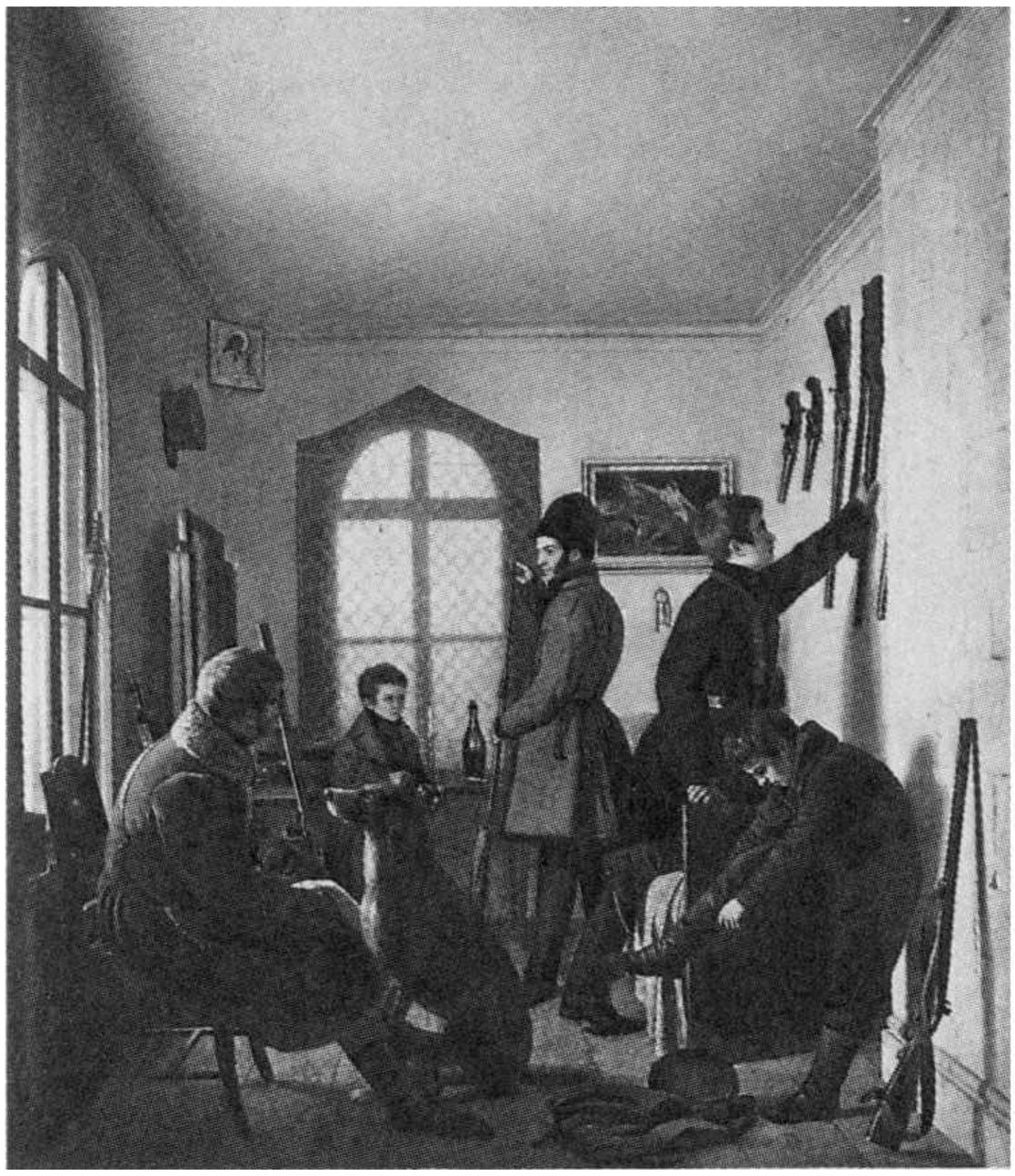
Впрочем, эти редкие уступки времени отнюдь не должны извинять общепринятого, полуснисходительного отношения к Венецианову, как будто из милости прозванного «отцом русского жанра». Венецианов не был только скромным начинателем,— вещи, в которых он просто и цельно выразился, рисуют его нам как первоклассного мастера и необычайного человека, которым вполне должна гордиться Россия, ничуть не меньше, чем Германия — Рунге.

Сам Венецианов сознавал свое значение, да иначе оно и не могло быть, так как без внутреннего самосознания он не решился бы «победить невозможность», тем менее принять на себя такой крест: удовлетворяться скромным положением русского Тенирса или Доу, когда таланта и сил в нем было больше, чем во всех российских Пуссенах и Рафаэлях, вместе взятых. Это лучше всего видно из того, с каким фанатизмом, с каким апостольским рвением он поддерживал свою идею, как выбивался из сил, чтоб изменить царившее тогда академическое течение, изменить самое русло его, противопоставляя казенной школе, пользовавшейся грандиозными средствами и драгоценными правами, свою собственную, частную, учрежденную на жалкие свои средства, лишь со слабой, далеко не убежденной поддержкой со стороны членов — патриотов Общества поощрения художников. С неусыпным рвением отыскивал он молодые таланты прямо из народа, преимущественно среди маляров, привлекал их к себе, любовно следил за каждым их шагом, даже давал тем, кто победнее, кров и одежду, только бы они не уходили от него.

Количество его учеников для того времени, когда художественные школы еще не загромождались барышнями-любительницами и всяким вздорным элементом, было громадно — свыше 60 человек, и большую часть из них Венецианов содержал на свои средства, а для других из кожи выбивался в хлопотах о поощрении и вспомоществовании, сам же кое-как при этом существовал частными уроками и доходом от своей деревушки.

После его смерти никакого состояния не осталось, и, к стыду русского художества, дочь его умерла несколько лет тому назад в крайней бедности, почти нищей.

От работ этих учеников не много сохранилось, но что сохранилось, то необычайно трогательно и приятно.



К. Я. Крендовский.
Сборы художников
на охоту.
1836. ГТГ.

А. В. Тыранов.
Мастерская художников
братьев Чернецовых.
1828. ГРМ.

Достаточно взглянуть на уютную, скромненькую комнатку Тыранова (в Музее Александра III), с таким искусством написанную, в которой так мило, просто уселись приятели: один бряцает на неразлучной гитаре, другой проникновенно слушает, а в открытое окно льется летний петербургский свет и воздух; достаточно взглянуть, в том же музее, на превосходный его собственный портрет и увидеть рядом с двумя этими перлами те два невообразимые по своему уродству, совершенно в брюлловском стиле, этюда, сделанные тем же Тырановым, но уже вне влияния Венецианова, в «благодатной стране художества», чтоб сразу убедиться, какой это был приятный и хороший талант, какой славный русский художник готовился из него выйти и каким невозможным мазуном, розовым и вылощенным, он сделался, после того как изменил своему учителю и поплелся за Брюлловым. Бедный Тыранов умер сумасшедшим, помешавшись, говорят, от любви к натурщице; можно было бы это понимать символически, подразумевая под натурщицей лживую, разодетую, нарумяненную красавицу — Академию...

Михайлов, который известен как весьма плохой копиист старых мастеров и автор дрянненьких, банальных икон, был так любим Венециановым, что последний просил разрешения прибавить к фамилии Михайлова свою собственную. Можно судить о том, каким действительно хорошим учеником его он был и каким дельным художником мог бы стать, если бы

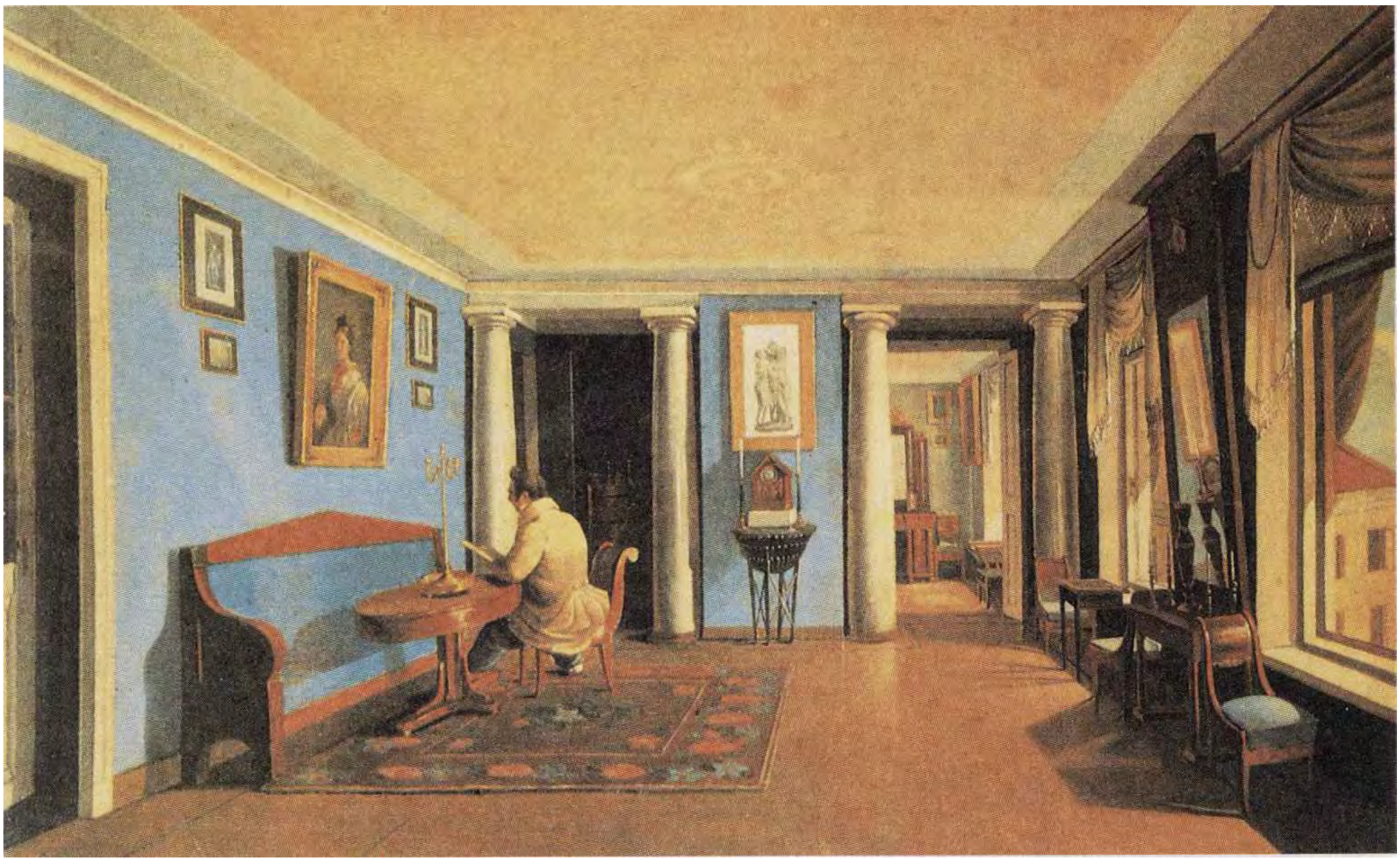
К. А. Зеленцов.
Мастерская художника П. В. Басина.
1833. ГТГ.

не изменил ему, по одной картине «Перспектива античной галереи», вещи сухой, на первый взгляд, скучной, как казенная съемка, но сделанной с трогательным усердием и с отличным умением.

Портрет Ступина и его учеников работы Николая Алексеева-Сыромянского, постороннего последователя Венецианова, почему-то хранящийся в кладовой Академии художеств,— вещь прямо первоклассная, не уступающая лучшим портретам самого Венецианова, и весьма вероятно, что сильны и хороши были все те бытовые сценки, которые были писаны этим же Алексеевым в 20-х и 30-х годах. Но и его захватила волна брюлловского академизма, и он поступил в чиновники высокого искусства, принявшись писать дюжинные образы никому не нужных «вакханок», так что для нас этот мастер теперь представляется скорее типом ужасного брюлловца, нежели хорошим последователем Венецианова.

Изменниками же являются и оба брата Чернецовы, особенно Григорий, автор прекрасной по своей интимной прелести, известной по литографии

картинки «Утро» (собрание приятелей в небольшой комнатке). Были ли Чернецовы учениками Венецианова, достоверно, кажется, неизвестно, но что они, в молодых годах, прямо по своему участию в изданиях Общества поощрения художников, в которых сотрудничал так деятельно и Венецианов, могли быть с ним в общении и находиться под его влиянием, лучше



К. А. Зеленцов.
В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях.
1833. ГТГ.

всего доказывают их первые перспективы всяких дворцовых зал и комнат, исполненных *тихо* и добросовестно, с любовью и большой тонкостью в рисунке и «отношениях» [1]. Впоследствии Чернецовы попали в круг влияния Максима Воробьева и принялись блуждать по всему белу свету, писать бездушные ведуты всевозможных, совсем не понятых ими Амальфи и Босфоров. Также изменником был еще Плахов, начавший с милейших народных сценок и кончивший невозможной дюссельдорфщиной.

Остались верными венециановцами немногие. Самый известный среди них — Зарянко, который хотя и перешел в Академию, но не подпал под ее влияние. Однако лизаные его портреты последнего периода, напоминающие, до обмана, увеличенные и раскрашенные фотографии, явно

[1] Вероятно, в таком же роде были их виды Волги, исполненные, впрочем, гораздо позже,— бесконечная, в несколько сажень панорама, которую они срисовывали, медленно переезжая с места на место и живя в импровизированном на барке домике. К сожалению, этот драгоценный топографический документ затерялся.

свидетельствуют (особенно при сопоставлении их рядом с его же великолепной, чисто венециановской внутренностью Никольского собора и теми редкими портретами первого периода, которые еще писаны широкой и бодрой, в роде Тыранова, кистью) о том, что и он не устоял, одинокий, всеми оставленный, вдобавок сухой и ограниченный человек, от влияния

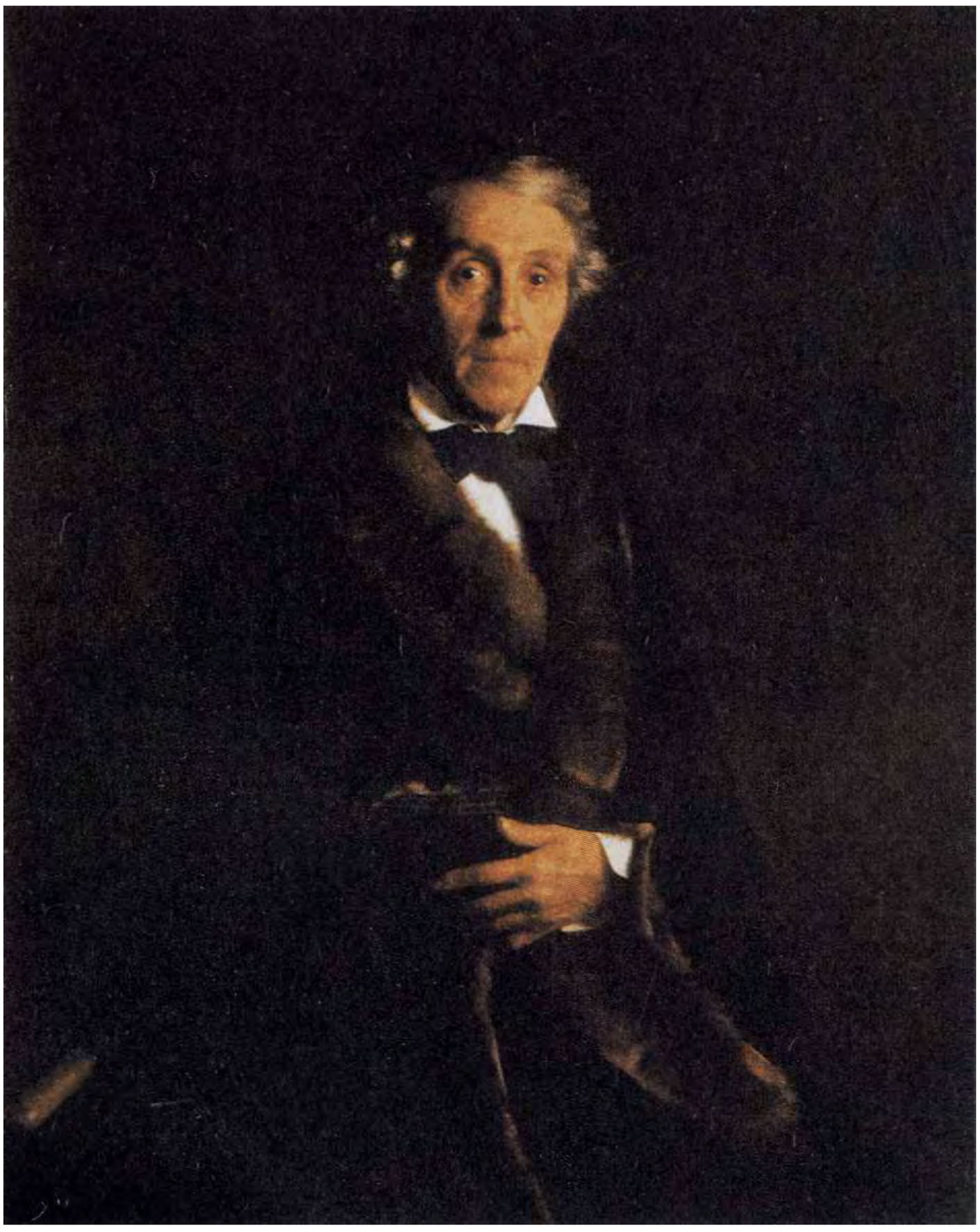
И. С. Щедровский.
Пейзаж с охотниками.
ГРМ.

всеобщего безвкусия. Все завещание Венецианова у него свелось к какому-то действительно «фотографированию» безразлично чего, без внутренней теплоты, зря, с совершенно излишними подробностями, с грубым битьем на иллюзию, на «выпирание». Каждый волосок, каждую пору, всякий оттенок в бриллиантах, как будто даже нити в кружевах, он копировал с неумолимой тщательностью, правда, точно, но нелепо, тем более что фотография принялась при нем уже это делать гораздо быстрее и с большим совершенством.

Зарянко представляется типом тех исказителей, которые встречаются во всех вероучениях. Благодаря своему тупоумию такие люди удерживают лишь самое слабое, простое и доступное в словах своих наставников, с невозмутимой прямолинейностью прут по предначертанной дороге, убеж-

Л. К. Плахов.
Кузница.
1845. ГРМ.

денные, что продолжают живое дело своего учителя, но, в сущности, только уродуя и вконец губя его. Пользуйся он до конца советами Венецианова, быть может, он и воздержался бы от этих излишеств, а то им руководили лишь остатки воспоминаний об учителе и те варвары-заказчики, преимущественно среди именитого московского купечества, которые больше всего



С. К. Зарянко.
Портрет художника
и скульптора
Ф. П. Толстого.
1850. ГРМ.

требовали, чтоб можно было понять из картины, как дорого платье, на них надетое, и чистой ли воды перстень на пальце.

Кроме Зарянки, очень немногие остались вполне верны своему учителю. Таковы Крендовский, Крылов, Щедровский, Зеленцов и Александр Алексеев, но об их деятельности мы имеем самые сбивчивые сведения. Картин Крылова не сохранилось, что очень странно, так как они имели некоторый успех в 20-х годах, и на то, как интересны они должны были быть, указывает уже одно дошедшее до нас описание их. Одна изображала нечто дотоле в русской живописи небывалое — зимний пейзаж в деревне, и была *целиком написана с натуры,* из нарочно, среди поля, выстроенного каким-то меценатом-купцом балагана, другая — портрет брата этого купца, в охотничьем костюме, с собакой. Главная картина Александра Алексеева, изображавшая с интереснейшими подробностями и, как кажется, очень трогательно мастерскую Венецианова, также пропала бесследно, но если

она равнялась по достоинству премилой картине другого (крайне неплодовитого) венециановца, Зеленцова,— «Мастерской Басина», то об этой потере нельзя достаточно пожалеть. От Крендовского имеется в музее Цветкова интересная вещь 1837 года — «Сборы на охоту», где с величайшим усердием, несколько сухо и уж больно безразлично нарисованы

Ф. П. Толстой.
Букет цветов,
бабочка и птичка.
1820. ГТГ.

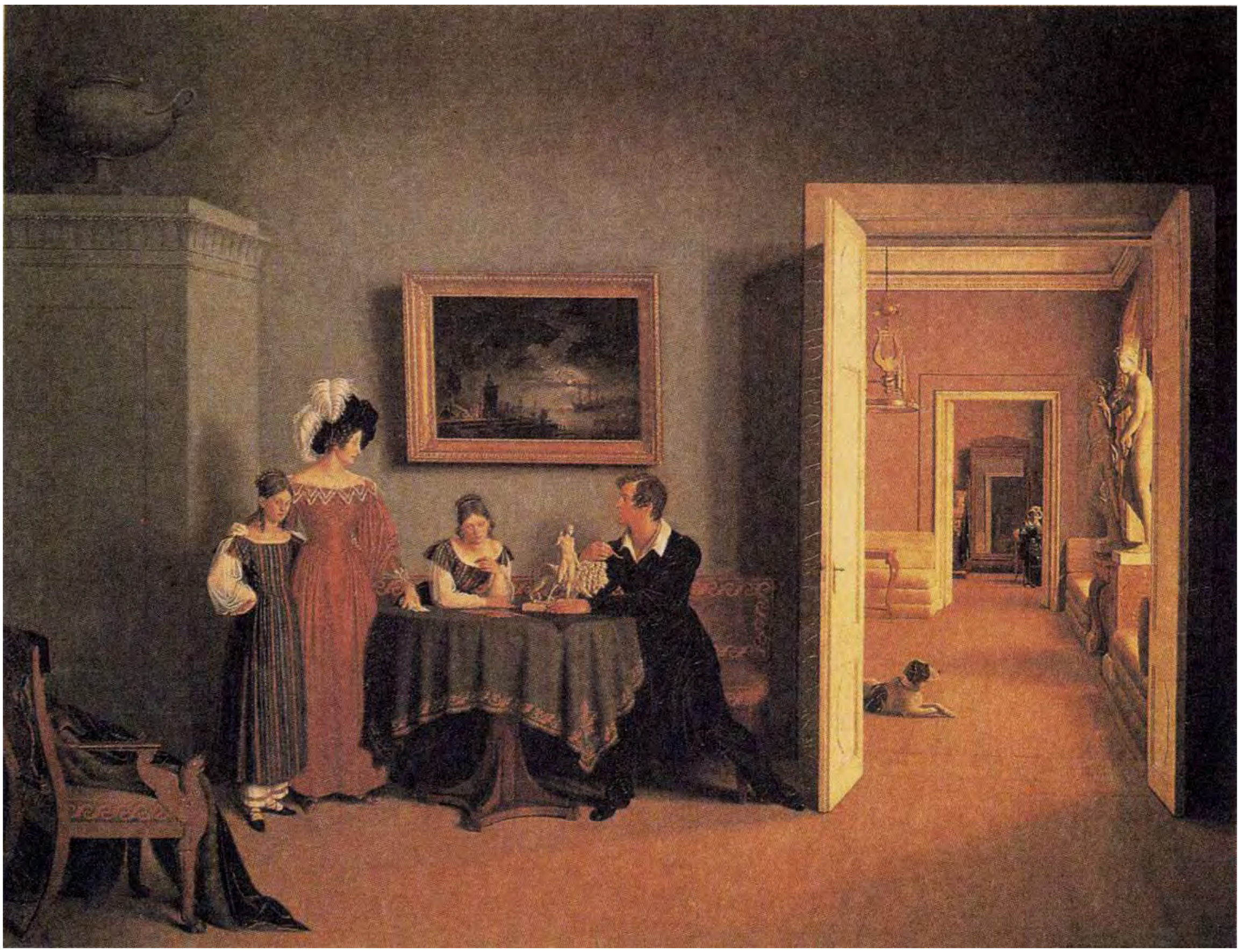
и выписаны люди, собаки, комната, бездна оружия, всевозможные другие детали.

От Щедровского осталось еще больше, чем от других (но зато вовсе нет сведений о нем самом): 30 рисунков тушью в Музее Александра III и, затем, известные, почти вполне с ними схожие литографии, изданные с текстом в 40-х годах Обществом поощрения художников, и в обеих этих сериях Щедровский с чрезвычайным вниманием и точностью, прямо с натуры, но без всякого личного отношения к делу, точно в камер-обскуру, срисовал нравы и типы простых классов гоголевского времени [1], что сообщает этим

[1] Я дольше остановился на всех венециановцах — несмотря на то, что и сведений о них мало, да и произведения их все наперечет,— потому что, во-первых, считаю эту школу одним из важнейших явлений в истории русского искусства, а затем также питая надежду, что эти строки заставят кого следует поискать и навести справки: авось не все еще погибло и есть возможность собрать всех этих милых художников и представить их в полном объеме...

рисункам, в историческом по крайней мере отношении, чрезвычайную драгоценность.

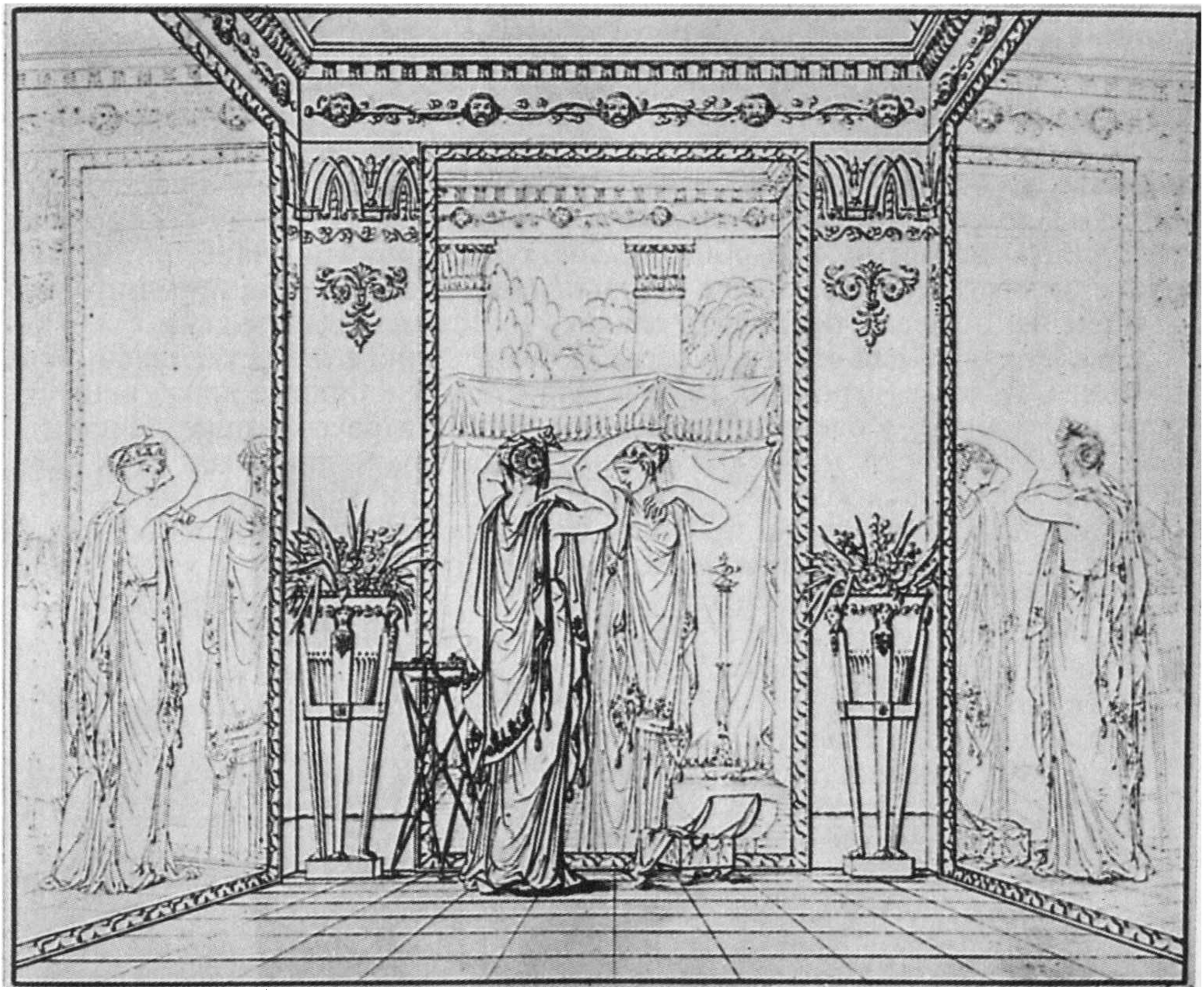
Как то ни странно, но самого классического из наших живописцев, графа Ф. П. Толстого, можно также считать отчасти венециановцем; но оно и не так покажется странным, если вспомнить, что граф Толстой не был



Ф. П. Толстой.
Семейный портрет.
1830. ГРМ.

«крепостным» Академии, а был живым и горячим человеком, жизнь которого (его участие в франкмасонстве и проч.) была полна самых романтических и пылких увлечений, который свободно и с глубоким, истинным пониманием увлекался тем, чем заставляли увлекаться в закупоренной темнице Егоровых и Шебуевых. В его медалях, разумеется, много скучного и ходульно-аллегорического, но некоторые из его восковых барельефов и вся его «Душенька» полны такой грации и ритма, так тонко задуманы, исполнены такой прекрасной античной страстности, с изредка встречающимися мотивами лафонтеновской шаловливости, что эти произведения могут быть причислены к истинно эллинским созданиям нового времени вроде работ

Прюдона и некоторых Флаксмена. Как Прюдон ни сторонился жизни — и живой, сердечный Прюдон не мог ее сторониться,— так точно живой и сердечный Толстой вполне понимал ее прелесть и любил передавать ее. Впоследствии, уже стариком, он много сделал смешного, нехорошо вникнув в чуждый ему романтизм и все же без меры увлекаясь им, но в те самые



Ф. П. Толстой.
Душенька перед зеркалом.
1825. ГТГ.

годы, когда создавалась «Душенька», исполнены им и те совсем венециановские, по своей интимной прелести, виды комнат его квартиры, где за столом сидят он и его домашние, где в бесконечной зале отдыхает на диване друг дома или где у скромного окошечка, вероятно, под чердаком, занимается шитьем девица.

Нельзя Венецианову ставить в упрек слабое распространение и недолговечное существование его школы и видеть причину тому *в бедности*

содержания картин всех этих художников. Начать с того, что о бедности живописного содержания в таком прекрасном художнике, как Венецианов, не может быть и речи, так как лучшие его картины способны доставить бесконечное удовольствие для глаза; не может быть речи и о бедности содержания в таких перлах, как комната Тыранова или алексеевский портрет Ступина; но действительно, другие в этой школе не отличались ни поэзией живописного замысла, ни особенной тонкостью, поэзией исполнения. Однако в том вина не Венецианова и не учеников его, а всего современного им общества. Лучшие силы и не шли к нему, их тянуло к успеху, их притягивали лавры, расточаемые «высоким искусством», говорить же о том, что нет никакого высокого и низкого искусства, а есть одно единое искусство и что во всяком случае не академическое и не брюлловское искусство должно считаться высоким,— никому в то время в голову не приходило и не могло, при общем равнодушии, прийти. Наиболее чуткие, жаждущие света души фатально уходили туда, куда их толкали решительно все и где им обещали преподать сколько их пламенным сердцам было бы угодно самого «высокого» искусства. У Венецианова же оставались лишь скромные, забитые, вероятно, грубые существа, безобидные при ограниченности их таланта, а следовательно, никого не интересовавшие. Напрасно Венецианов возлагал надежды на талантливейших, приручал их к себе, кормил их на свои скромные средства, причислял к своему семейству. Весь последний период его жизни прошел одной сплошной драмой: любимое его дело разваливалось, уничтожалось, ненавистный враг креп, и взлелеянные им птенцы, самые лучшие, самые надежные, один за другим перелетали во вражеский стан, попадали в общую темницу, где, пребывая в постоянной галлюцинации перед ложным блеском (там выставляемым как само солнце), гибли от леденящего воздуха брюлловского чванливого творчества, от соприкосновения с мертвечиной гипсового класса.

Не дожил Венецианов до того момента, когда снова русская живопись выглянула на свет Божий, так как он умер в 1847 году, за год до столь успешного появления первых картин Федотова.

Трудно сказать, жили ли традиции Венецианова после его смерти. Надо думать, что нет, если мы взглянем на непосредственно после него явившихся «жанристов» (Штернберг, Чернышев, Тимм, Иван Соколов и даже Сверчков, Петр Соколов, Зичи ничего общего с Венециановым не имели), и еще менее, если взглянем на тех, которые взялись за бытовую живопись впоследствии. Но среди поколений 60-х годов всего один художник, и то третьестепенный, явился как бы запоздалым и одиноким венециановцем, скромно, просто списывавшим с натуры, совсем так, как то практиковалось в школе 20-х годов,— это Морозов.

VI
ПЕРВЫЕ ПЕЙЗАЖИСТЫ

Прежде чем перейти от Венецианова к Брюллову, нам нужно взглянуть еще на одну область живописи, которой мы до сих пор совершенно не касались,— на первые шаги нашего пейзажа.

Кое-что свежее было сделано в этой области даже до Венецианова, еще в XVIII веке. И это весьма естественно: как только стали возводиться великолепные дворцы, разбиваться роскошные сады и вырастать как по волшебству новые города, явилась потребность все это увековечить, от всего этого, как от самого лестного для самолюбия русского человека, иметь воспоминания, «портреты». Именно по той же причине, по которой с таким усердием выписывались иностранные портретисты (что и повело к расцвету собственной школы портретистов), выписывались с не меньшим усердием иностранные «портретисты местностей» — перспективисты и видописцы, под влиянием которых и среди доморощенного малерства стали проявляться вскоре первые проблески пейзажной живописи, но относящиеся сюда произведения сперва представляют собою не что иное, как просто архитектурные и топографические съемки, а затем только они, по мере того как иностранные наставления глубже прививались, приобретают все большее техническое совершенство и все более художественный характер.

При Петре уже появляются первые виды Петербурга, сделанные русскими художниками — Земцовым и Зубовым, свидетельствующие по крайней мере об известной выучке. При Елизавете выходит в свет целый отличный атлас гравюр, изображающих виды Петербурга и окрестностей по рисункам Махаева, в которых замечается большой шаг вперед в художественно-научном отношении, прекрасное знание перспективы и умение выбрать удачную точку. А при Екатерине появляется несколько художников, совершенно сформированных, от которых и идет вся та скромная школа пейзажистов начала XIX века, которая оставила по себе немало милых памятников, не столько в картинах, сколько в акварелях, гравюрах, позже в литографиях.

Семен Ф. Щедрин.
Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля.
Панно. 1799—1801. ГТГ.

Семен Щедрин обучался уже в новоучрежденной Академии, состоя учеником театрального декоратора Перезинотти, и был затем послан пенсионером за границу, к знаменитому Казанове. Почерпнул ли Щедрин что-либо от этого ловкого итальянца — мы не знаем, так как не имеем работ первого периода его деятельности, но скорее можно сказать, что нет, если судить по тому, что им было сделано при Павле (многочисленные виды загородных дворцов и «английских» парков), в которых видно только кое-какое ремесленное умение, слабое подражание иностранным пейзажам и лишь изредка робкое доискивание сентиментального настроения. Но произведения его в слишком большом количестве встречаются во всех дворцах, чтоб можно было умолчать о нем; с другой стороны, он для нас интересен уже как преподаватель Мартынова и своего племянника Сильвестра Щедрина — двух наилучших художников последующей эпохи.

Более свежим, нежели Щедрин, является Михаил Иванов, вернувшийся в Петербург из пенсионерства (учился он у Лепренса и Хаккерта) еще в 1779 году, но поступивший в Академию преподавателем гораздо позже, впрочем, в лучшую пору своей деятельности, в 1800 году. Положим, несметное количество его акварелей, которое хранится в Эрмитаже, показывает в нем лишь порядочного перспективиста, славно, чисто по-английски «мывшего» бумагу, недурно, хотя и шаблонно, выбиравшего местности, но мы имеем свидетельства о том, что это был пылкий, горячий человек, вносивший большое воодушевление в свое преподавание, сильно оживлявший все русское художественное общество, а его участие в Теребеневских карикатурах, некоторые батальные картины и те прекрасные акварели позднейшего времени, вовсе не уступающие лучшим вещам Роландсона, которые хранятся у И. Е. Цветкова в Москве, отлично это подтверждают.

Федор Алексеев наряду с нашими большими портретистами XVIII века — один из наиболее интересных художников первого периода русской живописи. Большинство того, что от него осталось, как, например, акварельные виды Москвы в Эрмитаже и всякие его Кремли и Петербурги последних двадцати лет его жизни, относятся собственно ко времени полного упадка его творчества. Спутанный влиянием вошедшего в моду Юбера Робера, он принялся шикарить, щеголять — и совсем неуклюже,— вместо того, чтобы по-прежнему жирной и сочной кистью серьезно передавать натуру, а рисунок его стал дряблым и небрежным, колорит превратился в какую-то жесточайшую какофонию, состоящую исключительно из трех тонов: желтого, черного и синего. Но то, что им было сделано в первую половину его деятельности, под свежим впечатлением сильной и правдивой венецианской школы, так хорошо, что вполне можно согласиться с прозвищем русского Каналетто, данным ему современниками.

Никто из западных художников так не подходил к Бернардо Беллотто, как наш Алексеев; его копии с картин знаменитого венецианца в Румянцевском музее — дрезденский Цвингер и какая-то перспектива — не будь его подписи, можно было бы принять за оригиналы, а его «Набережная» в Музее Александра III — вещь прямо изумительная, сто́ящая, по живописному своему мастерству, портрета Дениса Давыдова. Какого-либо

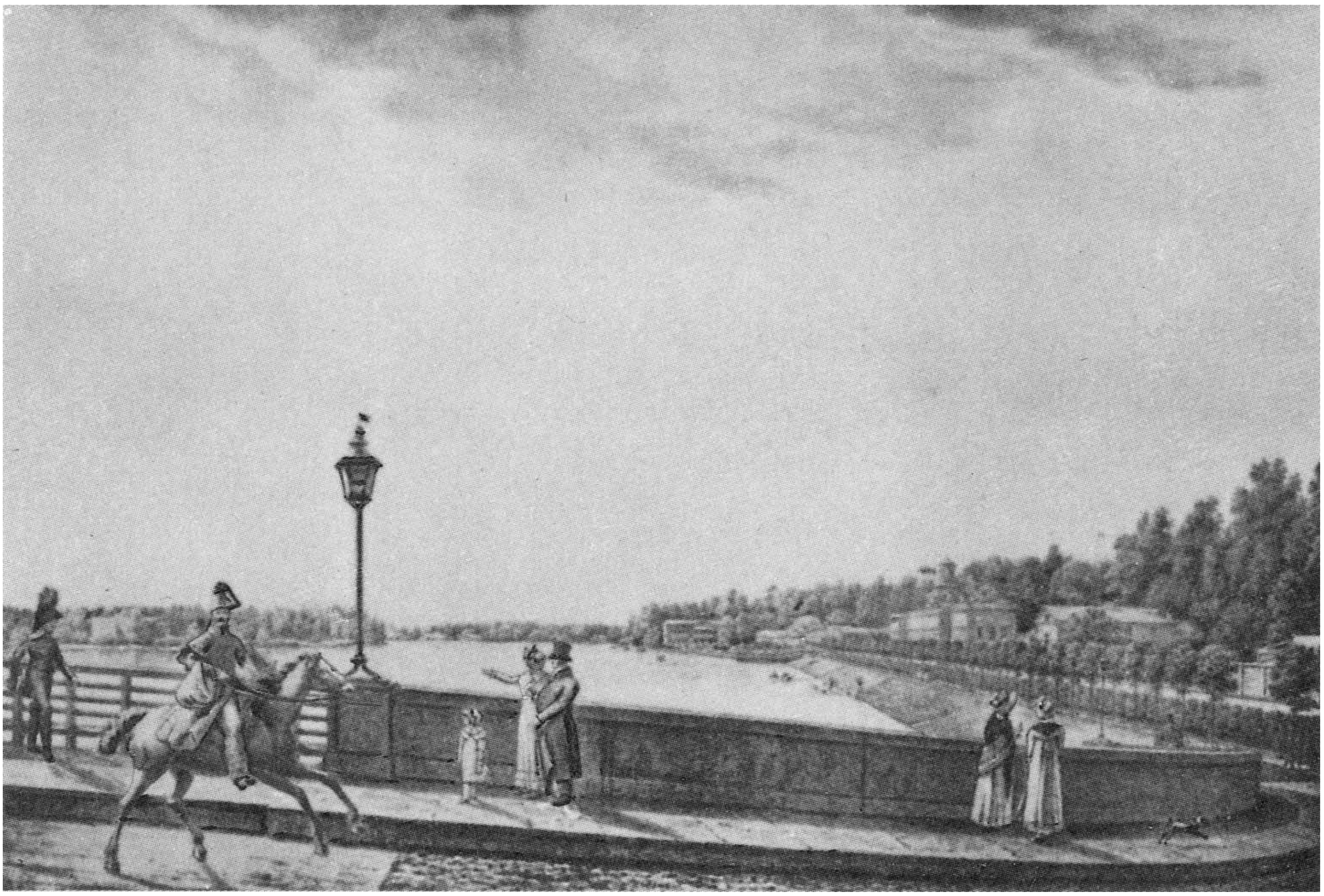
настроения искать в ней нечего: Петербург написан в тех самых горячих тонах с черноватыми тенями, которые были найдены Беллотто и в которых этот мастер писал решительно все — и площадь Св. Марка, и варшавские дворцы; но эта самая сочность, горячность красок, их полное вкуса сопоставление и «жирная» техника сообщают этой картинке такое живописное

Ф. Я. Алексеев.
Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости.
1794. ГТГ.

очарование, что не приходится сожалеть об отсутствии в ней чего-либо более правдивого.

Так же хороши виды столиц и провинциальных городов, хранящиеся в Академии художеств и в некоторых дворцах и писанные им в 80-х и 90-х годах XVIII века, в которых еще не видно того неудачного подражания Роберу, но, наоборот, замечается бóльшая самостоятельность в сравнении с прежними вещами. Алексеев, видимо, добивался в них освободиться от беллоттовской черноты, видимо, желал передать серый, туманный воздух Петербурга, ближе подойти к правде, выразить, скромно и отрешившись от чужеземного блеска, тоскливую прелесть северной столицы. Эти картины среднего периода, вероятно, подействовали более всего на формацию новых талантов: Галактионова, Максима Воробьева и Мартынова, которых всех, вместе с Алексеевым, можно справедливо называть поэтами Петербурга.

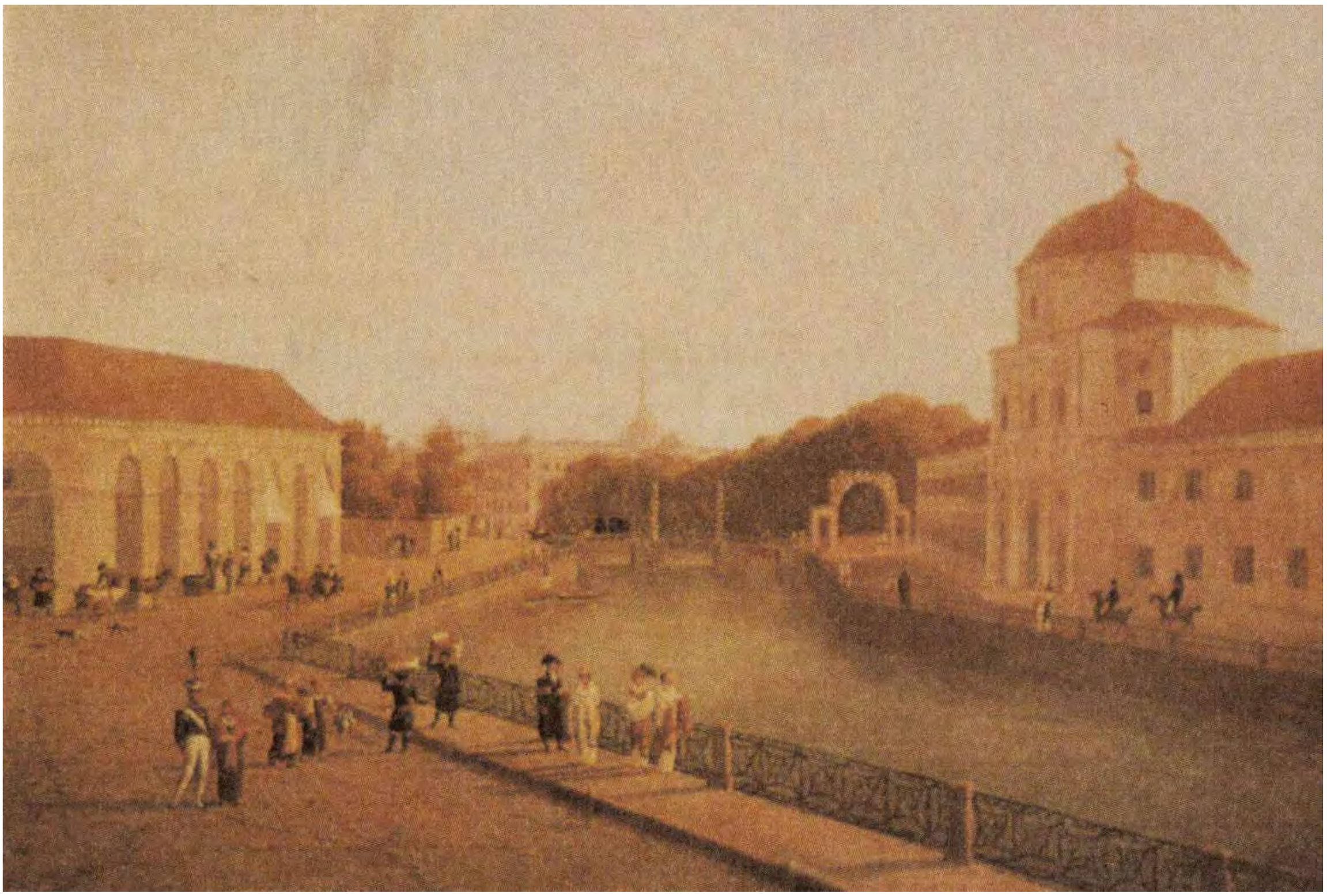
В 1799 году был учрежден в Академии художеств гравировальный класс, нарочно созданный для изготовления видов царских садов и дворцов в ответ на ту же потребность, которая вызвала в свое время появление махаевских гравюр. Но работы художников, занимавшихся в этом классе, получили совсем другой характер, нежели тот бездушно-топографический,



С. Ф. Галактионов.
Каменноостровский мост. Литография.
1822. ГМИИ им. Пушкина.

который был в махаевских «проспектах», и это благодаря, с одной стороны, участию в преподавании таких свежих или почтенных художников, как М. Иванов, старший Щедрин и Алексеев, а с другой стороны, и потому, что в обществе изменился взгляд на самую природу. Сады при Екатерине II перестали быть расширенными до колоссальности гостиными с зелеными стенами и с зеркально укатанными дорожками; теперь появилась из Англии и в зависимости от проповеди Руссо новая мода — любить все простое, естественное, даже милую, хоть и жалкую, родную природу, и эта мода находила слишком живой отголосок в душе всякого, чтоб из моды не превратиться в действительное чувство. Уже работы Щедрина павловских времен отражали это веяние, в Иванове оно сказалось еще более, наконец, лучший ученик гравировального класса Галактионов создал целое направление, отличающееся именно этим простодушным и задушевным характером.

Сам Галактионов был художник робкий и аккуратный, но его заслуга и состояла как раз в том, что он был робкий и аккуратный, не мудрствовал лукаво, не «шикарил», а внимательно присматривался к природе, переносил все, что видел, на бумагу, и при этом следует заметить, что он видел очень тонко, не упуская ничего характерного. Милы, и совершенно по-жанжаковски,



А. Е. Мартынов.
Вид на Мойку
у здания Конюшенного ведомства.
1809. ГРМ.

уже все его первые виды: Марли и Монплезира, Павловска и Гатчины, где гуляют во фраках и чулках чувствительные кавалеры и в длинных, ампирных шлейфах мечтательные дамы; но вполне он высказался впоследствии, когда стал пользоваться литографией, которая привилась у нас тотчас же вслед за ее изобретением и которая допускала бóльшую вольность в технике и проще, свежее относиться к делу. В литографиях им изданы те очаровательные виды Петербурга, которые так верно, живо и поэтично передают всю странную прелесть этого мрачного города, тогда еще не искаженную тем безвкусием, которым наделил его эклектический XIX век: низкие, широкие улицы, по которым движутся редкие прохожие, грохочут дрожки фельдъегеря или раздается топот курьера; среди этих пустынь великолепные соборы и дворцы; тоскливый парад на бесконечной

площади Царицына луга, вид в тихий летний вечер с моста на реку и жиденькие дачные сады Островов.

На картинах Щедрина и М. Иванова фигуры служили только «стаффажем» для оживления; это не были настоящие люди, а вечно повторяющиеся куклы среди шаблонных декораций. У Алексеева они приобрели больше

М. Н. Воробьев.
Набережная Невы у Академии художеств
(вид пристани с египетскими сфинксами).
1835. ГРМ.

значения, но у Галактионова они играют чуть ли не главную роль в общем настроении. Пожалуй, в его петербургских видах самое интересное — обыватели, скромно проходящие перед зрителем, видимо, занятые своим делом, не позируя, точно снятые посредством идеальной фотографии, которая могла бы выбирать между существенным и несущественным.

Одного направления с Галактионовым — впрочем, старше его годами — другой поэт прежнего Петербурга, еще более скромный, даже неумелый,— Мартынов, который в своих ребячески нарисованных, но очень хорошо раскрашенных литографиях и чрезвычайно тонких акварелях является, пожалуй, еще более сердечным и непосредственным художником, нежели Галактионов. Очаровательно правдиво передал он длинные ряды

скучных, холодных домов, однообразно вымазанных охрой, тощие, но милые сады наших окрестностей (площадка Монплезира, с заходящим солнцем, играющим на легких всплесках залива), полные суровой поэзии берега Невы, с их громадами дворцов или с далеким Смольным, тающим в летнем вечернем воздухе. Мартынов, скромный, неумелый Мартынов, как никто, передал всю своеобразную красоту Петербурга, красоту его грандиозной казенщины, его охряных фасадов, бесконечных, вытянутых в линию улиц, его чахлых окрестностей, где среди полузаброшенных, жалких парков красуются вычурные дворцы; а лучше всего он передал всевозможные эффекты освещения и того особенного морского воздуха, которым Петербург может похвастать даже перед Голландией.

М. Н. Воробьев, почему-то более всего прославившийся своими видами Палестины и всякой заморской «живописности», ничего ровно не выражающими и очень неважно исполненными, в первую половину своей деятельности, до 1820-х годов, также преимущественно был занят Петербургом, но он уже не инстинктивно, как его учитель Алексеев и товарищ Галактионов, а прямо намеренно задавался известными поэтичными темами, в которых сказывалась его мягкая, восприимчивая к музыке душа и, быть может, влияние нарождавшегося тогда романтизма, от которого все вдруг как-то ожило, приобрело смысл и значение. Его петербургские [1] закаты, восходы, лунные эффекты полны мечтательности, но для усиления настроения, вероятно, также в угоду требованиям преподанной в Академии красоты, многое прикрашено, приглажено, прифантазировано. Скромная прелесть Петербурга не удовлетворяла Воробьева, и он искал придать ей заимствованную с английских акватинт эффектность. В этом он удалялся от старших, правдивых и искренних художников и скорее уже тяготел к позднейшему поколению чисто академических пейзажистов, что и подтвердилось его последующей деятельностью, когда он, один из первых презрев родную и знакомую природу, принялся разъезжать по всему свету, наскоро, как пустой турист, зачерчивая патентованную, но чужую и мало, второпях прочувствованную красоту. К сожалению, пример Воробьева, чрезвычайно всеми одобренный, оказался заразительным, и ему последовали вскоре его ученики: братья Чернецовы, о которых мы говорили уже выше, москвич Рабус (не за границу, но в столь же чуждую страну — в Крым), позднее сын Воробьева Сократ, Фрикке и бесчисленная масса других.

Моложе Галактионова и Мартынова, но вполне близким им по духу был еще один художник — Александр Брюллов, брат Карла, впоследствии совсем посвятивший себя архитектуре, в молодые же свои годы не только писавший отличные портреты, но исполнивший еще целый ряд превосходных литографических и акварельных пейзажей, по большей части видов

---

[1] Замечательно, что ему, как и Алексееву, Москва обыкновенно не удавалась: она для них была чужая. Передать Москву в ее *народной* прелести удалось лишь художникам нашего времени с Суриковым во главе. Нужно было сначала совершенно найти себя и полюбить свое, чтобы суметь передать красоту, созданную допетровской, истинной Россией. Воспитанным в петербургской Академии художникам XVIII и начала XIX века Москва своей несуразной, дикой красотой, своей древностью должна была казаться отвратительной, грязной и нелепой. Они старались придать ей иноземного шика, «питтореска», старались смягчить ее смелые краски, сгладить шероховатость ее форм.

петербургских окрестностей. В мастерстве рисунка и техники он значительно даже превосходил обоих тех мастеров, но сумел при этом сохранить всю непосредственность своих наблюдений, не вдался ни в слащавость, ни в прикрашивание. Один из лучших его листов изображает гулянье на Елагином острове в тихий майский вечер; на нем особенно прелестны

Сильвестр Ф. Щедрин.
Малая гавань в Сорренто.
1826. ГТГ.

крошечные фигурки разряженной толпы, монотонно прогуливающейся среди жиденького пейзажика под звуки военного окрестра.

К этой же школе петербургских пейзажистов можно еще отнести архитектора Воронихина, старшего Беггрова, Шифляра, вышеназванного Гампельна, Кабата. Тут же придется еще раз упомянуть об Угрюмове, оставившем немало бойко исполненных видов Петербурга, и факт этот, что он не гнушался таким делом и даже как будто увлекался им, опять подтверждает, наряду с его портретами, что это был душевный человек, обладавший живой художественной натурой.

Совершенно в другом роде, нежели все эти художники, был самый талантливый из пейзажистов первого периода русской живописи, и, наряду с Кипренским, вообще один из самых чудесных мастеров, которых дала

Россия,— Сильвестр Щедрин, так и не вернувшийся из пенсионерской поездки, безнадежно заболевший в Сорренто и там же скончавшийся в полном цвете лет и таланта.

Щедрин не был поэтом в том смысле, в каком были Галактионов и Мартынов. Его вещи, сделанные им до поездки за границу, доказывают,

Сильвестр Ф. Щедрин.
Веранда, обвитая виноградом.
1828. ГТГ.

что он и здесь, еще у себя дома, более увлекался «живописными» эффектами, нежели внутренним смыслом родной природы, но при этом нужно заметить, что его задачи все же не имели ничего общего с задачами, поставленными себе Воробьевской школой, и отнюдь не носили того питторескно-лавочного характера, которым отличались все ее представители.

Если про кого можно сказать, что он был в душе эллин, то это про Щедрина, и потому не следует сожалеть о том, что ему ничего другого не пришлось написать, кроме бесчисленно повторенных им видов Тиволи и Сорренто, так как лишь в этих *классически прекрасных* местностях мог он найти настоящую для себя пищу. Где другие, являясь с предвзятой мыслью найти какое-то причесанное изящество и не находя его в гордой и чужой природе, вылизывали, согласно изготовленному в Дрездене и Париже рецепту, свои пошлые подносные ведуты, там Щедрин взглянул прямо в глаза

всей этой родственной почему-то его духу красоте и влюбился в нее, подобно тем голландцам, которые 200 лет тому назад жили приблизительно в тех же местах.

И влюбился он не во что-либо скрытое в этой красоте, не в тайное, «настроительное», а прямо во всю ее *внешность*: в нежные линии скал, в ритмичный плеск зеленого моря, в серебристое журчание каскадов, а главное — в солнце, божественное солнце, которое торжественно царит над всем и во всем, прихотливо играет в зелени, по дороге и на старых, облупившихся стенах домов. Влюбился Щедрин, взял широкую, точно Пейнакером или Ботом оставленную там палитру, схватил их сочные краски и гибкие кисти — и пошел списывать один этюд за другим, бодро и смело, наслаждаясь, как они, бесконечной прелестью этой чувственной и прекрасной, но вовсе не чувствительной и не болезненно-загадочной страны.

Умирающего его выносили все на одно и то же место, к подножию приморских скал Сорренто, и он вдруг забывал здесь свое состояние, воспламенялся при виде так ему полюбившейся местности и принимался в который раз писать все тот же мотив, но не дописывал его, а бросал на полдороге, сознавая, что не ему да и никому не передать всей мягкости и яркости тонов, всей прелести и грации линий. Изредка к нему заезжал какой-нибудь русский турист — и тогда для Щедрина начиналась пытка, так как патриотический барин считал долгом поддержать русского художника и заказывал ему «окончить» один из таких горячих, страстных и непосредственных этюдов с натуры. Скрепя сердце, привыкший по воспитанию повиноваться, принимался несчастный Щедрин «заделывать», «успокаивать» их, и при этой скучной, не по сердцу работе нередко доводил их, по требованию заказчика, почти до зализанности произведений модных видописцев.

Счастье Щедрина, что он не вернулся домой. Здесь, в булыжниках Финского залива, в серой, мелкой водице его, в тощих деревцах и жалких дачах побережья, он не сумел бы найти тайной их прелести: для него, наслаждавшегося всем своим существом Неаполем и Сорренто, она осталась бы сокрытой. Счастье, что он умер до того, не сбитый еще с пути; благодаря своей безвременной смерти он избег несчетных терзаний, которых, к сожалению, не удалось избежать другому русскому художнику, как и он пламенно влюбленному в истинную красоту,— Иванову.

Щедрин, впрочем, не был «русским» художником, совершенно так же, как Пейнакер, Лар, Берхем и Бот не были «голландскими», но это не мешало ему, подобно им, быть превосходным художником, потому что не какой-либо мещанский вкус к хорошенькому и не потворство таким вкусам в публике говорили в нем, но глубокая и жгучая страсть северянина к югу.

VII
ПЕРВЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

До сих пор мы не следовали общепринятой системе и лишь стороной касались основанной при Елизавете, в 1757 году, Академии художеств — и это совершенно естественно. Ведь нет смысла говорить в истории литературы о том, что́, положим, имеет для нее значение, однако, чересчур крошечное и случайное,— о гимназиях, университетах и академиях. Никто никогда в истории литературы и не говорил о них. Так точно исследователям западной живописи обыкновенно не приходило в голову подробно исследовать историю художественных училищ, которые, как это давно признано, никакого, кроме иногда пагубного, влияния на ход искусства не имели, да и это-то пагубное влияние приобретали только после того, как уже налицо был *внутренний* упадок в самом искусстве, после того, как искусство, сбитое всевозможными обстоятельствами с истинного пути, в потемках искало поддержки и выхода.

Но что в истории западного искусства вполне естественно, то могло быть в истории русского искусства лишь неосновательным подражанием, приложением некстати чужого и невозможного способа. Существует же мнение, что *вне Академии* до появления Перова и московской школы у нас не было искусства. Однако в том-то и дело, что это мнение ошибочно: Академия сыграла, правда, очень важную роль в русской живописи, но лишь после того, как завладела по милости Брюллова и Бруни всеобщим сочувствием.

Разумеется, если считать Лосенко за его уморительных «Владимиров» и «Гекторов», Угрюмова за «Казань», нашего Пуссена — Шебуева, нашего Рафаэля — Егорова за хороших художников, тогда бы пришлось говорить и об Академии как питомице их, как насадительнице у нас их «истинного» и «высокого» искусства. Но весь вопрос в том: возможно ли считать их за все то, что они дали, хорошими художниками? Раз по-настоящему, всем сердцем и всей душой любишь живое искусство, живых мастеров, начиная с Джотто, Сандро и *настоящего* Рафаэля, кончая Ватто, Милле и Менцелем, то как же можно любить прямую противоположность дивного

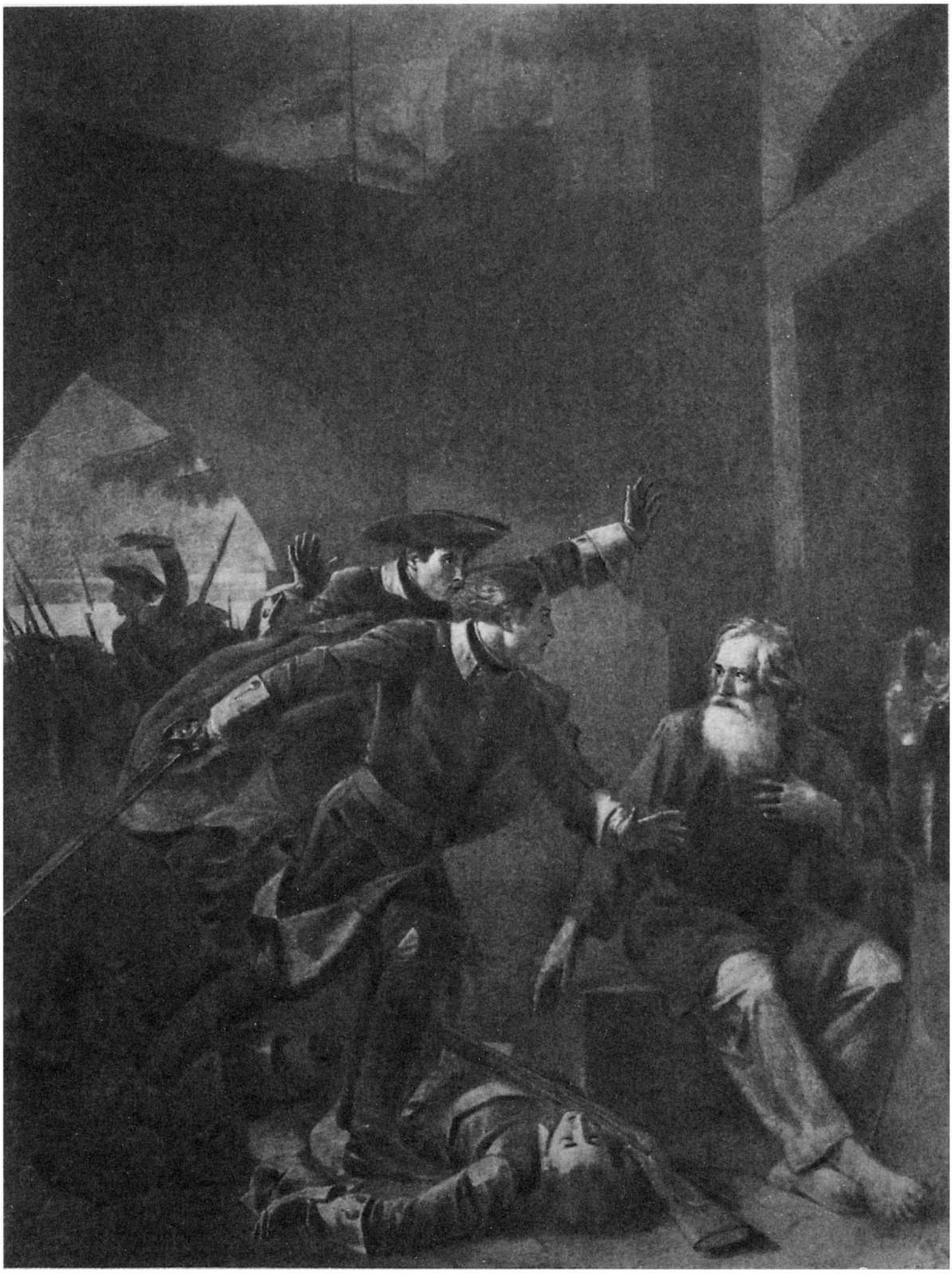
искусства этих мастеров, то, в чем нет ни жизни, ни чувства, ни темперамента! Разве интересны в литературе, разве играют какую-нибудь роль в ней гимназические сочинения, хотя бы о Пушкине и на пятерку, и университетские диссертации, хотя бы о Платоне и на золотую медаль, даже дельных и способных гимназистов и студентов? Разве допустима мысль, чтоб в душной и спертой атмосфере «класса», под розгой учителя или под давлением получиновничьих соображений, могло жить и действовать истинное чувство, истинная мысль? Если даже в миллионах мертвых диссертаций и вздорных сочинений и проглянула где-нибудь одна строчка живого слова, то неужели же для того, чтобы найти и отметить ее, нам, изучая литературу или философию, следовало бы пересмотреть весь этот океан ученических упражнений?

Положим, программ, исполненных для получения золотых медалей и званий, на заданные Академией художеств темы, а также всевозможных заказов академическим художникам гораздо меньше, нежели тех литературных упражнений, но потому только, что их меньше, неужели полезно было бы их исследовать? И для чего же? Для того, чтобы в конце концов отметить, что у Лосенки славно вылеплена грудь и рука «Авеля», что Угрюмов очень энергично поставил своего Усмаря, что старик Иванов опрятно умел писать и что в «Купце Иголкине» Шебуева [1] характерна для времени (1812) патриотическая тема, не без смелости сохранены желтые обшлага на синих мундирах шведских солдат и удачно лепится силуэт офицера на фоне мрачного заката? Неужели из-за таких крох стоит говорить обо всем этом море, меньшем, нежели океан гимназических и университетских сочинений, но таком же, как он, убийственном по скуке и мертвенности, и неужели по поводу этого говорить подробно о том парнике, в котором выросли столь чахлые цветы?

Когда думаешь о русском искусстве, то совсем не нужно, чтоб приходили на ум великолепное здание на Васильевском острове и все бывшие в нем премудрые заседания, вечная и фатальная их бестолочь, чтоб рисовались воображению схороненный в нем некрополь гипсов, мерцавшие когда-то кинкеты «натурного класса» и треуголки, шпаги и мундиры профессоров и учеников, так часто менявшие свой вид. Все это так же мало имеет значения для русской живописи, как конференции, распри, дрязги и мундиры Российской де-Сианс Академии для того искусства, которое дало нам Крылова, Пушкина и Гоголя. Надо же раз навсегда решиться считать все,

---

[1] Из всех этих наших первых, ложноклассических академиков Шебуев еще самый приятный и может выдержать сравнение с некоторыми поздними болонцами, римлянами и французами. Он удачно и иногда умно подражал величавой простоте Пуссена (разумеется, не гениальным произведениям этого мастера, не чудным его пейзажам и романтично-мифологическим сценам, а его скучноватой строго исторической, в духе рафаэлевских эпигонов, живописи) и обнаружил особенно там, где не стеснял себя требованием оконченности, приятную по своей «солидности» манеру писать. Небезынтересен также своими красочными задачами — в красноватой «лемуановской» гамме — рано скончавшийся В. Соколов, остальные же, и среди них два «знаменитейших рисовальщика», тверже всех вызубрившие академические каноны: Егоров и Андрей Иванов, превосходят по скуке и мертвечине все, что делалось в этом роде на Западе. Странно, что Лосенко, оставивший весьма порядочные портреты, автор, быть может, того прекрасного «Живописца», отлично, сочно и живо писавший этюды с натуры, в картинах является до последней степени фальшивым и ходульным.



что происходило с основания Академии до появления Брюллова в ее стенах, простым историческим курьезом и помнить, что русская живопись XVIII и начала XIX века есть живопись Левицкого, Боровиковского, Венецианова, Орловского и Тропинина, вовсе не обучавшихся в Академии художеств, живопись Щукина, Кипренского, Галактионова, Иванова, Мартынова

◀ *В. К. Шебуев.*
Подвиг купца Иголкина.
1839. ГРМ.

К. П. Брюллов.
Автопортрет.
1848. ГТГ.

и Алексеева, бывших в Академии, но не имевших с ее основным значением ничего общего,— а вовсе не Козлова, Пучинова, Лосенки, Акимова, Угрюмова, Егорова, Шебуева и массы других профессоров, академиков и «назначенных», к счастью, теперь навсегда забытых. Хотя многие из этих патентованных мастеров и носили в свое время данные им слишком старательными патриотами громкие прозвища русских Рафаэлей, Пуссенов и Гвидов и своим авторитетом мешали обществу обратить внимание на то истинно-художественное, что творилось тогда же более скромными мастерами, лишенными поддержки официальной эстетики, но сами по себе они были настолько скучны, вялы и мертвы, что можно было предвидеть, как ложь их искусства, эта пародия на искусство, скоро уничтожится, просто от худосочия, и, пожалуй, Венецианов втайне на это и рассчитывал.

Однако судьба готовила иное, и когда академическая скука достигла высших пределов, когда и молодое поколение художников, вроде Сухих и Басина, сулило на многие годы столь же безысходную тоску, тогда-то как раз оказалось, что «жив курилка»: зачахнувшая Академия выпустила,

одного за другим, двух действительно *своих* птенцов, и столь великолепных, что все начинания Венецианова, завоевавшие себе в 20-х годах некоторую общественную симпатию, в один миг были забыты, и все наперерыв бросились кадить скончавшейся было старушке, которую теперь вынесли на своих плечах два дюжих и преданных ей силача: полунемец Брюллов и полуитальянец Бруни.

Но нет ли противоречия в том, что *зачахнувшая* было Академия могла выпустить таких силачей? Не значит ли этот факт, что она вовсе не зачахла и что в ней была мощь, пожалуй, даже огромная, но только скрытая до сей поры?

Противоречия, однако, в этом нет, и утвердительно на последний вопрос ответить невозможно: Академия и мощь — два слишком несовместимых понятия; но не подлежит спору, что самая идея Академии, в силу разных условий, приобрела в начале XIX века таких фанатиков, которые если сами, по отсутствию в себе творческого дара, ничего решительного и яркого для возвеличения представляемого ими принципа не были в состоянии создать, то по крайней мере могли при крепости своих убеждений, при основательной своей выучке лучше втиснуть в это направление поступавших к ним в обучение юношей и утвердить их в нем, чем то делали их предшественники.

На смену прежним благодушным и вялым профессорам, вроде Акимова и Угрюмова, позволявшим своим ученикам делать, в сущности, все, что им было угодно, доведшим подведомственное им заведение до крайних, но в известном смысле благотворных для истинного искусства пределов распущенности, явились теперь Шебуев, Егоров и Андрей Иванов [1], из которых оба первые, побывав за границей, третий же понаслышке, *крепко уверовали* в суровое классическое учение Давида, достигшее в их молодости высшей точки своего энтузиазма, и, уверовав в него, признали всю академическую систему за лучшую и единственную, так как действительно она лишь была в состоянии душить, сковывать в людях, с младенческих еще лет, все их «беспорядочные» порывы, всякое самостоятельное движение души.

Но этого было еще мало. Ученикам, вышедшим во всякое другое время из-под такой черствой и жесткой ферулы, представлялось бы, сообразно их дарованиям, два пути: или продолжать безнадежно тупое дело своих учителей, или, благодаря Божьему дару (имевшемуся и у Брюллова, и у Бруни), постепенно разорвать эти оковы и вырваться на простор и свободу. К сожалению, в то время и самые талантливые ученики Академии не могли этого сделать, так как вполне отдаться своим интимным влечениям им не позволило бы все современное им русское общество.

В русском обществе нервное патриотическое возбуждение, зародившееся еще как отголосок революционного движения на Западе и развившееся затем в борьбе с Наполеоном, достигло теперь своего крайнего напряжения. Общество было тогда в каком-то приподнятом настроении, оно проснулось от летаргии и как-то лихорадочно хотело во всем увидеть чрезвычайное и высшее. В литературе, более близко связанной с жизнью всего народа, сразу явились силы, которые непосредственно, глубоко и всесторонне

---

[1] В скульптуре — Мартос, позже Гальберг, в архитектуре — Томон.

удовлетворили эти ожидания, но в живописи Венецианов и вся его школа, разумеется, не отвечали этой русской «буре и натиску», а проходили — слишком скромные и, так сказать, смирные — почти незамеченными. Между тем ощущалась необходимость участия в общем лихорадочном порыве решительно всех сфер духовной жизни, следовательно, и пластических искусств, и тут-то, по глубокому недоразумению, этого участия стали ожидать всецело от Академии художеств, хотя до той поры ни в чем особенном не проявившей свою жизнеспособность, без сомнения потому, что и на Западе в то время «академия», в силу реакционного движения, достигла высшей точки своего значения, а положение ее на Западе, по самой космополитической природе всего академического строя, не могло не отозваться на состоянии нашей русской Академии, невзирая даже на то, что последняя являлась, в сравнении с теми «метрополиями» в Риме, Париже и Берлине, какой-то дальней и глухой провинцией.

Брюллов и Бруни, будучи еще в школе, чувствовали это напряженное ожидание в обществе и привыкли думать, что они призваны на какое-то сверхъестественное и чрезвычайное дело, в чем их поддерживали все, начиная с их учителей, кончая поощрителями и публикой; и по милости такого в некотором роде всеобщего *внушения* они, несмотря на всю силу их таланта, вышли из школы настолько готовыми академиками, что яркая, живая жизнь уже не могла заставить их опомниться, отрезвиться и поискать правды. Все сразу им так обрадовались, приняв по недоразумению, а скорее по равнодушию к вопросам искусства, блестки их академических мундиров за чистое золото божественных облачений, что не дали им осмотреться, а, посадив на квадригу, при трубных звуках и восторженных кликах, повезли прямо ко Храму Бессмертия.

Главной характерной чертой вступившего в то время на престол императора Николая была та же жажда великолепия и величия, выразившаяся в том, что он пожелал сейчас же, как по волшебству, вызвать к поразительной и ослепляющей действительности решительно все силы своего государства. Тогда-то оказалось, что пластические искусства всего менее могли сохранить свою самостоятельность, так как представители их, не исключая и Брюллова и Бруни, всем воспитанием своим и положением были приучены безусловно подчиняться посторонним требованиям, особенно царя, то есть *исполнять заказы*. Заказы-то и полились на русских художников, и, разумеется, не на независимых и скромных, но на подданных Академии, этого детища государственности, полились они даже в такой степени, что буквально затопили их. Сплошным «заказыванием» представляется все отношение Николая I к искусству. Он взял на себя обязанности не только найти художественные силы, но и направить их; при этом, согласно своей прирожденной наклонности к параду и дисциплине, он неминуемо должен был еще более затянуть мундиры «казенных» художников, еще более покрыть эти мундиры золотом и почетом, но, разумеется, не мог внушить им что-либо иное, нежели то, чему они были обучены в своем «государственном питомнике». Брюллов, создавший свою «Помпею» согласно назревшему внутри его, и еще со школьной скамьи, горячему честолюбию, сделавшись официальным художником, уже ничего равного этой Помпее, все же хоть *похожей* на жизнь, больше не сделал, больше *не мог* ничего сделать.

VIII
К. П. БРЮЛЛОВ. АКАДЕМИЧЕСКИЕ ГОДЫ. ПРЕБЫВАНИЕ В ИТАЛИИ

Воспитание Брюллова имело много общего с воспитанием Менгса, и таково же их значение: оба они влили новую кровь в умирающий академизм, силой своих талантов гальванизировали его и на долгое время спасли от погибели. Несмотря на чрезвычайную болезненность маленького Брюллова, отец не щадил его, морил голодом, наказывал розгой, когда он неудачно или неохотно рисовал, в свободные же часы кормил его необходимым для академического художника чтением и растолковывал ему красоты старых мастеров по гравюрам. Мальчик оказался способным, так же как и вся семья его, но более, чем другие, самолюбивым и честолюбивым, и вскоре унаследованная от отца талантливость его окрепла, а похвалы окружающих вытеснили из головы всякое другое желание, кроме одного — стать «великим художником», именно великим над всеми, каким-то художественным Наполеоном.

Девяти лет он из отцовской «академии» поступил в казенную и там сразу поразил своих учителей необычайной подготовкой. Еще 14-летним мальчиком удостоился он серебряной медали. Руководителем его явился самый академический из академических профессоров, перещеголявший «обдуманностью» Шебуева и засушенностью Егорова, а именно — убежденный и строгий схоласт Андрей Иванов, отец несчастного творца «Явления Спасителя», и учитель так полюбил своего ученика, что задался целью сделать из Брюллова то, к чему он сам стремился всю жизнь, но что исполнить помешали ему, бедняку, всякие скучные заказы.

Дома — неумолимый отец, а в школе — суровый учитель, вдвоем напирали на молодой талант, но вскоре это стало ненужным: талант окреп в надлежащей форме, талант понял, в чем дело, понял, чего от него хотели, и сам убежденно погнался за этим. Хоть Карл подчас и зачерчивал в альбом кое-какие сценки уличной жизни, быть может, под слабым влиянием начинавшего тогда Венецианова, но эти сценки в «низком роде» не должны были пугать неумолимого и влюбленного в гипсы учителя: в этих русских мужиках и бабах русского, мужицкого ровно ничего не было, и они, несомненно, уже предвещали более благородных «пиффераро» и «чучарок».

Как обрадовались профессора, когда они увидали, что юный талант не только покорился, но пошел навстречу их заветным желаниям. С торжеством повесили они в классе его рисунок «Гений искусства», в назидание всей школе, и действительно, в этом рисунке мальчик явился уже готовым академиком, остроумно переиначившим, по всем правилам классического канона, классный этюд с натурщика в изображение какого-то древнего бога и положившим к ногам его всевозможную аллегорическую рухлядь. Но радость профессоров хлынула через край, когда через несколько лет, уже масляными красками, в большом виде, он прибег к тому же приему, на сей раз вместо «Гения» переписав натурщика в «Нарцисса». Старик учитель не верил глазам своим при виде такого чуда; в припадке восторга он даже купил картину, несмотря на свои скромные средства, и повесил ее у себя дома для постоянного любования ею.

Сам Брюллов стал тогда серьезно всматриваться в себя. Когда настала пора получать первую золотую медаль, он даже оробел перед испытанием и направил все усилия не на то, конечно, чтобы получить медаль,— в этом он был уверен,— но чтобы теперь же создать вещь совсем умную, совсем «прекрасную», и ему удалось достигнуть намеченной цели. Его программа «Явление трех ангелов Аврааму», положим, превосходила по скуке и ходульности все предшествующие программы, но зато была так «обдумана», так правильно нарисована, так гладко написана, что вполне заслуживала первой академической награды. Лишь одно «новое» было в этой картине, и это новое со временем развилось и стало страшным оружием в руках Брюллова, а следовательно, и Академии: была в этой картине какая-то не то чтобы *прелесть*, но все же *порядочность* колорита, какой-то намек на красочную сочность, заимствованную у Кипренского, и этот-то колорит, развившись впоследствии до театральной эффектности «Помпеи», увлек более, чем что-либо, русскую публику, ничего до того не видавшую, кроме недоступных для ее понимания, слишком утонченно-прекрасных Левицких, Кипренских и Венециановых или же тоскливых егоровских и шебуевских «заслонок».

В 1822 году Брюллов был вместе с братом Александром отправлен за счет Общества поощрения художников за границу. По дороге он, разумеется, преклонился в Дрездене перед «Сикстинской мадонной», тут же пришел в неистовый восторг от Гвидова Христа, сделал с него копию и пожелал, чтобы голова сия служила ему путеводной звездою на всю жизнь (каковое желание его и исполнилось), одобрил Ван дер Верфа, усомнился в Тициане (еще бы — после Академии!), ужаснулся перед старыми немцами и еще более перед поклонниками их и, наконец, в Мантуе нашел, что Юлий Романо обладал чистым стилем. Таким образом, в своих «донесениях» он лишний раз доказал, что человек он для Академии надежный, вполне свой и разве только в академическом смысле несколько (но совершенно в меру) передовой, и это окончательно закрепило за ним всеобщее доверие меценатов и профессоров.

Обыкновенно русские художники, попадая в Рим прямо из академической казармы, бывали совершенно спутаны, так как вместо ожидавшихся блеска и пышности они встречали лишь несметную и наглую нищету, вместо роскошной природы, виденной на гравюрах,— понтийские болота

и оголенные степи Кампаньи, грандиозная прелесть которых, понятно, для их опошленного воспитанием чувства ничего не говорила. При приближении к вечному городу разочарование их было полное: они натыкались на ровно такую же арку, такую же пограничную караулку, такие же заборы, как у себя, на Екатерингофской заставе, а за этой аркой расстилался грязный, развратный, но живой и горячий Рим, они же, по французским книжкам с анекдотцами, были подготовлены к чему-то донельзя благообразному и порядочному. Большинство из них, пораженное неожиданностью, спивалось, меньшинство же или вовсе ни на что не смотрело и сидело дома, занимаясь, в сплошной тоске по родине, всяким вздором, или застревало на первой попавшейся задаче, по совету, благоговейно выслушанному от какого-нибудь римского «Шебуева».

Брюллов был в исключительных условиях: он получил порядочное домашнее образование, знал кое-что по книгам (и действительно *знал*), а главное, владел языками. Однако и его, при всем его апломбе, все же как-то покачнуло от космополитической сутолоки, он тоже как-то ошалел при виде той настоящей Италии, о которой не думал и не гадал, и хотя стал сходиться с другими иностранцами, но это ничего нового ему, в сущности, не могло дать, ничего не могло выяснить, так как и все другие пенсионеры, разные «prix de Rome», съехавшиеся отовсюду в Рим, были солдатами того же войска, той же дисциплины, как и он сам, такие же калеки, не сознававшие своей искалеченности.

Правда, среди этой однообразной толпы проходили иногда какие-то юноши со вдумчивыми, монашескими лицами, в средневековых плащах и германских беретах, но на этих юношей, никем еще из сильных мира сего не поддержанных, никто из товарищей Брюллова иначе не глядел, как с презрительной усмешкой, и, разумеется, не ему, убежденному в собственной гениальности, могла бы прийти мысль посмотреть, что это за люди, чего они хотят и о какой там искренности и святости искусства говорят,— гораздо легче ему было, с высоты своего величия, осмеять «дураков-пуристов»!

Согласно наставлениям нашего «великого думальщика» Шебуева, его скорее влекло к тем «penseu'am», которые явились как последний фазис Давидовской школы и провозглашали, что главное в искусстве — расчет, мысль, сообразительность, но эти господа доводили свое учение до невозможной крайности, а крайностей Брюллов не любил. Гениальность его хоть и допускала обдуманность, но быструю, и не позволяла ему подолгу останавливаться на одном и том же вопросе,— громадное большинство вопросов было, впрочем, для него давно решено, и ему ли было тягаться с Энгром, этим скучным педантом, когда его влекло поспорить с творцами Станце и Сикстинской.

Самая *живопись* была не особенно в моде тогда в Риме, и это так печально отразилось уже на Кипренском. Того движения, которое во Франции успело породить «Барку Данте», еще здесь не было и в помине;

К. П. Брюллов. ▶
Всадница.
1832. ГТГ.

веяние романтизма, пронесшееся как весенняя струя по всей Европе, заглянувшее даже в Россию, в классической и самодовольной Италии еще не показывалось. Здесь по-старому все внимание было обращено на древний мир, на возрождение его, а следовательно, прежде всего на скульптуру (Канова и Торвальдсен стояли в зените своей славы), живопись же допускалась лишь такая, которая ближе всего походила на раскрашенные барельефы. Это отозвалось и на Брюллове. В нем были значительные колористические задатки, и дома они у него наверное развились бы под влиянием творчества Венецианова, Тропинина и других, но тут, в ядовитой атмосфере Рима, они получили сразу ложное направление и в результате дали то красочное charivari, которым он впоследствии блистал.

Года проходили, и Брюллову начинало становиться неловко перед самим собой и перед уверовавшими в него, что он засиделся на всяких портретах (лучшее, что было им сделано в Италии) и пустячках, когда он, Брюллов, был призван, чуть ли не предназначен Богом подарить Россию великим выражением «высшего» искусства, а слова Камуччини (имевшего, несмотря на свою бездарность, громадное значение в глазах академической молодежи), что этот великий талант способен только на мелкие вещи, не давали ему покоя. Его самолюбие было напряжено до боли, и мало-помалу он весь зарядился намерением создать нечто до того великолепное и удивительное, чтобы все современники, и скалозуб Камуччини в том числе, признали его наконец Богом ниспосланным гением и на коленях просили у него прощения за то, что могли усомниться в нем. С лихорадочной тревогой хватался он то за патриотический сюжет «Олега», то за грациозного «Гиласа», то за бурную «Осаду Коринфа», начинал *глубокопатетическую* картину «Клеобис и Битон», принимался за сладострастную, блестящую по краскам «Вирсавию», но ко всему сейчас же охладевал. Ему казалось, что все недостойно его вдохновения, что это недостаточно значительно, чтоб прорвать плотину, сковывавшую богатство его гения, в сущности же, он видел, принимаясь за любую из этих композиций, что странным образом то, что он делал, чрезвычайно походило на произведения других академических «магистрантов», тогда как ему нужно было во что бы то ни стало сделать что-нибудь новое и совершенно замечательное. Он думал, что вся беда в сходстве сюжетов, но не мог заметить того, что вся беда в нем самом, в его обезличенной душе.

Наконец, находясь как-то в опере Паччини «L'ultimo giorno di Pompeia», имевшей тогда громадный успех, он так был поражен захватывающим ее сюжетом, декорациями, бенгальскими огнями, хоровыми массами, печальной судьбой действующих лиц, что, придя домой из театра, немедленно и сразу набросал почти целиком всю композицию новой картины. И таким образом, в припадке театрального восторга, усиленного свежим впечатлением от только что виденных в действительности развалин погибшего города, зародилось «светлое воскресение живописи» — «гениальная Помпея».

На этот раз Брюллов почувствовал, что выбрал «верную» тему. Только что набив себе руку на гигантской и удачной (хотя подслащенной) копии

с «Афинской школы» Рафаэля, он легко справлялся с колоссальной задачей. Как в былое время в Академии, так и теперь шутя срисовывал он одного натурщика за другим прямо на холст и превосходно по перспективе, придерживаясь двух-трех горячо написанных этюдов с натуры, выстроил точный и эффектный пейзаж. Трудности ему доставила только группировка, и он долго бился, пока не нашел, что все характерные эпизоды на месте, что все отдельные части связаны, что все ясно, что есть всего и на все вкусы, что переданы все составные части древней жизни. Ему, настоящему академику, казалось необходимым, чтоб картина представлялась полным компендиумом по данной эпохе, какой-то иллюстрацией к учебнику истории; самостоятельно и свободно схватить историю, *пережить* ее, перечувствовать все событие, подобно тому, как это было с Делакруа или впоследствии с Суриковым, разумник Брюллов не был в состоянии, так же как не был он в состоянии в красках передать одно цельное и глубокое настроение, но был принужден остановиться на чисто театральной крикливости, напоминающей горение бенгальских огней и вспышки магния.

После одиннадцати месяцев беспрерывного труда (не считая двух лет подготовительных работ) картина была готова, мастерская открыта для публики, и публика повалила валом. Среди других пришел иссушенный кавалер Камуччини, одобрил фигуры, классические позы, как истый итальянец был тронут трескучим эффектом освещения и, несмотря на кипение зависти, воскликнул: «Брюллов, вы колосс!» Пришел Вальтер Скотт, старенький, разоренный, но все еще великий во мнении тех, которые воображали, что его герои и оперные теноры в точности передают средневековых рыцарей, долго сидел и смотрел на картину, заметил громадное сходство между этим зрелищем и захватывающими перипетиями своих романов — и воскликнул: «Это не картина, это целая эпопея!» Такие слова в устах таких людей, как Скотт и Камуччини, казались *высшим* одобрением, и после них никто уж не смел сомневаться в таланте Брюллова. Все громче и громче разносилась по космополитическому Риму, а затем по всей Италии весть: явился величайший художник современности, явилась величайшая картина новых времен, и энтузиазм приобретал все более и более характер чисто итальянской горячки. Брюллова чествовали, как некогда чествовали разве только Тициана и поэтов-лауреатов, за ним ходили толпой по улицам, его впускали даром в театры, для него не нужно было паспортов на щепетильных границах крошечных итальянских княжеств, о нем говорили все газеты, ему посвящались сонеты; дамы итальянские и другие буквально рвали его на части, а он все это принимал как должное и только обещал сотворить в будущем нечто еще более прекрасное.

В Петербург вскоре донеслась весть об этом триумфе, весть небывалая со времен побед Суворова: Италия, Богом отмеченная как единственная поистине художественная страна, склонила голову перед русским гением, признала его за величайшего художника. Ушам своим не верили русские люди и, сгорая нетерпением, стали ждать появления всеми заглазно признанной картины *великого* Брюллова. Положим, в Париже, после Италии, «Помпея» потерпела некоторое фиаско. Французские критики, воспитанные

К. П. Брюллов.
Последний день Помпеи.
1833. ГРМ.

на созданиях Жерико, Делакруа и Декана, критики, которым местные Брюлловы, с Деларошем во главе, начинали надоедать, ничего гениального в этой картине не нашли и только похвалили ее свысока за порядочный рисунок, тут же побранив за чрезмерную пестроту. Но все эти «французские мнения» сейчас же были приписаны влиянию политических обстоятельств (польского вопроса) и вкусу французов, всеми признанному за дурной. Лихорадочное ожидание «Помпеи» в России после того не только не ослабело, но, наоборот, если возможно, еще возросло. Когда же картина прибыла в Петербург и была выставлена в Зимнем дворце, а затем в Академии художеств на всеобщее любование, весь город, а за ним вся Россия беспрекословно уверовали в гениальность Брюллова, стар и млад, все поголовно, начиная с Гоголя, кончая самым тупым академистом. Все вообразили, что теперь русская живопись призвана перевернуть историю искусства, и Академия, оправдавшая возложенные на нее ожидания и воспитавшая такую всемирную знаменитость, вдруг приобрела значение и силу, которых она раньше никогда не имела. Действительно, после нудных и скучных егоровских «Бичеваний», после шебуевских «Вознесений» (а также после скромных, едва замеченных сценок Венецианова) такой фейерверк, такой трескучий оперный финал, громадный, превосходно исполненный, с весьма красивыми, славно группированными статистами, должен был производить ошеломляющее действие. (До сих пор еще эта картина притягивает, несмотря на всю свою ложь, своим убежденным эффектничанием, своим надутым, но выдержанным пафосом, и потому ничего нет мудреного, что все, и художники, и публика, заболели самым бешеным энтузиазмом от нее.)

Тем временем творец «Помпеи» совершил путешествие на Восток, в Грецию и Малую Азию. Но для Брюллова эта поездка не имела и не могла иметь того значения, которое такие же поездки имели для Декана, Делакруа, Марилья и Фромантена. Брюллов к Востоку подошел, как и к Италии, с готовым мнением, выработанным на чтении романов и лицезрении итальянских пантомим. Поэтому-то он ничего, кроме действующих лиц из романов и пантомим, там не нашел, а наделал немало картин с такими же невероятными «turco magnifico», «sultana indiscreta» и «eunuco perfido», каких он мог видеть на итальянских сценах. Сочные, богатые краски Востока, открывшие на многое глаза французским художникам, ничему его не научили.

Лишь кое-что, зачерченное в путевую тетрадь просто и точно с натуры, доказывает, что он побывал в этих странах, и эти легкие наброски остаются, наряду с некоторыми портретами, единственными вещами, которыми мы теперь способны еще действительно наслаждаться в его творчестве. Глядя на них, становится особенно досадно и грустно, что его громадное и живое по своему существу дарование почти целиком ушло на ложь, на ничтожное и мертвое.

Здесь будет уместно упомянуть о художнике, с которым Брюллов сходился еще в Италии, теперь снова встретился во время своего путешествия и на которого он имел в то время несомненное влияние,— о князе Г. Г. Гагарине, более известном своими археологическими изысканиями, архитектурными и декоративными опытами, стараниями возродить нашу

древность, наше коренное искусство при помощи изучения старины [1]. Однако князь Гагарин замечателен не только как археолог, но и как художник, живой и интересный, к сожалению, впоследствии совершенно забросивший свободное творчество и отдавшийся (следуя своей рассудочной и далеко не верной теории) восстановлению древней византийской иконописи в «усовершенствованном» виде. Батальные его картины, иллюстрирующие всевозможные эпизоды завоевания Кавказа, представляются явлением совершенно аналогичным одновременным созданиям Раффе и отличаются теми же достоинствами и недостатками, как произведения французского мастера. Сразу видно, что они не написаны филистером, присяжным баталистом, никогда не нюхавшим пороха и компоновавшим их дома, на заказ, по топографическим планам и официальным реляциям. От них веет горячностью и страстностью, которые могли быть вложены только очевидцем и участником в деле. Но, к сожалению, дикий колорит, пестрота и дисгармония краски — последствие увлечения Брюлловым — сильно вредят впечатлению, а слишком *офицерский* характер некоторых из этих вещиц, отсутствие в них трагедии войны указывают на то, что хотя князь Гагарин много и остро видел, однако далеко не обладал истинным проникновением в смысл виденных событий. Гораздо отраднее и цельнее его этюды иноземных типов и бытовых сцен, видимо, написанные под свежим, очень сильным впечатлением на память или просто непосредственно зарисованные с натуры. По гибкости карандаша, по сочности краски, по меткости характеристики они не только не уступают лучшим однородным произведениям Брюллова, но даже иногда превосходят их, так как сделаны с большим вниманием и без преднамеренного отношения к делу. Не только как документы о народах и местностях Востока, но и как художественные произведения, обширное творение князя Гагарина почти так же драгоценно, как творение Марилья, Фромантена и Бида, и громадная коллекция его рисунков в Музее Александра III способна доставить большое удовольствие как этнографу, так и художнику.

---

[1] В этом отношении князь Гагарин заслужил, рядом с Рихтером, Мартыновым, Солнцевым, Далем, Забелиным и Стасовым, самое почетное место в истории русского искусства. Все эти художники и ученые совершили благое дело. Они подготовили почву, на которой затем, со всей своей богатырской удалью, мог развернуться Суриков, без которой немыслимы были бы Васнецов и вся новая московская школа. Благодаря их неустанным указаниям, подчас неточным и сбивчивым, но всегда горячим и увлекательным, мы теперь поняли через Сурикова, братьев Васнецовых и Малютина, что такое Москва и наша древняя, *истинная* Россия, что такое ее искусство, поняли, какие, почти еще не затронутые, богатства представляют нам на разработку русская старина и русская народная жизнь. Поэтому мы должны быть особенно благодарны всем этим начинателям, невзирая на то, что в этих первых опытах некоторые из них часто спотыкались и ошибались.

IX
К. П. БРЮЛЛОВ В РОССИИ

Когда в Петербурге узнали, что автор «Помпеи» на пути домой, что он уже в Москве, то решено было устроить ему небывалые овации. В наши дни ежедневно бывают у Донона такие чествования всяких юбиляров, как происшедшее в Академии 11 июля 1836 года, но тогда, в то чопорное, казенное время, этот обед, с двумя оркестрами, с картиной Брюллова в фоне залы, с лавровым венком, речами, пьянством и слезами умиления, показался чем-то фантастическим, каким-то неземным раем и вконец отравил художественную молодежь. Желание стать Брюлловым, быть чествуемым на таких же пиршествах — вот что теперь забродило в юных головах. Кому какое дело было до Венецианова со всеми его простоватыми сценками, когда теперь открывался путь Рафаэля и Гвидо, обсаженный лаврами и ведущий прямо к Парнасу, путь, прославленный «милым» Гоголем и «великим» Кукольником! Создать вторую «Помпею» стало мечтой горячих и пламенных энтузиастов; старые профессора убедились, что им нечего бояться Брюллова, что он не изменил им: хоть и дерзкая вещь была его «Помпея», но все-таки несомненно кровное детище Академии; умеренные же юноши также были очень довольны, так как если они и отчаивались дойти до самого маэстро, то все же не теряли надежду попасть хоть в свиту его, выучившись рисовать, как он тому выучился, не боясь эффектничания, как он того не боялся.

И, таким образом, в ту самую минуту, когда Пушкин с прекрасной и как будто беспечной улыбкой предлагал свои роковые и небывалые вопросы — до сих пор еще не разрешенные,— когда Гоголь разразился грандиозным смехом, но вскоре спохватился и многозначительно запророчествовал, когда Кольцов запел свои простые, но полные таинственного смысла песни, когда Лермонтов приоткрыл бесконечную глубину своей трагической души, когда у нас истинно русское искусство — в литературе — вдруг расцвело таким пышным и чудесным цветом,— тогда-то наша бедная живопись, в чаду успеха «Помпеи», в сумятице всеобщего непонимания, толкаемая теми же Пушкиным и Гоголем, вдруг отвернулась от истины

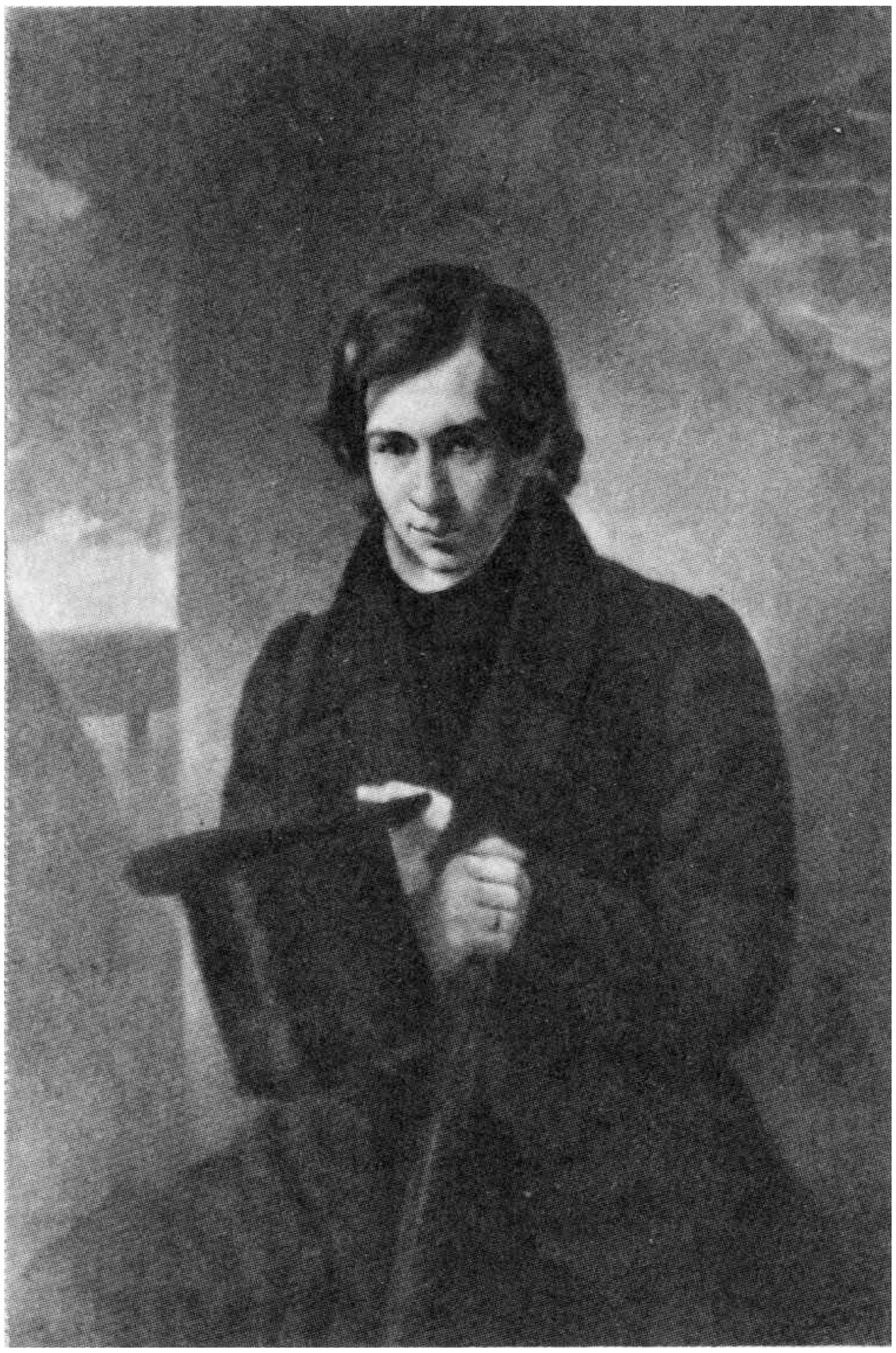
и жизни и рабски поплелась вслед за итальянизированным академиком, любуясь его «высшей школой», не замечая, что под блестками наряда его страдает и ломается искривленное, развращенное существо.

Правда, тем временем в казарменных каморках уже скромно списывал портретики с товарищей бедняк офицер Федотов, которому выпало на долю впоследствии бросить самый тяжелый камень в этого кумира, но для которого Брюллов тогда был так недосягаемо высок, что о приближении к этому колоссу, а тем паче о борьбе с ним ему, дилетанту-самоучке, и в голову не приходило; правда, в разных местах России уже жили, росли и развивались те юноши, которые выступили потом одни сознательно, другие (так же, как Федотов) бессознательно самыми опасными врагами всего брюлловского принципа; правда, в Италии, в том же Риме, уже жил и страдал великий мученик Иванов, явившийся самой печальной жертвой Академии и навеки тем опозоривший ее. Однако в те дни неистового восторга от Брюллова казалось, что навсегда установлялась новая, божественная система для русской художественной школы.

Брюллов создал целую религию. Оно и не могло быть иначе при его деспотической, безусловно уверенной в себе натуре. Его манера держать себя, его снисходительный и великолепный тон, «гениальные» причуды — все свидетельствовало о сознании им своей огромной силы. Противоречий он не терпел вовсе, да их ему почти и не приходилось встречать — так все оказались в России не подготовленными для того, так мало все чувствовали искусство. Положим, старик Венецианов с разбитым сердцем глядел на то, как его ученики один за другим перебегали к Брюллову, и считал их погибшими, но кто же слушал этого старика чудака, кому какое дело было до его настоящих мужиков, до его настоящей России, когда Брюллов обещал дать в своей «Осаде Пскова» совсем новую, просветленную Россию, какое-то высшее выражение русского героизма, русского религиозного подъема, нечто такое, что вполне равнялось бы по возвышенности пятому акту «бессмертных» драм Кукольника. Вокруг имени Брюллова сплелся целый венец сказаний, малейшее его слово заносилось в художественную летопись, которой чередующиеся поколения художников зачитывались с трепетом душевным, не подозревая, что отравляют себя. Одно, впрочем, было действительно хорошо во всем этом бешеном увлечении, это — именно его бешенство, так как оно сообщило ему столь невероятную силу и распространение, что тогда до самых глухих закоулков, где прежде никто ничего не слыхал об искусстве, прогремело имя Брюллова. Это было хорошо в том отношении, что таким образом вся Россия узнала о *существовании* живописи и *могла,* следовательно, и заинтересоваться ею.

Все в Брюллове подкупало, потому что основная ложь была скрыта от слепого к искусству общества. Так, например, казалось, что разносторонность его воззрений, а следовательно, и беспристрастие бесконечны, что он обладал на все отзывчивым и всеобъемлющим сердцем потому, что для Брюллова были одинаково дороги Рафаэль и Гвидо, Веласкес и Ван дер Верф! Начитанность его для русских академистов, никогда ничего кроме французских и русских учебников, да и то в классе, не читавших, представлялась безграничной, и всем им казалось изумительным, что он требовал, чтобы ему читали вслух во время работы — и не то чтобы романы — вздор

какой,— а Нибура, Шлоссера, научные трактаты. Особенно поразило то, что, будучи уже знаменитым художником, он стал посещать университет, садился среди студентов и проникновенно слушал лекции. Когда же этот «скромный» слушатель принимался, в свою очередь, перед признанными светилами науки импровизировать целые системы космографии и астроно-



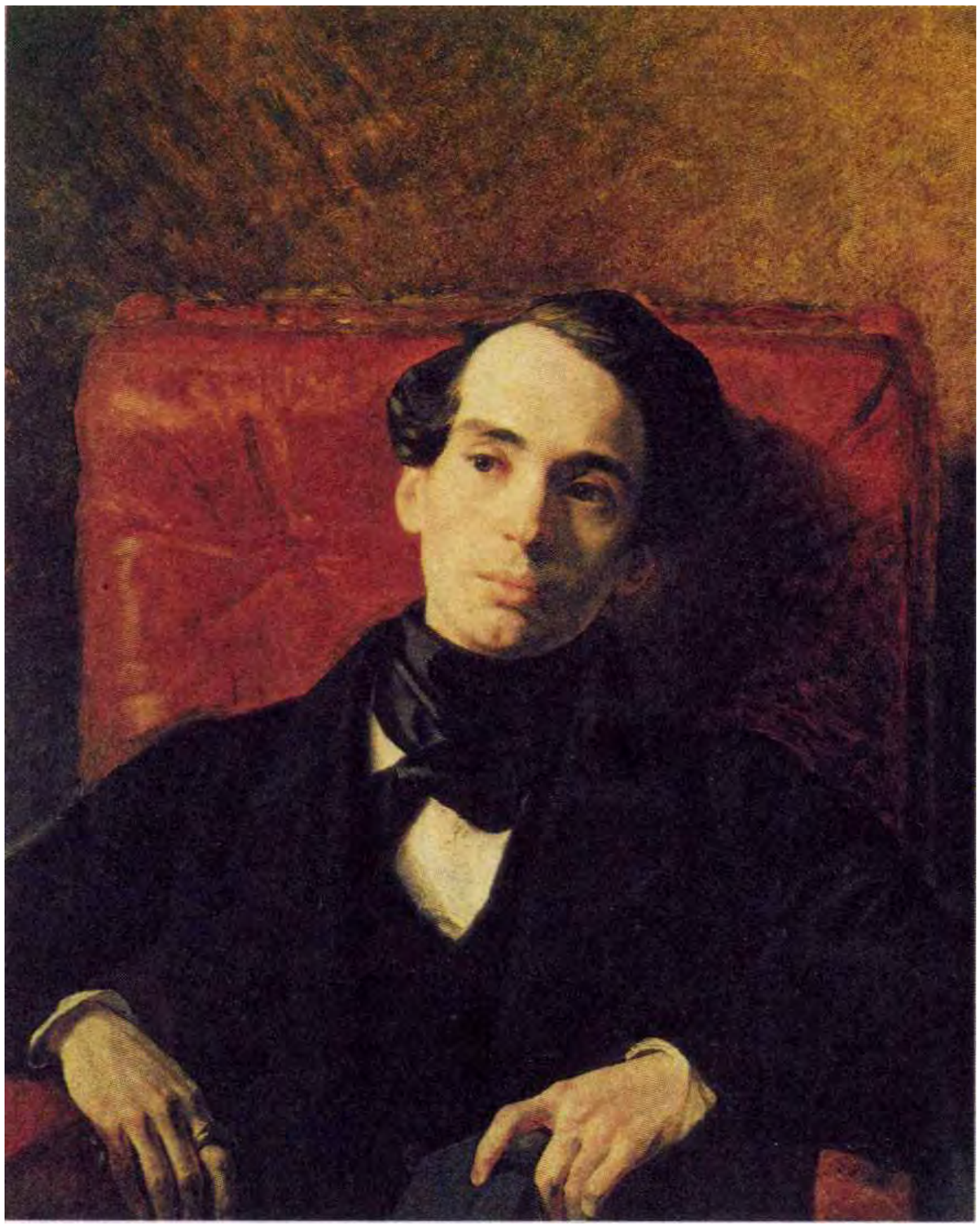
К. П. Брюллов.
Портрет графини Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала.
Не позднее 1842. ГРМ.

К. П. Брюллов.
Портрет писателя Н. В. Кукольника.
1836. ГТГ.

мии, то священный трепет пробегал у присутствующих и даже овладевал самими светилами, совершенно увлеченными его краснобайством. Он казался идеальным художественным преподавателем, он сразу будто бы угадывал в человеке его призвание и затем предоставлял ему свободно развиваться, однако под тем условием, чтоб ученик *чрезмерно* не пользовался этой свободой и не удалялся от него. Наконец, много содействовали упрочению влияния Брюллова собственные старания его привязывать к себе юношество, для чего он не прочь был входить с ними в заговоры против других профессоров, по-товарищески участвовать иногда в их шутках и даже допускать их до своих грандиозных кутежей.

Замечательнее всего, что еще при жизни Брюллова можно было бы опомниться и отрезвиться, так как все, что он сделал здесь, у себя дома, кроме нескольких хороших портретов, в сущности, никого не должно было вводить в заблуждение. Его абсолютно пустые образы, его балаганная «Осада Пскова», его достаточно необъятное, но совсем тоскливое

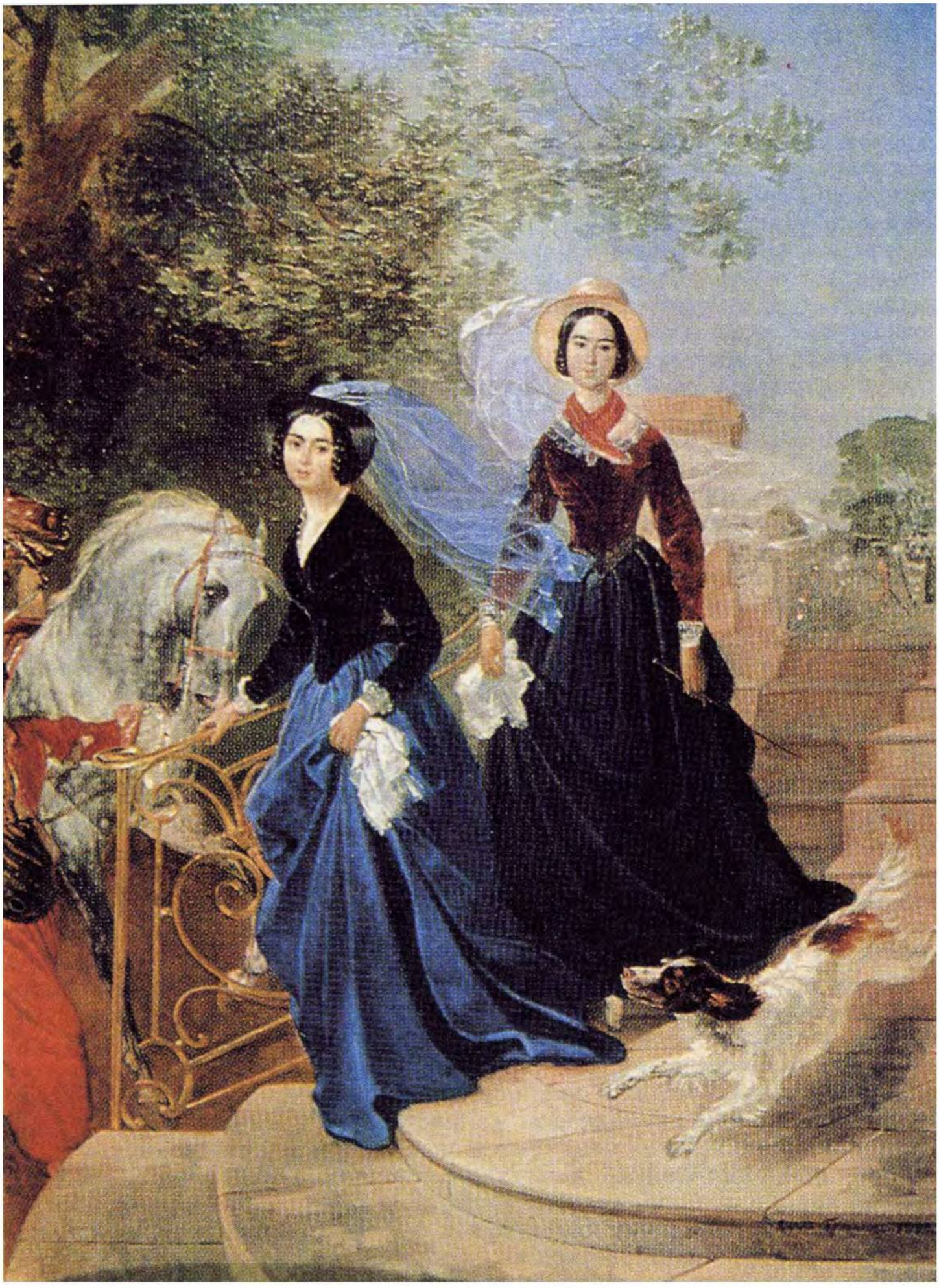
«Небо» в Исаакиевском соборе, его глупейшие анекдотики вроде «Сна бабушки и внучки», его натянутые до смешного аллегории вроде «Сатурна, представляющего Нептуна другим богам» должны были бы открыть глаза, показать, что Брюллов не гений и даже вовсе не очень умный человек, а лишь блестящий салонный собеседник, подчас даже несносный своим



К. П. Брюллов.
Портрет сестер Шишмаревых.
1839. ГРМ. ▶

К. П. Брюллов.
Портрет писателя
А. Н. Струговщикова.
1840. ГТГ.

важничанием и самообольщением. Однако глаза русского общества были настолько ослеплены, что открылись лишь тогда, когда оно заболело лихорадкой политических реформ, когда на все прежнее был поставлен крест и оказалось, на время по крайней мере, что и Брюллов принадлежит к старому. Тогда лишь русское искусство вздохнуло немного свободнее, а блестящий, но мучительно-безрассудный брюлловский кошмар прошел. Но тогда, хотя и было сказано немало слов, искренние убеждения новых проповедников не подействовали глубоко, а были приняты как необходимая мода, с другой стороны, наследники брюлловских традиций время от времени подымали весьма пестрые и яркие знамена, чем переманивали всю слабую, спутанную, в глубине души равнодушную к искусству толпу на свою сторону. Появление таких «брюлловских» картин, как «Тараканова» Флавицкого, «Грешница» Семирадского или «Боярский пир» К. Маковского, каждый раз смущало общественное мнение, и даже настолько, что самые устои реализма и национализма не вполне выдерживали всеобщий напор



и как будто, к великому соблазну прочих, колебались и только из упрямства не сдавались.

Все, что сделано Брюлловым, носит несмываемый отпечаток лжи, желания блеснуть и поразить. Нигде, даже в самых интимных по заданию сценках, не видно искреннего отношения, проникновенного душевного убеждения, того, словом, что сообщает, при наличности таланта и мастерства, главную драгоценность художественным произведениям. Даже в простых рисунках и набросках видно его усилие быть гениальным и *удивительным,* блеснуть умом и смекалкой. Но так как талант у Брюллова был исключительный, то зачастую в его вещах трудно разобраться. Они так подкупают *легкостью* своего исполнения, что часто, любуясь в них этой легкостью, не замечаешь пустоты или напряженности замысла. К тому же «эпошистая» пикантность, которая вкралась в них, особенно в некоторые жанрово-аллегорические сценки, до того в совершенстве отражает слабости своего времени, что уже по своей старинной глупости и наивности может показаться в наши падкие на все старое дни забавной и очаровательной. Всем нам знакомо бесконечно сладкое чувство, которое овладевает нами, когда мы перелистываем старые альбомы или разглядываем сборники и месяцесловы того времени, с их «скурильными» винтьетками и заставками. С известной точки зрения все это нелепое становится трогательным: перед нами раскрываются не высшие точки той жизни, но всякий вздор, которым когда-то увлекались,— грешки наших дедов. Так точно, если и должно возмущаться всеми брюлловскими «Снами», «Итальянцами» и «Аллегориями», то можно и наслаждаться ими, однако говорить о них серьезно с художественной точки зрения тоже нельзя, так как по мыслям, по наивному своему умничанью они стоят ниже всякой критики, да и по своей слишком условной технике и ловкому, но безличному рисунку зачастую немногим возвышаются над дюжинными литографиями, которыми украшались будуары гризеток во времена Поль де Кока. Приходится удивляться, до какой степени умные и развитые люди того времени в России могли в оценке произведений Брюллова проявить такой недостаток художественной мысли и такую неразвитость вкуса: весь этот вздор принимать всерьез, а если что и в шутку, то в остроумную шутку. Объяснить это можно только тем, что раньше русские художники совсем не давали публике чего-либо мало-мальски занятного. Венециановцы были слишком скромны и затерты, чтоб задеть любопытство и обратить на себя внимание, а другие пекли вековечные повторения давно надоевшего старья. Брюллов первый показал, что можно что-либо рассказать карандашом и красками, первый заставил публику читать такие рассказы. Естественно, что она, очарованная неожиданностью, увидала в этом лишнее доказательство его гениальности и с тех пор уже постоянно требовала, чтобы художники ей рассказывали хотя бы такие же все пустяки.

Обыкновенно даже самые энергичные обличители брюлловских недостатков выделяют целую область его творчества — портреты, находя, что они составляют нечто особое и *вполне* прекрасное. Разумеется, портрет по самой своей природе всегда будет фатально более жизненным, чем шаблонное «идеальное» творчество, и понятно, что в портретах Брюллова более цельно, более правдиво отразилось его время, нежели в «Помпее»,

А. П. Брюллов.
Портрет Е. П. Бакуниной.
1830—1832. ГТГ.

или во «Взятии Богоматери на небо». Однако назвать Брюллова *великим* портретистом невозможно, а сравнивать его с Ван Дейком, Халсом, Веласкесом прямо даже смешно, так как его нельзя сравнивать даже с нашими русскими «стариками»: Левицким, Боровиковским и Кипренским. Не говоря уже о таких курьезах, как потешные «Барышни Шишмаревы», вполне равняющиеся по своей смехотворности его жанровым сценкам,— почти все его дамские портреты, по альбомной жеманности и безвкусной претензии, весьма близко подходят не к гениальным портретам Энгра и Прюдона и даже не к пустоватым, но дивным по краскам портретам Ло́ренса, а к блаженной памяти Винтерхальтеру и к нарядным парижским «chroma». По чисто живописному, техническому достоинству они, разумеется, гораздо выше — громадный талант Брюллова не мог не проглянуть в этих произведениях. В них в особенности любил он блистать бодрой и смелой кистью. Но зато какими угощает он красками как раз в портретах, какой представляют они невероятный калейдоскоп радужных колеров, нигде в другой стране недопустимый, кроме как у нас, привыкших и дома, и на улицах к вопиющему безвкусию! Хороши яркость и разнообразие красок, но разнообразие и яркость, не приведенные в гармонию, в систему,— довольно-таки мучительное для глаз варварство.

Принято вообще восторгаться колоритом Брюллова и считать, что только благодаря ему русская школа освободилась от прежней робости и черноты красок, что благодаря ему могли развиться у нас колористы. Но это неверно. Нельзя говорить, что Брюллов насадил в России понимание красок, когда у нас именно до него и отчасти одновременно с ним были такие истинные колористы, как Боровиковский, Кипренский и Венецианов. Напротив того, если что он и привил русскому художеству, то это выезжание на трескучих эффектах, если что и внес нового в смысле красок, то неразборчивое метание ими, разумеется, более *веселое,* нежели коричневые полотна Шебуева и Иванова, но все же ничего общего с тем, что называется колоритом, не имеющее.

Почти то же придется сказать и о его рисунке, если вообще следовать академической системе говорить особо о том, и о другом, что в истинном художнике составляет одно неразлучное. Всматриваясь в брюлловские линии и контуры, изучая его пропорции и ракурсы, сейчас же видишь, что все это сделано рукой «спортсмена» рисунка, тренировавшегося на срисовывании до 50 раз одного Лаокоона. Карандаш и кисть его бегали без запинки, ровно и гладко, все всегда у него оказывалось на своем месте, стояло прямо, не криво и не косо; комнаты, здания, сады были нарисованы вполне правильно, согласно перспективной премудрости. Однако всегда отсутствовало главное. Души, темперамента, проникновения, истинного знания жизни и подавно *стиля,* который слагается из всего этого, в рисунке Брюллова не было нисколько. Если можно сказать, что Брюллов отлично рисовал, то это только с точки зрения Академии. До истинно великих рисовальщиков, умеющих одним *магическим* штрихом дать целый характер, развернуть бесконечные горизонты, передать любое настроение, ему безнадежно далеко.

Среди всей массы брюлловских произведений встречаются и такие, в которых громадный талант его все же пробился, несмотря на академичес-

кую вышколенность и собственное ломанье, до полного великолепия, но их очень немного — единственно только портреты. Их нетрудно все здесь перечислить. Не будь этих произведений, можно было бы сдать Брюллова совсем в архив, на одну полку с Пилоти и де Кейзером, но они должны спасти его от забвения. Чуть ли не на первом месте стоит акварельный портрет Олениных среди римских развалин, небольшая вещица, но изумительная по тонкости рисунка и скромному вкусу красок, могущая стать рядом с лучшими подобными произведениями Энгра [1]. Затем следуют столь же прекрасный акварельный портрет П. А. Кикина, блестящая, во весь рост, с красивым пейзажем позади, «Всадница», портреты: И. Монигетти, Платона Кукольника (в черном плаще на светлом фоне), Нестора Кукольника (выдержанный в спокойной, черно-зеленой гамме) и более горячий портрет Струговщикова,— все шесть в Третьяковской галерее,— любопытный, очень жизненный портрет князя Голицына, отдыхающего на кресле в своем кабинете, с полной воздуха и света анфиладой комнат позади, великолепный подмалевок к Крылову и красивый собственный портрет, с знаменитой рукой,— три последние в Румянцевском музее, и еще десяток, преимущественно мужских,— в частной собственности. Среди женских портретов следует выделить из всей винтерхальтеровщины два, оба графини Ю. П. Самойловой. Хотя они так же безвкусны по общему замыслу, как и все прочие, но в головах их Брюллову удалось, вероятно, благодаря особенному отношению его к изображенному лицу, выразить столько огня и страсти, что при взгляде на них сразу становится ясной сатанинская прелесть его модели.

---

[1] Впрочем, по манере и тонкости рисунка как раз эта акварель скорее может быть приписана, несмотря на современное свидетельство, его брату Александру. Александр Брюллов, отдавшийся впоследствии исключительно архитектуре и математике, в 20-х годах не только рисовал прелестные виды Петербурга, но, как уже сказано выше, был одним из лучших портретистов своего времени и в Неаполе даже имел такой успех, что переписал в акварелях весь королевский дом и всех придворных. Его акварели, вернее — рисунки, подкрашенные водяными красками, так изящны, так метко и тонко передают черты изображенных людей, так превосходно нарисованы, что могут не только спорить с произведениями брата, но даже, именно, с лучшими Энграми, на которых они всегда очень похожи.

X
Ф. А. БРУНИ

Брюллов умер сравнительно рано, 52-х лет, но значение его и после смерти не скоро ослабело. Его убежденный помощник в деле обновления и освежения академизма — Бруни, а также последователи их обоих еще долгое время благодаря своим иногда крупным дарованиям успешно боролись против врагов, надвигавшихся на них, в лице реалистов и националистов.

Бруни по всему своему внутреннему складу не так сильно, как сразу может показаться, отличался от Брюллова, хоть и был более затронут романтическим веянием и особенно назарейцами. Бруни не отрекся во имя их учения от старого — от всего того «болонства», которое впитал в себя с молоком матери. В глубине души своей и он оставался всю жизнь тем же мнимым классиком, тем же поклонником так называемого «высокого стиля», драпировок, мускулов и мелодрамы, каким представляются Брюллов и все единомышленники его, выросшие на боготворении Лаокоона, Доменикина и Камуччини.

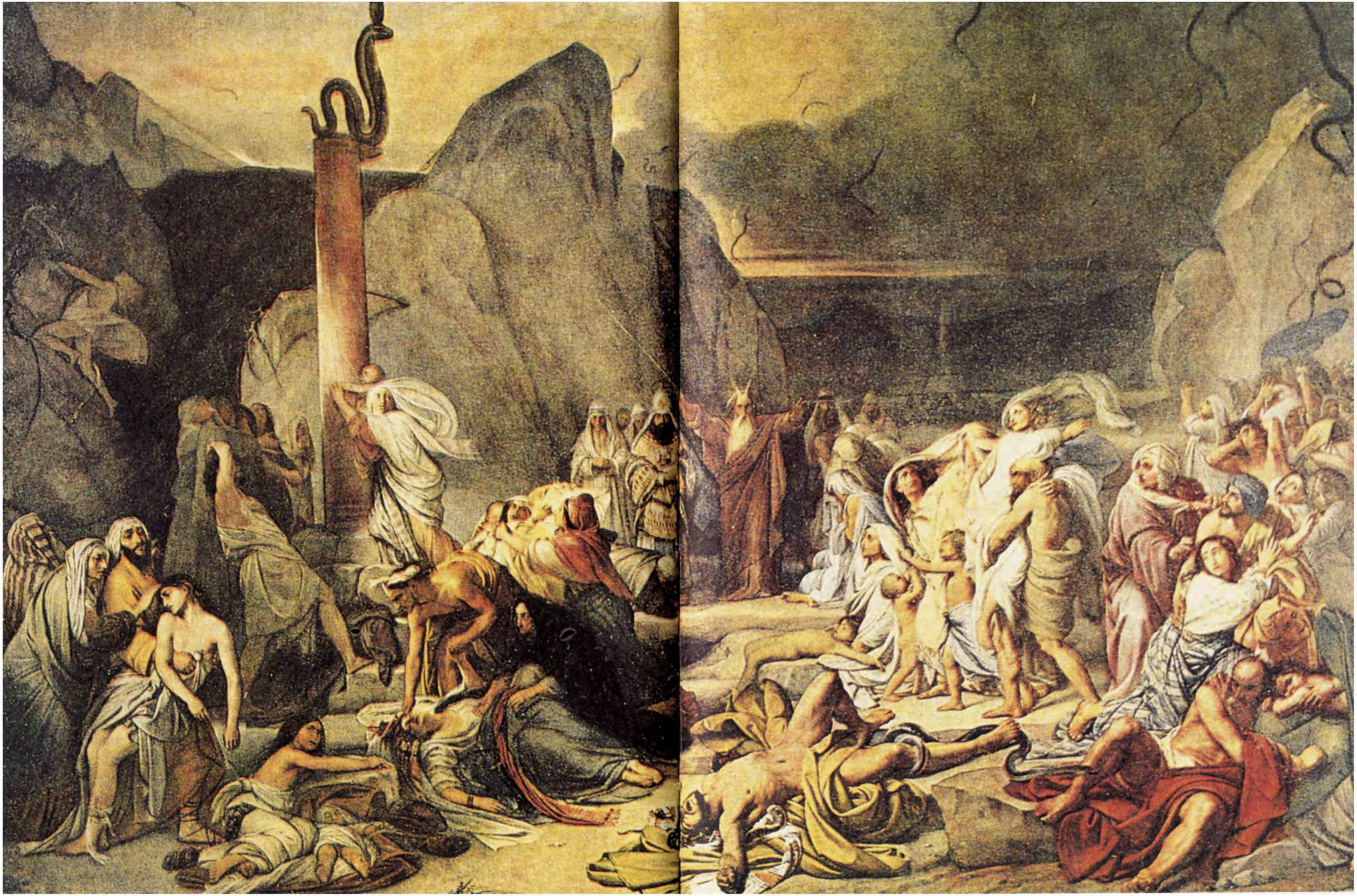
Даже жизнь Бруни имела нечто общее с жизнью Брюллова, но она протекла более ровно в каком-то величественном спокойствии, а не в той оргии успеха, в том шуме и гаме восторженных оваций, среди которых безвыходно находился Брюллов. Бруни был годом моложе Брюллова и также сын иностранца-художника, талантливого декоратора, через которого, вероятно, и унаследовал от своих итальянских предков изумительную легкость работы и свое редкое мастерство. Учился Бруни в той же Петербургской академии, и хоть не кончил ее с медалью, но успел проявить такие недюжинные способности, что сам Шебуев настоял на том, чтобы отец послал его за границу. В Риме лавры Камуччини, только что тогда изготовившего своего «Атилия Регула», не дали и ему покоя, и задолго до «Помпеи» написал он свою «Камиллу», поистине мастерскую, но глубоко фальшивую, как финал какой-нибудь ложно-классической трагедии, вещь. Затронутый затем за живое грандиозным успехом Брюллова, он принялся за картину также колоссальных размеров — за

своего «Медного змия», который был окончен в 1840 году и имел такой же успех в Риме, как «Помпея», но несколько меньший в Петербурге. По возвращении в Россию, он, как и Брюллов, был занят Исаакием, и в потемках этого собора схоронены наиболее значительные из его религиозных композиций.

Ф. А. Моллер.
Портрет Ф. А. Бруни.
1840. ГТГ.

Будучи впоследствии ректором Академии, Бруни долгое время служил верным стражем ее традиций. Брюллов — вечный импровизатор, легкомысленный человек — как *академический деятель*, в сущности, не был опасен и зловреден. Он был опасен и зловреден как *художник*, увлекший целый народ побрякушками своего творчества, но можно предположить, что, если бы от него зависело официальное заведование художественными делами, то он не мог бы так душить, так гасить все живое, как то делал Бруни: в Брюллове не было для этого достаточно усидчивости, достаточно выдержки и убеждений. Напротив того — благодаря Бруни то, что было бессознательным перениманием в начале века, что завоевало себе всеобщие и несколько безотчетные симпатии в творчестве Брюллова,— то самое в 50—60-х годах превратилось в известную систему, чуть было не сломившую новые течения с такими силами во главе, как Перов и Крамской.

Ф. А. Бруни. ▶
Медный змий.
1841. ГРМ.



Талант Бруни был огромный и, пожалуй, не имел себе подобных среди однородных с ним художников не только у нас, но и на Западе. Однако чисто художественная его деятельность имела меньшее *значение* в современном русском искусстве, нежели деятельность Брюллова, так как Бруни был еще дальше от русской жизни. Если Брюллов всей своей бесшабашной натурой, своей якобы «душой нараспашку» отлично гармонировал с нравами тогдашнего художественного общества, отлично со всеми сходился, словами и обращением очаровывал и привязывал к себе людей, то Бруни, несмотря на свою чисто итальянскую мягкость и вежливость, далеко не пользовался такой симпатией. Вечно молчаливый, сосредоточенный, насупившийся, он казался неприступным. У него была особенная манера держать себя, как будто ум его был весь поглощен лицезрением таинственного, как будто он всегда витал в горних сферах. Это выходило тем более убедительно, что вовсе не было глупой позой, но только той формой самообмана, которая чаще всего встречалась в живописи XIX века и так ясно выразилась в Виртце, Гюставе Морò и Редоне. Бруни внушал уважение, доходившее до трепета. Он необычайно «веско» исполнял свои ректорские обязанности. Зато он совсем не умел увлечь за собой толпу современников своим творчеством, не мог сделаться их идолом и не породил ни единого *истинного* последователя. Он помог русскому искусству пойти по академической дороге, но не сумел провести в нем на место брюлловско-деларошевской формулы свою собственную, хотя и вылившуюся полностью в его произведениях.

Однако если творчество Бруни не было столь значительным для своего времени, то оно пережило скоро отцветшее творение Брюллова и теперь все еще способно вводить в обман, заставлять ложь принимать за истину, тогда как «Осада Пскова» и «Взятие Богородицы на небо» радуют, по старой памяти, лишь сильно состарившихся юношей 40-х годов, по-прежнему раздавленных величием «Карла Великого в живописи». Когда видишь прелестных, мягких и гибких ангелов Бруни, путающихся в дивных, «с большим вкусом» развевающихся складках их облачений, когда глядишь на его тонко от Овербека и Фейта заимствованного Спасителя, на его апостолов, таких добрых, умных и неумолимо серьезных, то невольно вспоминаешь об очевидной, подчас чересчур наивной поверхности Брюллова и тогда готов воскликнуть: вот поистине религиозная живопись, вот святость, душа, проникновение и откровение.

Брюллов, несмотря на все свое сходство с болонцами, в сущности, сильно уступал им. Он был слишком засушен суровой и тупой школой Андрея Иванова и слишком опошлился затем среди варварского в художественном отношении общества, чтоб равняться ученому Карраччи, соблазнительному Гвидо, мрачному Гверчино и умному Дзампиери. Совсем другое — Бруни, который был *достойным* наследником всех этих художников и великолепно впитал в себя их изумительное мастерство, подобно им, сумел развиться до высшей точки школьного совершенства. Мало того, ему удалось придать к унаследованному от них эклектическому фонду, состоящему из заимствований у Рафаэля, Леонардо и Буонарроти (заимствований, так остроумно ими претворенных в нечто более доступное для толпы, более гибкое, растяжимое и прельститель-

ное), еще одну, новую прелесть: прелесть святости, пикантного мистицизма, чего-то и сладострастного и чистого. Брюллов груб. Если с ним еще не совсем порешили, то благодаря только отсутствию у нас в обществе и даже среди художников любовного и глубокого отношения к искусству. Бруни, напротив того, мог бы импонировать не только у нас. Подобно некоторым западным художникам, он представляется каким-то загадочным, как будто глубоким, как будто понявшим сверхчувственное и таинственное. В нем есть и аскетическая прелесть некоторых прерафаэлитов, попавшая к нему, вероятно, от назарейцев, и рядом с этим что-то обольстительное, ядовито-сладострастное, что встречается у Альбани и Франческини.

В некоторых вещах эта чувственная сторона выглянула вполне откровенно, без всякой примеси, и эти как раз вещи дают нам настоящего Бруни, помимо его воли и сознания раскрывают всю глубину языческой души его, и только эти его произведения, вероятно, навсегда сохранят свою прелесть даже тогда, когда все его полукорнелианские, полугвидовские грандиозные композиции уже никого не будут обманывать. Его вакханки, наяды и амуры действительно *прекрасны*. Его боги если и не боги древнегреческого Олимпа, то того Олимпа, который был открыт Рафаэлем. Замечательно, что в этих картинах Бруни виден поворот не к жеманности XVII и XVIII веков, а скорее к самому Рафаэлю, и не такой поворот, который был и в Егорове,— жалкий академический плагиат, жалкие потуги угнаться за Гением красоты,— но проявление той же откровенной, здоровой и мощной чувственности, которые составляли основу личности великого урбинца.

Однако не эти картины, которых сам «мистик» Бруни, вероятно, стыдился, составили славу его, не их предлагал он в пример молодым поколениям, не в угоду им проклинал все новое и свежее, что росло вокруг него. Бруни был дитя слишком изолгавшейся эпохи, чтобы верить даже той правде, которая была в собственной душе его, а если уж он сам не верил, то никого и не мог заставить поверить, тем более что очень мало произвел таких вещей. Славу Бруни, наоборот, составило как раз то, в чем ярче всего выразился болонизм его: те претендующие на глубину и мистику, действительно превосходно исполненные, но, в сущности, только велеречивые и риторические религиозные картины, в которых больше хитроумной подделки, нежели истинного, свободного творчества.

XI
ЭПИГОНЫ АКАДЕМИЗМА. К. Д. ФЛАВИЦКИЙ. ПОСЛЕДНИЕ АКАДЕМИКИ

Историческое значение Брюллова и Бруни для русского искусства заключается в том же, в чем заключается историческое значение Энгра и Делароша для Франции, первых дюссельдорфцев и отчасти назарейцев для Германии. А именно в том, что они влили новую кровь в истощенный, засохший было на классической рутине академизм и тем продолжили искусственно его существование на многие годы. Благодаря своим исключительным талантам Брюллов и Бруни окружили академизм таким ореолом, сообщили ему такой парадный, великолепный блеск, что масса художников, особенно среди начинающих, приняла эту подделку за действительно истинное и высокое искусство и попала на свою погибель в широко расставленные сети обновленной академической системы.

Но среди бесчисленных последователей Бруни и Брюллова лишь человек пять-шесть заслуживают внимания истории, так как они, по крайней мере, приблизились по школьному мастерству техники и по известной значительности замыслов к двум этим корифеям, большинство же русских художников, поступивших в академический стан, иногда талантливых, но сбившихся с толку, большею же частью бездарных, рассчитывавших посредством одной выучки пробраться до фортуны и почестей, не представляют ровно никакого интереса.

Очень трудно, впрочем, одной какой-либо общей чертой определить сущность обновленного академизма как системы, школы или направления. Отличие академиков XIX века и в Европе, и у нас от предшествующих — рабских поклонников античности — заключается именно в том, что в их творчестве *не было* такой общей черты, не было определенной программы, чего-либо вроде прямолинейной ложноклассической системы Лессинга и Винкельмана, которая сообщала ее представителям — Давидам и Шебуевым — известную почтенность, всегда присущую людям, в чем-либо (хотя бы вздорном) твердо убежденным. Таких прямолинейных убеждений, вроде того, что древние только со-

вершенны и образцовы, у новой формации академических художников не было, если не считать одного отрицательного, что действительность не может быть предметом художественного вдохновения...

В этом отсутствии или, во всяком случае, шаткости убеждений нельзя не видеть косвенного влияния романтизма, который в начале века полу-

Ф. А. Бруни.
Вакханка, поящая Амура.
1828. ГРМ.

чил такую силу, что пропитал всю жизнь европейского и отчасти русского общества и просочился даже сквозь толстые стены академий, где породил двойственность вместо прежней простоты и цельности. Брюллов и Бруни, воспитанные в школе на исключительном поклонении тоге и Антиною, в жизни затем встретились с совсем иным — с восхвалением средневековой, «готической» старины, с увлечением красотой там, где раньше им указывали на одно уродство; они встретились с такими художественными настроениями, о которых в юности их не было и речи. Эти восхваления, увлечения и настроения были притом тогда так всеобщи и заразительны, что даже они — несчастные крепостные русской Академии — наполовину заразились ими и эту-то заразу и перенесли затем (в достаточной мере обезвреженной) в Академию — один в виде «исторической живописи»

типа Делароша, другой в виде болонизированного назарейства. Им удалось это тем легче, что старые схоласты не могли заметить в этих нововведениях ничего предосудительного, так как ничего общего с ненавистной высотой душевных порывов настоящего романтизма в обновленном на романтический лад творчестве Брюллова и Бруни не находили, а сознавали, что здесь было под другим соусом — овербековским или кукольниковским — то же самое расчетливое, мелодраматическое и нарядное искусство, которому «незабвенные» в классическом роде образцы дали Угрюмовы, Акимовы, Давиды и Менгсы [1].

Когда Делакруа писал свои исторические картины — «Крестоносцев» или «Убиение Льежского епископа», то ему всего менее дела было до верности костюмов и обстановки, до школьной правильности рисунка и опрятной живописи. Ему нужно было выразить лишь психическую, «страстную» сторону происшествий. Правда, картины его страдают и в отношении археологической точности, и в отношении анатомии и перспективы, писаны точно в припадке — «грязно» и неистово, однако именно благодаря такому презрению к сухому педантизму и к мещанскому благообразию его вещам сообщился тот истинный трагизм, та судорожная жизненность, та глубина красок и увлекательная нервность техники, которые ставят Делакруа в живописи на ту же высоту, которую столпы романтизма Байрон, Шиллер и Гюго занимают в литературе, а Бетховен и Шуберт в музыке. Делакруа был истинным романтиком, иначе говоря, истинным художником.

Совсем иными были Энгр и Жерар, когда они писали исторические картины, и бесконечный ряд их последователей: Деларош, Флёри, Конье, бельгийцы, дюссельдорфцы, позже Кабанель, Пилоти, наконец, Мункачи и Рошгросс. Они брались за иллюстрацию всевозможных исторических событий отнюдь не с той же целью, как Делакруа, но и не для воплощения канонов ложноклассической красоты, подобно их предшественникам, но попросту для изображения занимательных исторических рассказиков в духе драм Делавинья и романов Александра Дюма-пэра. Они представляются типичными официальными (а следовательно, академическими) мастерами «Реставрации», «Just milieu» и «Второй империи», но ничего, кроме сюжетов из средневековой истории, не имеют общего с романтизмом. Эти живописцы валили на свои картины целые магазины старинных платьев, уборов, мебели и утвари, точно скопированных с документов, но притом удовлетворялись в красках вялым, стушеванным или, наоборот, кричащим и пестрым колоритом, а в типах, драматизации и историческом

---

[1] Принято у нас считать Брюллова и всех его последователей романтиками, однако это по недоразумению. Можно вполне утверждать, что у нас в живописи вообще романтизм так и не проявился, если не считать предвестников его: Кипренского, Орловского и Воробьева, эпигона Айвазовского, о котором речь будет впереди и, пожалуй, еще одиноко стоящего Ломтева, грустного пропойцу, далеко не высказавшегося вполне, занимавшегося большей частью подражаниями некоторым французским романтикам, но доказавшего в этих подражаниях, что в нем было чувство таинственного, кое-какое расположение к сказочному, волшебному и небывалому. Его гроты с нимфами, рембрандтовские турки в невероятных чалмах, сидящие в фантастических, зеленых подземельях, странные пожары и развалины монастырей, а также его дикая, но насыщенная, довольно красивая краска имеют что-то общее с вымученными фантазиями декадента романтизма — Гюстава Морò.

одухотворении тем, что расставляли свои персонажи «сценично», в приличной группировке, придавали их лицам суммарное сходство с достоверными портретами и шаблонные выражения ужаса, гнева, веселья и печали. Получались иногда очень нарядные и эффектные сцены, сильно напоминающие оперные финалы с позирующими актерами, но ровно ничего отрадного и драгоценного в смысле *жизни*, настроения или просто живописи. Эти мастера не были романтиками, но были порождениями романтизма на академической почве.

У нас при забитом и в то же время официальном положении искусства *романтизм* совсем не мог проявиться, а проявилась только такая *романтическая мода* в академической редакции. Но если не подлежит сомнению, что многие из «исторических» художников на Западе заслуживают, как ловкие «режиссеры», и в особенности как знатоки внешних сторон прежней жизни, большого внимания и уважения, то приходится сознаться, что найти таких же у нас среди «исторических» живописцев брюлловского типа трудно [1].

Не имея в своем обиходе ни феодальных замков, ни готических соборов, ни Нюрнберга, ни Тауэра, ни Рейна, ни Брокена, наши художники-историки, увлекшиеся не романтизмом (это у нас никому не было по силам), но той академической, «деларошевской» переделкой романтического идеала на буржуазный лад, должны были довольствоваться плохо понимаемыми чужеземными материалами, добытыми из вторых рук, сильно уже обветшалыми и разбавленными. Поэтому у нас не могла появиться даже и та историческая «приличного и почтенного вида» живопись, которою гордились иностранные академии, а получилась лишь аляповатая, смешная копия с этого малохудожественного творчества. Даже Брюллов и все те из его непосредственных и дальнейших последователей, кто пожил по нескольку лет за границей, не написали ни одной порядочной исторической

---

[1] И совсем невозможно среди представителей, шедших в академической иконописи вслед за псевдоназарейцем Бруни. Таких, впрочем, было немного, да и те, которые были, повторяли лишь слабые стороны мастера и далеко не достигли того размаха и того мастерства композиции, которые и до сих пор, несмотря на скрываемую под ними фальшь, сообщают произведениям нашего Корнелиуса известную прелесть и торжественность. Сюда относятся: немец Нефф и подражатель его итальянец Дузи, которые засахарили сладость бруниевской мистики до последних пределов и так же, как в своих знаменитых «нимфах» — «спящих девушках» они превратили чувственность Бруни в какую-то гладкую и розовую á la Riedel жеманность; полубрюлловец, немец Моллер, о котором будет еще сказано впереди; Марков, бездарный человек, попытавшийся было угнаться за бруниевскою величественностью композиции в своем Триипостасном Боге, но справившийся с этой задачей только благодаря помощи Крамского (нашим Микеланджело не под силу были многосаженные плафоны), и, наконец, Васильев, скучный труженик, шедший робко по пятам Фландрена и Бруни и пожелавший, очень неудачно, соединить их назарейский пошиб с византийской застылостью. Все эти *лучшие* товарищи и преемники Бруни едва ли достойны простого перечисления в истории живописи. Остальные же художники, решавшиеся дерзновенной рукой творить украшения для Божиих церквей и писать образа для молитв, были окончательно безличными иконописцами, идеалом которых были болонские сочинения Карла Павловича. Они, несомненно, уступали суздальцам, простым деревенским малярам, так как не обладали даже их традиционным стилем и не владели их декоративными шаблонами. Таковых, с «академическим» Верещагиным во главе, было великое множество, и много вреда они все нанесли русскому народному вкусу тем, что их творениями часто заполнялись целые храмы (например, Храм Спасителя) и, что окончательно грустно, иногда заменялась древняя живопись в старинных церквах...

картины, кроме как из античной жизни, более знакомой им по школьным традициям и гипсовым богатствам академических классов. Невозможно найти хоть одну историческую картину во всей русской живописи с сюжетом не античным, которая носила бы подобие — не говорю, жизненности и темперамента, совершенно недоступных представителям в худо-

К. Д. Флавицкий. ▶
Княжна Тараканова.
1863—1864. ГТГ.

Ф. А. Моллер.
Поцелуй.
1840. ГРМ.

жестве схоластики и мещанского благонравия, но хотя бы исторической достоверности. Сам Брюллов, приученный с детства к римским драпировкам и преторианским шлемам, мог создать в своей наполовину ложноклассической *давидовской* «Помпее»[1] нечто более или менее правдоподобное и похожее на хорошо поставленную оперу с античным сюжетом, но Брюллов, бравшийся за совершенно чуждых для него «Инес», заговорщиков, рыцарей, пажей и трубадуров, был только смешон, точь-в-точь как смешны петергофские дачи в виде готических замков или те «страшные», с приключениями, романы из средневековой жизни, которые печатались тогда и в русских журналах в подражание иностранным образцам.

Замечательнее всего то, что и русская древность для русских академически-исторических живописцев долгое время — до появления Шварца — оставалась столь чуждой, столь неизведанной или, вернее, невнимательно и недобросовестно изучаемой, что и в иллюстрациях к отечественной

---

[1] Романтический момент в этой картине заключается только в страшном и даже торжественном падении языческих кумиров с высоты разрушающегося храма.

истории они были не менее лживы, смешны и уродливы, чем тогда, когда пробовали тягаться с учеными деларошевцами на почве *европейской* старины. Такая нелепица, как «Осада Пскова» Брюллова или «Петр» полуфранцуза Штейбена, как серии иллюстраций к русской истории Бруни и «академического» Верещагина, как «Богатыри» и «Защита Лавры», последнего, а также вся «малафеевщина» гг. Венигов, Плешановых, Седовых, Литовченок и многих других останутся навсегда превосходными примерами того, как мало могла дать Академия даже в такой доступной для *школы* сфере, как *знания* по истории своей родины.

Академизм, получивший в России могущественную «рекламу» в лице талантливых Брюллова и Бруни, жил долго и дожил до самого нашего времени: дойдя, впрочем, теперь уже до полного упадка, до лавочного производства, ежегодно выставляемого на некоторых петербургских выставках. Как на Западе долгое время спустя после блестящих повсеместных успехов Мейербера и Доницетти, Делавинья и Скриба, Делароша и бельгийцев держался, благодаря академиям и консерваториям, пользовавшимся правительственной поддержкой, «буржуазный романтизм» (в исторической опере, историческом романе и драме и в особенности в исторической живописи), так точно и в России вслед за Брюлловым и Бруни пошла масса народа, и не только среди поколения, явившегося непосредственно вслед за ними, но и среди таких, которые выступали на публичную арену 20, 30 и 40 годами позже появления «Помпеи» и «Медного змия». Несколько уже раз с тех пор казалось, что академическая система рушится. Такие удары, как уничтожение казенно-коштных учеников в Академии, как появление Федотова, как расцвет реализма, выход из Академии 13 конкурентов, успехи передвижников, расшатывали всю академическую схоластику, указывая, что и вне ее теплиц может произрастать художество и что это художество даже более чистой пробы, нежели то велеречивое и громоздкое, которое изготовлялось под ее указаниями. Однако сил в академическом войске было до самого последнего времени (когда уже стареющий, но зато ставший авторитетным «передвижнический» реализм вытеснил его из собственных укреплений) достаточно, чтоб упорно бороться и зачастую выходить из таких стычек победителем.

Уже в 50-х годах плеяда непосредственных брюлловских подражателей чрезвычайно быстро иссякла. Все убедились, что Раевы и Капковы, Петровские и Завьяловы невыносимо скучны. Но как раз в это время появилась картина Моллера, прославившегося уже раньше своим «Поцелуем», картина назарейского, но, вернее, чисто академического стиля «Св. Иоанн на Патмосе», жестокая по приторности красок вещь. Для нас теперь эта картина доказывает лишь сбитость бедного Моллера с толку и, пожалуй, еще его почтенный, но чисто лютеранский рассудочный пиетизм, однако в свое время она чрезвычайно понравилась своей округленной и складной композицией, величиной и многосложностью, серьезностью и «значительностью». У Моллера, судя по его портретам и по *живописи* его «Поцелуя», вероятно, был настоящий талант, но талант этот весь ушел на вздорные брюлловские жанры. Когда же Моллер устремился к творчеству более высокого полета, то оказалось, что это для него слишком поздно, что он уже совсем искалечен. В «Патмосе» так мало правды и искусства,

что даже картины Овербека должны теперь казаться рядом с ним вполне *жизненными* произведениями [1].

В 60-х годах Академия выдвинула Флавицкого, другая надежда ее, талантливый Чивилев, умер еще во время пенсионерства. Флавицкий завоевал всеобщие симпатии и даже Стасова не столько, впрочем, своими пестрыми «Мучениками» (время безумно жестикулирующих картин прошло, и сама «Помпея» в 60-х годах не вызвала бы прежнего фурора), сколько знаменитой «Княжной Таракановой», успеху которой, быть может, много способствовало и то, что эпизод был представлен происходящим в интересовавшей всех тогда Петропавловской крепости и что изображена была жертва деспотического неправосудия. Впрочем, в этой хорошо рисованной и очень порядочно написанной картине есть нечто действительно трогательное, несмотря на анекдотическую тему и мелодраматизм положения.

Наконец в 70-х годах Академия вдруг снова — на сей раз решительно — воскресла (и произошло это опять-таки параллельно воскрешению ее на Западе стараниями Жеромов, Пилоти и Тадем), вероятно, вследствие того, что никогда еще ей так не угрожала гибель со стороны живого искусства, как именно в те дни. Влияние отдельных личностей, как Бруни, князь Гагарин и другие, а также общественная реакция против того, о чем гражданские плакальщики твердили без умолку, породили целую фалангу новых академических художников. Понимание искусства в обществе и среди самих художников тогда еще не дозрело до того, чтобы видеть художественные пути вне служения гражданским идеям на почве реализма или вне академических канонов. Кто не хотел идти за Чернышевским — шел фатально за Брюлловым, кто был недоволен понуканием Стасова к лаптям — старался влюбиться в драпировки и гипсы, наконец, кто жаждал высокого искусства — воображал, что вне громадных полотен с историческими сюжетами оно немыслимо.

В творчестве этих последних своих представителей академическое искусство сделало большие успехи в смысле техники, красок, знания правды и даже в научном отношении. Эти художники не могли не воспользоваться тем, что творилось рядом в реалистическом и националистическом лагерях, и, как настоящие болонцы, они впитали в себя все это, выработанное даже врагами, и сделали из всего этого опасное орудие в борьбе с ними. Брюлловцы 40—50—60-х годов: Моллер, Тонков и Флавицкий, не далеко ушли от самого Брюллова в смысле красок, освещения, драмы и археологической стороны дела; новые брюлловцы 70-х годов: Семирадский, Поленов, К. Маковский, остроумно высмотрели все, что было сделано на Западе, вплоть до импрессионистов, и у нас — Ивановым и Шварцем, претворили это в себе в нечто более приятное и ласкающее для толпы и великолепно всем этим воспользовались (точь-в-точь как Деларош и русский Деларош — Брюллов — романтизмом и первыми открытиями реализма) для своего нарядного и лживого творчества.

---

[1] Но Моллера критиковали современники не за то вовсе, что он *не мог достичь* Овербека, а за то, что он, великий русский художник, любимый ученик Карла Павловича, вздумал погнаться за таким ничтожеством, каким представлялся у нас всем глава немецких пуристов.

Из этих трех последних и главных эпигонов Брюллова Семирадский заслуживает особенного внимания, как художник большого таланта, имевший, по чисто живописным способностям, немногих равных себе не только среди единомышленников, но и среди людей, отдавшихся более задушевным и искренним задачам. Семирадский бесспорно оказал значительное

Г. И. Семирадский.
Фрина на празднике Посейдона в Элевзине.
1889. ГРМ.

влияние на русское искусство, но не только вредное тем, что он еще раз оживил раздавленный было начинаниями 60-х годов академизм, но и благотворное как блеском, ясностью и богатством своих красок, так и исключительным, даже для Запада, мастерством техники.

Целиком все свое большое дарование Семирадскому, однако, удалось проявить только в пейзажах, в которых он сумел, как никто, выразить прелесть южной природы, а также еще — в удивительно мастерской передаче разных аксессуаров: шелковых и шерстяных материй, бронзы и мрамора, перламутра и терракоты. К сожалению, Семирадский не понял круга своих способностей и создал лишь крайне ограниченное количество пейзажей и вовсе не писал «чистых» nature-morte, но почти все время брался, не обладая и тенью исторического прозрения или стилем, а полагаясь на свою (действительно порядочную) школьную выучку, за многосложные «махины», в которых эти чудные неаполитанские пейзажи и славно написанные античные вещи заслонялись толпою позирующих для живых картин a'la Макарт статистов.

Семирадский, подобно своему более знаменитому, но и более скучному собрату, Альме Тадеме, имел колоссальный успех, и это вполне понятно, так как он сумел, как и английский художник, угодить всем партиям —

каждому преподнести что-либо по вкусу, даже и ненавистникам академий. Кто не мечтал погреться в лучах южного солнца, приютиться в тени серебристых олив, дремать в душистой траве, прислушиваясь к сонливой трескотне сицилийских акрид? Пейзажи Семирадского, теплые и светлые, бесспорно, в состоянии вызвать эти впечатления до иллюзии. Его отлично написанные вазы, канделябры, барельефы, статуи, ларчики, диадемы и прочие античные предметы радовали многочисленных поклонников античности, рвущихся на богомолье в Помпею и Бурбонский музей. Наконец, своими театральными позами, всей якобы прекрасной ложью своих картин, гладкими телами и миловидными лицами он утешал засохших на ложноклассических формулах стариков. Несмотря на проблески жизни в пейзаже, красках и живописи, они сознавали, что им нечего было бояться этого брюлловца, и усматривали в нем достаточную степень зависимости от гипсовых истуканов и достаточную подчиненность «правилам» композиции.

Успех Семирадского, все первые 20 лет его деятельности почти безусловный и всеобщий, естественно, должен был породить целую школу художников, шедших тем же путем, но эти эпигоны эпигона не обладали и той частичной жизненностью, которая, несомненно, была в их вожаке, что, однако, вовсе не помешало некоторым из них, например Бакаловичу [1], иметь чуть ли не еще больший успех. К этой группе принадлежали, кроме Бакаловича, сладенький Лосев, сухой Смирнов, талантливые, но пустые, претендующие на мощь и трагизм Сведомские и, наконец, Бронников, которого правильнее считать родоначальником всего этого «античного жанра» в России, нежели выступившего уже после него Семирадского, но который в своих порядочно нарисованных и вылощенных сценках представляется гораздо менее отрадным художником, нежели автор ослепительной «Фрины» и пышных «Светочей».

Константин Маковский в русской живописи второй половины XIX века является тем художником, на которого можно указать как на тип компромиссного мастера, как на истинного и неоспоримого наследника брюлловского академизма. Он вечно удовлетворял модным потребностям и постарался связать в одно целое национализм, реализм, академический псевдоидеализм и попросту великосветское изящество, что, положим, ему и удалось, но ценою его крупного дарования, загубленного в погоне за этим мелким идеалом.

Начав свою художественную карьеру с того, что он написал на вторую золотую медаль вполне брюлловскую вещь — «Убийство детей Годунова», К. Маковский в следующем затем году покинул Академию в числе знаменитых 13-ти, увлекшись всеобщим протестующим настроением и примкнув к кружку Крамского. На первых порах после этого решительного шага, пока реализм и национализм были еще в полной силе, он и работал

---

[1] Единственная прелесть картин Бакаловича — это весьма порядочная и иногда даже не лишенная поэзии mise-en-scène, обнаруживающая большое знание помпейских раскопок. Его дворики, сады, в которые он сажает свои фарфоровые куколки, иногда очень милы по своему провинциальному уютному и «маленькому» характеру. Бакалович, видимо, вслед за Тадемой, понял прелесть мелкого, домашнего искусства древних, и это понимание, пожалуй, до некоторой степени может спасти его произведения от забвения.

в этом духе и тогда создал свою «Масленицу», «Похороны» [1] и другие бытовые сценки, часто столь же мелкие по смыслу, как и произведения его младшего брата Владимира, но отличающиеся от них в хорошую сторону большей сочностью письма и большим пониманием красок. Однако долго выдержать в этом направлении, требовавшем постоянного изучения народной жизни и преобладающего интереса, по рецепту школы, к мрачным сторонам ее он, случайно заразившийся от товарищей ходячими взглядами, не мог, и его вдруг повлекло с грязных улиц и вонючих задворков, от неудобного и незаманчивого прозябания бедных и простых людей, в раздушенные гостиные, к приятным и ласкающим нравам высшего общества.

Здесь он имел огромный успех, так как пришелся как нельзя более по вкусу своими изящными и польщенными портретами и в особенности тем, что так же легкомысленно, как все вокруг, умел увлекаться всеми последними фасонами моды, как в платьях, так и во взглядах на искусство. От его реалистического периода у него сохранились некоторые жизненность и знакомство с типичными явлениями в народе, некоторая бодрость краски и некоторый драматизм, и всем этим он теперь щеголял, приправляя все сладким сиропом. В результате получились вещи, имевшие колоссальный успех среди людей, для которых бомондные представления драм А. Толстого действительно изображали древнерусскую жизнь и для которых все художественные идеи сводились к чему-то розовенькому и приторному, веселенькому и занимательному, а главное — не слишком серьезному и «скучному».

Разумеется, не тем К. Маковский был брюлловцем, что брался за исторические темы — за них брался и Суриков или за аллегорические и мифологические сюжеты,— в которых так велик Бёклин, не тем, что он переходил от одного рода живописи к другому, что доказывало бы только его разносторонность, и даже не тем, что он был великосветским, розовым и приторным живописцем (Буше это не помешало быть очень большим художником), но тем, что он за все брался как настоящий академик, с полным равнодушием к главному в искусстве — к интимному, теплому, сердечному чувству, тем, что для него поза и приличный, заманчивый вид были важнее всего и что он не думал выражать себя, давать самое драгоценное в художественном творчестве: убедительность своеобразных форм и взлелеянное в душе содержание. К. Маковский не сделал ничего искреннего. Его «Русалки», претендующие на чувственность и поэзию,— очень пустячная, ничего, кроме банальной пикантности и дешевой эффектности, не содержащая иллюстрация. Его «Боярский пир», «Иван Грозный» и т. п. махины с русскими историческими сюжетами [2], несмотря на неисчислимый

---

[1] В первой из этих двух картин К. Маковский дал очень живую иллюстрацию петербургской жизни. Несмотря на сладкие краски и жиденькую, в духе Кнауса, смехотворность некоторых эпизодов, ему удалось выразить в вечернем зимнем воздухе, в пестрой, разношерстной и пьяной толпе радостное охмеление, гул, гам, бестолковую, но веселую сутолоку народных празднеств. Во второй картине К. Маковский довольно удачно подражал простому трагизму Перова и довольно верно передал типы и обстановку русской деревни.

[2] В них если и есть большая историчность, по крайней мере внешняя, в сравнении с Брюлловым, то благодаря только тому, что они писаны после Шварца.

гардероб имеющихся на них кафтанов, охабней, шуб и сарафанов, на целые музеи кокошников, блюд, иноземных бокалов, русских братин и ковшей, ларцов и поставцов, на ковры и расписные своды, на густые бороды бояр и глаза с поволокой прелестных боярынь,— не что иное, как собрания костюмированных представителей петебургского high-life'а, сдавшихся на

К. Е. Маковский.
Народное гулянье во время масленицы
на Адмиралтейской площади в Петербурге.
1869. ГРМ.

какую-то lubie d'artiste и согласившихся позировать ему среди богатых декораций. Наконец, его знаменитые портреты, в которых он так любил похвастать макартовским размахом и блеском в околичностях — коврами и букетами, страусовыми перьями и кружевами, хотя и обладают некоторой жизненностью и блеском, все же не могут сохранить за именем Маковского его славу, так как они по своему сбитому рисунку, по своей пустоте и салонной миловидности бесконечно уступают не только произведениям истинных мастеров «бомондной» портретистики, вроде Рикара, Шаплена, Стевенса, Дусэ или Дюеза, но и таким розовым и приторным художникам, как Ф. А. Каульбах, у которого если не таланта, то, по крайней мере, знания и выдержки несравненно больше, нежели у нашего отечественного Карлюса-Дюрана.

К. Маковский тем не менее останется если и не в художественном отношении, то, по крайней мере, в историческом довольно интересным примером. В нем, в его «Русалках» и в некоторых портретах и головках, нашли себе отражение великосветская сторона русской жизни и великосветские вкусы 70-х и 80-х годов.

Сбитость русского общественного мнения в деле оценки художественных произведений сказалась как нельзя ярче в том, что К. Маковский долгое время был всеобщим баловнем, и громадный его успех только за самое последнее время стал слабеть. Особенно любопытным представляется искренний и шумливый восторг от него в нашей передовой прессе, провозгласившей «Боярский пир» и «Выбор невесты» первоклассней-шими образцами новейшей живописи. Богатые любители оценили вполне пастилу и рахат-лукум, изготовлявшиеся специально для них К. Маковским, нарасхват разбирали его гигантские полотна и «очаровательные» головки и записывались в очередь, чтоб позировать для портретов. Наконец, были и такие среди них, которые поручали ему, как единственно монденному артисту, расписывать стены своих раззолоченных хором всевозможными аллегориями.

XII
ВЛИЯНИЕ АКАДЕМИИ НА РЕАЛИСТИЧЕСКУЮ ШКОЛУ

На Западе в искусстве ничего никогда не делалось наобум, случайно и между прочим. Там художественные секты развиваются в строгой последовательности, в строгой цельности; там художники зачисляются в известные лагери и полки, выход из которых уже невозможен и позорен. Причиной тому — кипучая, как бы действительно воинственная художественная жизнь, способствующая выработке строго определенных программ, способствующая такому *«зачислению»* для *войны и битв* и заставляющая художников *присягать* тому или другому направлению, измена которому клеймится даже теми, к которым перешли перебежчики.

У нас по временам в самом художественном мире, правда, загорались вспышки истинного увлечения каким-либо направлением, завязывалась междоусобная борьба, возникал раскол, обладавший, как всякий раскол, несомненным свойством питать веру, двигать людей на деятельность. Таковы были: венециановский протест против академизма, затем протест 60-х годов, выразившийся в особенности в отказе 13 конкурентов от навязанной программы и в походе Стасова на Брюллова, и, наконец, современный протест молодой школы индивидуалистов против передвижнического направленства. Однако, за исключением последнего случая, в котором еще неизвестно, как пойдет борьба и чем она кончится, во всех предшествующих получалось каждый раз нечто весьма грустное. А именно: или, как это было с венециановцами, все движение таяло и исчезало, вымирало в какой-то чахотке, или, как то произошло с самыми сильными из художников 60-х и 70-х годов, сами эти протестанты заражались враждебными принципами, смешивались с противниками и даже бросали, к великому соблазну прочих, знамя, которое раньше отстаивали. Последнее происходило потому, что никогда, при общей вялости и равнодушии к искусству, не были выяснены догматы художественных вероучений, никогда не разделено безусловно, что ваше и что наше, что Академия: формализм и псевдоидеализм, и наоборот: за что стоять людям, принципиально любящим правду. Это вело к тому,

что как академики заражались в свою пользу соседними течениями, так точно и соседние течения многое, но уже во вред себе, перенимали от их официального академического искусства.

Менее даровитые среди тех, которые пошли в 60-х годах по «современным» путям, те, кто менее «чувствовал искусство», кто наивно и просто веровал в позитивизм и гражданское служение, те скорее еще оставались всю свою жизнь обвинителями и плакальщиками, реалистами и народниками. Наоборот, как раз те, в которых жил священный огонь, кому дорого было изведать сладость вдохновенного, а не придуманного и навязанного творчества, в конце концов бросали — или на время откладывали — памфлеты и нравоучения, но, при этом не зная при всеобщей спутанности художественных идеалов, за что взяться, прямо переходили в стан академизма, благо там была хоть кое-какая программа искусства для искусства и люди говорили о красоте, хотя не понимали ее.

Это случилось с нашим главным протестантом, нашим главным поборником искусства как общественного фактора, с нашим русским Курбе, когда в связи с общим реакционным движением начался к концу 60-х годов ренессанс академизма. Думая, что он начинает отстаивать святость и высоту искусства, Перов изменил самому себе, жизни и правде и принялся сначала писать свои пустенькие, смехотворные сценки, а затем и мертвые, холодные и пустые, точь-в-точь как брюлловский «Псков», исторические картины или даже еще глупейшие аллегории вроде «Весны», розового, порселянового подноса, по своей сахарности не уступающего панно К. Маковского.

В брюлловстве можно обвинить и другой столп нашего реализма — Репина, не только публично, на словах, и в печати, признавшего Брюллова за мирового гения и склонившего перед ним свою не преклонявшуюся когда-то даже перед Рафаэлем голову, но и раньше того доказавшего в своих произведениях, как мало в нем было, при всей его наблюдательности и знании жизни, несмотря на всю жизненность его таланта, определенных и выработанных взглядов, как легко прельщался он деларошевскими, мейерберовскими и брюлловскими идеалами, как наивно мог он поїасться на удочку мелодрамы, постановочной пьесы или исторического анекдота. И эта его слабость, зависевшая опять-таки от всеобщего, окружающего его равнодушия и — как следствие того — от невыработанности его собственных взглядов, отпечаталась не только в таких прямо неудачных вещах, как «Св. Николай», «Дон Жуан» или «Дуэль», но и в лучших его произведениях: в «Запорожцах», так досадливо эпизодических и анекдотических, в «Иоанне Грозном», сильно напоминающем испанские «кровавые» и эпатантные картины, в «Софье», точно списанной с какой-нибудь героини «обстановочного» репертуара Александринки.

В «Брюллова» впадал и Ге («Петр», «Пушкин», «Екатерина II») в ту же злосчастную эпоху всеобщего перелома, в начале 70-х годов. Тогда он все более и более стал удаляться от непонятного им идеала Иванова, но еще не примкнул к учению Толстого и совершенно терял под ногами почву, а главарю и теоретику всего реалистического, шестидесятнического направления в живописи Крамскому та же неустойчивость и неясность идеала

помешала создать хотя бы одну сильную и решительную вещь, несмотря на то что он был очень талантливый человек и обладал огромной энергией.

Один художник так прямо погубил все свое большое дарование и почти ничего не сделал за всю жизнь — настолько был спутан перекрестными

П. П. Чистяков.
Портрет А. П. Чистяковой,
матери художника.
1883. ГРМ.

толками и не знал, к кому пристать, вероятно, вследствие того, что никто не говорил о себе ясно и убедительно,— это Чистяков.

Чистяков, один из наших лучших техников живописи, единственный из русских художников, который был влюблен в рисунок и познал его тайны, подвергся, судя по его обеим академическим программам, брюлловской отраве еще в юности и затем так и не оправился от нее. Сбитый с толку, несмотря на свой интересный и самобытный ум, он промаялся всю жизнь в каких-то полуакадемических, полуреальных замыслах и застрял над своей «Мессалиной» — огромной исторической картиной. Он не кончал и не бросал эту вещь, вероятно, по той же причине, по которой так долго не кончал и не бросал своей картины Иванов, а именно вследствие отсутствия внутреннего убеждения в необходимости ее создания и застарелой

привычки думать, что только такие громоздкие, сложные, с историческим содержанием композиции достойны истинного художества.

Между тем Чистяков мог быть, как оно ни покажется странным, лучшим преемником венециановского принципа. Наталкивает на такое соображение его всем известная, страстная любовь к правде, внимательное и проникновенное отношение к жизни, так плодотворно проявившиеся в течение его долгой преподавательской деятельности. Талант Чистякова, к сожалению, слагался в те времена, когда нужно было сделать выбор между идеалами Брюллова и проповедью Чернышевского, и он, как многие другие, поклонявшиеся in abstracto красоте, предпочел первое только из страха, весьма основательного, перед вторым.

Еще одной жертвой академизма можно считать теперь почти забытого, но когда-то очень славившегося Якоби, начавшего очень удачно в перовском роде, однако после заграничной [1] поездки вдруг бросившего это направление и принявшегося создавать свои мелочные и грубые иллюстрации к Лажечникову и Дюма-пэру. С каждой картиной зависимость его от брюлловской театральной напыщенности сказывалась в нем все в более чудовищном виде, как в балаганности композиции, так и в ужасном расцвечивании, как бы прямо предназначенном для ходких олеографий.

Любопытно, что Академия художеств, отпраздновавшая с удивительным великолепием свою инаугурацию в 1764 году, наконец нашла в Якоби, спустя 100 с лишком лет, иллюстратора этого торжественного события, сулившего блестящую будущность юному еще тогда учреждению. Надо отдавать справедливость, что этот художник оказался вполне на уровне того упадка, до которого Российская знатнейших художеств академия дошла (и неминуемо должна была дойти) в течение первого же века своего существования, и, вероятно, в ознаменование столь печальных результатов радужная и очень скверная картина Якоби попала в музей нашего отечественного искусства, где и висит, на поучение всем потомствам и в предостережение им, на самом видном месте...

---

[1] Никто из наших художников, кроме Иванова, за границей не усмотрел того, что следовало видеть в современном искусстве; все, и даже лучшие, увлекались только блеском и мишурой модного, преимущественно официального направления. Никто из них в свое время не оценил таких истинно великих мастеров, как Тёрнер, Делакруа, Милле́, Коро́, Менцель, Бёклин и английские прерафаэлиты, а все поголовно, фатально, из-за своей неподготовленности, увлекались такими «проходящими» явлениями, как Деларош, Верне́, Пилоти, Мункачи и, в лучшем случае, Матейко, Фортуни и Месонье.

XIII
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ЖАНР. КАРИКАТУРИСТЫ

Сам Брюллов надавал немало спесиментов академического жанра, иначе говоря — таких иллюстраций жизни, которые носили на себе несомненные следы презрения к жизни. Брюллов и в этих вещах остался тем же академическим, мертвым мастером, как и в «Помпее» и в Исаакиевском соборе, проходившим с полным равнодушием мимо всего того, что должно было бы его встряхнуть, заронить в его душу восторг, раскрыть перед ним какие-нибудь тайны. В своих итальянских и восточных сценках Брюллову, по-видимому, было меньше всего дела до того, похожи ли эти сценки на ту жизнь, среди которой он жил, или *вообще* на жизнь. Писал он их, только соображаясь с мещанским вкусом любителей и дилетантов, с требованиями с их стороны миленького, сладенького, хорошенького рассказика. Как в «Помпее» он выставил вместо живых людей собрание восковых фигур с очень по-школьному красивыми, но мертвыми лицами, с очень по-школьному красивыми, но ложными жестами, так точно и в этих сценках он не воспроизвел ни единого живого человека, ни разу не обнаружил малейшего понимания итальянской или восточной жизни, хотя бы внешний, но искренний восторг перед природой. Он и в них повторял один лишь шаблон, пустой и бездушный, миловидный до сахарности, примешивая к нему дешевое остроумие, в сущности, только острожеманное и даже пошловатое.

В этой области у него нашлось не меньше последователей, чем в grand-art'е, и эти последователи (Скотти, Деладвез, Орлов, Эппингер, Штернберг, Чернышев, впоследствии Бронников, «академический» Верещагин, Риццони, Реймерс и многие другие) все были в своем роде так же похожи на великого maestro, как и Петровские и Раевы в своих исторических и церковных картинах на «монументального» Брюллова. И они, так же как он, игриво улыбались там, где другие были бы тронуты до слез, видели сладенькое, розовенькое, изредка и «нарядно-грустное» там, где другие, люди с темпераментом, были бы восхищены или потрясены скорбью. Разумеется, их игривое, подчас с умеренно-меланхоличной позой, творчество приходи-

лось совсем по вкусу той многочисленной толпе, которая только это и желала видеть в жизни, которая всякое искреннее слово считала за оскорбление, за отвратительную грубость. В наше время людей такого сорта еще достаточно, несмотря на дружный и долгий натиск литературы и искусства против мещанства взглядов, но тогда, в эпоху «Juste Milieu», их было несравненно больше и они, естественно, должны были поощрять в искусстве порождение той самой лжи, которой они были великолепнейшим цветом.

Созревание народного самосознания тем временем продолжалось и в литературе успело породить такие светила, как Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Однако в отношении к пластическому искусству, так мало значившему для русского общества, это созревание не выразилось тогда в покровительстве венециановской школе (которая, напротив того, в течение 30-х и 40-х годов окончательно поблекла и умерла), а в увлечении всяким розовым и миленьким вздором не только с обыкновенными западными сюжетами, но и с сюжетами из якобы русской простонародной действительности.

Венецианов сам подчинился этому вкусу современников, создал «Причащение умирающей», картинку, до странности для него фальшивую и подслащенную, а Брюллов дал пример новой отечественной бытовой живописи в своей «Светлане» — гладкой, чистенько вымытой и миловидной барышне, нарядившейся в кокошник, сарафан и бусы и усевшейся перед зеркалом как будто для гадания. После того и Моллер, создавший свой совершенно итальянский «Поцелуй», по возвращении в Россию принялся делать очень хорошеньких, но ничуть не русских «Татьян» и «Русалок». Михайлов заставил ту же брюлловскую «Светлану», в таком же сарафане, ставить с ханжеской ужимкой свечку перед образом, и даже Нефф вздумал испробовать свои силы в этой области, приподнеся, на объедение великосветских гурманов, двух марципанных куколок, в новеньких эстонских нарядцах, сидящих под деревьями из леденцов, среди сахарного пейзажа.

Несколько человек посвятили себя всецело бытовой живописи в такой салонно-академической окраске, и долгое время, пока не восторжествовало, в связи с развитием литературы, истинное знакомство с народом, это лживое искусство рядом с живым пользовалось почти всеобщим одобрением.

Самый известный в свое время из этих художников, подававший большие надежды, был Штернберг, очень рано скончавшийся, но успевший доказать, что его крупное дарование бесповоротно погибло на брюлловской дорожке, разменявшись на сладенькие пустячки, на смехотворные анекдотики, на вздор и привиранье. Если бы от всей гоголевской эпохи только и остались его a la Adam вкусненькие, ловко зачерченные, но слабые, условные французские рисуночки, то мы бы вовсе не знали, как выглядела на самом деле жизнь того времени. Какой-нибудь неотесанный, не очень даровитый Щедровский для нас дороже, так как он по крайней мере просто, как в зеркале, отразил свое время. Акварели, рисунки, литографии и масляные картинки Штернберга, несмотря на то, что часть их сделана была в Каченовке, в драгоценном обществе такого великого поэта и истинно русского человека, как Глинка, ничего ровно не отражают русского, ни внешнего, ни внутреннего. Эти вещицы не более

как «Pochades» во французском или бельгийском духе, умеренно приятные для глаз, но совсем немые для ума и сердца.

Штернберг, добрый, не глупый, начитанный, но неглубокий человек, наивно и слепо поверил другим, что в *этом* все искусство, и застрял на выглаженных дорожках суконного садика, не подозревая, что за его оградой рядом расстилается необъятный Божий мир. Попав затем в Италию, он там, естественно, не сумел стряхнуть с себя академическую рутину и взглянуть без розового стеклышка на окружающее. В Италии еще гремело имя недавно скончавшегося Леопольда Робера, породившего целую школу, которая шаблонно, наскоро, сотнями только и делала, что глупенькие и приторные сценки да лиловатые видики, и в Италии не подозревали в то время о чем-либо подобном появлению Менцеля в Германии, Милле во Франции или нашего Венецианова. Не в Италии мог Штернберг отказаться от аппетитного росчерка карандаша, презреть подмечиванье веселого вздора, бросить розовую гамму красок, взглянуть на живую заманчивую жизнь, клокотавшую вокруг него,— превратиться из занимательного, но мелкого иллюстратора в яркого, сильного художника. Он умер всего 27 лет от роду на чужбине, и по его последним словам можно предположить, что в нем происходил какой-то поворот к истинному искусству, однако вряд ли ему позволили бы совершить этот поворот вполне, так как всеобщим баловнем он был как раз за свою розовую и слащавую манерность.

Той же узкой, но благодарной дорожкой пошло немало художников. Среди них Чернышев и Тимм в 40-х и 50-х годах были ближайшими по времени и по направлению наследниками Штернберга, и оба они так же слащаво, как он, изображали ту якобы действительность, где все улыбалось, все шутили, где вечно светило розовое солнце, где даже грязь и бедность имели чистенький и приличный вид. Как тот, так и другой делали это с одинаково отменным каллиграфическим умением, опрятненько вырисовывая и выписывая свои картинки, предназначенные для будуаров и гостиных, где они отлично дополняли нарядное безвкусие приторного стиля Луи Филиппа, вошедшего тогда в моду. Впрочем, Тимм был все же живее. Его военные и массовые сцены, появившиеся в «Художественном листке» (просуществовавшем с 1852 по 1858 год), не только прельщают своей ловкостью, но останутся навсегда, если не слишком придираться к обязательным в то время парадности и шовинизму, драгоценными документами важнейших событий тех многозначительных в русской истории лет.

Штернберг и Чернышев посвятили немало сценок Малороссии и как раз благодаря им имели наибольший успех, вполне естественный в эпоху всеобщего увлечения Шевченко. Вслед за ними явилось несколько художников, среди которых Трутовский и Ив. Соколов главные, которые уже совсем специализировались на этом жанре и всю жизнь не переставали писать жеманные пародии на нашу «русскую Италию», ничего другого не находя в ней, кроме пестрых, нарядных костюмов и сахарных хаток, сладко белеющих под тенью «каламовских» деревьев. Вместо того чтоб изучить интересное и прекрасное, совершенно своеобразное малороссийское лицо, которым другая — более художественная — эпоха воспользовалась бы для создания нового типа красоты, они ничего другого не создавали, кроме все тех же головок идеальных девчат, кокетливо разукрашенных

веночками и монистами, а вместо того чтобы передать прелесть чарующего, полного сонной истомы пейзажа, они вечно повторяли самый ординарный шаблон, отдающий хромолитографией.

Впрочем, Трутовский, образованный и умный человек, не мог удовольствоваться этим, всегда одним и тем же «пейзанным» родом и пробовал свои силы и в изображении быта захолустных помещиков, всевозможных сценок из окружавшей его — помещика — жизни. Утешительного в истинно художественном смысле и эти сценки представляют мало, так как они исполнены в неряшливой, якобы щегольской, но, в сущности, дилетантской манере, и в них рядом с настоящей наблюдательностью также слишком много «отсебятины». Однако все-таки некоторые из них не лишены для нас по крайней мере исторического интереса, так как в них немало курьезных старосветских типов и характерных эпизодов [1].

Особенно эта жанровая живопись фальшивого, бонбоньерочного типа, претендовавшая на бытописание, получила распространение и поощрение после того, как вошел у нас в моду венгерский художник Зичи, переселившийся в Россию в 1848 году. Зичи имел огромный успех в петербургском свете благодаря той истинно фокуснической ловкости, с которой он справлялся с разнообразнейшими задачами, начиная с изображений парадов, спектаклей-гала, раутов и охот, кончая историческими анекдотцами в духе Изабе или пикантными сценками во вкусе Барона, Бомона и Шаплена. Однако эта ловкость его не того калибра, чтоб сохранить за его именем прежнюю славу и тот ореол, которым окружил его Теофиль Готье в своей книге о России, написанной, впрочем, спустя 30 лет после романтического воодушевления «Jeune France», когда бедный Тео уже опустился до официальной лести. Если Зичи по своему изумительному и разнообразному техническому умению и был среди русских рисовальщиков единственный, то тем печальнее, что все его творчество было исключительно направлено на забаву людей, стоящих вне жизни и в жизни мало смысляющих, все его искусство свелось к балагурству в мелочном, пошловатом духе Оффенбаха и Второй империи.

Зичи художник не сам по себе. Он явился уже продуктом целого движения, возникшего на Западе, основанного на всеобщем огрубении и на погоне за пустым блеском. Ведь и во Франции рядом с творчеством Гюго, Берлиоза и Делакруа развилось в середине XIX века самое мелкое буржуазное искусство. Но для России главным проводником этого движения был именно Зичи. Впрочем, всевозможные художественные клубы, вечеринки, пирушки, например знаменитые «Пятницы» в Академии, ко-

---

[1] Успех этих наших «дюссельдорфцев Малороссии» был настолько тогда значителен, что отголоски его слышатся и посейчас, когда появляются картины этого рода последних эпигонов «академического жанра» гг. Бодаревского, К. Маковского, Платонова и Пимоненки. Но в картинах этих художников уже нет и того относительного мастерства техники, заимствованного с иностранных образцов, которые в произведениях 40-х и 50-х годов хоть отчасти сглаживает неприятное и даже тягостное впечатление, получаемое от них. Странно, до какой степени Малороссия вообще не давалась русским художникам: сам Репин, этот сильный реалист, малоросс по происхождению и натуре, взявшись однажды изобразить типичную сценку из малорусской жизни, «Вечерницы», сделал вещь далеко не приятную, так как впал в другую, сравнительно с Ив. Соколовым и Трутовским, крайность, представив веселую и прекрасную в действительности картину в каком-то отвратительно грубом освещении.

торые вошли тогда в моду и на которых как раз поощрялось то легковесное импровизаторство, в котором больше всех отличался наш придворный хроникер, немало способствовали тому, чтоб это вздорное направление привилось к нашему художеству.

Влияние шикарной и бойкой манеры, главным представителем которой был Зичи, но которой щеголяли и все другие жанристы 40-х годов: Тимм, Чернышев, Ив. Соколов, отразилось на всей нашей живописной школе. Их фокусничанием, росчерком и «заливанием», их грубым изяществом заразились буквально все, даже те художники, которые презирали принципиально подобное великосветское жеманство, как Перов, Крамской, Владимир Маковский, В. Васнецов. С этой точки зрения было бы любопытно и поучительно взглянуть и на собрание рисунков русских художников за все XIX столетие, так как из этого осмотра выяснилось бы нечто весьма многозначительное. Рисунки старых мастеров: графа Толстого, Александра Иванова, Брюллова, Бруни и даже Федотова (первого периода), отличаются классической скромностью, драгоценной сжатостью штриха, проникновенным вниманием к предмету или, в худших случаях, школьной твердостью выучки, в 40-х же и 50-х годах наступает резкий перелом, после которого все принимаются «шикарить», «мастерски набрасывать», ловко, «вкусно» расчеркивать, удовлетворяться манерными намеками и шаблонным щегольством. С того момента серьезность в русской живописной технике исчезает, и рука наших художников, даже первейших, отдавшихся наиболее глубоким задачам, развращается. Не было ни одного русского художника в период между 50-ми и 90-ми годами, который умел бы представить красоту «заключенного», выхваченного железной рукой из фантазии образа, владеть твердой и определенной линией, сжатой и ясной формой.

У Зичи было много непосредственных последователей. Эти декаденты кипсекного и официального искусства также принимались за все с большой развязностью, с каким-то гусарским шиком, треском и блеском и в то же время с безнадежной поверхностью и пустотой, но до европейского совершенства их прототипа [1] им было недосягаемо далеко. Сюда относятся Шарлемань, Микешин, Бейдеман, Павел Соколов, позже Каразин, в наши дни Самокиш и многие другие.

Из них единственно один Микешин, как человек с исключительным талантом, заслуживает большего внимания. Однако ж и ему его дарование не помешало опуститься до безобразных крайностей в погоне за нарядным блеском, в увлечении вкусненьким карандашом и красками. Трудно разглядывать его иллюстрации к Гоголю и Шевченко, настолько они оскорбительны своим залихватским характером, якобы «гениальной» разбросанностью и неистовой утрировкой, но среди них можно иногда найти кое-какие поэтические замыслы и кое-какое понимание романтического ужаса, имеющие нечто общее с затеями Гюстава Доре. Если такие находки и не высокой пробы, то все же заслуживают некоторого внимания в русском художестве, столь бедном фантазией, столь косном и робком.

---

[1] Между работами Зичи первого периода найдется несколько таких, большей частью массовых сцен, которые не уступят Э. Лами и даже не далеки до «хороших Менцелей». Жаль, что этот замечательный талант так разменялся на пустяки.

Совершенно в стороне от этого направления стоит прямая ученица Зичи: госпожа Этлингер (по мужу княгиня Эристова, известная также под псевдонимами Mary и Казак). Портреты этой художницы, постоянно живущей и выставляющей в Париже, особенно прежних лет, не уступают по мастерству техники лучшим произведениям ее учителя.

Прежде чем покончить вообще с этим рядом художников, следует упомянуть еще о пяти живописцах, также относящихся к представителям гостиного и монденного искусства, но не имеющих точек соприкосновения ни с одним из вышеназванных мастеров, а именно: о Макарове, Гуне, полуфранцузах Харламове, Чумакове и Лемане. Они не играли никакой роли в *истории* нашего искусства, но у своих современников пользовались такой славой и таким поощрением, какие не выпадали на долю и первоклассным мастерам русской живописи. Впрочем, из них Макаров за цветущую пору своей деятельности в 40-х и 50-х годах — пока он еще не был окончательно завален заказами икон и порабощен модной слащавостью винтерхальтеровского типа — заслуживает и теперь серьезного внимания. Его портреты и головки того времени хотя также отличаются несколько светской лощеностью и прикрасой, все же очень бодро и широко писаны и выдержаны в приятных (иногда слишком даже приятных), благородных и сочных тонах. Не будь на них подписи, их можно было бы смело счесть за произведения хороших английских живописцев, наследников Лоренса и Дау — вроде Фрита или Лэндсира [1].

Гуна можно считать последним *достойным* преемником (недостойных и посейчас много, благо этот товар еще идет на художественном рынке) штернберговского, наполовину немецкого, наполовину французского, салонного, опрятного и улыбающегося искусства. В свое время Гун, примкнув к передвижническому кружку, был очень восхваляем Стасовым, и в особенности за его чисто брюлловские, пустенькие и нарядные анекдотцы из Варфоломеевской ночи. Для нас же теперь если что сохраняет некоторый живописный интерес, то это его несколько сентиментальные сценки из жизни нормандских крестьян, неприятные по приторности и асфальтовой условности красок, но что касается тонкости и мастерства письма, исполненные не без известного совершенства. Некоторые из этих вещиц почти равняются живописи Лелё, Бриона и Вотье.

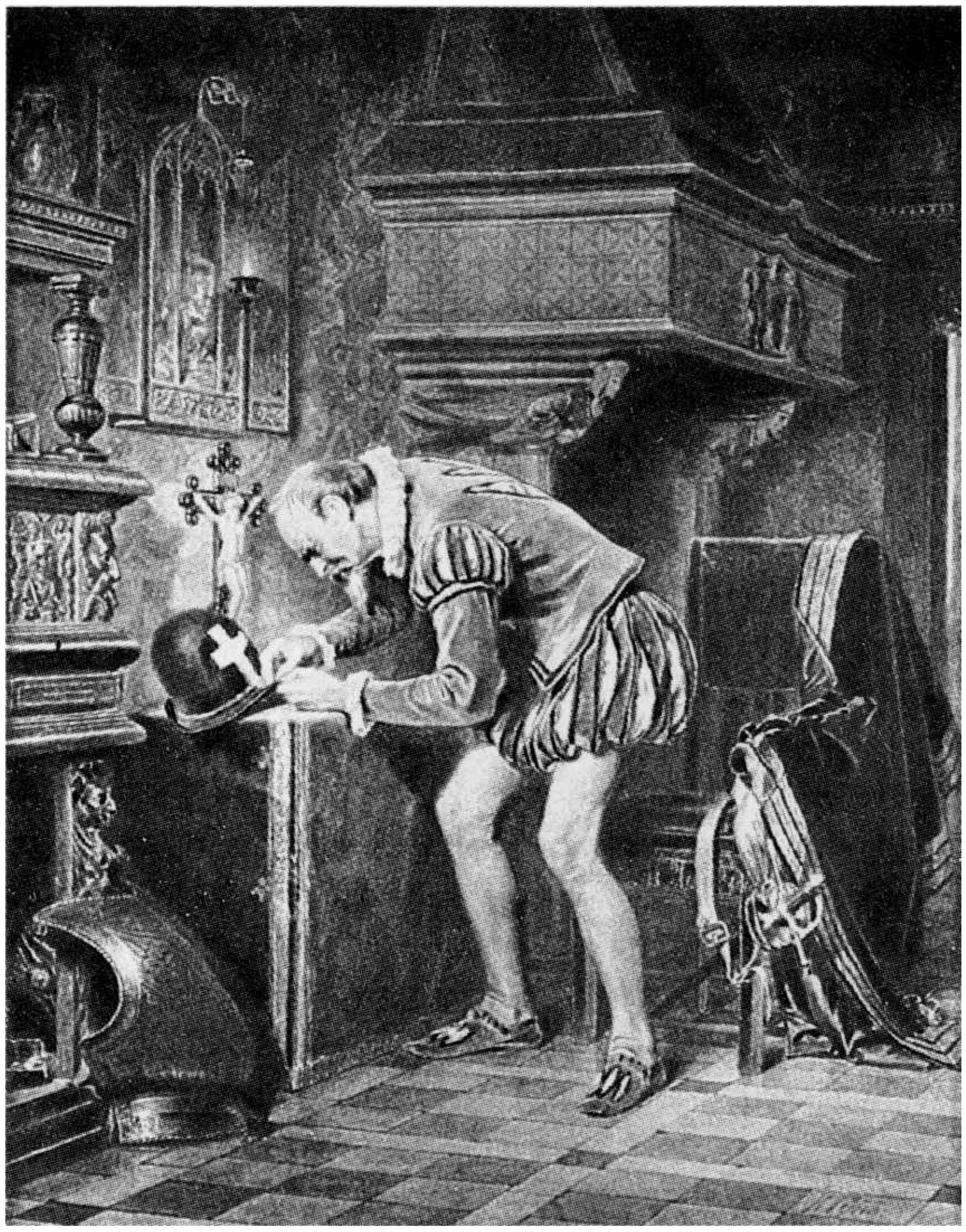
Три художника, прожившие всю жизнь в Париже: Харламов, Чумаков и Леман, специализировались на «головках», «дамочках» и тому подобных ходко идущих сюжетах. Все трое (особенно первый) не отставали от общего уровня салонного и магазинного парижского производства и тем заслужили род славы в 70-х и 80-х годах во Франции благодаря тому, что и там до распадения Салонов, до того что художественная критика возвела

---

[1] Одно из первых произведений Макарова, «Две мордовки», еще совершенно венециановского характера, напомнило мне другие две картины русской школы с аналогичными сюжетами, стоящие как-то в стороне и имеющие также что-то общее с венециановским направлением: «Семью сибирских дикарей» Мягкова и «Китайских нищих» Игорева, две превосходные, бодрые и сильные, прямо классические по своей суровой простоте вещи. К сожалению, обеих этих картин, а также, кстати будет упомянуть, славного, в стиле Боровиковского, портрета одного китайского принца работы Александрова (художника, много потрудившегося во время своих этнографических и топографических поездок на крайний Восток) недостаточно для характеристики совершенно загадочных личностей их авторов.

в разряд классиков Милле, Моне и Дега, в сильнейшей степени властвовал упадочный вкус, порожденный всеобщей буржуазностью.

Здесь следовало бы еще сказать несколько слов о наших иллюстраторах и карикатуристах, потому *здесь*, что те немногие, которые были у нас, работали в том же веселеньком, жиденьком и салонном роде.



К. Ф. Гун.
Канун Варфоломеевской ночи.
1868. ГТГ.

Впрочем, говорить о них не придется много, так как никогда они не играли той роли, которую играли великие «рисовальщики печати» на Западе в современных им обществах. Наша бедность в этом отношении зависела, без сомнения, от цензурных условий, также и от слабой постановки всего книжного дела, однако больше всего от ребяческого до некоторой степени состояния нашего художественного мира, препятствовавшего развитию смелых, гибких и подвижных талантов. Все же нельзя совсем без внимания пропустить несколько из ряда вон выходящих явлений. Например, грациозные, иногда и остроумные (но чаще банальные) виньетки Галактионова, уморительную повесть гоголевских времен в картинах о неудачнике музыканте Виольдамуре, рисованную Сапожниковым, чрезвычайно ловкие, не лишенные деликатного чувства иллюстрации Агина, весьма интересные по метким характеристикам и намекам на злобы дня карикатуры Неваховича и особенно Н. Степанова первого периода его деятельности (до того, что он стал подражать французам) и, наконец, манерные юмористические картинки вышеупомянутых Тимма и Чернышева. В позднейшие времена довольно

милые, хотя несколько слащавые и кипсекные, силуэты г-жи Бем и, наконец, не Бог знает какие художественные юмористические издания вроде «Стрекозы», «Осколков», «Будильника» и «Шута», в которых участвовали некоторые из только что названных художников, а также такие популярные рисовальщики, как Лебедев, Боклевский, Богданов и другие, более или менее удачно подражавшие французским и немецким образцам и отчасти отражавшие, хотя бы в своем безвкусии, неприглядные стороны русской жизни.

За последнее время внимание публики обратил на себя Old Judge, работающий в «Шуте», и, действительно, его карикатуры наиболее талантливое явление в смехотворной журналистике за многие последние годы. Этот рисовальщик обладает большим даром подмечать смешное и характерное и возводить это в гротеск, а главное — известным вполне художественным и сильным стилем в рисунке и в раскраске.

XIV
А. А. ИВАНОВ.
ПРЕБЫВАНИЕ В РИМЕ.„ЯВЛЕНИЕ МЕССИИ"

Чисто технические и отчасти умственные способности Брюллова были чрезвычайно значительны, но в нем отсутствовало то, что называется художественной душой,— та самобытная сила, которая управляла бы этими способностями, и то ясновидение, которое заставило бы их служить живой красоте. Вполне допустимо предположение, что, живи Брюллов в другой стране и при других условиях, питайся он истинно художественной атмосферой, он дал бы если не самостоятельное, то все же прекрасное. Живи он, например, во Фландрии в XVII веке, он играл бы, пожалуй, роль одного из блестящих сателлитов Рубенса. Но никогда и нигде Брюллов не мог бы открыть новых горизонтов, найти новую убедительную красоту, словом, не сделал бы того, что сделали великие мастера — родоначальники школ и направлений, не мог бы, так как в нем не было того внутреннего прозрения, того вдохновения и мистического огня, которые двигали этими художниками. Нельзя сказать поэтому, что душа Брюллова была искажена Академией, так как, наоборот, душу ему изготовила и вложила Академия. Искажена была лишь его рука, его наследственная — и громадная — способность владеть кистью и карандашом искажена и направлена на ложь и пустяки. Нечто совершенно иное произошло с Александром Ивановым, который по всей своей натуре является прямым контрастом Брюллова.

Об Александре Иванове не достаточно еще пожалели русские люди. В другую эпоху такой художник был бы, наверное, дивным выразителем в живописи идеалов своего народа, так как он по своей значительности равнялся не, как Брюллов, второстепенным, занимательным «писателям», а высшим и прекраснейшим *поэтам*. В нем жила детская, ангельская, пытливая душа, настоящая душа пророка, жаждавшая истины и не боявшаяся мученичества. За искажение одной такой души академизм заслужил безусловную ненависть и презрение, так как такие души, в сущности, только и дороги для человечества, только они и составляют суть и смысл всего искусства, они светятся, как редкие, но приветливые светильники на темном

пути, по которому мы плетемся. Один из этих светильников Академия святотатственно завесила темной пеленой своей схоластики, и вокруг образовалась темнота... К счастью, только *завесила,* а не *затушила.* Уголья светильника продолжали тлеть, невидимые, в безвоздушном пространстве. Однако, когда эти уголья стали разгораться, когда та пелена настолько уже была изъедена пламенем, что висела вся в клочьях и отовсюду через нее прорывался радостный, божественный огонь, пожиравший и эти остатки, тогда-то рок, безжалостный к русскому искусству, вдруг разбил и уничтожил этот светильник и все снова погрузилось в прежний и до сих пор лишь слабо рассеивающийся мрак. Иванов умер внезапно и как-то нелепо, в тот самый момент, когда он готовился сказать свое великое слово, и этот момент — полного просветления — был настолько краток, что большинство тут же и забыло о нем, а кто и помнит (Ге, Крамской), то так, как ослепшие в раннем детстве помнят о солнце.

Родился Александр Иванов в 1806 году, в Петербурге, в семье не раз уже упомянутого профессора Андрея Иванова, заслуженного, аккуратного и приниженного чиновника академического искусства. Склад ивановской семьи был типично мещанским. Во главе находились: суровый, неприступный на вид, на деле мягкий до слабости отец, ревностный в обрядах и букве христианин, безусловно добросовестный, но не дальновидный служака, и очень милая, но совершенно безличная мать. В доме царил черствый порядок, однако больше во внешности, что же касается душевной жизни, то членам семьи предоставлялась свобода, должно быть, потому, что не было и подозрения о том, что такая свобода имеет значение. Все интересы сводились к мелкому и жалкому — к заботам о карьере, о заказах, к пустым сплетням и пересудам об академических нравах и происшествиях. Взгляды на искусство Андрея Иванова были неумолимо серьезны и упорны, но притом до последней степени ограниченны. Староверческий фанатизм его сводился к незатейливой формуле: во-первых, антики, во-вторых, натура, а над тем и другим порядочность, чистота отделки и угождение требованиям начальства. Взятый семи лет в Академию, он был там «сделан» художником, затем «сделан» академиком и профессором; вполне естественно, что он смотрел на все художественное юношество и на своих собственных детей как на мягкий воск, из которого в любой момент можно опять-таки «сделать» таких же, как он, художников, академиков и профессоров. Молодой Иванов, таким образом, задолго до того, что начал посещать классы казенной Академии, находился под давлением самого затхлого академизма.

К счастью, хотя Александр и унаследовал от отца скромность, доходившую почти до приниженности, рядом с ней в нем уже в ранних летах обнаружилась какая-то странная при этих условиях дерзость мысли, основывавшаяся на ощущении, что в глубине души его идет самостоятельное движение, очень значительная работа. Эта дерзость, развившаяся в нем только потому, что никто из окружающих не интересовался психологическими вопросами и не вторгался в тайники его внутренней жизни, была несомненной печатью божества и впоследствии всю жизнь спасала его. Она была тем двигателем, который помог Иванову не погрязнуть в мещанском болоте, а возвыситься до понимания прелести и высоты истинного просвещения — выкарабкаться из тьмы и духоты на свежий

воздух. К счастью, было также, что в те важные для формации его ума и взглядов дни Иванов нашел себе достойного друга в лице пейзажиста Рабуса, неважного художника, но восторженного романтика, всем умом и сердцем влюбленного в искусство.

В это-то время медленного вырабатывания Ивановым собственной личности, когда он в каждый миг мог прийти в отчаяние от сознания не только недосягаемости, но одной мутности своего идеала, бросить навсегда мечты об истинном искусстве и отдаться гнусненькому, но по крайней мере не беспокойному прозябанию наподобие всех близких ему людей, тогда неожиданно явилось ему на помощь одно внешнее обстоятельство, которое вырвало его из развращающей среды и дало ему возможность осмотреться и стать на ноги. Общество поощрения художников, недавно так удачно употребившее деньги на посылку братьев Брюлловых за границу, обратило внимание на успехи Иванова в Академии и, когда он там, хоть и был признан достойным, не получил в качестве вольноприходящего ученика большой золотой медали, решилось дать ему эту медаль от себя и послать на свой счет в чужие края [1].

К сожалению, целью поездки Иванова был все тот же холодный и засушенный Рим Камуччини и Торвальдсенов, который оказался столь вредным для Кипренского и столь бесполезным для Бруни и Брюллова. Так же мало приготовленный академическим воспитанием к сознательному восприятию истинного и живого движения в европейском искусстве, он так же, как и его предшественники, в течение долгих лет не мог разобраться в том, что теперь увидел вокруг себя. Однако Иванов тем как раз и отличался от этих художников, что понимал свою неразвитость и до тех пор с гениальным, полуинстинктивным упрямством не возвращался на родину, опасную для его дальнейшего развития, пока не выяснил себе всего, пока не вылечился и не окреп. Лишь мало-помалу, один за другим, с мучительнейшими сомнениями опрокидывал он навязанные авторитеты и лишь медленно выбирался на вольный светлый путь.

Главный, самый опасный враг, с которым ему пришлось бороться, был академизм, и долгое время эта борьба для Иванова была тем труднее, что он не отдавал себе отчета, до какой степени порабощен ложными взглядами, привитыми ему в школе. В Риме, этой «столице» академической

---

[1] В этих первых отношениях Общества к Иванову сразу проглянуло то, что и впоследствии заставляло так страдать его: с ним обращались свысока, чуть ли не как с крепостным (Брюллов был в лучших условиях, как сын иностранца). В Иванове воспитанием настолько была уничтожена способность протеста, что он безропотно переносил эту пытку (отсылка его за границу по разным причинам затянулась на целых 3 года). Он покорно выслушивал назидания и внушения членов Общества и с постоянной робостью представлял на их суд свои труды, часто далеко не одобряемые. Впрочем, терпел Иванов все это не только по неспособности к протесту, но и потому, что слишком для него важно было покинуть болото, в котором он вырос, и поискать тех путей, которые ведут к настоящему искусству. Чтоб не лишать себя возможности ехать за границу и всецело отдаться живописи, он даже решился, с невыразимой болью в сердце, отказаться от брака с любимой девушкой.

А. А. Иванов. ▶
Явление Христа народу.
1837—1857. ГТГ.

ереси, где она в виде псевдоклассицизма окрепла в сложной и разработанной системе, где ею были заражены все художники, Иванов находился в самых невыгодных условиях. Если римские лжеклассики Камуччини и Бенвенути нисколько по темпераменту и дарованию не отличались от наших лжеклассиков Егорова и Шебуева, то они были во сто раз образованнее их. Они сознательно и хитроумно относились к тому учению, к которому Шебуев и Егоров принадлежали как бы «по службе». Шебуев из всех сил старался исправлять по антикам свои произведения, однако его апостолы своими мужицкими физиономиями все же показывали, что они писаны с русских натурщиков. В римлянах, греках и святых итальянских лжеклассиках уже не было ни единого живого места, и все отзывалось школьной выправкой, через все просвечивала белая, безличная мертвечина гипсового класса. Дома Иванова хвалили, если только рисунок был верен, колорит приятен, «околичность» удачно расположена, но главное, если фигуры хорошо задрапированы. Здесь же Камуччини, глядя на его работы и указывая на единственные живые в его картинах места, написанные с натуры, объявил с уверенностью схоласта, имеющего в голове стройную систему и презирающего беспорядочное разнообразие жизни: «Это натура, но грубая натура».

Вместо того чтобы оглядеться, Иванов, как любой академик, на первых порах принялся за исправление своего стиля на основании классических образчиков красоты. Он думал, что он идет по стопам великих мастеров прошлого, а на самом деле блуждал в дебрях мертвой схоластики. Он не вглядывался в дивную по линиям и краскам природу, в характерную народную жизнь, клокотавшую вокруг него, а пропадал целыми днями в музеях, дворцах, церквах и библиотеках, тратя в этом спертом архивном воздухе драгоценные дни своей молодости. Он продолжал калечить свою чудную душу, «выбирая», согласно советам своих учителей, грустных кастратов, «отличные места голов и драпировок, дабы *приучиться* к хорошему вкусу».

Но Иванову не суждено было навеки погрязнуть в холодной, мрачной трясине мертвого псевдоклассицизма. Около 10 лет до того Брюллов мог познакомиться в Риме с назарейцами, но его гордой и пустой натуре были недоступны начинания этих святых художников. Теперь (в начале 30-х годов) таинственный голос, не заглохший в Иванове, повел его как раз к главе их, к Овербеку, и с этого момента началось его спасение. Овербек первый в новейшие времена обнаружил понимание и воодушевленное признание христианских идеалов в искусстве. Положим, у Овербека это понимание имело довольно определенный характер узкого фанатического католицизма, но все же это было понимание, которое вело к истине на единственно доступной для искусства почве — на мистической. Иванов, движимый своим гением, отлично сумел извлечь из общения с Овербеком вечное и прекрасное и презреть преходящее, чем увлекался немецкий мастер. Но если беседы с Овербеком и помогли Иванову *повернуться в сторону истины,* то они не указали пути к ней. Сам Овербек не видел спасения христианской живописи вне древних мастеров и твердо верил, что Рафаэль и Беато Анджелико (какое уже странное сопоставление) нашли истинное выражение божественного, что нужно только так же делать, как они.

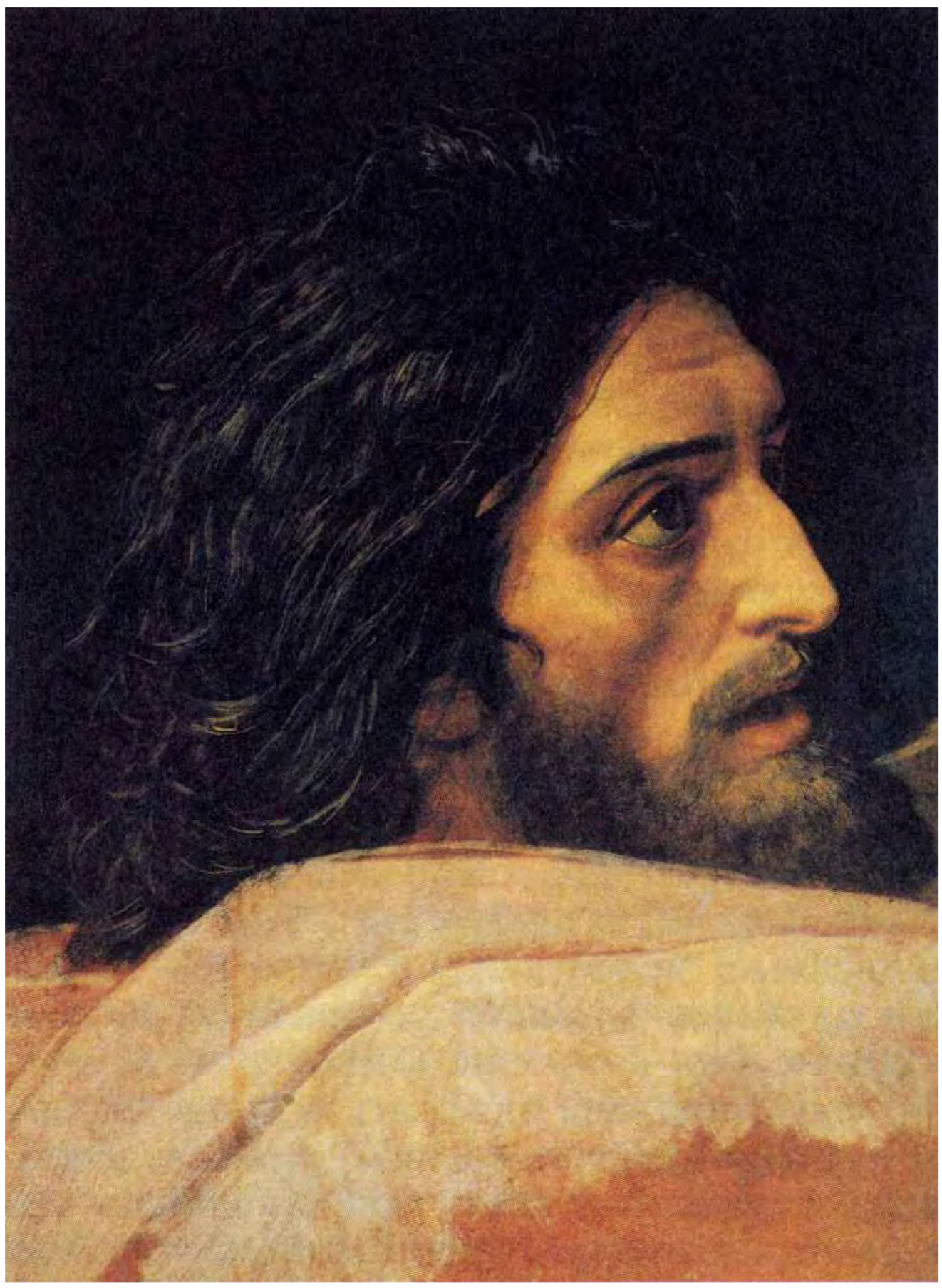
Овербек не обратился (как то сделали 20 лет спустя английские прерафаэлиты и впоследствии сам Иванов) к первоисточнику искусства, к непосредственному изучению жизни, а попался на старую болонскую удочку и вместо уничтоженного в себе классического академизма создал новый, почти столь же фальшивый и безотрадный. Однако если не в творчестве, то по крайней мере в отвлеченных мыслях о творчестве Овербеку удалось вырваться из Винкельмановской леденящей тюрьмы. Для Иванова же было полезно только то, что *говорил и думал* этот христианский художник-проповедник, а не то, что он создавал в своих розовых и жеманных картинах,— его умиление перед высоким, заражающий трепет перед таинственным, но никак не лизанное письмо, не рабское подражание старикам, не робкий несчастный рисунок.

В особенности одно очень важное открылось Иванову в беседах с Овербеком. До тех пор, согласно с академической эстетикой, и Гвидо, и Рафаэль, и Буонарроти, и Дольчи были для него равноценными величинами. Теперь же, благодаря Овербеку, его вкус, его отношение к старикам хоть и непоследовательно, хоть и скачками, но стали очищаться. Разговоры с немецким романтиком помогли ему разобраться в впечатлениях от искусства прошлого, отказаться навсегда от мертвого мастерства академиков XVII века и расширить круг своих симпатий до таких художников, которые прежним русским живописцам казались только смешными, но которые как раз полнее и лучше всех прочих воплотили высочайшие идеалы человечества. Уже предрасположенный к тому (интересно, что на пути его в Рим, прямо из Петербурга, его поразило «Magnificat» Сандро Боттичелли), он теперь сознательно отвернулся от подражателей и эклектиков и стал всматриваться, к негодованию своих петербургских благодетелей, в бессмертные, хоть и не вышколенные, красоты Джотто и его последователей. Джотто укрепил Иванова в тех мыслях, которые он смутно чувствовал и раньше. Теперь он понял, что не то совершенство — вернее, порядочность — техники, которую ему старались вдолбить в продолжение долгих лет, составляют смысл и прелесть художественных произведений, что искусство дорого людям не из-за такого вздора, как правильно нарисованные «следки» и красиво расположенные драпировки, но что оно дорого только как утоление жажды красоты, как увековечение, выяснение и просветление жизни.

Цель его пути раскрылась перед ним, и он, охваченный восторгом, пожелал выразить еще неясное, скрытое богатство своей души, свою горячую веру в одном создании. По традициям школы (а с ними Иванов еще далеко не порвал) нужно было привезти из Рима, в свидетельство своей зрелости, *одну* большую, сложную и серьезную картину: ein Meisterstück. Согласно с собственным религиозным настроением, поощряемый в том Овербеком, он принялся искать сюжет, который позволил бы ему в этом одном произведении выразить свое отношение к искусству. Иванову казалось, что русскому художнику, сохранившему всю силу прежнего верования, надлежало теперь высказать свое понимание Христа, не только личное, но всего русского народа. Грандиозное намерение, не имевшее ничего общего ни со сценическими эффектами Брюллова, ни с велеречивым фразерством Бруни. Читая Евангелие, он набрел в нем на ту тему, которая, ему

казалось, даст возможность выразить все его думы и все его чувства, всю высоту его религиозных воззрений, и он принялся за свое «Явление Христа народу» [1].

Однако в этом выборе сюжета сказалось влияние не только овербековского мистицизма, но и некоторой засушенности мысли немецкого



А. А. Иванов.
Голова Иоанна Крестителя.
Этюд для картины
«Явление Христа народу».
1840—1850-е гг. ГТГ.

[1] Чувствуя, что дело с большой картиной затянется, и желая как-нибудь успокоить своих благодетелей, от которых зависело все пребывание его в Италии (а, по убеждению Иванова, от пребывания в Италии зависела вся дальнейшая работа его), он принялся за картину меньших размеров, «о двух фигурах», желая «показать и наготу, и понятие свое о драпировках». Несмотря на зрелость духа и мысли, он, таким образом, нарочно становился на точку зрения заурядных и бездушных ценителей, и, вероятно, эта точка зрения, которую он тогда уже перерос, не позволила ему создать что-либо живое. Картина эта — «Явление Христа Магдалине» — действительно показала все его умение в наготе и драпировках, от нее веет ледяным холодом. Торвальдсеновский Христос, шагающий в застывшей театральной позе, засушенный, точно награвированный пейзаж, робкая живопись, огромный труд, потраченный на второстепенные вещи, вроде выписки складок,— вот что, во-первых, бросается в глаза, и, лишь всматриваясь, видишь в голове Магдалины нечто такое, что показывает, до какого понимания трагического дошел уже в то время Иванов, каким он стал сердцеведом, как глубоко мог перечувствовать до слез умилительный рассказ Евангелия.

художника. Как Овербек не мог научить Иванова иным приемам, кроме как своим компилятивно-подражательным, так точно он не мог помочь ему в деле «выбора сюжета». Овербек, несмотря на весь мистицизм своих взглядов, не лучше всякого академика воображал, что можно *додуматься* до своей темы. Картины не представлялись его фантазии готовыми созвучиями мысли и чувства, вылившимися в определенных линиях и красках. Напротив того, он постоянно прибегал к чисто академическому и художественно-безнравственному способу: *«компоновать»* свои создания и *выискивать* сюжеты в чтении книг и в собственных размышлениях. Овербек не ждал самого драгоценного в существовании художника — вдохновения, вдохновения первой мысли, а, занятый своими тугими вымыслами, даже пропускал его, когда оно являлось. Так же точно и Иванов не стал дожидаться вдохновения, чтоб приступить к главному делу своей жизни, и он *придумал* сюжет для своего Meisterstück'a и затем уже фатально должен был исполнять этот тяжелый труд без животворящего вдохновения, с помощью нудного, мучительного выдумывания.

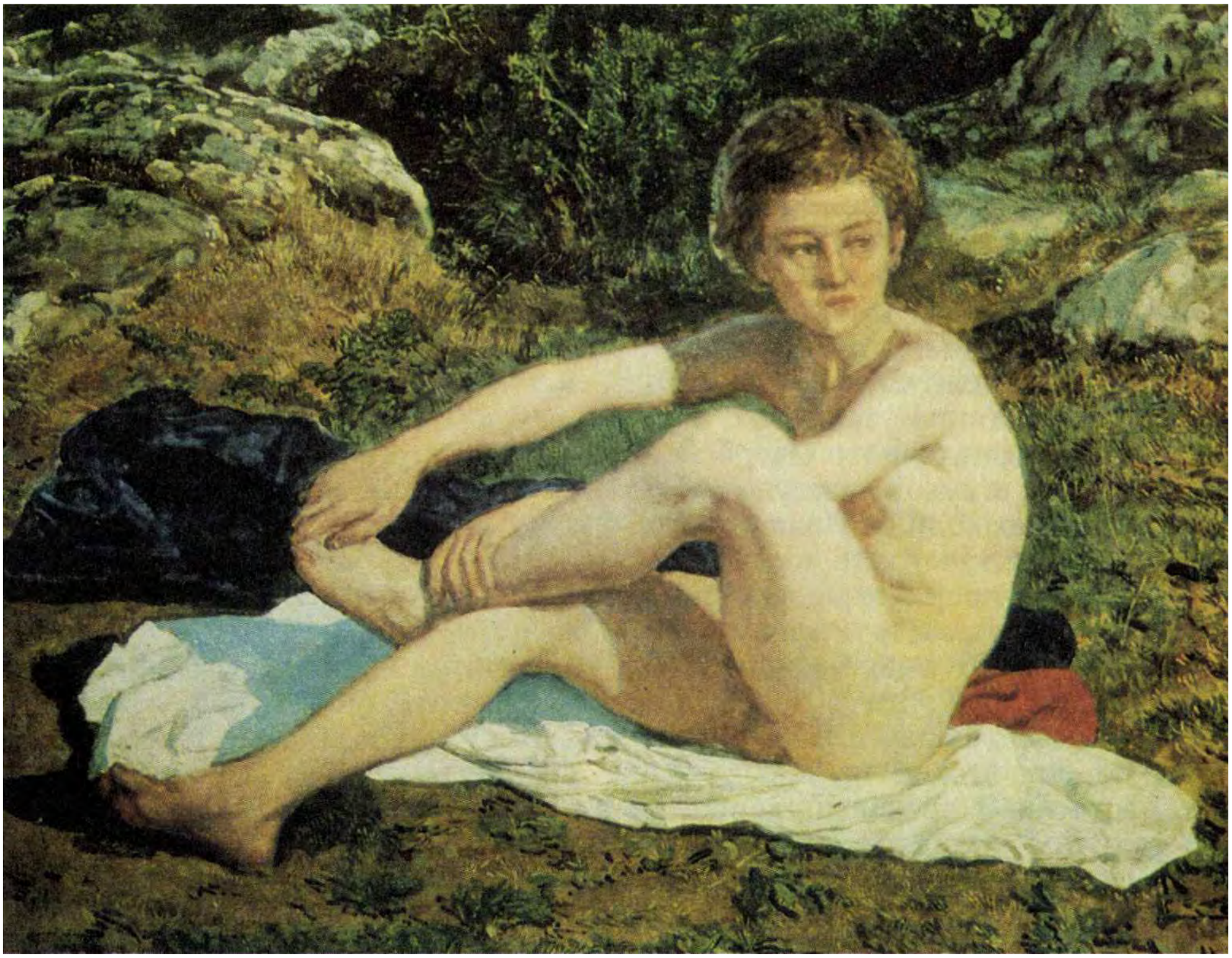
Иванов поплатился почти всей своей жизнью как за ошибки академического воспитания, так и за ошибки доброго, честного и святого, но несколько ограниченного Овербека, вся теория которого была мистической по принципу и сухой, рассудочной в своем приложении. Недостатки воспитания не позволили Иванову сразу стать выше почитаемого им главы назарейцев, перешагнуть через него.

Иванов пошел в исполнении своей картины какими-то зигзагами, постоянно отвлекаясь в сторону с прямого пути, хотя этот путь все более выяснялся в его выздоравливающей за работой душе. Время создания его картины, тянувшееся более 15 лет, в сущности, можно рассматривать как время настоящей его школы, а «Явление Христа» как «программу», которую он готовил на всемирный суд в свидетельство своей школьно-художественной зрелости, явившейся к нему так поздно и доставшейся ему с таким невероятным трудом именно потому, что настоящее время школы было им потрачено на бесполезную и бестолковую зубрежку. Он и смотрел на себя, вероятно, из-за сознания своей слабости, своей художественной неразвитости, как на ученика, и это-то всего больше и сбивало его, заставляло прислушиваться к советам совсем не понимавших его людей: холодных академиков, ограниченных назарейцев или дилетантствующих туристов. Долгое время не решался он отдаться слепо и безусловно своему внутреннему голосу, тогда как именно этот голос был бесконечно драгоценнее всевозможных посторонних мнений [1].

---

[1] На то, впрочем, как далеко ушел Иванов уже в конце 30-х годов (тогда как раз, когда Брюллов писал свою «Осаду» и «Распятие») от взглядов русского общества на искусство, лучше всего указывает известный отрывок его письма, могущий служить прекрасным эпиграфом всей истории новейшего искусства: «Художник должен быть совершенно свободен, никогда ничему не подчинен, *независимость его должна быть беспредельна.* Вечно в наблюдениях натуры, вечно в недрах тихой, умственной жизни, он должен набирать и извлекать новое из всего собранного, из всего виденного». К сожалению, хотя он и говорил уже тогда, что «Академия художеств есть вещь прошедшего столетия, ее основали уставшие изобретать итальянцы»... однако на деле с Академией он не порвал до тех пор, пока не оставил своей картины, к исполнению которой он приступил чисто академическим путем и которую он писал с тем эклектизмом, который составляет основную черту изобретенной болонцами системы.

Находясь в Риме, Иванов беспрестанно сравнивал свою работу со всем, что было классического и наиболее высокого в этом колоссальном музее прежнего искусства, и вследствие этого вечно пребывал в каком-то «заботливом недовольстве», доводившем его часто до отчаяния. Иванов старался подойти к своим кумирам и изо всех сил бился, чтобы связать традиции



А. А. Иванов.
Нагой мальчик.
Этюд, выполненный во время работы
над картиной «Явление Христа народу».
1840—1850-е гг. ГРМ.

с требованием полной свободы, согласить изучение натуры с заимствованиями у старых мастеров. К несчастью, он не понимал того освободительного движения, которое начиналось тогда в лихорадочно-вдохновенном Париже. Он, вероятно, видел, как некоторые французы были заняты тем же, к чему и его влекло инстинктивно, а именно борьбой с традициями вообще, но согласно с наставлениями, полученными еще дома, также с наставлениями Овербека и Гоголя, ненавидевшего французов, Иванов считал все эти «французские» затеи за разврат и не мог постичь своего духовного родства

с теми героями, которые на родине Делакруа храбро боролись против рутины и отыскивали новую, живую и свободную красоту.

Какой мужественной бодростью, страстью и негой, тонким вниканием во все оттенки прекрасного проникнуты этюды Иванова, эти непосредственные изучения природы [1], и куда девалась вся эта прелесть жизни в картине, для которой они предназначались! Приглаженные и выправленные, засушенные и окаменелые, перешли эти этюды на большое полотно, и на нем с трудом узнаешь сквозь оболочку скучного «монументального стиля» их остатки. Иванов в том преследовании *старой* красоты иногда очень близко подходил к ней. Иной его юноша выдержит сравнение по божественной плавности линий с флорентийским Идолино; иная спина, рука, нога, торс — с лучшими образцами древней пластики или Ренессанса; некоторые драпировки не уступят рафаэлевским. Но вся эта формальная близость к произведениям прошлого, скорее, вредит его творению, так как чужое досадливо заслоняет собственное.

Одно обстоятельство причинило ему особенно много затруднений. Дома, в школе, несмотря на весь энциклопедизм, которым кичится академическое образование, Иванова забыли *обучить* краскам: вглядываться в тонкость отношений их в природе, в бесчисленные их оттенки и передавать это в живописи. Здесь, в Риме, фрески Микеланджело и Рафаэля, картоны Камуччини, Овербека и Корнелиуса, а также советы трех последних также ничего не могли открыть ему в смысле красок. Между тем и в Риме стали наконец доходить в половине 30-х годов слухи о колористическом движении, начавшемся еще в 20-х годах во Франции, и вопрос о красках не был уже так категорично решаем в отрицательную сторону, как прежде. Самому Иванову казалось, что сила его картины будет зависеть от полной ее правдивости, а эта правдивость, естественно, зависела главным образом от верности красочного эффекта. Иванов, всматриваясь в великие произведения прошлого (а к тому времени он уже умел отличать истинно великие от поддельных), наконец открыл, что основные прелести их не в нагромождении драпировок и не в круглых жестах, но в том, что художники выражали в них свои мысли и чувства с *полной убедительностью*. Иванов отказался от эффектничанья и поставил главной целью своих стремлений заставить людей *поверить* своему вымыслу, заставить чувствовать себя перед картиной, как перед действительностью, и, разумеется, для достижения этого ему недостаточно было одних черных линий и монотонной раскраски назарейцев, а требовался живой, естественный колорит.

Иванов и тут не спросил сразу указаний у природы, а обратился за советами к старым мастерам. Он съездил даже специально для того в Вене-

---

[1] Существуют даже несколько очень тонких портретов его и две-три сценки из итальянского быта, целиком, с глубоким пониманием народной жизни выхваченные из действительности, не имеющей ничего общего с розовой, надушенной Италией Брюллова и Штернберга.

А. А. Иванов. ▶
Оливы у кладбища в Альбано. Молодой месяц.
Около 1843—1845. ГТГ.

цию, на родину великих колористов. Но там наконец у него открылись глаза: венецианцы указали ему как на единственную свою руководительницу и вдохновительницу — на природу, которой Иванов до сих пор так пренебрегал. Послушавшись их советов, он с рвением и наивностью начинающего ученика принялся за свое коренное переобразование, однако, к ужасу своему, вскоре заметил, что уже слишком стар, чтобы учиться делу, требующему более, чем что-либо, непосредственности и свежести. От первоначального, все же приятного, хоть и лживого коричневого колорита он спустя некоторое время отрекся совершенно, но той новой красочной формулы, к которой стремился, так и не достиг.

Тем не менее результаты, полученные Ивановым в этой сфере, изумительны. В иных его этюдах купающихся или отдыхающих людей, освещенных лучами утреннего солнца, в иных пейзажах поражаешься смелостью и передовитостью его открытий. Судя по ним, он, должно быть, уже предвидел то, над чем работали впоследствии с успехом Мане, Моне и Уистлер. Иванов, желая найти полную правду колорита, наткнулся на такие краски, на такие отливы в тенях, на такую пестроту и новизну отношений, о которых вообще до него, во всей истории живописи, не было помину и к которым нас приучили только за самое последнее время импрессионисты. Какою смелостью и силой обладал этот скромнейший человек, чтобы перейти вдруг от подмалевок «теливердой» и «сиеной», всяких засушивающих творчество школьных рецептов прямо к ярко-голубым теням на человеческом теле, к *серой,* тусклой зелени на солнце, к оранжевым и зеленым рефлексам на лицах...

Но все же среди его бесчисленной массы этюдов трудно найти вполне *прекрасные* по краскам — такие, в которых все, что он подмечал, приглядываясь к отдельным кусочкам природы, было бы так же связано в общую гармонию, как оно связано в действительности. Ему недоставало общей проверки и широкого взгляда на вещи, той «привычки просто смотреть», которая достается художникам лишь в молодых годах и в тех только случаях, когда они отдаются одному этому, не отвлекаясь ни в сторону линий, ни форм. Моне впоследствии только потому и одолел в таком совершенстве красоту красок в природе, что бросил все заботы о рисунке и занялся исключительно отысканием красочной правды.

На картине особенно ясно сказалась колористическая слабость Иванова. Целиком переносить свои красочные изучения на большое полотно он так же не решался, как не решался переносить целиком свои фигуры и типы, писанные с натуры. Все же старания Иванова смягчить «сырость» и резкость красок, успокоить их кажущуюся странность, тушить их яркость — вся эта «комнатная» работа дала в результате какое-то подобие пестрого ковра [1] или мучительно рябящей в глазах мозаики. Иванов говорил до самой смерти, что картина не окончена именно в том смысле, что ему нужно ее еще пройти и привести к одному аккорду, но можно не жалеть о том, что он этого не сделал, так как сводка к одному аккорду в такой,

---

[1] Современники находили, что картина похожа на гобелен; в то время это вовсе не означало, как в наше, что-либо лестное.

по самой сути, составной и склеенной вещи неминуемо привела бы к тому, что окончательно исчезло бы все проскользнувшее в нее из живых, непосредственных этюдов с натуры.

Мимо «Мучеников» Флавицкого или «Патмоса» Моллера — двух совершенно ясных и классифицированных порождений ложного искусства —

А. А. Иванов.
Жених,
выбирающий серьги
для невесты.
1838. ГТГ.

проходишь равнодушно. Они настолько немы и безжизненны, что глаз скользит по ним и не в силах остановиться на хорошеньких личиках, гладких телах, круглых жестах и приторных красках. Мимо картины Иванова так быстро и невнимательно не пройдешь. Она приковывает внимание тем трудом и теми страданиями, которые положены художником на ее создание. Но и на нее не глядишь с удовольствием. Напротив того, она производит мучительное, тягостное впечатление. Сознаешь, что перед тобой две картины: одна написанная поверх другой — и что верхняя — тоскливая и вялая калька, с нелепыми прибавлениями, с той, которая под нею, и хотелось бы содрать эту пелену, чтобы вполне оценить находящееся под нею произведение, положим, далеко не цельное и сначала до конца «придуманное», но состоящее, по крайней мере, из превосходных отдельных кусков. Особенно досадно, что типы действующих лиц, найденные в таком совершенстве Ивановым в этюдах, на картине утратили добрую половину своей жизненности. Они даже стали настолько похожи на обыденно-академические, что с трудом находишь в театральной их группировке и жестикуляции то глубокое знание людей и тот полет, которыми любуешься в ивановских этюдах и эскизах. Как прекрасен, например, некрасивый, но царственный и, несомненно, божественный «Спаситель», как изумительно и самостоятельно был он задуман Ивановым и как сильно изменен в оконча-

тельном виде, по милости книжных теорий, которыми умный, но наивный в своей недоразвитости Иванов мог увлекаться. Во имя них он постарался соединить в чертах смиренного и величественного Богочеловека античную красоту Бельведерского Аполлона и строгие, архаические контуры византийского Христа! Какое чудесное, небывалое в истории живописи,

А. А. Иванов.
Архангел Гавриил поражает Захарию немотой.
Конец 1840-х — 1857 г. ГТГ.

поглощенное энтузиазмом лицо было задумано Ивановым для Предтечи и как грустно, что оно на картине является настолько выправленным, очищенным и облагороженным, что, только ознакомившись с подготовительными работами, понимаешь намерение автора. Тип апостола Андрея, в первоначальном виде, не уступает по выражению старческой опытности и тлеющего под морщинами священного огня созданиям Винчи и Дюрера, а на картине он превращен в обыкновенного, красивого, но совсем неинтересного старика натурщика, только что вставшего в позу. Наконец, раб в первой редакции — как по своей придавленной позе, так и по всему своему животнообразному, жалкому виду самое, быть может, необычайное и гениальное создание Иванова — на картине так встрепенулся и так весело улыбается, что ничего больше в нем не напоминает той трагичной, страшной радости, которая озаряет чудовищное,

полуидиотское лицо его в этюде. Еще более, нежели отдельные части, общее картины Иванова производит вялое и скучное впечатление. «Явление Христа народу» почти вовсе не говорит тех священных слов, которые Иванов собирался и действительно был призван сказать. Эта картина — детище Академии: она возникла и вся была создана чисто академическим путем. Иванов — пророк, мудрец, мученик и подвижник по натуре. Он убил на ее создание всю свою молодость. Лучшие свои силы он пожертвовал служению бездушному эклектизму.

XV
ЭСКИЗЫ А. А. ИВАНОВА К СВЯЩЕННОМУ ПИСАНИЮ. ВОЗВРАЩЕНИЕ В РОССИЮ

Однако что было светлого и истинно высокого в душе Иванова, к счастью, не погибло совсем и нашло себе выражение в его последней работе, когда он убедился, что знает все, что считал нужным знать, и бросил учиться. Он наконец удалился от всякого вмешательства посторонних людей, затворился в мастерской, как в келье, и предался самостоятельному труду.

Одно обстоятельство внешнего характера, на которое слишком мимоходом указывают его биографии, помогло ему оградить себя неприступной стеной и искать лишь в самом себе дальнейших указаний. Иванов, до той поры кое-как перебивавшийся на казенный пенсион, вдруг получил возможность жить ни от кого не завися, унаследовав от скончавшегося в 1848 году отца небольшое наследство. Для такого в жизни робкого и к жизни неспособного человека, не умевшего заработать и десяти копеек, этот десяток тысяч чрезвычайно много значил, тем более что он явился в самый нужный момент, когда Иванов уже больше не знал, на что жить.

Окончание большой картины оттого так и затянулось, что Иванов был как бы прикован к ней обязательством, что он не мог свободно относиться к ней, что был лишен главного и первого условия успешности всякого духовного труда: возможности в любой момент прекратить и бросить его. Бог знает что происходило иногда в скрытной душе художника, какие муки терпел он, когда, стоя в уединенной студии пред гигантским полотном, он сознавал все *неисправимые* коренные недостатки своего произведения. Мысль бросить картину, в силу его искренности, в силу того, что с годами он перерос идеалы своей молодости, постоянно преследовала его. Он и бросал ее много раз на месяцы и даже на целые годы. Но особенно трагично в его отношении к своему труду было внутреннее требование исполнения *долга,* требование, мучительно неотвязчивое для такой глубоко честной натуры. Иванову нужно было кончить свою картину, потому что она была как бы запродана вперед, потому что за нее он получал уже много лет деньги. Лишь по мере того, как крепло в нем самосознание, по мере того, что он все яснее и яснее видел духовную бедность окружающих и в то же время все выше и выше ценил свое

детище, чувство этой зависимости расшатывалось и падало. Когда же нежданно явились к нему отцовские деньги, он уже настолько сознавал свою силу, свою независимость, что смело отказался последовать на призыв, вернее, приказ вернуться в Россию и решился под предлогом, что у него не было достаточно средств на то, чтоб платить натурщикам, завесить картину чехлом и наконец отдаться свободному творчеству.

Иванов задумал огромный цикл картин, который должен был изображать все важнейшие события Священного писания с христианской точки зрения, то есть все Евангелие о Спасителе и все, что *предшествовало* Мессии и *предвещало* его появление. Иванов, впрочем, успел сделать только наброски к этим картинам, предполагая затем их разработать и увеличить до колоссальных размеров, но впоследствии он надеялся украсить этими картинами стены будущего какого-то храма, где вся масса их развертывалась бы в строгом и стройно мистическом порядке. Иванов *верил* в осуществимость такого едва ли в России исполнимого дела, верил, несмотря на горький опыт и глубокий свой ум, потому что в нем еще не умерла драгоценная, чисто детская наивность, единственно способная двигать людей на новое и великое. Но при этом уверенность в осуществимости его планов не связывала его нисколько. Он вполне сознавал, что затеянное им дело настолько значительно и необычайно, что если уже власть имущие решатся дать ему возможность выполнить его, то они не станут ограничивать его свободы и не устрашатся некоторых странностей затеи и уклонения от преданий. К тому же Иванов почувствовал тогда в себе наконец такой наплыв внутренней силы, что он больше не сомневался в том, что ему удастся преодолеть все препятствия и достигнуть цели.

Все более углублялся он в чтение Священного писания, все с большим жаром сочинял к нему живописные комментарии, и образы, один другого величественнее и прекраснее, восставали перед ним. Он ошибался, когда думал, что книга Штрауса пошатнула его веру. Научное исследование о Христе немецкого ученого действительно пошатнуло его внешнюю, схоластическую веру и даже уничтожило ее вконец (и это было еще одной лишней причиной, по которой он бросил большую картину, начатую в дни своей духовной неразвитости), зато на месте прежней, робкой религиозности теперь проснулась в Иванове иная вера: философски просветленная и истинно христианская — свободная, смелая и бесконечно более животворящая, чем прежняя — отцовская. *Наука* оказала ему, скорее, большую помощь в его последней работе, так как она способствовала тому, что древний мир восстал полностью в его воображении [1]. Великая трагедия

---

[1] Ассирия и Египет, эти колыбели семитского религиозного созерцания, ожили для него в их торжественном, символическом иератизме. Они заговорили с ним таким горячим, образным языком, что, внимая им, он отделался и от последнего слоя академической условности, и в особенности от приглаживания и прихорашивания религиозной фантастики, того, что есть в человеческом воображении самого порывистого, яркого и не поддающегося школьному оприличиванию. Архангелы и херувимы Иванова, его еврейские церемонии, волхвы и маги, видения и «апофеозы» совершенно родственны тем сумрачным, почти кошмарным и в то же время возвышенным изображениям, которые сохранились в гранитных начертаниях на стенах Фивских и Корсабадских развалин. Они ничего уже не имеют общего со сладкими вымыслами позднего Ренессанса, переделавшего глубокую восточную мистику, по образцу римского слабосильного эллинизма, на какой-то женственный, хорошенький и благообразный лад.

избранного народа развернулась во всей своей ужасающей, символической глубине и так увлекла его своей жизненностью и убедительностью, что он забыл и думать о Рафаэле и Винчи и благодаря этому как раз подошел ближе к божественности и высоте их искусства.

Иванов обладал настоящим эпическим дарованием, но покамест он, согласно правилам школы, желал в *одном* создании воплотить весь смысл Евангелия и в одной картине представить обычно академический, *полный* компендиум по данному предмету, до тех пор он блуждал в разветвлениях и сплетениях безысходного лабиринта книжной схоластики. Когда же Иванов в последние годы жизни развязал себе руки и дал простор своему творчеству, то «сюжеты» явились к нему бесконечной вереницей, безумная же мысль об *одной* картине была им навсегда оставлена. Иванов долгое время был уверен в том, что одинокая картина, на которой изображен лишь *отрывок действия,* способна, как повесть, рассказать все, что только ни пожелал бы автор, и лишь когда он отделался от такой мысли, преподанной ему Академией, он обнаружил весь свой громадный дар к картинному эпосу, создав целый *ряд* прекрасных произведений. Пересматривая его столь связанные между собой, удобопонятные, убедительные и зажигающие воображение «эскизы», получаешь впечатление, что нельзя иначе и вернее изобразить библейские события, чем это сделал Иванов. На стенах же того здания, о котором мечтал Иванов, картины эти в огромных размерах должны были бы производить на всех — и в особенности на простой народ, о котором как истинный мудрец так много и так «сердечно думал» Иванов,— потрясающее и высокое впечатление.

Иванову не только не удалось привести в исполнение свой замысел, но даже не удалось его разработать до законченных произведений, и замысел этот так и остался намеком — изумительным, но, к сожалению, только намеком. Еще лет двадцать свободной жизни, побольше искренней и воодушевленной поддержки, и эти созревания превратились бы в спелые плоды: этими картинами Иванова Россия сказала бы свое художественное слово, вне всяких археологических и национальных условностей... Положим, и эти эскизы в том виде, в каком их оставил Иванов,— наскоро набросанные, на дрянных лоскутках бумаги, еле подкрашенные — были в то время, среди цветущей брюлловщины и нарождающегося гражданского проповедничанья, явлением первостепенной важности [1]. Однако, по милости господст-

---

[1] Лишь в Англии небольшой кружок молодых художников искал как будто того же, чего искал Иванов. Этим молодым людям также хотелось перенестись в прошлое, но не для того, чтобы черпать в нем театральные эффекты, а потому, что они поняли и полюбили высокохудожественную жизнь прежних времен, что они пропитались вечными ее идеалами. Основываясь на горячей и глубокой вере, они пожелали вернуть искусство к первоисточнику его вдохновения — к мистицизму, но в то же время они думали (все сходственные с Ивановым черты), что всего убедительнее и выразительнее будут их вещи, если они будут вполне искренны и правдивы. Таким образом, они выступили в борьбу с восторжествовавшим в их время реализмом на его же почве. Однако сравнивать английских прерафаэлитов с Ивановым невозможно: они все сделали, что могли, Иванов не сделал и *половины начала* того, что замыслил. Но если воображением дополнить себе все, что Иванов наметил себе, но не успел совершить, то придется сказать, что в нем крылась еще бо̀льшая сила, чем в них, что его замыслы, тождественные с теми по существу, захватывали предмет глубже и что его искусство, если бы оно дозрело, было бы тем великим, истинно классическим искусством, о котором они только мечтали и которого не было со времен Микеланджело.

вовавшего тогда общего смятения умов, никого не нашлось, кто бы оценил их по достоинству, с настойчивостью указывал бы на них всему свету, а главное, русскому художеству, и они прошли незамеченными, а в дальнейшем развитии нашей живописи не имели никакого значения. Эти дивные создания пролежали около двадцати лет в папках брата художника, Сергея Иванова, а затем появились в совершенно недоступном по цене заграничном издании.

Когда отцовское наследство и другие небольшие деньги были истрачены, Иванову поневоле пришлось бросить Рим, и, таким образом, в 1858 году, после 25 лет отсутствия, он предстал на суд петербургской публики со своей большой картиной. Он не касался до нее последние 5—6 лет и оглядывался на нее как на давно пройденную стадию, однако он отлично сознавал при этом, что для петербуржцев, поклонников Брюллова и только что нарождавшегося мелкого жанра, она была, скорее, слишком, нежели недостаточно, высока и прекрасна.

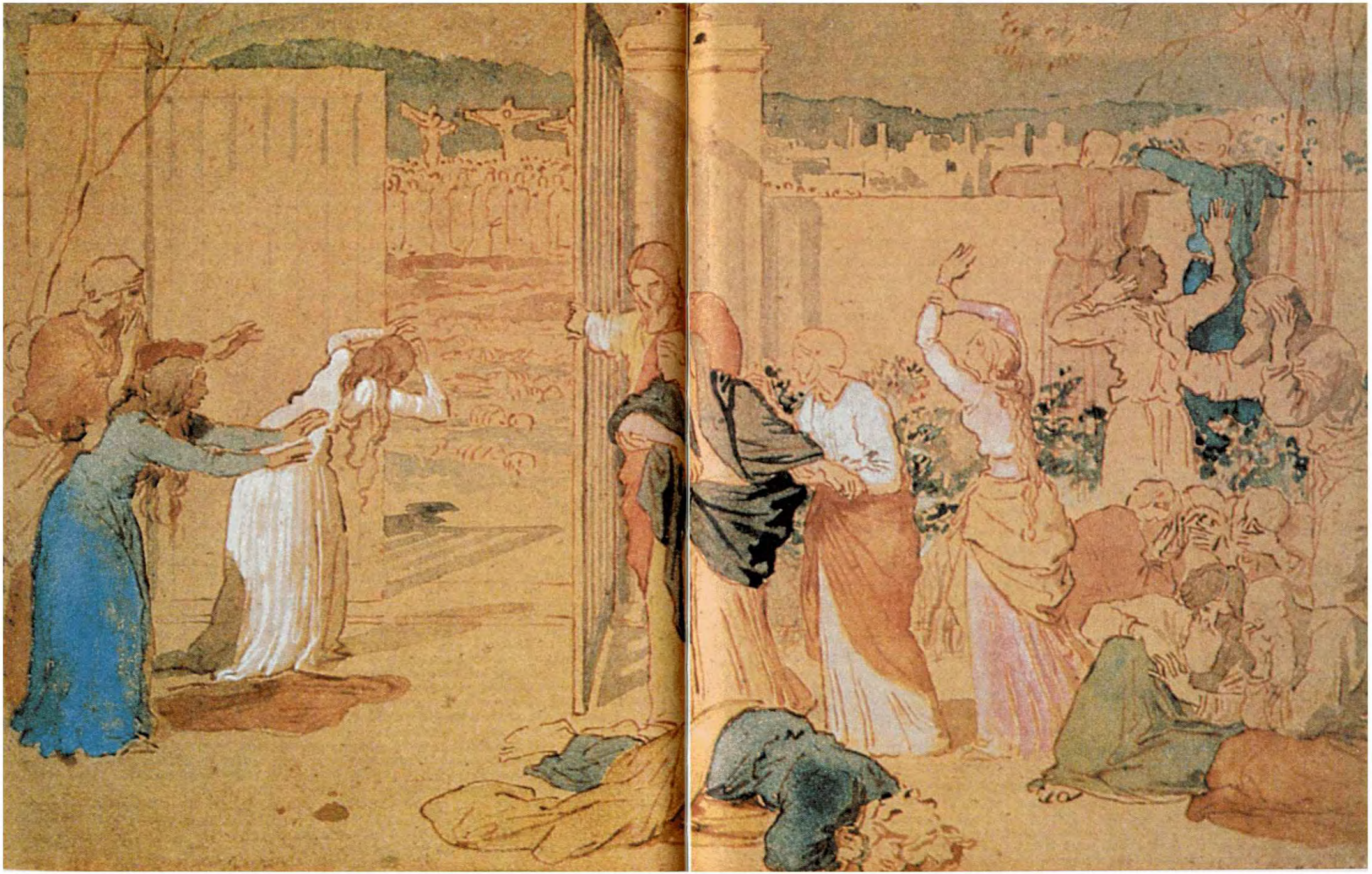
Но нельзя было найти менее удобного и подходящего момента для возвращения Иванова. В это время все были заинтересованы совершенно иным, нежели исканием абсолютной красоты, вниканием в мистицизм и религиозные вопросы, и его встретили не восторг и не брань, но самое грустное — почтительное равнодушие. О нем поговорили недели две и бросили, так как для громадного большинства он был вовсе недоступен, а для других казался каким-то анахронизмом. Кое-кто из молодежи, в том числе Крамской, восхищались красотой и высотой замысла, кучка друзей, видавших эскизы, вполне уверовала в Иванова, но масса общества, и как раз передового, была слишком страстно увлечена политическим обновлением России, была слишком поглощена подготовительными работами к реформам, чтобы серьезно отнестись к этому запоздалому «мечтателю», не имевшему практических целей, не затронутому общим волнением [1].

Не прошло и месяца со дня его возвращения в Петербург, еще картины и этюды его были выставлены для публики и тянулись мучительные и оскорбительные для художника переговоры о покупке «Явления Христа», когда вдруг разнеслась весть, что Иванов умер. Он умер от холеры, но не столько

---

[1] На самом деле это было не так. Он с трепетом искал разрешения мучивших его социальных вопросов с высшей, философской точки зрения. В разговорах с передовыми людьми ему казалось, что начинается новая эра и что искусство должно также ступить на новую дорогу. На обратном пути в Россию он даже съездил в Лондон к Герцену, чтобы поговорить с этим авторитетным для него мыслителем. Иванов был так увлечен величием торжествующей науки, так жаждал осуществления научных утопий, ходивших тогда по свету, что даже мучительно заботился о том, как бы самого себя переработать ко дню будущего всеобщего обновления. Является вопрос, не отказался бы он со временем во имя этого от лучших своих работ, от гениальных своих эскизов. О последних взглядах этого вообще скромного человека сохранилось слишком мало сведений, но, скорее, можно ответить, что нет, так как Иванов был слишком пламенной и вдохновенной натурой, чтобы когда-либо обменять свое глубоко мистическое мировоззрение на плоский позитивизм, чтоб понять искусство так, как понимали его Прудон и Курбе.

А. А. Иванов. ▶
Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на Распятие.
Конец 1840-х—1857 г. ГТГ.



эта болезнь сгубила его, сколько главным образом те огорчения, которые ему в таком изобилии пришлось вынести на родине после уединенного, тихого и чудного своего пребывания последних лет в Риме. Напрасно утешал его небольшой кружок друзей, напрасно видел он в этих избранных русских людях [1] уважение, полное самых высоких ожиданий в будущем, напрасно сам он готовился на бой, вернее, к проповеди; мелких и крупных неприятностей, равнодушия и великосветского грубиянства было вокруг него слишком много, чтобы не подточить вконец его здоровья, уже расшатанного нуждой и вечными заботами о дальнейшем существовании, а главное, внутренней ломкой. Малейшего физического недуга было достаточно, чтобы сразить исстрадавшегося мученика.

Таким образом, в тот самый момент, когда Иванов «сдавал» свою картину, когда он на полученные за нее деньги мог снова затвориться и приняться за дальнейшее и уже несравненно высшее творчество, в тот самый момент, когда он, не стесненный уже больше школой и предрассудками, готовился сказать свое высокое слово, волей судеб смерть преградила ему дорогу и увлекла его, к мучительному недоумению друзей, но совершенно незаметно для того народа, для которого Иванов промучился всю жизнь, в Неведомое...

---

[1] Характерно для Иванова, что еще в Риме он очень близко сошелся с «первыми» славянофилами, вероятно, благодаря мистической окраске их миросозерцания. Теперь в Петербурге он также преимущественно вращался в их среде. Ведь и с Гоголем он подружился тогда, когда тот из юмориста превратился в религиозного мыслителя, в пророка.

XVI
Н. Н. ГЕ

Таким образом, Иванов ушел, не сказав своего окончательного слова, но знаменитая трагедия его жизни предавала анафеме все мертвое в искусстве, проклинала навеки академизм и, таким образом, указывала русскому художеству новые пути. От Иванова можно было и следовало идти дальше, но вышло так, что никто сейчас же не пошел — отчасти потому, что лучшее из созданий Иванова, его «эскизы» остались под спудом, а еще более потому, что тогда все были слишком заняты суетными и преходящими вопросами, чтоб обратить внимание на то вечное и возвышенное, на что он указывал. Иванов долгое время и для лучшего большинства представлялся, скорее, как последний из прежних, нежели как первый из новых.

То, что во время отсутствия Иванова успело назреть в России, имело, положим, по духу, по нравственному импульсу много общего с его задачами. Молодое поколение также стремилось отказаться от всяких «академий», хотело поучиться у жизни и поднять искусство на высоту проповеди, но при этом красота и божественная мудрость, в которых Иванов только и видел спасение, ничего не значили для новых людей, интересовавшихся только *человеком,* нравственными и политическими отношениями людей с чисто нечеловеческой точки зрения. «Tableaux de genre», новое явление в живописи, приводили в ужас Иванова, а между тем эти «картинки» взяли верх и распространились по всему свету, вполне удовлетворяя тому «просвещенному мещанству», которое с переменой в направлении нашей внутренней политики восторжествовало и у нас. Мало кому было дело тогда до каких-то «отвлеченностей», до «средневекового мистицизма», до «праздных богословских» тем. Назревшие в живой жизни нравы требовали немедленного лечения, и все «порядочные» люди *должны* были всецело отдаться служению обществу в самом конкретном смысле. Некому теперь было слушать вечную проповедь Христа, настолько все громко спорили о налогах и судах, о крепостном праве и всеобщих повинностях, настолько все были заняты осуществлением заграничных утопий, водворением рая

на земле. Нашлось несколько умных книжников и хитрых фарисеев, одобрительно прислушивавшихся к речам Иванова, кое-какие Никодимы на время зажглись его искусством, но никто не пошел за ним открыто, пока это еще было возможно. Двое из молодого поколения, Ге и Крамской, как будто и взялись за продолжение дела Иванова, но они не были истинными учениками и последователями его.

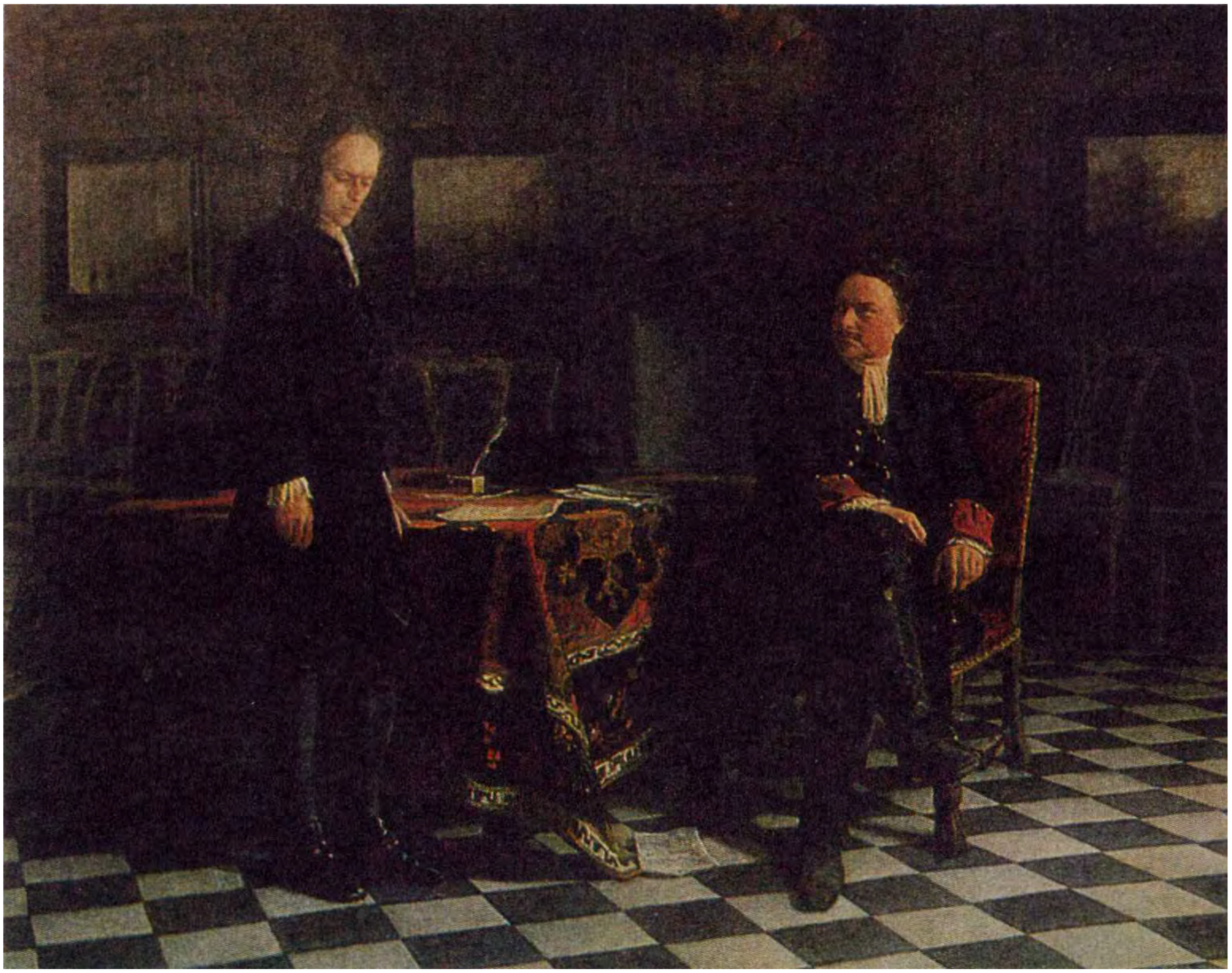
Ге по своему характеру, по своей вечной неудовлетворенности, по пламенному стремлению выразить бродившие в нем мысли походил несколько на Иванова, однако был несравненно менее сильной натурой. Он был интересный, живой мыслитель, но без широкого кругозора, а к тому же слишком неважный «мастер». Намерения Ге в последнюю пору его деятельности были весьма замечательны и — сравнительно с общим пресмыкающимся характером русской школы второй половины XIX века — даже высоки, но все же по своему философскому содержанию они бесконечно уступали ивановским, а в чисто художественном отношении представляли очень мало отрадного.

«Тайная вечеря» была первой из картин Ге, посвященных жизни Христа. Хотя она, без сомнения, написана под впечатлением работ Иванова (которого Ге успел застать в Риме), в ней ничего ивановского не видно. Несмотря на то что художник тогда уже очень внимательно читал Евангелие, в «Тайной вечери» несравненно больше театрального драматизма и сентиментальности в духе Делароша (любопытно, что Ге ее писал по чисто делорошевскому рецепту — с восковых куколок), нежели глубокого, сердечного чувства. Пресловутый же ее реализм, главным образом способствовавший ее огромному успеху в 60-х годах, в сущности, не идет дальше посредственного и довольно грубого подражания староголландским мастерам, притом скорее Хонтхорсту, нежели Рембрандту. Слишком еще недавно Ге покинул Академию, слишком он был еще тогда брюлловцем в душе, слишком охвачен суетными современными взглядами, чтобы создать уже в то время что-либо зрелое и цельное. По существу, нет значительной разницы между «Тайной вечерей» и его еще вполне брюлловской программой «Саул». Его опять-таки вполне делорошевские произведения, появившиеся в 70-х годах («Петр и Алексей», «Пушкин», «Екатерина II у гроба Елизаветы»), указывают даже на то, что неуспех его евангельских картин [1], написанных после «Тайной вечери», побудил Ге временно совсем забросить мысли, которые проснулись было в нем в Италии, под впечатлением творчества Иванова. Лишь в середине 80-х годов Ге, увлеченный проповедью Толстого, вдруг снова обратился к Евангелию. Только тогда он окончательно бросил бесцельное восстановление внешней старины [2] и про-

[1] Совершенно неудачного «Гефсиманского сада» и «Вестников воскресения». В последней из этих двух картин очень поэтично задуман утренний, полный пасхального настроения пейзаж и бегущая в безумной радости Магдалина, но, к сожалению, эта вещь производит в общем далеко не приятное впечатление, отчасти из-за своей нудной, жалкой живописи, отчасти и из-за совершенно эпизодичной и нелепой во вкусе Брюллова антитезе, выраженной в группе воинов, считающих деньги, полученные от учеников Христовых.

[2] Характерность и типичность старины, несмотря на всю его любовь к истории, остались для Ге сокрытыми. У него совсем не было того исторического ясновидения, которое вообще так редко встречается и которое в русской живописи обнаружилось только у Сурикова.

никся глубоким пониманием общечеловеческого смысла трагедии о Христе. При этом он зажегся таким восторгом от нее, что почти дошел до пророчества... однако только *почти*, так как, по существу, он остался тем же слабым и сбитым с толку человеком, не способным справиться с нашедшим на него откровением.

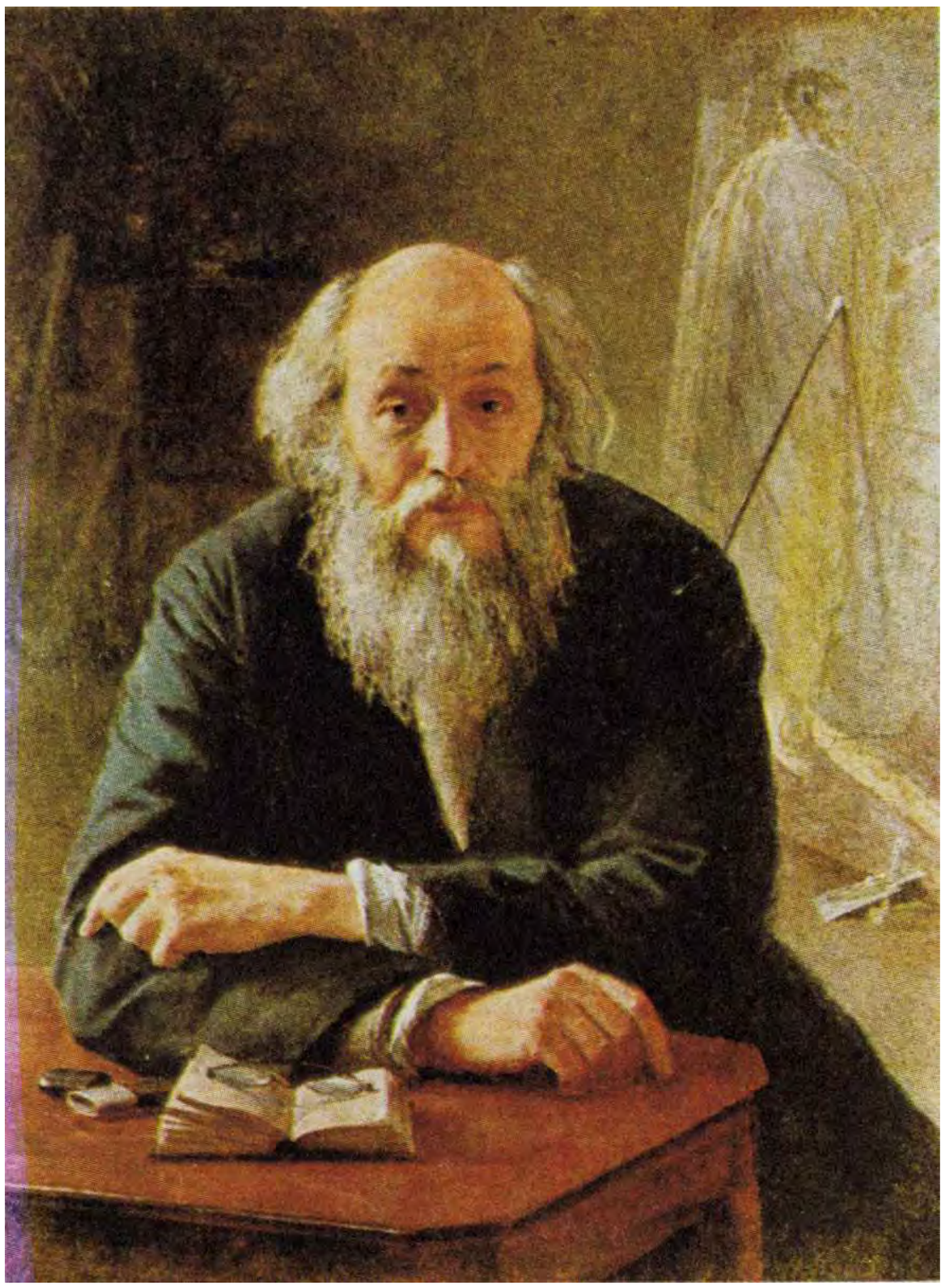


Н. Н. Ге.
Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе.
1871. ГТГ.

С чисто русской прямолинейностью, с прямолинейностью варвара (а Ге был, несмотря на весь свой живой и впечатлительный ум, наивен, как ребенок, как варвар) он, художник, отказался от красоты и сделался лишней жертвой недоразумения, которое охватило почти целиком всю духовную жизнь русского общества и ближайшим виновником которого следует считать Л. Толстого. Ге в качестве не всегда последовательного адепта толстовского учения презрел в искусстве самое существенное — форму, забыв, что форма неотделима от содержания, что и в форме находятся элементы вечности и тайны. Забыть же он мог это потому,

что отождествлял, подобно своему учителю, форму с материей — отождествление, отчасти понятное в человеке, всецело преданном борьбе с материей-плотью во имя высшего, нравственного начала.

И Ге боролся в своих картинах против академизма, но эта борьба была крайне непоследовательная. До самой своей смерти он оставался поклонни-



Н. Н. Ге. ▶
«Что есть истина?»
Христос и Пилат.
1890. ГТГ.

Н. А. Ярошенко.
Портрет художника Н. Н. Ге.
1890. ГРМ.

ком Брюллова. Он презирал совершенство и красоту образа, тогда как ему следовало бы только презирать школьную правильность образа и шаблонную выучку. Из-за этого презрения и получилось то, что его последние картины, столь интересные по замыслу, по своему *виду* представляются грязной, темной или безобразно-яркой мазней.

Однако благодаря своей сильной вере в то, что он делал, благодаря своему сильному чувству, которым он хотел заразить других, Ге удалось вложить в эти картины очень много интересного. Если в них разобраться, они действительно могут произвести сильное впечатление — не живописью, а тем, что в них «рассказано». Впрочем, первая из этих картин, «Что есть истина?», настолько уродлива, что при всем желании ее нельзя оценить и нет возможности *поверить*, чтоб этот позирующий спиной актер и этот бродяга изображали Пилата и Христа. Зато остальные картины необычайно

трагичны по замыслу — даже наименее сложная из них, названная художником «Совестью». На ней изображен Иуда, стоящий один среди ночи. Освещенный, как привидение, луной, судорожно завернувшись в свой тесный типично еврейский плащик, он глядит с невыносимой мукой раскаяния и бессилия вслед удаляющемуся среди стражников Учителю, которого он только что предал. Другая картина, «Синедрион», может показаться мучительным, тяжелым кошмаром, если только взять на себя труд разглядеть все в этой черной, отвратительной живописи. В сущности, Ге изобразил просто жалкого и больного юродивого, с пассивным упорством сопротивляющегося натиску обступившей его толпы. Однако если отдать себе отчет в том, что видишь перед собой в таком жалком виде своего Бога, то исполняешься ужасом и уже невольно добавляешь воображением то, чего, пожалуй, и нет в неясных и темных комках краски. Тогда начинаешь замечать в глазах этого юродивого таинственный и страстный огонь, огонь убежденного самосознания и святой самоотверженности, что-то гениальное и величественное. Этот слабый и безобразный телом, но бесконечно сильный и прекрасный духом Учитель покорно, не оскорбляясь, лишь с неизлечимой скорбью в сердце принимает брань и пощечины от жирных жрецов безжалостного Иеговы. Они же, возмущенные до ярости сознанием правоты и величия такого мелкого и ничтожного существа, по очереди останавливаются перед ним, плюют в него, бьют его по лицу и затем, вдоволь наглумившись над ним, продолжают свое торжественное шествие, с упованием неся толстые свитки закона, бряцая на цимбалах и арфах, шурша своими тяжелыми литургическими облачениями. А какое чудесное освещение придумал для этой картины Ге. Как подошло бы к этой сцене задуманное им чадное освещение, тусклый, грязный свет от громадного церковного светильника, который придавал бы картине мрачное, панихидное настроение... если бы только Ге справился со своей задачей.

Но самыми удивительными созданиями Ге, опять-таки если не смотреть на них как на живописные произведения, являются не эти два первых действия, а самый эпилог христианской трагедии, впрочем, не столько сцена до распятия, очень интересная по намерению выразить в Христе смертный страх перед казнью, сколько самое распятие, изображенное художником в двух вариантах. Необычайно сильное впечатление, особенно своим зеленым, покойницким тоном, производит уже тот из двух вариантов, где Христос изображен в виде хилого, слабого, жалкого раба, тихо, но в невыразимых муках кончающегося на низком, погнувшемся кресте, и где разбойник, только что уверовавший в Его слова, только что утешившийся ими, неистово вопиет, чувствуя конец своего Бога. Однако самая любопытная из всех картин Ге — это «второе» Распятие, положительно не имеющее себе подобного во всей истории искусства, если не считать «Распятия» Нитхардта и раскрашенных скульптурных круцификсов испанской школы. Эта вещь может окончательно расстроить нервы. Она заставляет пережить, почти физически перечувствовать мучения, испытываемые Иисусом. Распятый, видно, висит давно. В терзаниях агонии он съехал вниз, опустился и повис в уродливо-надломленной позе; руки вытянулись до последней степени; запутавшиеся в терновом колючем венце волосы намокли от крови; голова закинулась назад, потухающий глаз ищет в ранодушно-спокойном небе избавителя. А между тем вокруг не мрачно и не похоронно. Солнце,

ослепительное и сухое, восточное солнце накаливает землю и воздух и тем придает еще лишние, стихийно-бессмысленные муки кончающемуся Сыну Человеческому.

И все-таки последние картины Ге трудно назвать художественными произведениями. Во имя того, что Ге стал *главным* в Евангелии, он формой совершенно пренебрег ради содержания, а это привело к тому, что без

Н. Н. Ге.
Голгофа.
1893. ГТГ.

комментариев его картины почти не понятны. Содержание, о котором так заботился Ге, еле сквозит через ужасную поверхность. Эти картины, скорее, какие-то неряшливые, наполовину неразборчивые листы из записной книжки, на которых Ге заносил в порыве истеричного возбуждения свои чувства и впечатления, нежели законченные, прекрасные, в широком смысле слова создания искусства. Ге до самой смерти поклонялся Брюллову и имел, следовательно, самое грубое, самое поверхностное представление о так называемой «красоте формы». Предавшись под конец своей жизни исключительно нравственно-философским идеям, он с легкостью отмел от себя всю «брюлловщину», которую по недоразумению отождествлял с «красотой формы», и, не смущаясь, превратил искусство в этическо-религиозную проповедь, причем фатально низвел свою живопись до предельного *безобразия*.

Но и то *главное*, чего добивался Ге в своих произведениях, далеко уступает по высоте и глубине замысла *главному* Иванова. Иванов понимал

в Боге тайну красоты, и искусство рисовалось ему в виде мистического проявления Божества в видимой форме. С другой стороны, Иванов в своих эскизах доказал, что он был насквозь мистиком, что для него были доступны все явления за пределами действительности, что область сверхъестественного представлялась ему чем-то совершенно реальным. Архангелы и видения, встречающиеся в его эскизах, не «театральные штуки». Это убедительная передача в осязательных формах того высшего мира, который витает вокруг человечества, для понимания которого людям в обыденном существовании не хватает шестого чувства, являющегося лишь в странные моменты прозрения. Иванов вполне проникся таинственным ужасом, веющим от халдейских херувимов, он понял *волшебные чары* южных ночей, *бесовский* ритм идолопоклоннического богослужения, пропитался насквозь мистическим величием восточных преданий, вечных спутников в развитии человеческого духа. Ге, напротив того, с чисто, так сказать, «протестантской» сухостью и ограниченностью мысли презрел все это «суеверие» и, подобно Толстому, отказался от него. В нем выработалась очень узкая и земная идея Христа, который представлялся ему, скорее, каким-то упрямым проповедником человеческой нравственности, погибающим от рук дурных людей и подающим людям пример, как страдать и умирать, нежели пророком и Богом. Эти идеи, разумеется, не были лишены драматичности, но с верой они ничего не имели общего. Они не скрывали никаких высших и сверхчувственных горизонтов, а оставались целиком на земле. «Царство Божие внутри вас» — вот все, что Толстой, а вслед за ним и Ге удержали из Евангелия. О каком-либо реальном существовании высшего царства, царства небесного, о каких-либо сверхчеловеческих законах и судьбах они оба, воспитанные в эпоху самого прямолинейного и торжествующего позитивизма, забыли.

Крамской создал своего «Христа в пустыне» отчасти в том же духе, а его «Хохот» очень близко подходит по заданию к «Синедриону» Ге. Но в Крамском было вообще меньше прямолинейности, и в его картинах чувствуется большая близость к Иванову. В дни юности, когда в Крамском было немало романтического и восторженного, «Явление Христа» произвело на него сильнейшее впечатление, и, глядя на эту картину, тогда еще в нем промелькнул далекий идеал, который и впоследствии часто мелькал перед ним. Однако вдохновение Крамского было всегда настолько задавлено строгими требованиями направления, вожаком которого он был, что ему так и не удалось воплотить этот идеал и даже вполне выяснить его для себя. В этом-то и была сила Ге последних лет, что мысли бродили в душе его в *сыром* виде, не заражаясь друг от друга. Поэтому-то те из них, которые отливались в его произведениях, являлись цельными, прямо поражающими своей односторонней мощью. С Крамским обстояло иначе. Он — гибкий и тонкий ум, вечно пытался связывать самые враждебные друг другу понятия, он увлекался, но боялся крайностей в увлечениях, он как будто предчувствовал моментами более ясные высоты философской мысли, но не отрицал при этом и выводов противников, силился одно объяснить другим, несовместимое совместить в своей душе. Этот умный человек был вечно, мучительно занят «самообразованием», но, к сожалению, не получил вовремя надлежащего, достаточно сильного толчка или

какого-либо определенного воспитания, он решительно не мог выбраться из противоречий, а вследствие этого не мог заговорить ясно и внятно об *одном*. Если прочесть его описание «Христа в пустыне», то покажется, что он хоть слабо, но чувствовал мир неосязаемый, он хоть и робко, но подозревал о бытии более высокого всеобщего начала, нежели то узкочеловеческое, которое в его время владело всеми умами. Но если взглянуть на самую картину, то ничего, кроме сухой правды, не найдешь. Точно списанный с фотографии пейзаж и среди него очень усталый и о чем-то задумавшийся еврей ничего не говорит о Христе и о том грандиозно-ужасающем моменте, который Крамской задумал изобразить: об искушении дьяволом Спасителя в пустыне [1].

Поэтому-то и Крамского нельзя считать, несмотря на все увлечение его в дни юности «Явлением Христа» и постоянное преклонение перед Ивановым, за истинного последователя этого художника, хотя Крамской и не ударился, подобно Ге, в бесформенность и уродство, а, наоборот, всю свою жизнь пытался достичь красоты и «совершенства образа». Нельзя потому, что в Крамском не было того мистического пламени, которое составляло главную силу ивановского творчества.

---

[1] Со второй картиной Крамской так и не справился.

XVII
В. М. ВАСНЕЦОВ. СКАЗКИ. РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ. ВЛАДИМИРСКИЙ СОБОР

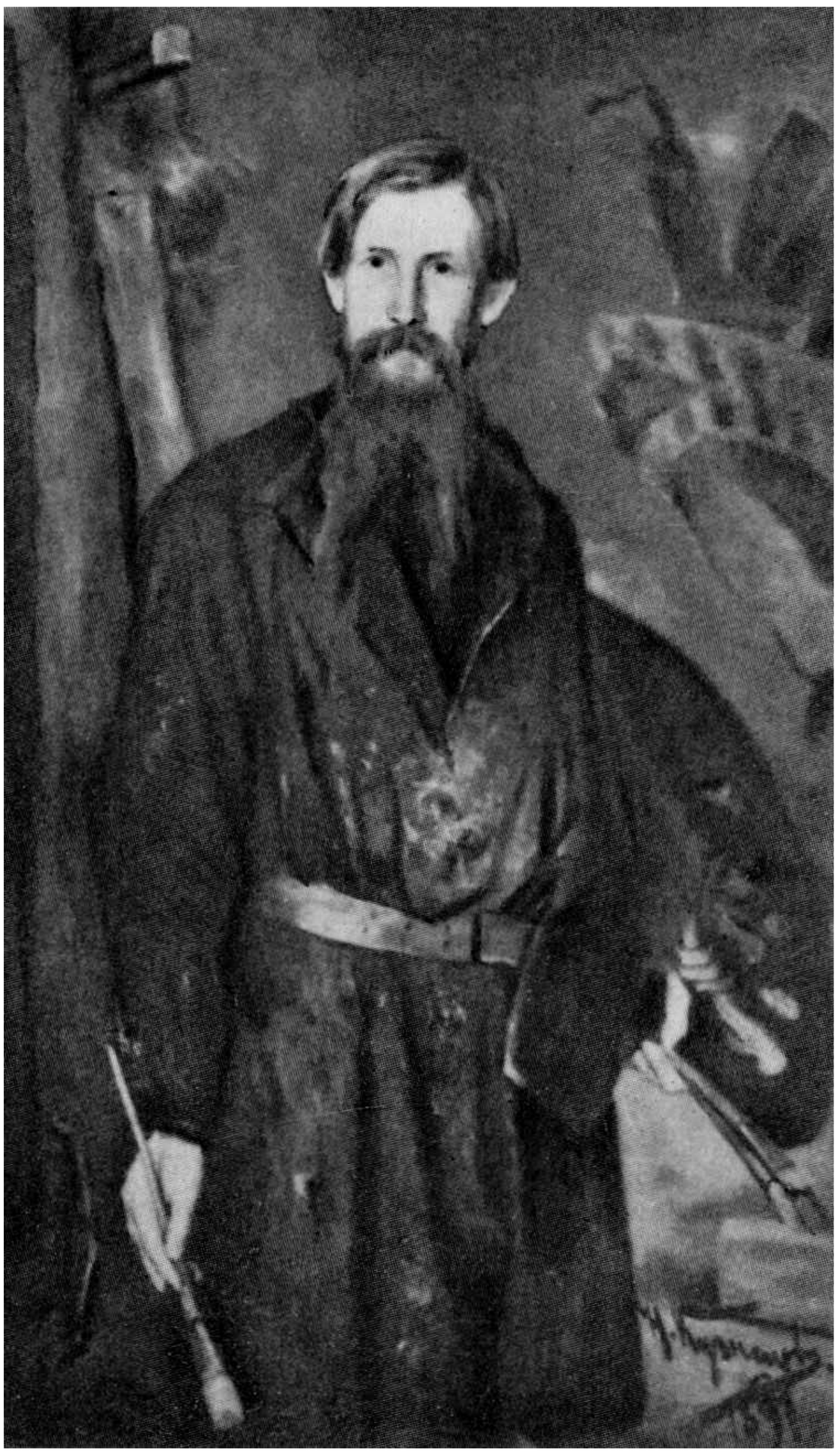
Еще меньше права на звание преемников Иванова имеют три других художника, выдвинувшиеся в новейшие времена в религиозной живописи: Поленов, Васнецов и Нестеров; первый, иллюстрировавший евангельские события в сценах обыкновенного «реально-исторического» типа, двое других — подвизаясь в монументальном творчестве.

В сущности, о Поленове, скорее, подобало бы говорить в главе об академических эпигонах, так как он по духу своего искусства принадлежит к последним, однако приходится коснуться деятельности этого художника именно здесь вследствие того, что по недоразумению долгое время Поленова как раз считали единственно достойным наследником Иванова — за одну чисто внешнюю черту сходства с ним: за реализм.

Когда на выставке 1887 года появилась гигантская парадная «Грешница» Поленова, то в эту промежуточную эпоху она угодила всем и вызвала всеобщий восторг. Никто тогда не посмотрел на ее слабую живопись и слащавый колорит. Многочисленным еще в то время «позитивистам», видевшим в Христе обыкновенного смертного, обыкновенного дервиша, чрезвычайно пришелся по вкусу странник с кислой, ничего не значащей физиономией, а любителям приторного и пикантных контрастов очень понравилась хорошенькая грешница, влекомая хором безобразных жидов. Большая же толпа, увлекшаяся «Аидой» и «Королем Лагорским», очень оценила всю восточную mise-en-scene и эффектную оперную декорацию с розовой далью, великолепными кипарисами и роскошным храмом в перспективе.

Вслед за этой картиной Поленова кое-какие толки еще возбудили его «Генисаретское озеро» и «Мечты», где тот же странник гулял и сидел среди сладеньких южных ландшафтов, и, наконец, нарядная жанровая сценка «Иисус среди учителей», появившаяся почти одновременно с почтенным научным трудом Джеймса Тиссо, но не обладавшая и сотой долей его серьезности. Но теперь Поленов если и сохраняет еще видное и почетное

место в ряду русских художников, то только благодаря своим свежим и поэтичным русским пейзажам, весь же его цикл картин из жизни Христа, равно как и прежние исторические жанры, утратил всякое значение. Особенно стало ясно, что Поленов вовсе не «великий религиозный и исторический живописец», после того как его «Грешница» снова предстала на суд пуб-



Н. Д. Кузнецов.
Портрет В. М. Васнецова.
1891. ГТГ.

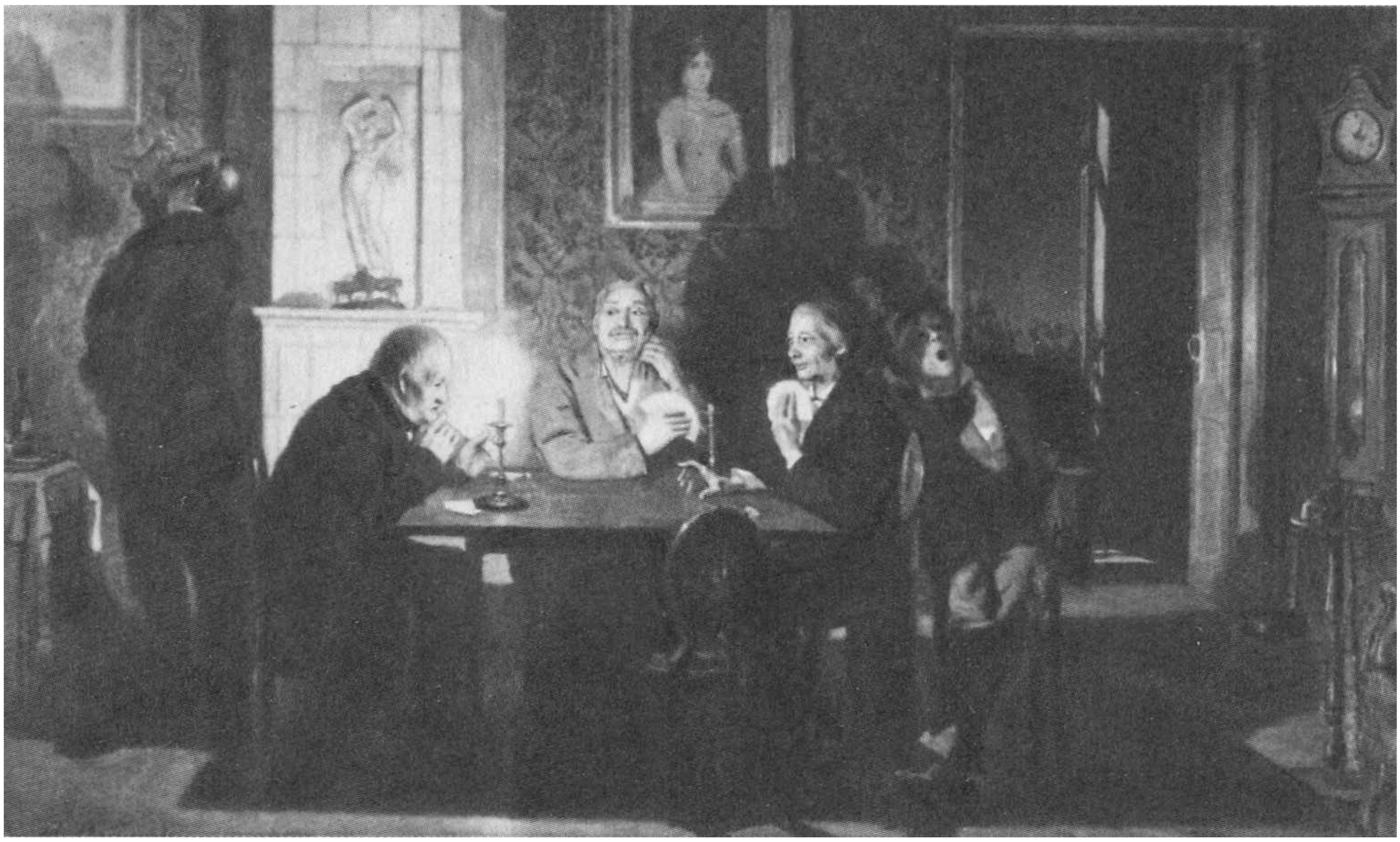
лики в Музее Александра III, когда вдруг обнаружилось — особенно из-за невыгодного соседства с мощным суриковским «Ермаком»,— что это не картина, а пустенькая иллюстрация, увеличенная до неподобающих размеров.

Гораздо большего внимания заслуживают два других религиозных живописца: Виктор Васнецов и Нестеров, в которых почти все уверовали теперь, после долголетнего отрицания, и которые в данную минуту считаются лучшими выразителями чисто русских религиозных идеалов.

Когда еще в конце 70-х годов, в самый разгар реализма и передвижнического направленства, Васнецов вдруг обнаружил наклонность бросить свои мелочные мещанские жанрики и приняться за русскую народную

В. Д. Поленов.
Христос и грешница.
1887. ГРМ.

сказку, тогда все сочли его за сумасшедшего, за невозможного чудака и никто, за исключением двух-трех передовых ценителей, не решался поддержать его, настолько этот поворот казался странным и диким. Однако Васнецов не испугался глумления толпы и товарищей и смело пошел по намеченному пути. В этом его огромная заслуга: он первый, когда даже



в стане передового искусства еще никто о чем-либо другом не думал, кроме как об обыденной действительности [1], отказался от пресного реализма и первый напомнил о том, что, кроме интереса к «Земскому собранию» и к «Преферансу у чиновников», могут существовать и другие, к чему-то более прекрасному и отрадному: к дивному миру народной фантастики... Впоследствии, когда наступила реакция против шестидесятничества в искусстве, русское общество оценило эти начинания Васнецова, но тут же впало в другую крайность: из сумасшедшего и чудака его вдруг произвели в гении.

Теперь необходимо взглянуть на дело иначе: сказочная живопись Васнецова отошла в историю, и уже возможно беспристрастно судить о ней. И вот оказывается, что новое поколение предъявляет сказочнику Васнецову такие требования, удовлетворить которые он не в состоянии. Поклонившись почтенному мастеру за то, что он заговорил о самых дорогих для нас вещах в такое время, когда это было наименее возможно, мы отходим от него преисполненные уважения, но холодные, разочарованные, так как в его

---

[1] Исключение составляет «Садко» Репина, что и должно за этой крайне нефантастичной, совсем в сказочном отношении неубедительной картиной сохранить в истории русской живописи почетное место, тем более что она не лишена чисто живописных достоинств. Разумеется, как на исключение нельзя не указать на «Русалок» К. Маковского.

произведениях истинно сказочного мы не видим, а видим одни только поэтичные *намерения*.

«Поле битвы», казавшееся прежде прелестной страничкой древнего эпоса, полной поэзии и щемящей меланхолии, нам представляется, скорее, нарядным, но пустеньким финалом какого-нибудь «национального» балета.

◀ *В. М. Васнецов.* Преферанс. 1879. ГТГ.

В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. ГТГ.

Нарочитая подчеркнутость настроения в восходящей над степью огромной луне, эффектная схватка коршунов посреди картины, театрально раскинувшиеся убитые, а главное, в центре композиции гладкий и чистенький, как фарфоровая куколка, князек, лежащий в пикантно-застывшей позе, с грудью, аккуратно проткнутой стрелой,— все это, при полном отсутствии характерности, стиля и силы, производит такое же приторное, жеманное и фальшивое впечатление, как «изящные» иллюстрации в немецких детских книжках. Также и «Ковер-самолет» ничем, если только не костюмом героя, не отличается от ординарных заграничных картинок. «Иван-Царевич», на своем волке из мехового магазина, среди шаблонного Urwald'a, удивительно походит на тех размалеванных красавиц, которые на балаганах

играют русских «принцев». «Витязь на перепутье» представляется теперь самым обыкновенным ходячим иллюстрационным типом, а «Сирины» и «Гамаюны» — только смешными, немощными подражаниями таинственной загадочности древних, неумелых, но сколь впечатляющих изображений.

Однако огромный успех, завоеванный постепенно Васнецовым посредством всех этих слабеньких и по замыслу, и по живописи картин, не только указывает еще раз на неразвитость русского общества в деле оценки художественных произведений, но имеет и очень глубокое значение. Васнецову обрадовались потому, что тирания лаптя и сермяги всем слишком надоела. Если в Васнецове и нет настоящей, грандиозной творческой мощи, то в нем, несомненно, большая сила новатора, открывшего, несмотря на вопли и протесты, целую область для художественной разработки. Дороги не сами по себе его сладенькие «иллюстрации», а те речи, которые он про них рассказывал, его заразительный энтузиазм, его истинное проникновение народной поэзией, его влюбленность в народную красоту, выразившиеся в его работах лишь кое-где и как-то случайно: в пейзажах «Аленушки» [1] и «Богатырей», в эффектной группировке и странном освещении «Трех царевен», в маленьком видике из окна на слободу — в «Иоанне Грозном» и еще более в его декоративных композициях, в постановке «Снегурочки» и другом более вольном и в то же время мелком творчестве. Если безумный успех Брюллова только печальное явление, свидетельствующее о полном непонимании русской «высшей интеллигенцией» истинных задач искусства, то успех васнецовских сказок т р о г а т е л е н, так как в нем сказались как раз назревающее понимание, жажда и голод иного, высшего и более прекрасного начала, нежели тоскливо-однообразное народничанье и направленство...

С другой стороны, вполне естественно, что Васнецов не мог один, без предшественников, сразу выразить самое ценное, сложное и неуловимое, что кроется в русском народе. Сравнивать его с западными художниками и ставить ему в вину, что он имеет гораздо больше общего с официальными академическими художниками, с Лоренсом, Люминэ и многими другими, нежели с истинными фантастами и поэтами, будет несправедливо. У Бёклина и Пюви был длинный ряд предшественников, давших им средства полностью выразить свои гениальные мечты; также у Бёрн-Джонса и Уолтера-Крейна, также и в былое время у Дюрера, у Нитхардта, у Калло, у Ватто, у Гойи, у Тёрнера. У каждого из этих художников был длинный ряд духовных предков, уравнявших им путь. Предшественники же Васнецова — те неумелые травники и изографы, которые расписывали стены и мебель древних палат, а также темные авторы лубочных картинок. Если бы еще мы все время шли *вровень* с *Европой*, если бы не увлекались только продажным и мишурным из того, что там делается, если бы могли вовремя улавливать не одно поверхностное в западном искусстве, то и Васнецов, разумеется, не воспитал бы свой свежий, самобытный вкус сначала на всякой анекдотической пошлятине, а затем на пустом Макарте и разных

---

[1] Пейзаж «Аленушки» имеет очень большое значение в истории русской живописи — такое же, как саврасовская картина, если не бо̀льшее.

дешевых легковесных немецких и французских иллюстраторах. Но вся беда нашего европейско-русского искусства до самых последних дней в том и состояла, что, за исключением такого передового гения, как Иванов, вознесшегося над взглядом своего времени, наши художники не видели тех грандиозных явлений, которые в их время составляли суть и соль западного

В. М. Васнецов.
Витязь на распутье.
1878. ГРМ.

искусства, но хватались за вздор и пустяки. То же мы видим и теперь, но, к счастью, уже не среди художников, а только в публике. Все мало-мальски свежее в европейском искусстве она поносит глупо-провинциальной, у нас только в России и имеющей ход кличкой «декадентства», а все истинно упадочное превозносит до небес.

Однако Васнецов (рядом со Шварцем) не только представляет первое возвращение к народным первоисточникам поэзии и к народным формам красоты, но претендует на еще более высокое положение, на положение продолжателя Иванова — пророка-художника, воплощающего высокие духовные и религиозные идеалы России! За последнее время он отвоевал себе в общественном мнении то место, которого тщетно всю жизнь добивался гениальный неудачник, творец эскизов к Священному писанию.

О Васнецове уже очень скоро после того, как он принялся в 1886 году за роспись киевского Владимирского собора, стали ходить слухи, что из-под кисти его получается нечто грандиозное и святое, какое-то новое откровение. К концу этих работ слух этот проник из узкохудожественных кружков во все русское образованное общество. Мало-помалу он превратился в убеждение, что Васнецов угадал самую глубину русского религиозного

миросозерцания и что он создал стенопись, по монументальности и святости равняющуюся только древним византийским и итальянским образцам. Когда же заезжий француз барон де Баи пришел в восторг от творения Васнецова и даже решился печатно, в небольшой брошюрке, высказать этот свой энтузиазм, тогда такое «освящение» Европой окончательно подкрепило русское общественное мнение, точь-в-точь как итальянские восторженные статьи о Брюллове и Бруни показались в свое время чем-то вроде лавровых венков, прямехонько полученных с Парнаса.

Успеху Васнецова способствовало, впрочем, еще одно обстоятельство, не особенно веское по существу, но имевшее временно большую силу, а именно: *модное* увлечение в начале 90-х годов мистицизмом, которое так кстати совпало с возрождением официальной религиозности. Как «Помпею» превозносили наши беспочвенные и недоразвитые романтики, вместе с самыми враждебными романтизму академиками, так и теперь русские дилетанты-мистики сошлись на оценке живописи Владимирского собора с теми представителями церковной официальности и помпы, против которых они должны были бы, в сущности, бороться.

Гораздо больше общего между Васнецовым и Бруни, нежели между Васнецовым и Ивановым. Бруни в свое время очень ловко подладился под то новое, что тогда начинало приобретать в Риме известный авторитет. Он очень осторожно заимствовал у этого нового все, что ему — неглубокому, но очень умному — нравилось (и могло затем понравиться всем нашим мистикам, а их во времена Чаадаева, Гоголя и Зинаиды Волконской было немало). Однако при этом заимствовании Бруни и не подумал отказаться от лжи своего прежнего болонизма, от своей велеречивой риторики и парадного, чисто итальянского «великолепия». Совершенно так же и Васнецов, будучи тоже очень умным, чрезвычайно умным человеком и талантливым художником, сделал предметом своего изучения живопись древних византийцев и итальянских примитивов (на которых, благодаря изысканиям иностранных и русских археологов, за последнее время было обращено особенное внимание), однако и он научился у них только внешним приемам и вовсе не проникся торжественной величественностью их духа. В своей религиозной живописи Васнецов по-прежнему остался ловким мастером-импровизатором и иллюстратором, не брезгающим пикантным шиком, остроумным подчеркиванием и театральной подстроенностью.

Сказки его хотя и напоминают иллюстрации в немецких или английских детских книжках, однако все же дороги для нас. Они так же, как и слабенькие, но продуманные и местами прочувствованные рисунки Шварца, означают возрождение нового русского искусства. В них, несмотря на значительную иностранную примесь, впервые обнаружились некоторые коренные черты *русского* художественного вкуса; они, так сказать, связывают древнее коренное русское искусство с настоящим. Не будь иллюстраций Шварца, быть может, у нас не было бы Сурикова; точно так же не будь сказок Васнецова и всей его сказочно-декоративной и декораторской деятельности, мы сидели бы до сих пор на одной передвижнической рутине или на академической бутафории, и у нас не появились бы такие драгоценные художники, как Нестеров («не церковный»), Поленов, Малютин,

К. Коровин и другие, которые вывели нас окончательно из «немецких» заблуждений. Религиозная же живопись Васнецова, напротив того, не внесла ничего нового и истинно отрадного в наше искусство, а явилась только последним, очень остроумно замаскированным отголоском помпезного, поверхностного и эклектического академизма.

В. М. Васнецов.
Царь Иван Васильевич Грозный.
1897. ГТГ.

Гоголь, славянофилы и Достоевский раскрыли такую глубину религиозного сознания в русском человеке, которая совершенно неизвестна современному европейцу. Если что внесла и еще должна внести Россия в общее духовное достояние человечества, так это своего Бога — не узкорусского, но общечеловеческого. Историческая миссия русского народа (как всякого другого живучего и духовно одаренного народа) заключается именно в отыскании и выяснении своих религиозных идеалов. Иванов — друг Гоголя в своей живописи — не успел выразить гоголевской проповеди потому, что слишком много времени досадно протратил на Лаокоона и Аполлона, «складки и наготу». Славянофилы же и Достоевский не имели подобных *друзей* среди живописцев, и ни единое живописное произведение последних пятидесяти лет не отразило высокой мистики Киреевских,

Хомякова, Аксаковых или того вероучения, которое выразилось в «Идиоте» и в «Карамазовых». Странно, но почти все живописцы последних 50 лет были если не холодными академиками, то ограниченными позитивистами. Для тех из них, кто был посерьезнее, доступнее был Лев Толстой именно потому, что в нем, как и в них, сильнее говорило влияние материалистической философии.

Однако что мог дать художнику Толстой? Дойдя до полного отрицания искусства, абсолютно не понимая и не замечая красоты формы и ее значения, Толстой в своем воздействии на художников единственно мог сбивать их с толку. Но кроме того, будучи по самому существу своему отрицателем всякой тайны, Толстой не мог направить их на религиозную живопись и помочь тем, кто посвятил силы на творчество в религиозной сфере. Ге, единственный, принялся изображать евангельские сцены в толстовском духе...

Положим, Достоевский, когда принимался писать о живописи, проявлял также далеко не блестящее понимание ее. Он восторгался почти в одинаковой степени Хольбейном, Рафаэлем и Вл. Маковским. Но вне прямой оценки известных художественных произведений он проявлял удивительно тонкое вникание в самую суть дела и действительно указывал пластическому искусству если не самый путь его, то цель, по направлению к которой этот путь лежит. К сожалению, никто из живописцев не откликнулся на его пророческий призыв, и это, вероятно, потому, что никто не оказался на такой высоте умственно-духовного уровня, чтобы впитать в себя его учение, претворить это учение в чисто художественное руководство, в такое руководство, которое вывело бы русское искусство из мелочных и суетных интересов и направило бы его на важное, нужное и высокое.

Миссия русского искусства, как отражение русской духовной жизни, заключается в том, чтобы выразить в образах свое русское отношение к Тайне, свое понимание Тайны. Миссия эта огромна и священна. Потому-то ждем мы с такой жадностью от русской живописи первого слова в этой, как раз столь близкой для художества области, и потому-то дороги для нас даже сбивчивые поиски и недоговоренные, но правдивые речи Иванова. Однако потому же, сознавая всю огромность и священность задачи, мы должны относиться ко всему, что появляется нового в этой области, безусловно строго и теперь безжалостно отказаться от той лжи, которую мы, из сильного желания увидать правду, приняли было одно время за правду.

Является, впрочем, вопрос: возможно ли, чтобы истинно религиозная русская живопись зародилась на стенах наших церквей? Ответ на этот вопрос, скорее, представляется отрицательным, потому что по сложившемуся обычаю внутреннее украшение храмов обыкновенно зависит от академически зачерствелых архитекторов и, что еще того хуже, от разных комиссий и комитетов. Покамест художник не будет единственным распорядителем церковной живописи, покамест его вдохновение будет стеснено не только церковными традициями (что, впрочем, и неустранимо), но и застылыми требованиями *школы*, до тех пор нечего и думать, чтоб даже колоссальное дарование породило что-либо действительно подобное великому — потому что почти свободному — слову Достоевского. Хорошо

было Иванову в Риме мечтать о каком-то храме с картинными галереями, где на стенах в известном мистическом и философском сочетании красовались бы его картины Священного писания, но разве могла бы эта затея, если бы он и прожил больше, быть исполнена, и в том точно строе, как он этого желал? Наша церковь, раскрывшая свои двери язычнику Брюллову, вторг-

В. М. Васнецов.
Собор святителей
русской церкви.
Подготовительная работа
для росписи
Владимирского собора
в Киеве.
Главный алтарь.
1885—1896. ГТГ.

шемуся в нее со своим болонским Олимпом, и допустившая к себе лживо-величественную живопись католика Бруни, отвернулась бы, пожалуй, от Иванова. Положим, и Иванов однажды взялся за официальный заказ, и даже он взялся за него с восторгом, но это только потому, что и тема (колоссальный образ «Воскресения Христова» в Храме Христа Спасителя) вполне подходила к данному его настроению, и потому, что он по святой своей простоте тогда еще не ведал, как *следует* относиться к официальным заказам. По милости того неведения Иванов «допустил себя до восторга» и тем только лишний раз жестоко ранил свое сердце. Строитель церкви, архитектор Тон, которому Россия обязана несметным количеством тоскливейших построек, вдруг изменил свое решение и передал заказ Брюллову, милостиво предоставив Иванову взамен того написать четырех Евангелистов на парусах собора. Разумеется, Иванов, оскорбленный в самых своих

святых чувствах, наотрез отказался от этого и не пожелал перестраивать свое вдохновение на другой лад, подобно всем прочим чиновникам официальной живописи [1].

Васнецов, мягкий, лирически настроенный человек, большой умник и разумник, с сердцем, открытым к пониманию поэтичного, религиозно воспитанный (он сын священника и ученик семинарии) и сам верующий, казалось бы, соединял в себе, при наличности недюжинного дарования, все данные, чтобы быть прекрасным, истинно религиозным живописцем. Однако на самом деле вышло не так, и на то имеются глубокие причины. Главная из них та, что он только к тридцатилетнему возрасту вырвался из душного, мещанского искусства 60-х годов и отдался мечтам своей юности, стал пробовать вознестись куда-то повыше. К сожалению, уже тогда в его «сказках» оказалось, что для него это слишком поздно. Его рука уже так успела привыкнуть к шикарному иллюстраторскому росчерку, детские грезы уже настолько были затуманены многолетним изучением жалких мелочей, что его желания создать нечто сказочное, волшебное и чарующее дали в результате одни только «иллюстрации».

Впрочем, «сказочник» Васнецов представлялся в 80-х годах единственным поэтом среди непроглядной прозы русского искусства, и это положение, несмотря на все недостатки его творчества, было более чем почтенным. Поэтому-то вполне понятно, что, когда профессору Прахову, человеку очень прозорливому и обладающему истинно эстетическим чутьем, пришлось выбрать кого-либо для расписывания Владимирского собора в древнерусском духе, выбор его пал на Васнецова, который только что перед тем как раз очень удачно декорировал одну из зал Исторического музея в Москве [2]. Васнецов принял заказ, и через 10 лет все громадное здание собора

---

[1] Иванов все же успел сделать несколько эскизов, и их достаточно, чтобы предположить, что картина Иванова искупила бы всю неудачу собора, что грустное впечатление от тоскливой каменной массы и бездарных малеваний по стенам исчезало бы при взгляде на чудный образ Иванова. Действительно, вообразите себе лучший из этих эскизов увеличенным во всю восточную стену храма. Какое это было бы величественное и священно-стройное видение! Черно-синяя пасхальная ночь, сверкающая мириадами звезд, и в этой ночи, между этими звездами, летящие, скользящие бесчисленные тени праведников. Внизу жалкое, судорожное кувырканье нечистой силы, отлетающей с дверьми Ада в пропасть (Иванов, вероятно, отделался бы при исполнении в большом виде от того несколько комичного характера, который присущ этой части композиции в эскизе). Посреди целое солнце света и блеска, на котором выделяется фигура Христа, стремящегося ко всеобщему спасению. Так широко, просто и величественно никто из живописцев трех последних веков не понимал задач религиозной живописи. Нужно было быть истинным христианином, истинным «мудрецом чувства», нужно было все сильно прочувствовать и умно продумать, чтобы так грандиозно, так ясно понять и с такой истинно пасхальной торжественностью передать самое великое и непостижимое. По этим приготовительным работам 1845 года можно заключить, как уже в то время, за несколько лет до своих «эскизов», Иванов далеко шагнул от своего эпизодического и наполовину еще школьного «Явления Христа народу», что он уже тогда дозрел до того, чтоб насадить в России истинную религиозную живопись.

[2] «Каменный век» Васнецова, что ни говори Стасов, мало отличается от работ Кормона, так же, как и его богатыри и витязи от академических меровингов Люминэ. Однако в России того времени это явление одиноко и поразительно, так как, если не считать совершенно шаблонных вещей Семирадского и ему подобных, у нас никто тогда не сумел бы создать из собственного *вымысла* столь сложное и спокойно-декоративное целое, так мастерски все «устроить», нарисовать и выдержать в такой вкусной благородной гамме красок, как это сделал Васнецов в фризе Исторического музея.

было сплошь записано им самим или по его указаниям и под его влиянием другими художниками.

Выбор Прахова с известной точки зрения оправдался. Из-под кисти Васнецова вышло нечто цельное, эффектное, вовсе не напоминающее банальное богомазанье академических профессоров. Много и остроумно по-

В. М. Васнецов.
Страшный суд. Общий вид композиции.
1885—1896. ГТГ.

черпнул он из византийских источников, изучая их тут же, в Киеве, на стенах Софийского собора, съездив (очень ненадолго, правда) в Италию и порывшись в библиотеках. «Со вкусом», «в меру» заразившись их взглядами, он в себе переработал их строгое, внушительное, глубоко серьезное, грозное искусство во что-то не очень глубокое, но парадное, изящное, грациозное и пикантно-остроумное. Его искренняя любовь к русской старине, его понимание русских форм и красок, выразившиеся уже в «сказках», весьма пригодились ему при этой новой работе; они помешали ему впасть при компилятивной, почти архивной работе в холод и тоску и указывали

постоянно, при его заимствованиях, на самое характерное в древнем искусстве, на самое яркое и самое для него подходящее. Васнецов не нарушил и церковных традиций, но лишь несколько раз тонко обходил их, иногда же ловко пользовался ими для усиления эффекта. Однако, несмотря на все это, церковная живопись далеко не может считаться отрадным явлением, так как она насквозь фальшива, надута, взвинченна и поверхностна.

Первое впечатление при входе в киевский Владимирский собор, в этот новый, чистенький и нарядный храм, скорее чарующее. Мягкий, желтый общий тон, обилие золота, грациозная орнаментация, масса вкуса в деталях сообщают игривый, праздничный вид жалкому архитектурному остову. Сейчас при входе — пикантный контраст всему этому радостному впечатлению: прямо над дверью громадное грозное и мрачное изображение «Страшного суда» — остроумное, à la Бруни, переложение на новый лад, с сильной примесью театральности, старинных фресок. На стенах паперти, слева и справа, две большие картины, представляющие в пышном, археологическом, à la Jean-Paul Laurens, наряде «Крещение св. Владимира» и «Крещение Руси». Далее, на столбах, стройный ряд святых, каждый с подчеркнутым почти до карикатурности историческим и психологическим своим характером: сосредоточенные, но милые до сладости Борис и Глеб, юродствующий пустынник Прокопий, нарочито строгий, почти пугающий монах — живописец Алипий, в своей черной схиме и с густой наклеенной бородой, хорошенькая св. Евдокия, мрачный Нестор и героический Андрей Боголюбский. Над всем этим, в плафоне нефа толпа херувимов, скорее похожих на вереницы «райских птиц». Одни грациозно облегают крест, на котором кончается очень ординарно-красивый Спаситель, другие с милодвидным, но жеманным трепетом льнут к Богу Саваофу, театрально-почтенному и величаво-сокрушенному старцу — совершенному Dieu-le-père из барóчных церквей.

Прямо в фоне плавно круглящейся, раззолоченной абсиды, из-за иконостаса, видна в гигантском размере знаменитая «Мадонна», более всего понравившаяся публике и разошедшаяся в тысячах снимков по всей России. Ее эффектно уставившиеся, пустоватые громадные глаза видны с другого конца церкви. Строго, но и кокетливо драпируясь в тесный темный плащ, плывет она по пространству в вытянутой по-византийски позе, не лишенной известной, чисто современной элегантности. На руках ее миловидный, слегка болезненный младенец, раздающий широким, торжественным взмахом благословение; вокруг те же кокетливые, пестрокрылые и постоянно чем-то испуганные создания, которыми испещрен уже плафон нефа. Внизу, в абсиде, в архаическом ритме, заимствованном у древних фресок, с пикантной угловатостью жестов, подвигаются страшные, с вытаращенными глазами апостолы к неподвижно стоящему Христу, по бокам которого находятся два (уж слишком плохо нарисованных) архангела с рипидами в руках. На стенах алтаря слева и справа изображены — внизу святители греческой и русской церкви; вверху — пророки: предвестники и истолкователи пришествия Мессии. Первые [1] — столь же

---

[1] Эти простые реалистические «портреты» с красиво заполненными архитектурными фонами, пожалуй, самое лучшее из всей живописи собора.

строгие, царственные и застылые в своих литургических облачениях, как древние изображения их на стенах Киевской Софии, вторые — с патетическими выражениями и мелодраматическими жестами, страшные и восторженные, одетые совсем по-ивановски в древнеиудейские пышные наряды или в совершенно первобытные аскетические драпировки. Из купола вниз глядит огромный, но, к сожалению, мало выражающий лик Спасителя. Наконец, пониже, в барабане, панорамически развертывается знаменитое «Преддверье рая» (наряду с «Мадонной» самое популярное из созданий Васнецова): род сборного пункта всех святых или смотра небожителям. Всевозможные группы и отдельные типы столпились перед входом в отверстое и залитое светом небо. Тут и добрый разбойник, тащущий по-гвидовски свой громадный крест в рай, тут и древний Адам, тут и по-ассирийски расфранченные «три отрока», тут и апофеозы истощенных пытками святых великомучениц, тут и грациозные три дочки св. Софии, сконфуженно прижимающиеся к своей матери, и девицы с цветами в распущенных волосах, и милые русские князья в белых шапочках, и масса развевающихся материй и крыльев. Просто неудачные фигуры в иконостасе, бессодержательные и слащавые, к счастью, по незначительности своих размеров теряются и не мешают общему эффекту.

Однако глубокое и долговременное впечатление театрально напыщенный ensemble Владимирского собора производит только на тех, кто совсем еще не знаком с новейшими трюками живописной «монументальной эффектности», с «открытиями» в этой области разных западных художников, с их ловким пользованием широко раскрытыми, подведенными глазами, архаической застылостью поз, взмахами огромных серафических крыльев, пышной полувосточной, полузападной орнаментацией. Напротив того, те, которым достаточно надоели сильно злоупотреблявшие этими фокусами модные боги символизма и неомистицизма, поражаются несравненно менее, и когда уже вскоре после первого удара от всей этой эффектной и выдержанной васнецовской системы для них наступает реакция и является тягостное чувство разочарования, они усматривают, что весь этот блеск, вся эта царственная помпа, вся эта якобы вдумчивость и поэтичность того же пошиба, той же породы, как помпа и поэзия болонцев, прошловековых декораторов иезуитских церквей или болонцев новейшего времени: Бруни, Брюллова, Фландрена и всевозможных эпигонов прерафаэлитизма.

Впрочем, в некоторых отношениях Васнецов даже уступает этим мастерам, особенно более древним. Он далеко не прошел той же строгой и полной школы; в чисто живописном отношении он далеко не достиг их совершенства, а что касается техники (по содержанию все эти художники стоят друг друга), то он тоже не так серьезно отнесся к своей задаче, как они. Васнецов еще в юности, когда он иллюстрировал детские книжки, рисовал различные сценки в журналы и, на великую радость Стасова, изображая с оттенком смехотворства грубо мещанскую среду, приобрел тот «бойкий», «аппетитный» и хлесткий рисунок, который вошел у нас в моду в 40-х и 50-х годах с легкой руки Тимма, Зичи и Микешина и посредством которого последующие русские художники только и умели передавать свои мысли. Васнецов мог в те времена тем легче заразиться этой своего рода болезнью, что вообще серьезное обсуждение вопросов техники казалось

тогда вздорным и недостойным передового художника, и эта зараза тем прочнее могла засесть в нем, что он из нужды, для заработка, должен был всегда спешить со своей работой, а эти способы отлично скрадывали спешку и непродуманность. Уже в сказках и в особенности в «Каменном веке» видны старания Васнецова, иногда успешные, освободиться от такой манерности и строже относиться к линии и к мазку. Для живописи Владимирского собора он еще более подтянулся и употребил, особенно в некоторых отдельных, более интересовавших его фигурах, все усилия, чтобы «сковать» свой рисунок, чтобы казаться серьезным и ближе походить на древних, строгих мастеров. Однако привычка постоянно брала верх. Что более всего раздражает в монументальной живописи Васнецова, так это именно ее импровизированный, *быстрый* характер, «ловкие замашки», недостойные по своей банальности и непродуманности приемы, а иногда слишком уж небрежный, вялый и сбитый рисунок.

В некоторых отношениях Васнецов хорош и во Владимирском соборе. Так, с одной стороны, не лишен прелести его приятный, своеобразный колорит, имеющий сродство с чудесными красочными симфониями древней церковной русской и византийской живописи, а с другой — его орнаменты обнаруживают в нем хорошего декоратора, отлично изучившего и *понявшего* старинные образцы и превосходно сумевшего совсем в их духе, сочном, благородном и спокойно-фантастичном, составить собственную декоративную систему, которая прекрасно вяжется с остроумными переделками Прахова древних архитектурных деталей.

Рядом с Васнецовым всегда называют Нестерова, и оно вполне естественно, так как последний некоторое время находился под сильным влиянием первого, в такой даже степени, что заразился недостатками этого мастера. Но если бы Нестеров писал только свои церковные образа, ничем по сладости и искусственности не отличающиеся от фальшивых созданий Васнецова, то он представлял бы очень мало интереса, так как в истории копии не идут в счет с оригиналами. Однако Нестеров заслуживает совершенно другого отношения, так как он создал не одни свои иконы, но и несколько (к сожалению, немного) *картин*, в которые ему удалось вложить много личного, по существу и значительности превосходящего даже творчество Васнецова. Но в этих своих работах последнего рода Нестеров уже является художником нового периода, периода свободного, личного и «вдохновенного» начала в искусстве, а потому-то говорить о нем здесь мы не будем, а вернемся к нему впоследствии.

Одно, впрочем, следует еще отметить и в иконах Нестерова — это их краски: светлые серебряные *утренние* краски, способные до известной степени смягчать неприятное впечатление, получаемое от автоматических или сахарно-миловидных фигур, от пересоленно-экстатического выражения лиц святых и от чего-то кислого, размягченного, что присуще всем его церковным изображениям. Вообще же следует помнить, что для полной и настоящей оценки этого молодого мастера, обладающего глубоким умом и поэтичной душой, время еще не пришло, так как он далеко не высказался вполне. Говорить о нем решительное слово тем более рано, что его церковные работы последнего времени означают какой-то поворот к чему-то более серьезному и проникновенному.

XVIII
П. А. ФЕДОТОВ

Отметив в начале нашего изложения первые проблески истинного, живого искусства в России — в творчестве Левицких, Боровиковских, Кипренских и Венециановых, мы затем проследили ложное, официальное, так называемое академическое направление, которое широкой волной нахлынуло на юную русскую живопись и чуть было не затопило ее. Затем мы остановились на Иванове, на том художнике, который, испытав на себе пагубное влияние академической системы, восстал против академизма и пожелал выразить в живописи *живые* идеалы своего народа.

От Иванова были пути, но те, кто пошел по ним, спутались и создали бессвязно-слабое или ложное. Одного из этих последователей, Ге, нельзя, несмотря на всю его значительность, счесть за истинного продолжателя Иванова, так как он пренебрег тем, что для Иванова было главным: красотой. Другие забыли великие заветы Иванова и променяли их кто на легкомысленное иллюстрирование Евангелия, кто на велеречивое эффектничание в духе церковной театральности. Однако поворот от лжи к правде все-таки совершился, слияние русского искусства с жизнью произошло, но вовсе не в сфере «высокого искусства», не в «исторической», а в скромной *бытовой* живописи, там, где уже поработали Венецианов и его ученики. В дни еще полной славы Брюллова появился один из самых талантливых художников, одна из самых ярких и чарующих личностей русского искусства: Федотов.

Федотов родился в 1815 году в Москве, в бедной семье отставного офицера. О каком-либо художественном влиянии на него в детстве ничего не известно. Мальчик, одаренный пытливым и живым умом, рос и развивался свободно, причем врожденная наклонность заинтересовываться всем, что только ни попадалось ему на глаза, служила ему единственной учительницей и руководительницей. А видеть мог такой бедный, живший совсем на свободе ребенок, разумеется, несравненно больше, чем несчастные его сверстники, закабаленные, с первых же лет, в удушливых

департаментах Академии. «Жизнь небогатого, даже попросту бедного дитяти,— говаривал Федотов,— обильна разнообразием. Я всякий день видел десятки народа, самого разнохарактерного, живописного и, сверх всего этого, сближенного со мною... Все, что вы видите на моих картинах (кроме офицеров... и нарядных дам), было видано и даже отчасти обсуждено во время моего детства; это я заключаю как по воспоминаниям, так и потому, что, набрасывая большую часть моих вещей, я почему-то представляю место действия непременно в Москве».

Последние слова знаменательны. Федотов не мог бы развиться и не мог бы в себе воспитать жизненного своего искусства, если бы он провел детство в казенном, холодном, мертвенном Петербурге. Ведь и Венециянов получил свои впечатления юности — самые яркие, самые важные для дальнейшего развития — в Москве, и действительно, лишь коренная, русская жизнь древней столицы, ее цельность и характерность могли настолько врезаться и запечатлеться в воображении обоих художников, чтобы направить все их дарование на живое и своеобразное творчество. Естественно, что впоследствии, как только притягательная сила Петербургской академии начала слабеть, настоящая русская школа живописи укрепилась и расцвела именно в Москве.

Никто, *к счастью,* не обратил внимания на духовную жизнь маленького Федотова, никто не постарался направить его наблюдения на «путь истинный», сейчас же подчинить их патентованной школе. В 1826 году Федотов был определен в кадетский корпус. Казалось бы, какая обстановка менее подходила для развития художественной способности, нежели казенщина и дисциплина военного училища? Но на деле вышло наоборот, и, вероятно, не случайно, так как есть же какое-нибудь основание в том, что как раз из военного сословия — из самой строгой, стянутой в мундир, николаевской военщины — вышло столько великих, самых драгоценных русских людей. Очевидно, в этих заведениях слишком много обращали внимания на шагистику и ружистику, на внешний лоск, мундир и выправку, чтоб уследить еще за духовным и умственным развитием, которое было предоставлено воле Божьей. Люди глупые и бездарные выходили из такой школы в худшем случае скучными педантами — скалозубами, в лучшем — попросту добрыми ребятами; зато люди с богатым запасом душевных и умственных сил могли свободно, самобытно развиваться, не подвергая коверканью свой внутренний мир. Вряд ли Достоевский мог бы в каком-либо другом учебном заведении, кроме как за крепостным валом Инженерного замка, развиться до создания еще в этих самых стенах своих «Бедных людей» (ведь немыслимо было бы что-либо подобное в «благородном» пансионе, под вечным присмотром вмешивающихся во все гувернеров). Так же точно для художественного развития Федотова было скорее счастье, что он попал в кадетский корпус, где он свободно взлелеял и направил *по-своему* свои детские впечатления. Попади Федотов в юном возрасте в Академию, из него скорее всего вышел бы второй Штернберг — нарядный, но бездушный и бессильный художник!

Уже в своих учебных занятиях Федотов обнаружил необычайную память и какую-то даже странную фантазию. Ему не было скучно изучать географию и историю, так же как и впоследствии ему не казалось скучным

пестрое разнообразие жизни. Все врезывалось в его воображение, все освещалось у него в мозгу ярким, своеобразным светом, все приобретало значение и смысл. Для этого странного ребенка история, изложенная в примитивных, сухих учебниках, представлялась рядом драматических эффектных сцен, а география переносила его под яркие небеса к чудесной,

П. А. Федотов.
Прогулка.
1837. ГТГ.

чуждой нашему краю растительности. Так точно и в жизни впоследствии то, что для других было скукой, безразличной суматохой, томительным набором ненужных лиц и событий, для него казалось увлекательным романом, где тысячи героев участвовали в бесконечных перипетиях. От Федотова ничего не ускользало, все отпечатывалось в его мозгу и мигом превращалось в длящийся образ и тип: редкая и драгоценнейшая способность в художнике. Федотов уже в корпусе взялся за карандаш: он рисовал портреты, карикатуры,— и за это товарищи его любили, а начальство не беспокоило. Опять-таки, к счастью, никому не приходило в голову засадить его за гипсы, никто не вдалбливал ему ядовитых академических сентенций. На глупейших уроках рисования он числился лентяем.

Окончив курс первым (в 1833 году) и перебравшись в Петербург — в Финляндский полк, он мог наконец вполне утолить мучившую его во время корпусного затворничества жажду людей. Он принялся неутомимо

рыскать по городу и посещать своих знакомых. В художественных своих занятиях он и теперь был все еще сам себе учителем — точь-в-точь как одновременно юный Менцель в Германии. Вероятно, под впечатлением каких-либо картин Венециановской школы (Брюллов тогда еще не гремел) Федотов принялся за первую свою серьезную задачу: за *простой* и *пустой* вид из окна.

Но общество его товарищей и знакомых, славных малых, наивно заинтересованных его упражнениями, не могло долго удовлетворять художника. Чем ревностнее отдавался он искусству, тем сильнее сказывалась в нем необходимость делиться с назревавшими внутри него мыслями. К тому же ему понадобились чисто технические советы и указания, и все это побудило его наконец сойтись кое с кем из начинающих художников, которые и убедили его посещать вместе с ними вольные вечерние классы Академии. Теперь Академия, особенно в такой незначительной дозе, не была уже опасной для Федотова. Он являлся туда зрелым человеком, и преподаватели смотрели на него как на чудака, которого уже поздно учить уму-разуму. Вслушиваясь в пылкие юношеские речи своих новых друзей, предоставленный, с другой стороны, что касается дальнейшего эстетического развития, исключительно самому себе, Федотов мог сознательно и самостоятельно укрепить свою руку на срисовывании мертвых тел и натурщиков, не засушивая своего воображения, не заслоняя уже приобретенный от жизни опыт всякой винкельмановщиной. Лучшим советником, впрочем, явился для него, так же как и в былое время для Венецианова, Эрмитаж — те же милые голландцы и фламандцы, с Остаде и Тенирсом во главе, которые таким убедительным и горячим языком говорили о том, как интересно изображать обыденное, как много можно найти и в нем мотивов красоты. Федотов совсем углубился в искусство этих мастеров, внял им и ясно понял их намерения. Благодаря влюбленности в этих искренних, сердечных художников появление Брюллова не смутило его. Автор «Помпеи» казался ему каким-то далеким, величественным, но чуждым полубогом, и он не бросил, подобно Тыранову, Мокрицкому и Михайлову, изучение простой натуры во имя какого-то велеречивого и пустого идеала. Благодаря своему основательному знакомству с приемами живописи старых мастеров Федотов мог мало-помалу настолько развить свою технику, чтоб даже довольно близко подойти к своим образцам [1], к их эмалевому письму, к приятной, отнюдь не вымученной, но внимательной выписке подробностей, к чрезвычайной рельефности лепки в связи с известной «дымчатостью» тона.

С годами призвание Федотова к искусству стало сказываться все яснее и яснее, и все сильнее и сильнее ощущал он необходимость сделать выбор между будущностью художника и военной карьерой. Однако лишь в 1844 году он уступил наконец своему влечению и променял блестящую будущность по службе (он шел отлично) на заведомо бедственное по-

---

[1] Напротив того, Перов, живший уже в другую эпоху, когда на все старое решительно махнули рукой, притом в Москве, где этого старого было очень мало, так и не приобрел *ровно никакой техники* и всю свою жизнь оставался очень скверным «живописцем». Но тогда это было скорее к лучшему, так как в этом блуждании по неизвестным и новым путям только и можно было найти новые технические данные.

ложение человека с крошечными средствами (пенсией от интересовавшегося им императора), принужденного учиться и одновременно кормить свою семью. Он еще не вполне сознавал, какой отрасли посвятить свой талант, и скорее был склонен думать, подобно своим доброжелателям, что настоящее его призвание — быть баталистом. Однако достаточно было одного толчка, чтобы Федотов с безусловной ясностью увидел, в чем именно его назначение. Великий знаток русской жизни помог ему разобраться в самом себе. Крылов, первый начинатель всего истинно русского движения в литературе, был так поражен и восхищен жизненностью и характерностью набросков и карикатур Федотова, что даже преодолел свою классическую лень и написал ему письмо, которое наконец открыло Федотову глаза.

В то время в обществе господствовало сатирическое настроение. В особенности литература, связанная, придавленная цензурой, но мощная затаенными силами, прибегала к иронии и сатире как к наиболее удобной форме излагать свое отношение к действительности, в частности свое отношение к русской культуре. Гоголь уже замолк, но в русском обществе только тогда начинали оценивать его по достоинству, понимать ужас его шутки, оглядываться на себя и вокруг и мало-помалу переходить от смеха к слезам. Зрел, покамест еще втайне, яд Некрасова; Белинский, прячась за литературной критикой, все смелее и смелее высказывал свое пламенное негодование; Достоевский, только что, в первый раз, истерически разрыдавшийся в «Бедных людях», теперь принимался точить лезвие своего тонкого, почти незаметного, но смертельного стилета. Росли и развивались будущие герои 50-х и 60-х годов. Совет, данный Крыловым Федотову, исходил от литератора, весь век, с виду благодушно, но язвительно по существу, насмехавшегося над скверностью русской жизни, и этот совет литератора привил и художнику литературную точку зрения на живопись. Федотов, пошедший по стопам милых сердцу его голландцев, отступил от их заветов, увлекся методическим проповедничанием Хогарта, оставил в стороне чисто живописные задачи и взял в руки не одни кисти и палитру, а еще розгу и указку.

Федотов и теперь проводил целые дни в прогулках по городу, по-прежнему целыми часами наблюдал то или другое явление, заинтересовывался всяким встречным, как ребенок (он и любил больше всего на свете ребят, а дети обожали этого по-детски доброго и впечатлительного человека), радовался всему новому, забавному, характерному и типичному. Но переносить все это в живопись (как это решался делать Менцель) ему казалось теперь недостойным и обойтись без рассказа, без завязки, без морали — прямо невозможным. Его уже не удовлетворяло только писать картины [1]. Ему хотелось сочинять в картинах нравственные проповеди, которые служили бы для исправления его ближних.

---

[1] Чем был бы Федотов как простой изобразитель действительности, вникающий в смысл и прелесть явлений, показывают его первые вещи. «Встреча Великого князя полком» или милейший портрет его, с родителями, где все так курьезно и верно, а между тем нет ни капли назойливой тенденции, нигде не выглядывает оскорбительный для людей и ненавистный им учитель и педагог. Все так же, как в действительности, но только освещено теплыми лучами искусства, процежено сквозь драгоценный фильтр художественного темперамента.

Таким образом и Федотов был сбит с толку, но не Академией, а своей «литературностью», весьма, впрочем, понятной в современнике эпохи небывалого расцвета родной словесности. Зараженный общим настроением, общей жаждой просвещения, Федотов оставил простую действительность, оставил простое искусство, к которому был вполне способен, и пошел вслед

П. А. Федотов.
Свежий кавалер.
1846. ГТГ.

за литераторами отыскивать темы для своей нравственной проповеди. Но если грустно, что Федотов подал первый пример того брюзжания «картин с содержанием», которое до такой степени нам досадило в последующих произведениях передвижников, то не надо в то же время забывать, что, не будь этого, явись Федотов и все его последователи только усовершенствованными Венециановыми, вряд ли могли бы они так решительно совладать со злейшим врагом русского искусства — с академизмом, вряд ли приучили бы они публику к картинам, вряд ли так заинтересовали бы и увлекли ее. Публика, и в особенности лучшая ее часть (худшая увлекалась Чернышевым и Иваном Соколовым), была в то время уже слишком настроена на «исправительный» лад, чтоб оценить что-либо, изображающее попросту действительность, без «полезного» намерения.

Первые серьезные работы Федотова были исполнены сепией и акварелью, за масло же он еще не решался браться. На двух из этих сепий он изобразил смешную страсть к животным, страсть, доведшую некую даму до того, что она с горя, по потере своей «Фиделькн», расположилась

умирать; на других Федотов изобразил старость бездарного художника, принужденного писать вывески, гнусно обманутого «молодого», кутежное житье офицера, какого-то господина, до обморока объевшегося и напившегося за пирушкой, наконец, жен-нарядниц, разоряющих своих мужей безумными покупками в модном магазине. Все чисто хогартовские темы, полные

П. А. Федотов.
Завтрак аристократа.
1849—1850. ГТГ.

нравоучительных намеков, смешных сплетений и уморительных эпизодов. Запутанное содержание их медленно и не без головоломки «считываешь», приглядываясь то к той, то к другой детали, ища разгадку на всевозможных надписях, счетах, письмах и записках, валяющихся по всем углам. Художественная же сторона в полном загоне. Типы наскоро зачерчены и утрированы: рисунок сбит, композиция тесная, растерзанная и осложненная до безобразия. Никто не живет настоящей жизнью, а все играют заданную роль, несколько по-любительски, жестикулируя и гримасничая так, чтобы все могли понять их роли, иногда очень неясные. Странная черта в Федотове, этом человеке, всегда так пристально всматривавшемся в жизнь, глубоко понимавшем ее,— превращать жизнь в какие-то charades en action, с грубо нагримированными актерами. В этих потешных сценах нигде нет просвета на истинную прелесть и значительность жизни.

Замечательнее всего, что эти первоначальные темы Федотова и по содержанию являются ординарными, иногда даже просто плоскими анекдотами. В руках Федотова не было еще того жестокого бича, которым Перов

и Курбе стегали по различным общественным язвам: по суду и духовенству, по лицемерию и грубости буржуа, по пошлому мещанскому разврату. У него не было в руках той грозной указки, которою оба мастера корили имущих за бедственное положение неимущих. Федотовские рассказики никогда не возвышались до истинной сатиры. Они лишь легонько подсмеивались над общими человеческими слабостями, легонько, с опаской давали самые безобидные наставления: будь осторожен, внимателен, честен, милостив.

Наконец, в 1848 году после долгой и трудной работы над собственным самообразованием, тем более долгой и трудной, что ему приходилось постоянно бороться с нуждой, Федотов почувствовал себя готовым для более серьезного творчества, и почти одновременно были тогда созданы им (в масляных красках) наиболее знаменитые его картины: «Свежий кавалер», «Сватовство майора», «Завтрак аристократа» и «Модная жена» (отрицательное отношение к женской эмансипации в духе Жорж Санд и наших «тигриц» 40-х годов). Из этих произведений особенно два первых имели колоссальный успех, небывалый со времен «Помпеи» (на выставке 1849 года). Они заслужили (как впоследствии произведения Перова) восторженное одобрение не только публики, но и, очевидно, по недоразумению, академических профессоров, в том числе самого Карла Брюллова [1]. Эти господа попались тогда на удочку веселого и занимательного рассказа и, потешаясь им, не разобрали, что этими картинами наносился первый удар тому зданию, которого они старались быть бдительными стражами.

Однако если по заданию эти картины и стояли выше прежних сепий и акварелей художника, то и они не менее их были пропитаны литературным духом. Одна изображала ужаснейшего представителя нашего бюрократического мира, личность, вполне годную для «Ревизора», мелкого чиновника, всякими неправдами выкарабкавшегося из приниженного положения до первого чина и ордена и отпраздновавшего это событие пьянейшей пирушкой. На другой — впервые было выведено в живописи «Темное царство»: Тит Титыч и вся его семья, мечтающие попасть, посредством брака дочки с разорившимся майором, из грязи в князи. Зато в чисто художественном отношении эти картины показывают в Федотове большой шаг вперед. Несмотря на то что обе картины теперь сильно попортились, растрескались, они все еще способны доставить большое удовольствие для глаза. Они свидетельствуют о том, что Федотов к концу 40-х годов стал мало-помалу снова обращаться в сторону старых голландцев и наследника их — Венецианова. И в композиции замечается уже большой успех: вместо прежнего нагромождения актеров и эпизодов число действующих лиц ограничено до крайних пределов, и эти немногие персонажи если и позируют еще, то по крайней мере скромно, почти без утрировки. Типы также выбраны с удивительным знанием русской жизни [2] и представляют действи-

---

[1] Отчасти по милости Брюллова Федотов так замедлил своим выходом в отставку, так как, когда еще в конце 30-х годов он пришел посоветоваться насчет этого к великому maestro, тот уговорил его не торопиться, находя, что у него слишком мало «знаний» — очевидно, академических.

[2] Федотов месяцами искал тот или другой тип или даже самую обстановку, например комнату, в которой происходит встреча жениха, так как считал необходимым все списывать с натуры; он не щадил на эти поиски ни терпения, ни времени, ни денег.

тельно любопытную и драгоценную для иллюстрации 40-х годов коллекцию характерных физиономий. Но, кроме того, все это писано и рисовано с таким любовным проникновением, с такой нежностью и правдивостью, которые трудно найти у современных Федотову художников, даже на Западе. Nature morte — объедки пирушки на столике у «Кавалера», сосед-

П. А. Федотов.
Сватовство майора.
1848. ГТГ.

няя, залитая солнцем, комната на «Сватовстве», выдержанная в таком приятном контрасте к темной и серой гостиной, в которой происходит главное действие,— это истинные перлы в чисто живописном отношении, которыми могли бы гордиться даже старые голландцы, перлы не поддельные, без малейшего мишурного блеска.

Можно предположить, что со временем Федотов отделался бы совсем от того литературного характера, который вредит его картинам в чисто художественном отношении. Федотов, привыкший всегда идти своей дорогой, вероятно, не послушался бы сбивающих толков в публике. Последние его работы заставляют думать, что через несколько лет он, наверно,

превратился бы в сильного и простого поэта действительности. Федотов, бесспорно, находившийся одно время под сильным влиянием Гоголя, в сущности, не любил Гоголя. Его простая и нежно любящая натура была оскорблена тем неистовым глумлением, тем беспощадным бичеванием, которые скрыты под веселым тоном «Ревизора» и «Мертвых душ». И Федотов был не прочь посмеяться над человеческими слабостями, но не так, чтобы довести зрителя до слезного раскаяния; он не прочь был давать наставления, но без запугивающего пророческого взывания. В сущности, Федотов был заодно с теми людьми, которых изображал. Он любил их, но не так, разумеется, как Достоевский, а так, как любили Уилки, Швинд или Шпицвег. Казнил он этих любимцев своих деликатно, вовсе не подымаясь выше их уровня, боясь обидеть их, деля их обыденные интересы, сетуя на то же, на что и они сами нередко сетовали.

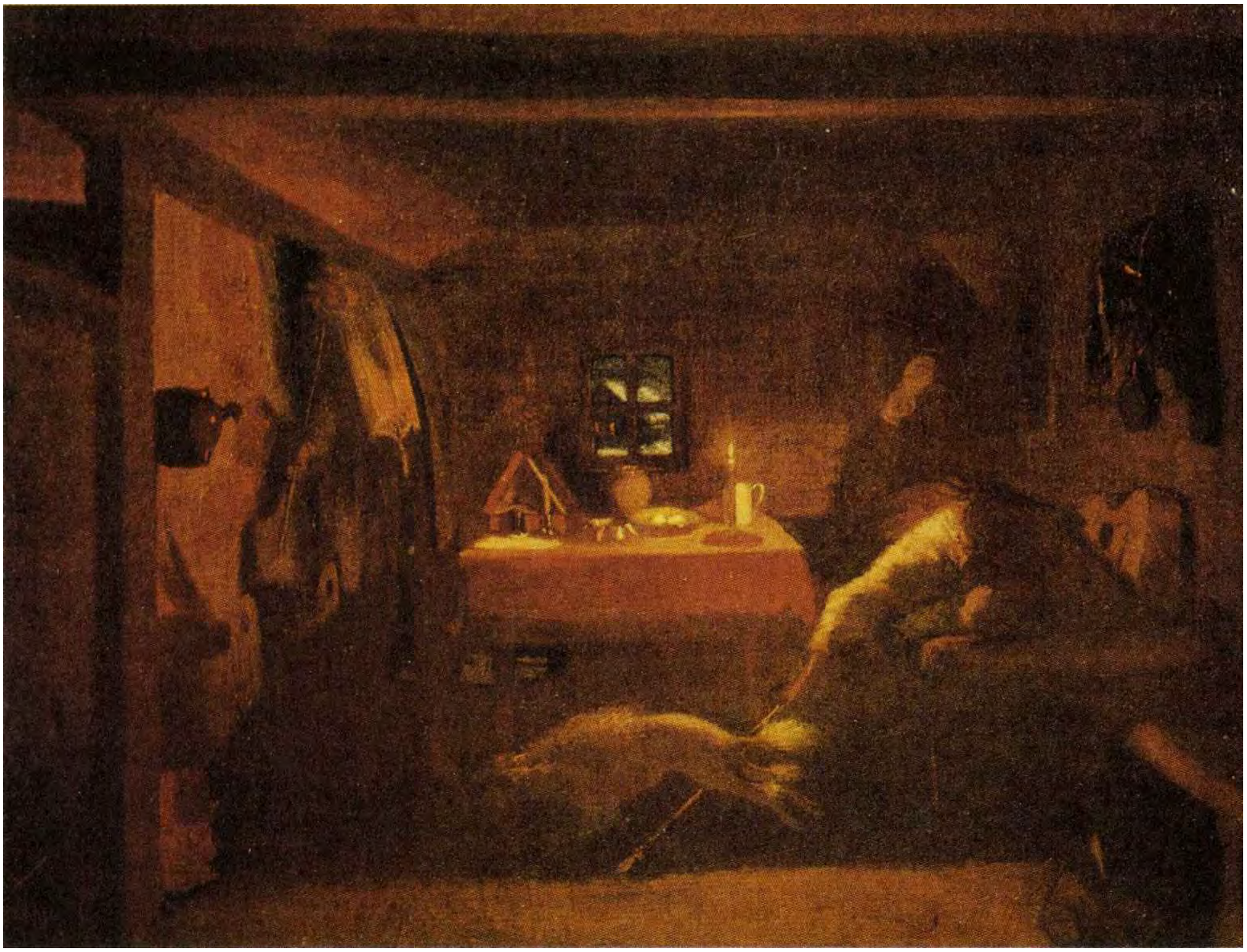
Даже знаменитые картины его скорее подобного же свойства: в них есть насмешка над очень мерзким и порицание очень позорного, но это выражено едва заметно и так шутливо, так простодушно, что вряд ли могло рассердить Тит Титыча или даже «Кавалера». Отсюда успех, громадный успех во всех слоях общества.

И вот в последние годы жизни Федотова и эта последняя капля оставшейся в нем ядовитости стала мучить и раздражать его мягкое сердце. Ему казалось, что и эта насмешка слишком обидна, что он и на нее не имеет права; ему не хотелось дольше оставаться даже и таким «деликатным сатириком». Перед Федотовым стал носиться другой идеал. Он пожелал сделаться простым повествователем жизни, ее прелестей и горя. Федотов, наверно, сумел бы найти в себе достаточно поэтической, чарующей силы, чтобы все озарить мягким и примирительным светом, чтоб и горе, и радость изобразить одинаково приятными в художественном смысле, раскрыть в них какую-то общую им всем гармонию — «красоту жизни». Ужасно, что смерть не позволила ему привести свои замыслы в исполнение; таким образом, все творчество Федотова, в сущности, осталось недоговоренным и случайным; какими-то первыми пробами пера, далеко не выражающими личности художника.

Его «Вдовушка», много раз повторенная, характерна для этих новых, примирительных намерений, начавших последние два-три года все определеннее и определеннее сказываться в нем, несмотря на решительный успех его шутливых и назидательных картин. Несчастная, совсем молодая женщина только что понесла ужасную утрату: умер любимый муж, красавец гусар, умер, ушел навсегда и оставил ее одну, беззащитную, неопытную, беременную, без средств — на произвол судьбы. В серой комнате, в холодном полумраке сумерек стоит она одна, с поникшей головой, надломленная горем, опершись на комод, из которого все вещи уже вытащены хищными кредиторами. В безысходной тоске переводит она свои заплаканные глаза с одного предмета на другой и то уставляется на портрет горячо любимого погибшего друга, то на вещи, на весь их милый скарб, сложенный теперь

П. А. Федотов. ▶
Вдовушка.
1851—1852. ГТГ.

в беспорядке, приготовленный уже к тому, чтобы также уйти из дому на рынок, разойтись по рукам чужих, неизвестных, равнодушных людей. Этот скарб, этот кусочек nature morte у кровати и на комоде, но в особенности мрачные, сизые, постепенно сгущающиеся сумерки переданы превосходно, как это можно встретить только у голландцев. Того росчерка, характерного



П. А. Федотов.
«Анкор, еще анкор!»
Около 1851. ГТГ.

для XIX века, той неуместной сладости или приторности, считавшихся в его время обязательными при подобных сюжетах (если не считать несколько брюлловского типа самой героини), нет и следа.

Однако еще замечательнее среди произведений Федотова его последняя вещь, в которой выразилось вполне, какой чудный художник, какой чудный поэт жил в нем. Над этой картиной он долго бился. Ему все казалось, что труднейшая колористическая задача, которую он себе поставил, недостаточно гармонично разрешена. Незадолго до своей роковой болезни он даже видел сон, будто к нему явился Брюллов и дал ему несколько дельных советов, которых, однако, он не мог вспомнить наяву. Но напрасно Федотов

вспоминал слова автора «Сна монашенки». То, что было сделано им, было бесконечно выше всех эффектных, крикливых колористических чудес Карла Павловича. Скромная картина эта, изображающая «офицера, квартирующего в деревне»,— одно из самых поэтических и необычных произведений в искусстве XIX века.

В тесной и низкой избенке, темной-претемной, лишь тускло освещенной догорающим огарком, растянулся на полатях несчастный молодой офицерик, убийственно скучающий от принужденного безделья на зимней стоянке в какой-то «проклятой дыре». Единственное его развлечение — прыжки пуделя через протягиваемую палочку. В противоположном углу комнаты в совершенной мгле стоит громоздкий и мрачный денщик, покуривающий трубку и со смаком отплевывающийся в сторону. В глубине сквозь жалкое оконце видна лунная ночь, клочок неба и сонная деревенская улица, занесенная снегом. Все тихо и темно, тесно и сумрачно до отчаяния. «Анкор,— кричит офицерик своей собаке,— еще анкор!» — и неугомонное возбужденное и веселое существо скачет, скачет и скачет, без умолку, неустанно, среди темноты, на утеху своему барину. Молчаливый, мрачный и грубый солдат назойливо торчит все время перед глазами и целыми часами продолжает курить и отплевываться; малюсенькое помещение все более и более заволакивается дымом, в окошко глядит все тот же тоскливый пейзаж, та же пустая улица, те же избы, тот же снег и то же мертвое небо, и вокруг все так же тихо, скучно и темно... Но почему-то и сладко (в этом особенная пикантность картины), как бывает сладко в мутных сновидениях горячки, когда непрестанно все тонет, вянет и умирает и лишь что-то вздорное, ненужное и мелкое, как этот пудель, суетится, толкается, шумит, мучительно мешая забыть о жизни.

Деятельность Федотова, всего лишь в последние 5—6 лет ставшего настоящим художником, так же как и деятельность Иванова, прекратилась на полуслове. Истерзанный уже долгими годами лишений (он жил в крошечной и холодной квартире, питался плохо и постоянно отказывался от того, что могло бы хоть отчасти повредить его художественной работе[1]), несмотря на успех, он принужден был бороться с крайней нуждой, вследствие того, что почти весь его заработок шел на разоренную вконец семью, оставшуюся без крова и хлеба. Усиленные занятия последних лет, вечная забота о существовании, об обеспечении ближних, постоянные лишения, быть может, и любовь к одной девушке, на которой он, художник, вдобавок стареющий, не решался жениться,— все это, вместе взятое, разбило его в высшей степени впечатлительную и нервную натуру, и летом 1852 года он внезапно сошел с ума. Грустно подумать, что никого не нашлось, кому русское искусство было бы настолько дорого, чтобы спасти лучшего представителя его, обеспечить существование этого художника и существование близких ему людей. Проболев несколько месяцев в каком-то подвале частного заведения для умалишенных, Федотов скончался 17 ноября 1852 года, всеми оставленный, на руках верного своего денщика Коршунова, вернувшись незадолго до смерти к полной памяти. Говорят, что толпа шла за его гробом,— жаль, что эта толпа вовремя не пришла ему на помощь...

---

[1] Так, он отказался от женитьбы на богатой и симпатичной девушке, изъявившей желание выйти за него замуж, и не раз отказывался от выгодных заказов, например копий со своих же собственных произведений.

XIX
ПЕРЕЛОМ 50-х ГОДОВ. ЭСТЕТИКА 50-х ГОДОВ

Все дальнейшее русское искусство, если оставить в стороне некоторое возрождение в 70-х годах академизма и попыток Ге и Васнецова в религиозной живописи, шло, почти вплоть до нашего времени, по стопам Федотова. Иначе и быть не могло. Если уже 30-е и 40-е годы могли породить такого художника — рассказчика и проповедника,— каким был автор «Кавалера», то 50, 60 и 70-е годы *должны* были породить уже целую плеяду однородных художников.

Со вступлением на престол императора Александра II глухое брожение, чувствовавшееся под всеобщим выглаженным и вычищенным мундиром уже в последние годы царствования Николая I, вдруг разразилось неистовой лихорадкой. Полные светлых надежд, воспрянули молодые силы, задыхавшиеся последние 7—8 лет, как только они почуяли приток свежего воздуха и как только разнеслась весть, что прежний, для них в особенности убийственный, строй будет заменен новым, стоящим ближе к уровню европейской цивилизации. Наиболее пылкие и стремительные люди верили тогда в то, что осуществимы и у нас те теории, которые, зародившись на Западе, привели Францию снова к республике (на империю Наполеона III первое время все смотрели как на мимолетное явление), Германию и другие монархические государства — к конституции. Они думали, что чисто западная программа даст России полное счастье и введет ее в общую жизнь народов. Другие если и не желали революции на западный лад, если и считали государственный строй России и всю ее культуру самыми для нее подходящими, то все же находили, что настало время починки и обновления. Они мечтали о том, чтобы оживить религию, возвысить нравственный авторитет монархической власти, дать ход всем коренным русским стремлениям, особенно чисто духовного характера.

Много сразу проявилось тогда наивного и странного, вероятного уже из-за той внезапности, с которой произошла перемена в нашей внутренней политике. Оба лагеря, западников и славянофилов, когда-то соединенные вместе, теперь окончательно разошлись и впали в узкий фанатизм.

Революционеры питались лишь западными идеями и мало знакомились с истинными нуждами народа. Славянофилы ударились в другую крайность: в фанатическом ослеплении отворачивались от всего нерусского и заставляли себя искусственными заборами от Европы. Однако, по самому существу своему, все это движение было великим и высоким, полным жажды света и воздуха, полным идеальных стремлений к несбыточным, но прекрасным утопиям.

Казалось, все теперь призваны к участию в общем деле. Кто по-прежнему благодушествовал и находил, что все обстоит как нельзя лучше, тот был «ретроградом», того клеймили позорной в то время кличкой консерватора, от того отворачивались «порядочные люди». Наступила странная эпоха, свободомыслящая в принципе, но деспотическая на деле. Во имя свободного развития человечества отдельная личность была раздавлена, и, разумеется, искусству, в котором личное начало играет главную роль, пришлось оттого очень плохо.

Особенно пластическое искусство: живопись, скульптура — сейчас же было заподозрено главенствующей партией так называемых «западников» в неблагонадежности. Искусства в России было слишком мало, и оно слишком мало пропитало наше общество, чтоб представляться чем-то таким, без чего немыслима сама жизнь. Искусство в России до сих пор было только одним из средств в распоряжении у правительства действовать на массы, в обиходе же богатых людей — забавной, но пустой игрушкой. Новым людям было очень легко порешить с ним, так как они фатально должны были смотреть на него как на блажь, на предрассудок. Первое гонение на искусство и было объявлено еще в середине 50-х годов.

Положим, те, которые мечтали о *русском* возобновлении России,— славянофилы, как истые гегельянцы, на словах обожали искусство. В теории они признавали его колоссальное значение, и вся их проповедь носила определенно художественный характер, клонила к какому-то поэтическому и картинному откровению. Однако и они на самом деле видели так мало этого обожаемого ими искусства, что говорили о нем лишь понаслышке, в общих чертах, бессвязно и беспредметно и не могли оказать серьезного противодействия тому гонению. Их воодушевлению мы обязаны тем, что тогда уже кое-кто принялся с особенным рвением за отыскание русской древности и древнерусской красоты; однако много лет прошло, пока эти искания не принесли живых плодов. Долгое время они носили скорее отвлеченный или узкоспециальный характер.

Впрочем, и западники дипломатически не порвали с искусством окончательно. Они старались, напротив того, найти лазейки, чтоб впустить хоть некоторую часть этого презираемого искусства в свой стан: ведь и оно могло быть полезным для дела. Но они это делали на весьма опасных для самостоятельного развития художественных личностей условиях. Художникам предписывалось приглядываться исключительно к земным потребностям. Им рекомендовалось прочесть собравшемуся народу из общедоступных книжек что-либо поучительное, стоящее вполне на высоте последних передовых идей, и сделать это ясным языком, не мудрствуя лукаво. Вот если бы художники могли пробудить в публике ненависть к тьме или заставить любить просвещение (в понимании позитивной науки) —

это было бы делом! Для новых русских людей те лишь художники имели значение, которые видели в искусстве не одну только «гнусную блажь богатых людей», «мечты, годные для кисейных барышень», а средство двигать массами в «хорошем» направлении, действовать на народ, обучать его. Такие художники получили теперь от передовой части общества право гражданства, вербовались в общее войско, под условием отречения от всего прежнего и, во-первых, от формулы «искусство для искусства».

«Художественное произведение можно считать истинным,— говорила передовая критика шестидесятых годов,— имеющим действительно высокое значение, если в него вложено здоровое содержание, если оно создано честной, преданной ему одному рукой». В сущности, с современной точки зрения почти нельзя возражать против этих слов. Однако весь вопрос сводится к тому, что *мы* подразумеваем и что *те* тогда подразумевали под словом «содержание», что мы называем и что те тогда называли «преданностью искусству» и самим искусством. И вот тут-то лежит колоссальная пропасть между нашим и тем поколением, вернее сказать, между нами и теми русскими эстетами 60-х годов, так как к *поколению* последних принадлежали также Бёклин, Дега, Пюви и Моне, которые, разумеется, нам даже более близки, нежели большинство художников нашего времени.

Каково бы ни было внешнее мастерство, говорили наши доморощенные Прудоны, выражая, впрочем, мысли всего общества, оно теряет всю свою влиятельную силу, когда служит для целей пустых, легкомысленных и гнилых. Все дело в том, что хотел *сказать* художник, что ему нужно было выразить в *более или менее* совершенных формах искусства. «Именно вследствие окончательного овладения в наше время формой искусство не считает ее по-прежнему окончательной, главной задачей». «Все внимание публики должно быть устремлено на новое, оригинальное и содержательное». *«Пусть все это станут делать неумелые руки учеников, что нужды? Было бы главное сделано».*

Нужно было презирать самую сущность искусства, чтоб говорить такие речи. Презирать форму — значит презирать и самое искусство. Лишь такое варварское общество, которое не глядело на художественные произведения и не знало их, для которого все сотворенное в этой области было разве только курьезным хламом, годным для «кунсткамер», могло поверить такому абсурду, что в середине XIX века, да еще в России, художники будто бы окончательно овладели формой и что потому пора бросить заботу о ней, пора заняться более дельным. Только в России, нищей художеством, нищей формально прекрасным, обезличенной, в России, лишенной культурных наслоений, все наиболее свежие художники могли поверить этому абсурду и принести свои, часто удивительные, таланты в жертву ему. Грустно то, что презрение к форме не только отразилось на их творчестве, но и на творчестве последующей эпохи. Оно заставило Репина разбрасываться вширь, вместо того чтобы идти вглубь, оно исковеркало первого по времени русского идеалиста В. Васнецова, заставив его исполнять свои, быть может, и дивные замыслы в дешевой, легкомысленной, почти иллюстраторской манере, и, наконец, даже художники нашего времени все еще должны биться из-за того, что старшие не захотели их учить в своих произведениях — чему единственно можно научить — владению формами,

линиями и красками. Ведь то содержание, на котором так настаивали наши отцы,— от Бога. Содержания ищут и наши времена, и даже самым ревностным образом, но мы теперь под содержанием понимаем нечто бесконечно более широкое, нежели их социально-педагогические идейки [1].

Впрочем, об этом содержании, божественном, тайном и непонятном, нечего заботиться, так как оно всегда будет там, где нет всеиссушивающей схоластики. Истинный, свободный, вдохновенный художник фатально всегда вложит его в свое произведение.

Однако дальнейшее течение русского искусства было обусловлено не только учением специально-утилитарного характера, но и чисто эстетической теорией. С 50-х годов во всех художественных отраслях одновременно с утилитарными взглядами, в тесной связи с ними стал входить в решительную силу реализм.

В сущности, реализм появился у нас раньше. Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, Крылов, Гоголь и Кольцов были настоящими реалистами и даже величайшими реалистами во всей русской литературе. Однако они были ими не в силу каких-либо теорий, а непосредственно. Как живых людей, как настоящих художников, их слишком трогало окружающее. Они так страстно жили общей жизнью, так страстно ею увлекались, что, естественно, должны были черпать и свои темы, и свое вдохновение из действительности. Но они не были притом *порабощены* действительностью.

Когда Пушкина, Гоголя и Лермонтова манило в сказочный мир, когда думы их отвлекались от обыденных интересов и устремлялись к лицезрению высших, внеземных начал, они вполне отдавались этому своему стремлению и как раз тогда творили свои гениальные вещи.

То же самое было и в живописи, но, разумеется, в явлениях более мелких. Лучшие художники до поколения 50-х годов: Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Орловский, Венецианов, в некотором отношении и Иванов — были также вполне реалистами, но и они не были закабалены черствой, узкой теорией. Они воспроизводили действительность с полной правдой и искренностью только потому, что близко стояли к жизни, что любили ее, что им *хотелось* ее изображать [2].

---

[1] Мы видим *содержание* не в одних только общественных проповедях, но и во всяком красочном и декоративном эффекте. Мы находим его и в соблазнительной округлости греческой вазы, и в сказочной пестроте персидского ковра, и в веерах Ватто и Кондера, так же, как и в «Страшном суде» Микеланджело и в «Angelus» Милле́.

[2] Лишь Венецианов среди них принадлежал к известному, определенному художественному толку, но и он принадлежал к нему совершенно свободно, по доброй воле, по вдохновению, а не в силу какого-либо учения извне, которое связывало бы его творчество. Совсем другое его ученики: они питались уже готовым, сложившимся учением (очень узким, потому что в развитии его принимали участие далеко не все художественные силы того времени) и, как люди ограниченные, превратили его в тесную, неподвижную формулу, из которой не было выхода. Из этой формулы можно было только насильно вырваться, но тогда неминуемо попасть в другие тиски, еще худшие: в академизм. Зарянко был наиболее последовательным из венецианцев, и как раз он низвел все милое, высокохудожественное искусство своего учителя до какой-то рабской съемки, до каких-то вымерок и вычислений. Весьма печально, что его тупоумное, робкое отношение к живописи отчасти отразилось затем на технике всех его учеников, иначе говоря, на всех главных представителях русской реалистической школы 60-х и 70-х годов, вышедших почти поголовно из Училища живописи и ваяния, где Зарянко был профессором.

С 40-х годов, после того как в критике были сделаны удачные попытки формулировать и систематизировать post factum свободное вдохновенное искусство наших великих писателей 20-х и 30-х годов, реализм стал и в русской литературе, а затем и в русской живописи обязательным лозунгом. Он теперь уже не вытекал естественно из личной склонности художников к жизни, но являлся стройной, разумной, а главное, навязываемой теорией, целым вероучением, имевшим своих фанатиков, еретиков и врагов. Шло это учение, как все в нашей культуре за последние 200 лет, с Запада, где в 40-х годах на смену романтизму явилось отрезвление и раздались требования вернуться к насущным вопросам, взглянуть на окружающую действительность как на единственно доступный объект серьезного изучения. Тогда в философии восторжествовал позитивизм, в общественных науках — социализм, в искусстве — реализм. Однако никогда на Западе, где скрещивалась такая масса традиций, где было так много культурных наслоений, реалистическое течение не приобретало (если не считать одного Курбе) такой детски наивной прямолинейности, такой безумной ясности и безусловного деспотизма, как у нас, особенно в нашей живописи.

В 1855 году, еще в самом начале нового течения, появились «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевского, и в этом сочинении уже прямо говорится, что «прекрасное есть жизнь», что «величайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством» [1], «едва делается действительность сколько-нибудь сносной, скучны и бледны кажутся перед ней все мечты воображения».

Трактат Чернышевского, несмотря на свою наивность и смешную прямолинейность, для своего времени был пророческим словом. Он был вызван всем настроением тогдашней молодежи, легко и самоуверенно шедшей на бой, с юношеской опрометчивостью глядевшей на все, что встречалось по пути. Наивность, с которой изложены в «Эстетических отношениях» плохо переваренные мысли западных социалистических и позитивных мыслителей, скорее даже способствовала успеху брошюры в нашем еще полуребяческом обществе.

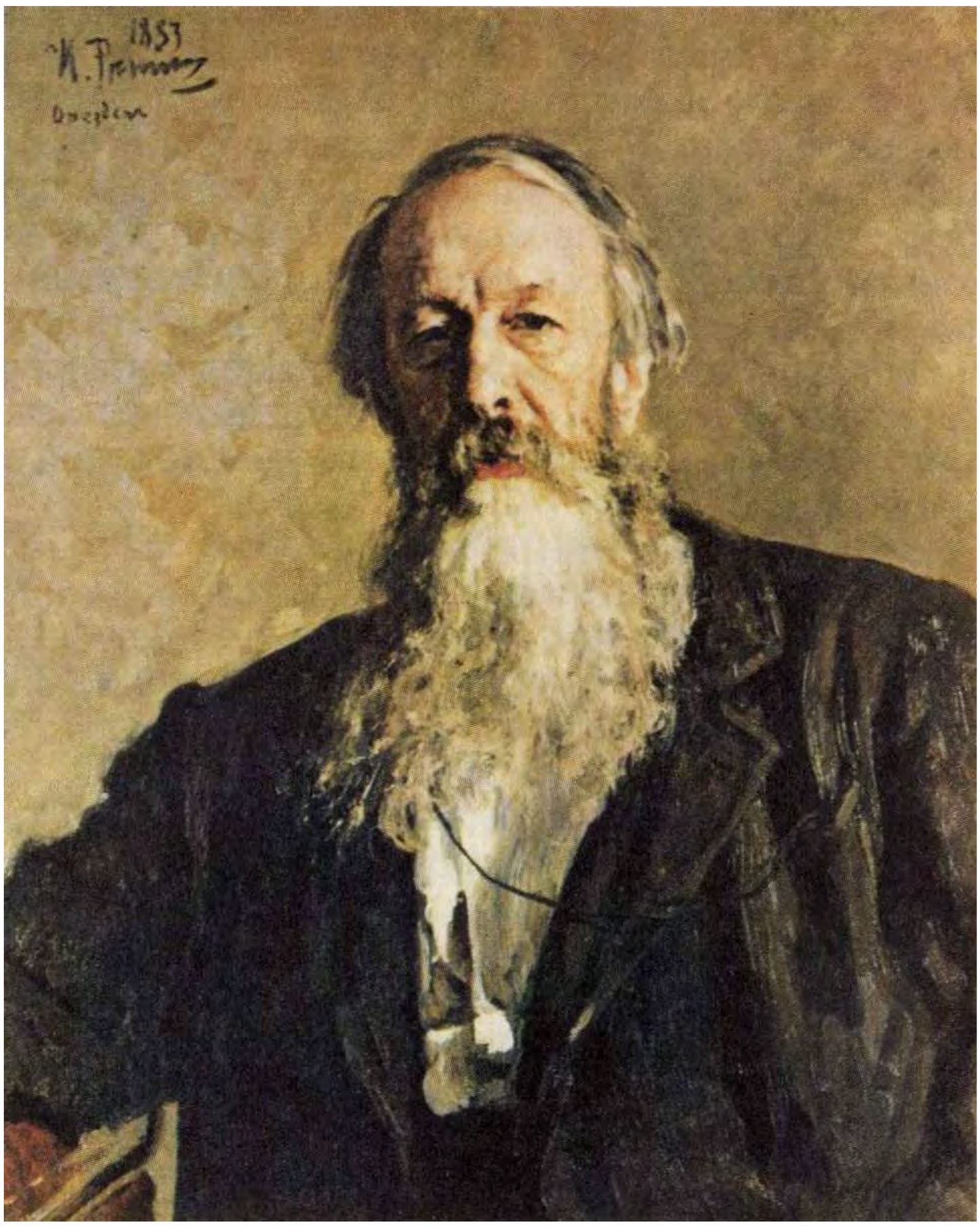
«Единственная цель большей части произведений искусства,— говорил Чернышевский, повторяя то, что уже носилось в воздухе (а за ним повторяли бесчисленные его адепты),— дать возможность хотя в некоторой степени познакомиться с прекрасным в действительности тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле. Единственное значение их: служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминания о прекрасном в действительности у тех людей, которые знают его из опыта и любят вспоминать о нем». Такие слова были равносильны отрицанию искусства, самой сущности его, низведением его до степени фотографии или других, механическим способом добытых документов. Личность художника: его свободный полет, порыв его вдохновения, его искание тайны и выс-

---

[1] Как будто всякая красота не есть уже создание искусства? Как будто так называемое пленение нас природой не есть продукт некоторого *творчества внутри нас самих,* а не мертвой, безличной природы?

шей правды — была безжалостно задавлена как теми социальными требованиями «полезной» деятельности, так и этой ограниченной эстетикой.

Одно, впрочем, добавляло другое. Раз видели в искусстве лишь «аляповатую» копию с «прекрасной» действительности, то совершенно было последовательно не считать достаточным для права существования ис-



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

кусства в благоустроенном обществе свободное, бесцельное (или, вернее, самоцельное) изучение художником хотя бы той же действительности. От художника стали требовать в придачу: «содержание», «объяснение жизни» и, наконец, «приговор над изображенными явлениями» — все это вдобавок с известной «прогрессивной» точки зрения. Искусство представлялось для Чернышевского и ему подобных каким-то Handbuch'ом, руководством для начинающих изучать жизнь. Его значение сводилось к тому, чтоб приготовить к чтению источников и от времени до времени служить для справок.

На смену великолепному и свободному истинному искусству требовали теперь совсем иного, исполняющего служебную роль. Литература, впрочем, жившая самостоятельной жизнью, имевшая уже прекрасное прошлое, не пожелала в лице лучших своих представителей подчиниться фантастическим требованиям времени (и это несмотря на вопли и брань передового

общества). Зато живопись (и как раз ее наиболее свежие, жаждущие света и жизни силы) покорно пошла под ярмо, должно быть, вследствие своей беспочвенности, а также вследствие малой культурности своих представителей.

Все это движение нашло себе дружную поддержку во всевозможных, одно время очень многочисленных, органах прогрессивной печати. Самым значительным его поборником является В. В. Стасов, первый специально художественный русский критик, широкообразованный человек, обладающий разносторонними и серьезными знаниями. К сожалению, и его совсем закрутило в общем водовороте, и потому ему не удалось выработать свои, бесспорно живые и интересные взгляды на что-либо стоящее вне суеты и сутолоки проходящих теорий. Тем не менее Стасов заслуживает только уважения всех интересующихся судьбами русского художества, так как он был первый и временами единственный авторитетный писатель, защищавший лишь с редкими отдыхами и передышками свое ограниченное, но все же живое искусство от подчас очень сильного натиска академизма или от отвратительно плоских нападок популярных, забавляющих раек критиканов.

XX
ОТКАЗ 13-ти КОНКУРЕНТОВ

Несколько событий в чисто художественной сфере особенно способствовали тому, что новое направление, которое можно было бы назвать реально-обличительным, приняло такие широкие размеры и превратилось мало-помалу в одно крепкое целое. Если бы художественное образование в 40-х и 50-х годах продолжало вестись так же, как оно велось в 20-х и 30-х годах, если бы оно по-прежнему концентрировалось только в парниках Академии, то никакой перемены в росте и развитии нарождающихся сил и не могло бы произойти. Как бы ни были талантливы молодые люди, они, заключенные с ранней юности в стены художественной казармы, по необходимости должны были бы всегда переиначиваться на один, раз навсегда утвержденный лад, превращаться в скучных и лживых академиков. Но Академия уже в 30-х годах решила, из чисто экономических соображений, бросить свою прежнюю систему, и это решение в начале 40-х годов было приведено в исполнение. «Казеннокоштные» ученики были упразднены. Отныне все желавшие получить художественное образование должны были являться в здание Академии только для уроков, остальное же время они оставались на свободе, среди клокочущей жизни. Такое нововведение очень дурно отразилось на манерах русских художников. Прежние ученики Академии выходили из нее если не хорошими художниками, то очень аккуратными, благовоспитанными молодыми людьми, умевшими танцевать менуэты и лансье и даже знавшими две-три французские фразы. Теперь художественная молодежь стала грубой, ходила в рубищах, представляла собой жалкое сборище мужиковатых бедняков. Из той чрезмерно чинной и приличной среды трудно было выйти не обезличенным; эта новая, непривлекательная с виду среда, наоборот, могла только способствовать образованию самостоятельных художников. Уже в конце 40-х годов возникли кружки из самых смелых голов и страстных поклонников новых течений, и в этих кружках хотя и бестолково и вздорно, но с жаром и неистовством толковали об искусстве. Без сомнения, эти собрания и толки больше способствовали тому, чтобы жизнь и теплота проникли в русскую

живопись, нежели прописные восторги профессоров от Лаокоона или эффектные, но пустые фразы Брюллова. Когда дух обновления и свободы пронесся над всем русским обществом, кружки эти первые запротестовали против академической кабалы.

Вторым обстоятельством, немало способствовавшим эмансипации русского искусства, было основание также в 40-х годах (зарождение произошло еще в 30-х) Училища живописи и ваяния в Москве. Это был еще один лишний удар, нанесенный неограниченному прежде авторитету Академии. Положим, Академия была тогда еще настолько сильна, что сейчас же вступила в отношение протектората к новой школе, однако если это и имело некоторые дурные последствия, то все же оно не могло совершенно уничтожить хорошей стороны дела. Во всяком случае, Академия не могла помешать развиться в Москве вокруг Училища обособленному и вовсе не чиновническому мирку любителей и художников, в котором и воспитались лучшие представители нового направления. Впрочем, если бы даже и захотела московская школа превратиться в настоящую академию, то ей это было бы не по силам. Она не обладала нужными на то огромными средствами, которые искусственно поддерживали бы такое безжизненное и внежизненное учреждение. Московское училище было, скорее, какой-то провинциальной школой, где три или четыре профессора никак не могли спеться, где поэтому царила большая свобода, почти распущенность. Там учили и учились как-нибудь, немножко на авось, но поэтому-то туда свободно могла проникнуть жизненная струя, еще свободнее, чем в преобразованную Академию художеств, в которой все же многочисленные и чиновные профессора, медали, звания и посылки за границу играли и теперь еще большую порабощающую роль.

Третье обстоятельство явилось фатальным следствием первых двух. Это обстоятельство, известное в истории русской живописи под именем «отказа 13-ти конкурентов», дало главную, решительную силу новому течению.

В Москве, этом истинном центре русской духовной жизни, появились первые новаторы, создавшие в конце 50-х и начале 60-х годов первые образцы новой живописи; в Петербурге кружок наиболее пламенных молодых художников, пропитавшийся прогрессивными взглядами, увидал в этих московских образцах воплощение своих мечтаний. Пора было повести дело в открытую и порешить со всем навязанным и рутинным хламом: с мифологией, с драпировками, с рыцарями, пажами и всем пестрым наследием Карла Павловича. Юные головы стали мечтать о том, как бы преобразовать по-своему древнюю Alma-mater, как бы превратить Академию из охранительницы заветов навеки учрежденного «классического» искусства в простую, свободную школу жизненного искусства, в которой учили бы только справляться с техническими трудностями.

Затея была наивная и обнаруживала полное незнание настоящего положения дел, в особенности же незнания тех, от кого это положение дел зависело. Нам теперь представляется прямо смешным, что эти молодые люди могли ожидать, что такие мумии, как Тон, Пименов, Марков или Басин, а главное, глубокий и серафический Бруни, так-таки согласятся на то, чтобы отныне вместо достославных геройских событий, вместо касок

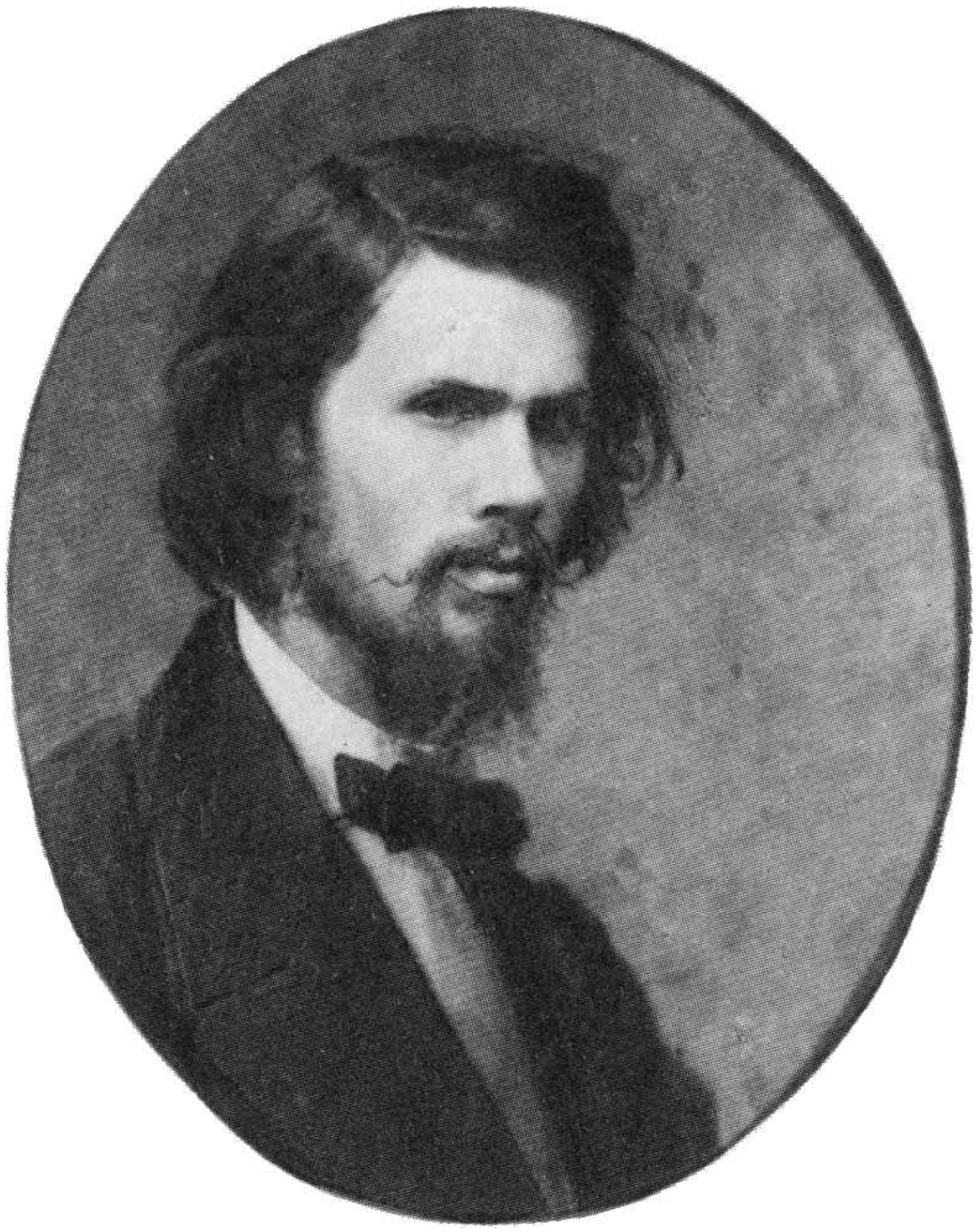
касок и мантий обучающаяся у них молодежь писала одну деревенщину и мещанщину, смазные сапоги и тулупы да еще получала за это медали. Однако только благодаря этой наивности, этой уверенности, основанной на неведении, кружок Крамского перешел от теории к практике.

Впрочем, здесь отчасти были виноваты и сами академические профессора. Десять лет назад они дали волю своему восторгу, когда появился Федотов, а теперь чрезвычайно поощрительно отнеслись к первым опытам в том же роде Перова, Мясоедова, Якоби, Корзухина, Петрова и Пукирева. Они все еще не подозревали, что жизненность в творчестве этих художников подводила мину под высокомерное и ненужное сооружение, коего они были недостаточно бдительными стражами. Рассеянность и неосторожность этих жрецов «высокого» искусства достигли даже таких пределов, что они пошли было навстречу робким сначала требованиям молодежи и не отказывались, вместо прежних героических и выспренних тем, задавать на второстепенных экзаменах более общие, более жизненные программы. Они опомнились только тогда, когда молодежь, ободренная их податливостью, донельзя смелая молодежь 60-х годов вдруг отказалась от последних компромиссов и объявила, что заданных определенных программ вообще не признает.

Это уже было неслыханным по дерзости делом. Если бы Академия согласилась уступить такому требованию, она подписала бы свой собственный смертный приговор, так как сущность всей академической системы ведь и заключалась всегда в подчинении художественного творчества чужой воле, чужому заданию. Ведь во все времена главной целью Академии было изготовление официальных художников, *работающих* на заказ. Академия поэтому поступила вполне логично, когда наотрез отказалась дольше поддаваться фантазиям молодежи и, повернув резко назад, задала в 1863 году программу на золотую медаль самого отъявленно-академического типа, с сюжетом из скандинавской мифологии. 9 ноября этого года, знаменательный в истории русского искусства день, все 13 конкурентов на золотую медаль (среди них Крамской, Корзухин, К. Маковский, Морозов, Дмитриев-Оренбургский и Лемох), не согласные с той программой и с программами вообще, отказались совершенно от принятия участия в конкурсе и покинули Академию. Это был великолепный скандал, мятеж в стенах самого чопорного казенного учреждения, маленькая революция, показавшаяся, однако, настолько значительной, что о ней было запрещено писать в газетах.

Крамской был душой всего дела. Этот умный, толковый и пылкий человек стоял по образованию (с трудом доставшемуся ему собственными усилиями) несравненно выше всей группы и поэтому приобрел в ней значение вожака. У него в квартире, при его непосредственном и главном участии, происходили все те подготовительные неистовые споры и разговоры. Там обсуждались политические события, нравственные и философские вопросы и, наконец, вся дальнейшая программа действий для русского художества. Под его руководством велась вся «интрига» против академического совета, им же устроена Артель художников, и при его деятельном участии учреждены Передвижные выставки. Крамской как художник не занимает особенно выдающегося положения в русской живописи, но как мыслитель, как человек, научивший своих собратьев и русское

общество серьезно и с проникновенной любовью относиться к искусству, он заслужил вечную благодарность тех, кому оно дорого. Впрочем, эта *серьезность* Крамского была одновременно и слабым местом его деятельности. Во имя этой серьезности он и поддерживал всеми силами ложь направленского течения.

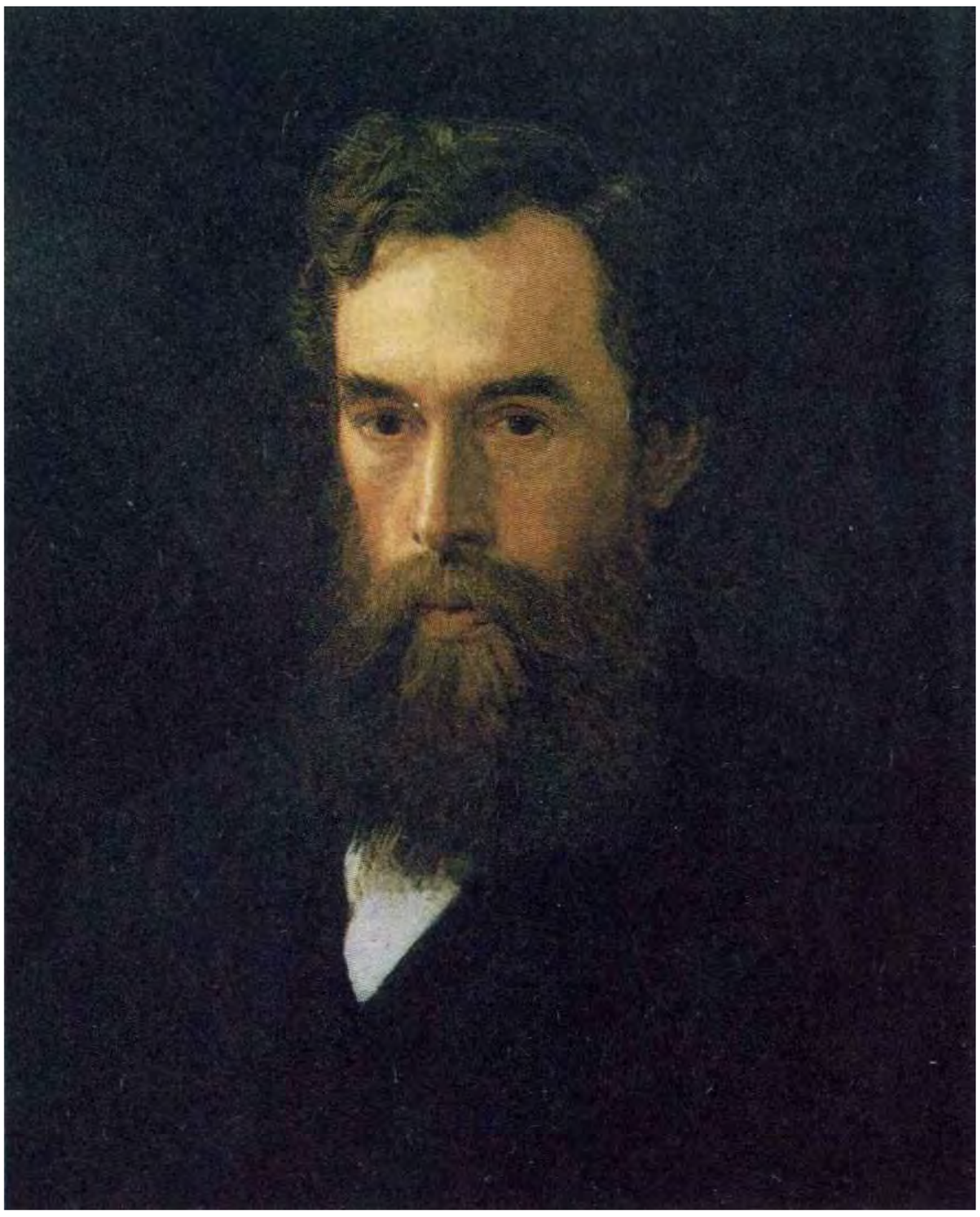


И. Н. Крамской.
Автопортрет.
1874. ГТГ.

Очутившимся на свободе молодым людям стало жутко. Нигде, ни в ком они не встречали поддержки: не присяжные же меценаты, богатые люди, могли оценить их предерзостный, мятежнический, «опасный для общественного спокойствия» поступок? Утешением для них было лишь то, что этот поступок возвысил их в мнении передового общества и укрепил их собственное самосознание: он поднял их нравственное чувство настолько, что еще впоследствии Крамской называл эти дни «единственно честно и хорошо прожитыми во всей жизни». Оставался, впрочем, один выход из тяжелого материального положения. Нужно было только, раз сплотившись и дерзнув, уже более не распадаться, дерзать дальше и общими силами пробивать дорогу. Решено было основать совершенно в духе времени Артель художников, и решение это тотчас же было приведено в исполнение.

В сущности, это было учреждение дикое. Все были связаны, и никто не свободен. Артель не отказывалась и от наименее художественных подрядов. В основании ее находилось крайне непрактическое положение: самые горячие головы, самые нервные, мнительные и наименее уживчивые люди — художники — должны были, да еще с семьями, жить вместе, в одной квартире, чуть ли не заодно работать. Получался гнет, нажим, пожалуй,

такой же несносный, как в Академии. Однако на первых годах артель имела благодетельное значение для этих беспомощных, бесприютных молодых людей. Она единственно могла обеспечить их материальное благосостояние и сплотить их воедино для общей борьбы. Притом в то время во имя идеи общественности можно было и не то еще перенести. Первые годы курьезная



И. Н. Крамской.
Портрет П. М. Третьякова.
1876. ГТГ.

община, благодаря взаимным уступкам и внимательному друг к другу отношению, просуществовала даже довольно весело и дружно, наслаждаясь, после душных и смрадных каморок, светлым и просторным общим помещением, а также постоянными горячими беседами. Артель заслуживает сочувствия историка уже потому, что она была колыбелью общества передвижных выставок; из нее вылупилось знаменитое Товарищество, оказавшее, на первых по крайней мере порáх, безусловно, благодетельное влияние на дальнейшее развитие русской живописной школы.

Товарищество передвижных художественных выставок, утвержденное в 1870 году (инициаторами его были Мясоедов и Перов), оказалось несравненно более жизнеспособным, чем артель. Оно просуществовало до самых наших дней, сохраняя почти без изменения свой коренной характер, высоко держа знамя реалистического и «идейного» искусства, к которому и привилось у нас в конце концов наименование «передвижнического». Начиная с Перова и кончая Левитаном и Серовым, все выдающиеся представители здорового, основанного на изучении жизни искусства, а также все те,

которые пытались в форме изображений действительности выразить свои нравственные и политические взгляды, все, кроме одного Верещагина, были передвижниками. Их дружное, неотступное от основных принципов реализма творчество приучило русскую публику «видеть жизнь» в искусстве, отличать в нем правду от лжи. Если при этом, благодаря тому же влиянию передвижнической проповеди, и проникало в наше общество немало вредных и нелепых взглядов, если и укрепилось чисто литературное отношение к искусству, то все же деятельность наших художественных «шестидесятников» и «семидесятников» навсегда останется весьма и весьма почтенной, хотя бы уже и потому, что она окончательно подточила основы академизма.

Здесь следует упомянуть об одном превосходном русском человеке, которому передвижники всего более обязаны своим процветанием, а следовательно, успехом и влиянием: о П. М. Третьякове. Он поддержал с помощью покупок и заказов Товарищество, он составил из этих заказов и покупок единственный в мире по полноте Музей национального искусства и пожертвовал его на общую пользу городу Москве. Но насколько почтенны и симпатичны личность и деятельность Третьякова, настолько же огорчителен тот неоспоримый факт, что, не будь его у нас, пожалуй, не было бы никакого развития чисто русского, жизненного искусства. Без его помощи русская живопись никогда не вышла бы на открытый и свободный путь, так как Третьяков был *единственный* (или почти единственный), кто поддержал все, что было нового, свежего и дельного в русском художестве. Не указывает ли один этот факт, как мало интереса в русском обществе к искусству, какой ненужной, занесенной из чужих краев роскошью оно считается во мнении подавляющего большинства?

Реалисты-передвижники завоевали для искусства жизнь, правду, искренность. Вполне естественно, что на их же выставках стали появляться первые проблески дальнейшего фазиса русской художественной мысли: первые проблески русского идеализма. Ге и Крамской открыли ряд, а вслед за ними явились большой знаток русской народной красоты Виктор Васнецов и большой поэт русской древности — Суриков. На передвижных же выставках выступили Нестеров, Поленов, Коровин и Малютин.

Однако реализм типичных первых передвижников, в сущности, был далеко не чистого свойства. Слабая сторона всего типичного передвижничества, та сторона, которая нас заставляет теперь видеть даже в наиболее прославленных когда-то картинах их направленческую и народническую «позу», заключается не в том, что их творцы чрезмерно увлекались жизнью, а в том, что они, напротив того, не отражали всецело ее. Огромный недостаток этих художников заключается в том, что они подходили к жизни с *заготовленной идейкой* и затем все свое изучение жизни *подстраивали* согласно этой идейке. Когда мы глядим теперь в музеях на те же картины, которые в дни нашего детства заставляли волноваться целые города, то нас, говоря откровенно, непременно охватывает тоска. Все это темное, нудное, неумелое, все эти житейские, а не жизненные интересы, мелкие, еле слышные протесты, слабое хихиканье или грубая, но немощная брань — все это с первого взгляда коробит нас и угнетает чуть не до отчаяния. Однако во имя прежнего увлечения следует разобраться во всем этом, вникнуть

и вглядеться. Тогда то тут, то там из-под скучной маски этого отжившего направления снова прозвучит теплое, задушевное слово, снова откроется любовное отношение к действительности, сердечное внимание к народной жизни, даже кое-где засквозит поэзия, что-то милое и дорогое, а этого всего в картинах Бруни и Брюллова уже ни за что не сыщешь, сколько ни ищи.

Для массы значение передвижников громадно. Они продолжили дело Федотова. Они приучили русскую публику *останавливаться* перед картинами, заинтересовали и увлекли ее. С их появлением только и начинается вообще хоть кое-какая связь между русским обществом и русскими художниками.

XXI
РЕАЛИСТЫ 50-х ГОДОВ

Между смертью Федотова и выставкой первой картины Перова прошло целых шесть лет, но за этот период времени не появлялось ничего яркого. Это были годы затишья, как в нашем искусстве, так и во всей русской жизни. Шла тайная выработка новых воззрений, новых требований и отношений между людьми. В самый год смерти Николая I появился трактат Чернышевского, содержащий новую эстетическую программу, но те художественные силы, которые должны были воплотить эти новые воззрения, только еще зрели. На виду были лишь эпигоны академизма: исторические живописцы и слащавые жанристы вроде Чернышева, Зичи и Ив. Соколова да еще несколько стоящих в стороне скромных реалистов, отпрысков Венецианова и Орловского. Этих последних, впрочем, можно было бы назвать и предвозвестниками чистого реализма, явившегося гораздо позже — в 80-х годах, на смену «общественной» и «литературной» школе Перова.

Среди этих простых изобразителей действительности, на которых мы теперь должны остановиться, наибольшего внимания заслуживает Петр Соколов, сын того превосходного миниатюриста, о котором было упомянуто выше. Этот художник пробыл в Академии так мало времени, что не успел заразиться ни от Штернберга, ни от Брюллова и развился вполне самостоятельно. Он выступил очень рано, двадцатилетним молодым человеком, еще в 40-х годах, и сначала поддался было модному вкусу. Однако ему плохо удавалось жеманничать в манере Зичи и Чернышева, и мало-помалу он стал работать, повинуясь только своему влечению. Это был человек с вечно возбужденными нервами, обладавший непреодолимой наклонностью к выдумке — традиционный тип охотника, склонный постоянно интриговать и хитрить, даже там, где этого вовсе не требовалось. При всем том в глубине души он был ярым поклонником правды, действительности и, как никто из художников-сверстников, любил и знал русскую жизнь. Про П. Соколова ходит масса анекдотов, рисующих его с очень невыгодной стороны, однако все эти поступки были скорее *художествен-*

ными выходками и не приносили ему ровно никакой выгоды. Он только тешил им свою чудаческую натуру. В нем было много ноздревского, но и много карамазовского, во всяком случае, типично русского сумасбродства, необузданного, дикого, но яркого и в некотором отношении даже чарующего. В конце концов художник этот, имевший блестящий талант,

П. П. Соколов.
Пахарь.
1873. ГТГ.

большой успех и значительные связи, ровно ничего в житейском отношении не достиг, ни с кем не сблизился и умер в одиночестве, полузабытый, почти в бедности.

Его творчество вполне отражает его личность. Все оно проникнуто неистовством и необузданностью. Типичные «Петры Соколовы» — это те его картины, по преимуществу охоты и народные сцены, которые созданы в порыве, в пароксизме, тяп да ляп, точно зря. Они писаны всем, чем попало: и акварелью, и гуашью, и пастелью, и маслом. Физиономии действующих лиц покосились от страсти или заплыли от пьянства, одежда на них мятая и рваная, лошади или мчатся в бешенстве, или в виде ужасных кляч еле перебирают ногами, избы готовы развалиться, дороги непролазны от слякоти, небо тускло до отчаяния, а леса обдерганы осенним ветром. В Петре Соколове странным образом соединились черты необузданного романтизма и самого искреннего реализма. С годами эта страстность, это искание *крайнего* настроения не покинули художника. Последние его вещи

такие же, если еще не более страстные, чем те, которые написаны 30, 40 лет тому назад. Он так и не успокоился, не остепенился. Совсем дряхлым, больным стариком он все еще ходил целыми днями на охоту, а затем с таким же увлечением, как прежде, рассказывал о своих настоящих, а иногда и выдуманных похождениях. Таким-то диким и загадочным стариком изобразил он себя на изумительном собственном портрете (в Музее Александра III): взъерошенным, исхудалым, с болезненно-серым цветом лица, но со светящимися из-под очков стальными, хищными глазами.

Как Орловский, так и Петр Соколов брался решительно за все и на все накладывал отпечаток своей страстности, своих порывистых увлечений. Часто его произведения неприятно поражают своей излишней развязностью, но зато в них никогда нет ничего такого, что отдавало бы скукой, шаблоном. Иногда он даже мог быть превосходнейшим портретистом, что доказывают уже помянутый портрет и великолепный портрет Сергея Атавы (также в Музее Александра III). Некоторые его сценки из светской жизни изумительны по блеску и оживлению, другие только красивы по краскам и пятнам, наконец, должен сознаться, что есть и такие, которые по своей безвкусной приторности и пошлой неприличности оставляют позади себя даже парижские скабрезные картинки. В этих крайностях и непоследовательностях — весь Соколов. Иногда он брался за «исторические жанры» в духе Зичи, и они у него выходили более грубыми, но зато менее слащавыми, нежели у его прототипа. Наконец, известны несколько его религиозных композиций («Моление о Чаше», «Усмирение бури» и др.), имеющие свои очень крупные, чисто живописные достоинства и не лишенные известной доли поэзии.

Рядом с Петром Соколовым следует упомянуть о Сверчкове, имевшем с ним кое-что общее. Этот художник настолько подорвал свою репутацию однообразной плодовитостью и лавочной производительностью, что в наше время Сверчкова как-то перестали считать за величину, за художника, игравшего хоть некоторую роль в истории русской живописи. Однако справедливость требует не забывать о нем. Сверчков также выступил еще в 40-х годах. Он тогда же отмежевал себе крохотную область, в которой и проработал затем всю свою многолетнюю жизнь. Петр Соколов был энциклопедистом, он брался за все. Сверчков был только «лошадником», и если с точки зрения анатомии и в сравнении с фотографиями его сценки с лошадьми и не выдерживают критики, то все же эти сценки могут доставить некоторое, положим, не высокое, наслаждение. Сверчков все же *видел жизнь*, хоть один клочок ее, и этого достаточно для того, чтобы мы признали его историческое значение, так как в 40-х и в начале 50-х годов, в это фальшивое и натянутое время, и такие, еле заметные теперь, проблески были чрезвычайно редки, а потому и драгоценны. Как-никак, а в этих почти жалких произведениях нашего отечественного «Бюркеля» отразилась частичка русской поэзии. Как-никак, а сумел же Сверчков передать то милое, жалкое, приниженное типично русское, что есть в наших сивках, или то веселое, бодрое, забавное, опять-таки очень характерное, что есть в наших мелких, но крепких лошадках. Сверчков нашел эту «русскую лошадку», которая только мерещилась Орловскому и которую вовсе не понимали заезжие, очень искусные иностранцы и их ученики из русских. Пожалуй, уже

от Сверчкова «выучился русской лошадке» Петр Соколов, а за ним все последующие, кто брался за те же сюжеты [1].

Здесь можно было бы еще упомянуть о Попове. Он также выступил еще до Перова и также, скорее, должен быть отнесен к чистым реалистам, в противоположность нашим доморощенным паточным Salonmaler'ам,

А. И. Морозов.
Выход из церкви во Пскове.
1864. ГТГ.

в духе Зичи и Чернышева, и художникам-литераторам, выступившим в 60-х годах. На свое несчастье, Попов имел в самом же начале своей карьеры выдающийся успех во влиятельных кругах, и не успел он окрепнуть, как уже был отправлен «для усовершенствования» в чужие края. Малоподготовленный, наивный, он был там, как и все его предшественники, сейчас же сбит с толку и вернулся оттуда зараженный одною лишь модной приторностью

[1] Слабым преемником как того, так и другого, с примесью чего-то экзотичного, почерпнутого от Верещагина, можно считать Каразина. К этой же группе художников, специализировавшихся на охотах и лошадях, принадлежит немецкий художник Френц, переселившийся в 1859 году в Россию,— порядочный, но холодный и сухой рисовальщик.

лавочного французского и итальянского художества. Те картины, которые были написаны им до поездки: «Демьянова уха», «Чаепитие в трактире», несколько подстроенная, но все же живая сценка на «Нижегородской ярмарке»,— обнаруживают в нем внимательного и довольно искусного художника. Пожалуй, еще недурно и то, что им сделано тотчас же по возвращении, очевидно, под ярким впечатлением родных местностей и нравов (например, его «Балаганы», 1868). Зато остальное: его сценки из итальянской жизни и некоторые бонбоньерочные жанрики начала 70-х годов — достаточно свидетельствует о полном его художественном извращении. Впрочем, вероятно, он сам сознал свое падение, так как с 1873 года совершенно перестал появляться перед публикой.

Наконец, среди молодых художников, выступивших уже в 60-х годах, нашлись двое, которые имели больше общего с этими чистыми реалистами, попросту, без академических прикрас и назидательных тенденций, изображавшими жизнь, нежели со своими сверстниками. Одного из них, Морозова, прямо можно было бы принять за запоздалого Венецианова, и положительно, несмотря на то что он жил в эпоху самого страстного протеста и даже был одним из 13-ти покинувших в 1863 году Академию, нельзя не видеть его сродства с флегматическими, несколько туповатыми художниками 20-х и 30-х годов.

Морозов — вылитый Щедровский: то же хладнокровие, то же механическое, бесстрастное списывание, но зато та же точность, сообщающая его картинам значение отменных документов. Хоть сильно они пообчищены и заполированы, но все же правдивы и тем самым драгоценны, если и не в художественном отношении. Вследствие этой изрядной точности или благодаря случайности в его беспритязательных вещах иногда проглядывает даже какая-то поэзия. Правда, некоторую прелесть придают им их отдаленность от нас, их уже несколько «дедовский» характер («Выход из церкви» и «Школа» в Третьяковской галерее). Хотя это еще не много значит, но все-таки следует отметить, что единственно на его скромненькой картинке, в которой, как в темном зеркале, отразились солнечный денек, лужайка, елочки и старичок, лежащий под деревом, отдыхает глаз в том отделении Музея Александра III, где висит эта картинка и где собрано, к сожалению, немало ужасных произведений любимцев нашей публики (полотна «академического» Верещагина, Литовченки, Седова, младшего Риццони, Галкина и т. п.).

Второй из числа реалистов 70-х и 80-х годов — Ковалевский, сухой и безжизненный живописец, лишенный всякого темперамента, представляется интересным потому только, что и он решался просто копировать природу в такое время, когда это считалось унизительным, когда казалось совершенно необходимым в картинах или что-нибудь рассказать, или что-либо прочесть назидательное.

XXII
В. Г. ПЕРОВ

Среди тех, которые перешли от добродушной безобидной насмешки Федотова к угрюмой бичующей проповеди в духе «прогрессивной» печати 60-х годов, на первом месте стоит Перов, выступивший перед петербургской публикой еще до академического скандала 1863 года, ровно 10 лет после создания «Кавалера», в самый год выставки «Явления Христа» Иванова — в 1858 году. Впрочем, эта первая его картина только отчасти задумана в новом направлении. Лишь ядовито подобранный сюжет (становой допрашивает молодого парня, попавшегося в воровстве; в соседней комнате уже готовятся розги) обозначал принадлежность молодого художника к лагерю новых русских людей. Напротив того, типы чиновников представлены почти без утрировки, а самый герой точно сошел с какой-нибудь патриотической картины Шебуева. Связь с прежним русским искусством еще не была порвана. Следующее произведение Перова указывало, пожалуй, еще определеннее на эту связь, в особенности на зависимость первых опытов Перова от искусства Федотова. «Сын дьячка» прямо мог бы служить в pendant к «Кавалеру», не только по сходству сюжетов (изображен писарь, сын дьячка, получивший первый чин), но и по исполнению — так мало в этой картине подчеркнутости, так много добродушия и сдержанности.

Но с годами дело изменилось. Будучи человеком очень впечатлительным и нервным, Перов не мог оставаться равнодушным во время всеобщего исступления, и в его картинах стало отражаться то желчное озлобление, которое овладело передовым русским обществом в начале 60-х годов. Мало-помалу Перов совсем ушел от добродушных назиданий Федотова и ухватился за такой же карающий и меткий бич, какой был в руках у Курбе. Картина, появившаяся в год освобождения крестьян, не имела и следа сентиментальности, но была дерзкой, вполне «базаровской», по резкости, выходкой. «Проповедь в селе» изображена в окончательно мрачных красках. Нет ни малейшего просвета. И священнослужители, и мужики, и помещики представлены в таком непривлекательном виде, что, глядя

на эту картину, зрителю остается только прийти в отчаяние. Не за что уцепиться, не на чем утешиться. Все в России, судя по этой картине, оказывалось, совершенно так же, как в романах Писемского, никуда не годным, все здание русской культуры требовало ломки и переустройства. Священник изображен жалким полуидиотом, шамкающим какую-то вялую

В. Г. Перов.
Сельский крестный ход на Пасху.
1861. ГТГ.

банальщину на тему «Несть власть ниже от Бога». Самая власть представлена в виде ожиревшего, заснувшего на своем стуле помещика и его молоденькой развратной жены, перешептывающейся со своим селадоном. Народ состоит из совершенно тупых или недоумевающих физиономий.

В 1862 году, как раз в самый тревожный для русской жизни год, Перов выставил две картины, которые по своей отчаянной резкости могли бы вполне выдержать сравнение с самыми мрачными обличительными сочинениями русской направленской литературы того времени. Эти картины показались даже настолько дерзкими и неблагонадежными, что цензура распорядилась их снять с выставки. Особенно ядовитым характером отличался знаменитый «Крестный ход на Пасху» — действительно,

ужасающая картина деревенских нравов. Процессия в полном составе с хоругвями и иконами только что побывала у целовальника и на славу там угостилась. «Богомольцы», пьяные до последней степени, вываливают в беспорядке из кабака и принимаются шлепать, шатаясь и колыхаясь, по весенней слякоти. Поп еле переступает ногами и с большим трудом слезает со ступеней крыльца, дьякон с кадилом оступился и грохнулся, на других действие вина сказывается еще ярче.

Ничего подобного в русской живописи до тех пор не было видано, и даже в наши дни эта темная, невзрачная картина производит очень сильное удручающее впечатление. Видно, художник был вполне захвачен сюжетом, вполне отдался задаче — представить современникам ужасающее по своей правде отражение русской народной жизни. Если поставить рядом привлекательные изображения деревенских нравов Грёза с этой чудовищной по своему цинизму и отчаянию страницей, то сразу станет ясным, какой тяжелый, мрачный путь прошло человечество в эти 100 лет, с того времени, когда Руссо, пользуясь еще всеобщим незнанием народной жизни и сам заблуждаясь, указывал на совершенно определенный и осязательный идеал, на «добродетельную жизнь простодушных поселян» — до 50-х годов XIX века, когда на смену всем иллюзиям и утопиям явилась мрачная во всем разочарованность и уверенность в том, что нужно начинать с самого начала. Высшие слои общества развратны и дрянны, но и простой народ не лучше и нуждается в коренном исправлении.

Самый определенный, до крайности типичный нигилизм сказался в этой картине Перова, и это должно сохранить за ней видное место если не в истории русского искусства, то в истории русской культуры. Сам Перов никогда более не хватал так далеко. Даже вторая картина, выставленная в том же году, также с сюжетом из жизни духовенства: «Чаепитие в Мытищах»,— рядом с «Крестным ходом» может показаться наивным даннгейзеровским анекдотом [1].

Замечательно, что от Перова первое время *все* были в восторге. Даже Академия, не раскусив сразу, что было враждебного для нее в его картинах, отнеслась к Перову до чрезвычайности милостиво. Мало того, она решилась отправить его — ученика московской школы — своим пенсионером за границу. Старые профессора, не разобрав, в чем дело, посмеивались, глядя на «Сельскую проповедь» с тем же благодушием, с каким они глядели на федотовского «Майора». Они находили и эту картинку очень забавной, очень занимательной. Ведь только «скандал с конкурентами» открыл им глаза на настоящее положение вещей, только с этого дня (тогда, когда прошло уже несколько месяцев с отъезда Перова за границу) стало ясно для русских художественных аристархов, что они оплошали, что в русском

---

[1] Жирный монах пьет со сладострастным наслаждением чай, сидя в тихий ясный день под тенью густых деревьев. К нему подошел старый калека-солдат с мальчиком-проводником и тщетно просит у него милостыни. В этом же духе задумана одна из самых характерных картин Перова: «Монастырская трапеза»,— начатая еще в 1865 году, но оконченная позже. На ней изображено обжорство монастырской братии за обеденным столом и, в качестве яркого назидательного контраста, несколько голодных и жалких нищих, валяющихся на полу трапезной. В дверь входит благодетельница монастыря — толстая, огромная барыня под ручку со своим мужем, чиновным, но дряхлым и придурковатым старцем.

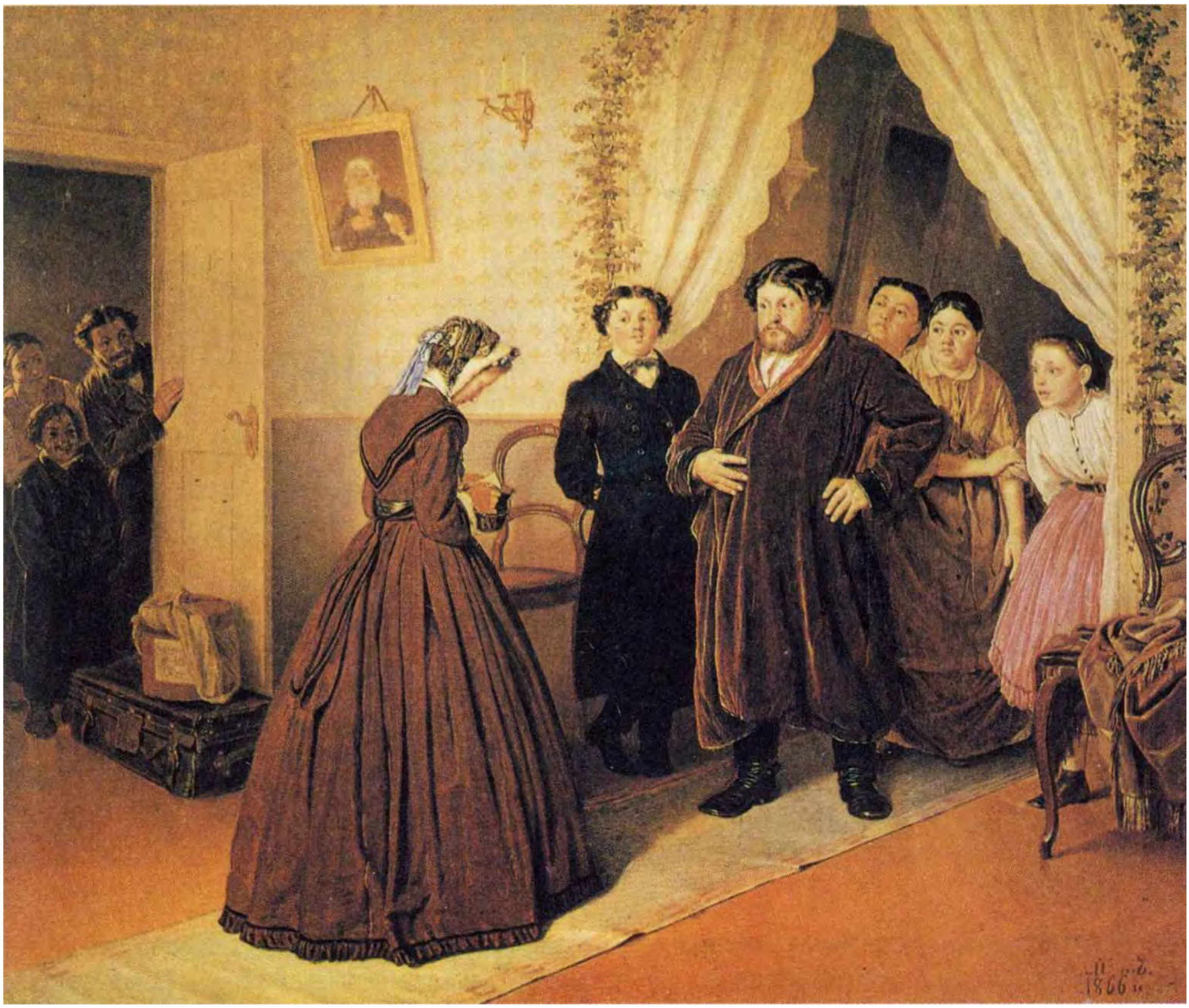
художестве не все обстоит так благополучно, как прежде, что пора принять меры против «ужасной заразы, грозящей погибелью искусству». К счастью, пробуждение их явилось слишком поздно, новое успело пустить глубокие корни, и, несмотря на систематическую реакцию со стороны Академии, несмотря на успехи верных сынов академической церкви — Верещагиных, Семирадских, Гунов и др., победа после долголетней борьбы осталась все же на стороне этого нового.

Во время пребывания Перова за границей яснее всего сказалось, какая пропасть лежала между ним и Ивановым, вернее, между поколениями 20-х и 50-х годов. Русская жизнь в дни Перова била таким ключом, она была так полна воодушевления, она так захватывала всякого мальски живого человека, что, пожив одно время этой жизнью, вне ее становилось тоскливо, пусто, неинтересно. Пылкий, впечатлительный Перов, как только удалился из той среды, которая питала его, почувствовал нестерпимую пустоту и тоску и тотчас же стал стремиться назад на родину. Он не смог долго выдержать в Париже, где не знал, что ему делать, потому что ничего не любил и «не понимал» во французской жизни (какой шаг вперед в сознании русского художника — это убеждение, что без внутреннего, интимного понимания художественное творчество немыслимо!), и задолго до срока вернулся в Россию, где с лихорадочной жаждой, полный планов и намерений, принялся снова за изучение русских нравов.

Но за эти три года многое успело измениться. Буря, бывшая в самом разгаре, когда он уезжал, теперь утихала. Того воодушевленного бодрого настроения он теперь уже не застал. Реакция во внутренней политике и в общественном мнении была в полном ходу. Тургенев еще в 1862 году успел сказать первое расхолаживающее слово в «Отцах и детях», Достоевский, Страхов и славянофилы убедительно осуждали «западные» увлечения, указывали на суетность и беспочвенность их, высшее сословие почувствовало на себе, в первые же годы, тяжелые последствия отмены крепостного права и с гораздо меньшим сочувствием относилось к дальнейшей ломке прежнего строя, толпа, заразившаяся было общей горячкой и последовавшая за самыми резкими реформаторами, прислушивалась теперь к внушениям Каткова, пятилась назад и мало-помалу превращалась в злейшего врага тех, за которыми только что шла. Все русское общество, за исключением некоторой части молодежи, слишком устало от многолетней тревоги. Оно было слишком во многом разочаровано, чтобы продолжать верить утопиям. Передовая партия, стесненная до последней степени цензурными и полицейскими условиями, занялась узкой, вздорной и скучной, чисто личной полемикой с противниками и, по милости этого, мало-помалу утрачивала всякий престиж. На смену нигилизму наступало царство «благоразумного чинного либерализма».

Близко стоявшее к жизни творчество Перова должно было отразить эту перемену. За исключением «Трапезы» и двух других картин, написанных им вскоре по возвращении из Парижа: «Приезда гувернантки» в ужасное купецкое семейство и «Тройки» (бедные ребятишки везут тяжелую кадку в гору),— все остальные картины Перова были теперь более грустного,

нежели обличительного, характера [1] и исполнены тихой скорби за «бедное человечество». В этот период написаны им: «Рисовальный учитель» — старичок, вероятно, ученик еще егоровской академии, мнивший себя некогда «русским Гвидом», а теперь принужденный давать скучные уроки богатым и дерзким шалунам; «Похороны в деревне», вольная и очень



В. Г. Перов.
Приезд гувернантки в купеческий дом.
1866. ГТГ.

трогательная иллюстрация к некрасовским стихам; несчастная, только что вытащенная из воды «Утопленница», которую сторожит на плотине равнодушный городовой; бедняки, ожидающие в страшную метель «Очереди у бассейна»; одинокий «Бобыль», услаждающий свою тоску пивом и унылым бряцанием гитары. В эти же годы принялся Перов за портреты, которых он

[1] Этой перемене в творчестве Перова способствовало отчасти тяжкое горе, постигшее его: смерть жены и детей.

сделал большое количество если и неприятных в живописном отношении, то все же очень значительных, очень умных, сосредоточенных и толковых.

В самом конце 60-х и в начале 70-х годов можно отметить новый переворот в творчестве Перова, находившийся опять-таки в связи с общественным настроением. Неудача начинаний 60-х годов повела к раз-

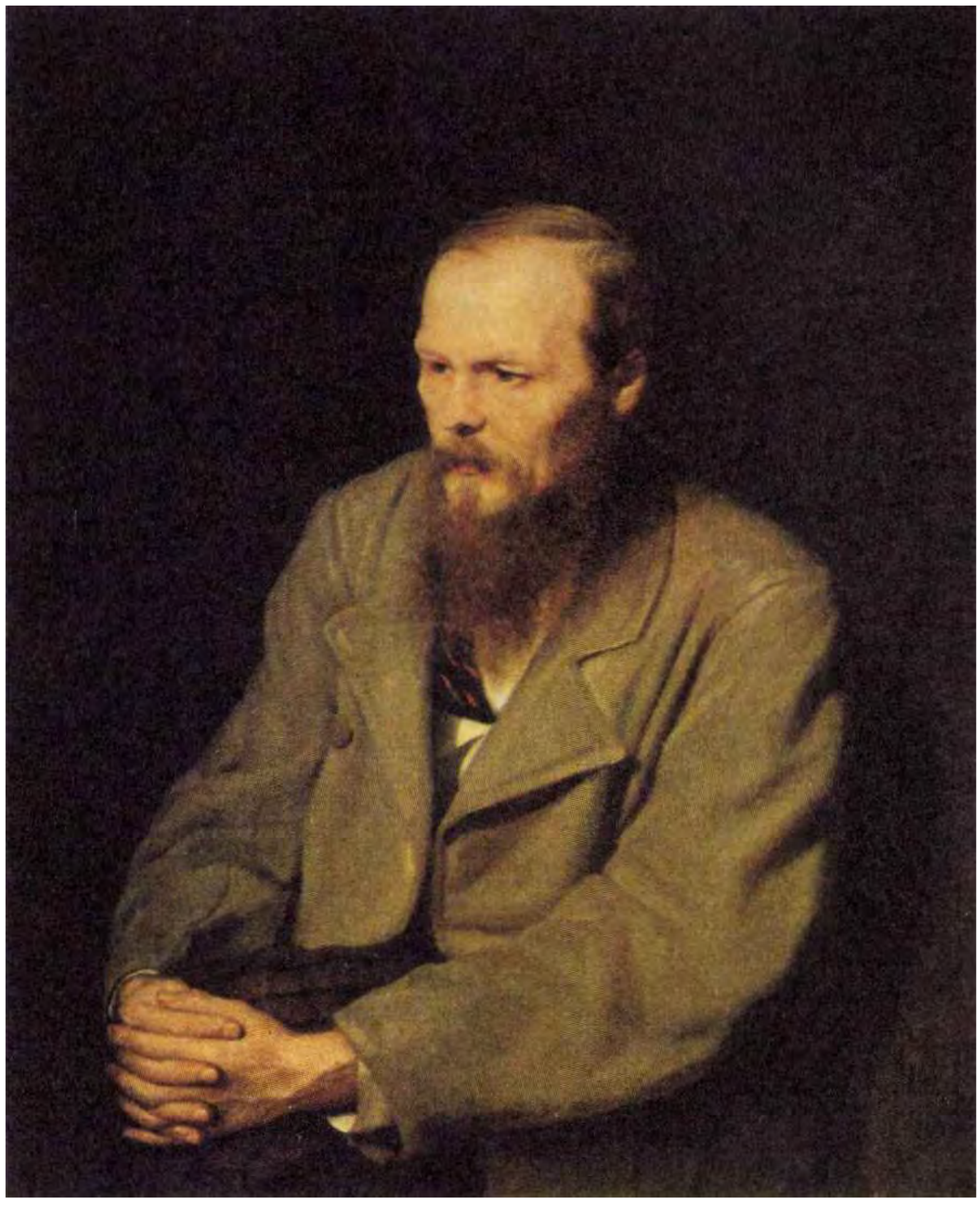
очарованности, а от нее к цинизму, к смешку, к издевательству. В то же время после долгого, напрасно прошедшего, как казалось, напряжения, после серьезного и вдумчивого отношения к жизни явилась на смену беспечность, питаемая дошедшим до крайних пределов позитивизмом. Как в политике заметно было возвращение к николаевским временам, так и в искусстве почувствовалось желание вернуться к безобидному веселенькому искусству 40-х годов. В глубокомысленном Перове — странно сказать — возродились в 70-х годах Чернышев и Штернберг [1].

В это время созданы им знаменитые, пользовавшиеся когда-то невероятным фавором, картины: «Охотники на привале» и «Рыболов». В них Перов окончательно отказался от указки и гражданских слез, но, вместо

---

[1] Предвестником этой перемены можно уже считать его нелепую картину (1868) «Поезд», на которой изображены несколько крестьян, со смехотворными ужимками выражающих свое изумление перед никогда не виданным локомотивом.

того чтобы заняться простой действительностью, простой *живописью,* он все же остался на чисто литературной почве и принялся смешить зрителей пустячными рассказиками. Странное дело, в этих вещах заметно изучение всего ненужного, вздорного и пошлого в жизни и совсем нет самой жизни, смысла и сути жизни. К чему эти большущие полотна, изображающие



◄ *В. Г. Перов.*
Проводы покойника.
1865. ГТГ.

В. Г. Перов.
Портрет писателя
Ф. М. Достоевского.
1872. ГТГ.

глупейшие сценки, любоваться которыми можно в каждом паноптикуме; к чему эта насмешка, тяжелая, аляповатая, над чем-то совсем неинтересным, к чему потрачен такой труд на такие пустяки? Впрочем, под всем этим крылось недоразумение. Перова начинало сбивать и путать что-то новое (какая-то новая художественная идея), назревавшее вокруг него и находившее в нем неясный, но весьма сочувственный отклик. К сожалению, Перов был тогда уже человеком далеко не первой молодости, он далеко не был настолько чуток, чтоб вникнуть в это, тогда еле зачинавшееся, новое. Перов, в молодости до крайности прямолинейный и бодрый, теперь же усталый и *отсталый,* не сумел встать во главе нового течения, но затерялся в рядах компромиссных художников, явившихся на смену бойцам 60-х годов. Он так и не узнал, что истинная область пластического искусства лежит вне литературных приемов, что живописная *красота* сама по себе достаточна, чтоб составить содержание картин, что пристегнутый рассказик только вредит ее истинно художественному значению. Но это его неведение

уже потому простительно, что и все товарищи и друзья его так же относились к живописи: и они так же забыли, что таинственный смысл *прекрасного* бесконечно значительнее всякой «занимательности». Впрочем, посмеиваясь, они все еще высказывали хоть кое-какое отношение к жизни, продолжали хоть как-нибудь служить житейской и социальной этике. Насмешка их, как и многих беллетристов этого переходного времени, была последним безвредным, слабеющим на рассвете заревом того грандиозного пожара, который горел в дни их юности. Но от этой насмешки недалеко было до ничтожного пошлого «буренинского» хихиканья, которое в 70-х и 80-х годах почти вполне заменило прежний свист и гоготанье, прежнее бешенство и неистовство.

Недоразумение, заставившее Перова сбиться с пути, имело более глубокие причины. Перов, наверное, думал, что, бросив проповедь и ухватившись за анекдотец, он стал служить «чистому» искусству. Тогда как раз, еще очень неясно, снова почувствовалась необходимость в этом, долго охаянном, чистом искусстве. И любопытнее всего то, что те, которые считали себя жрецами чистого искусства — академики,— поддержали Перова в этой фатальной ошибке и наградили его самым восторженным одобрением. В том равнодушии к общественным вопросам, которое наступило в Перове после долголетней бури, они видели столь милое для их иссушенных сердец успокоение. Ободряемый и поощряемый ими, Перов через немного лет сам превратился в тоскливого академического историка и создал свои совсем брюлловские картины: «Пугачева» и «Никиту».

Впрочем, из некоторых картин последнего десятилетия Перова явствует, что он не только *сбился* с прежнего пути, но что в то же время он *искал нового* пути — более светлого, более художественного. Это видно в «Птицелове» (1870) и в особенности в «Разгрузке извести» (1875), а также в многочисленных этюдах с натуры, иногда очень большого размера, в которых нет и следа рассказа и насмешки. Эти картины рисуют попросту действительность. В них Перов задавался чисто живописными задачами. Успех «Птицелова» объясняется тем, что любителям до рассказов удалось-таки (с натяжкой, положим) вычитать из этой картины целый литературный очерк и даже кое-какое обличение по адресу «тех жалких натур, старых дворецких, наследия крепостничества, которые в праздности проводят остаток своей холопской жизни». Зато «Разгрузка извести» потерпела полное фиаско, и в особенности недоумевали товарищи художники, члены Передвижных выставок. Эта «молчаливая» картина озадачила их, и в недоумении они решили ее вовсе не называть картиной, а окрестить более или менее презрительным в то время названием — этюд. Это несочувствие приятелей к новому пути, которого искал Перов, окончательно спутало его и послужило ему поводом выйти из Товарищества [1].

Однако сказать теперь, что из всех картин Перова эти простые изображения действительности были бы самыми близкими и приятными для

---

[1] «Разгрузка извести» носит явные следы чисто живописных намерений Перова. В «Птицелове» есть все же что-то кнаусовское: в типах, в вылощенном, невероятном пейзаже, в дюссельдорфской приглаженности и подстроенности композиции. В «Разгрузке извести» уже ничего подобного нет — это простой снимок с натуры, сделанный человеком, пораженным эффектной картиной действительности.

нас, невозможно. Если в них и есть вполне современное, чисто живописное намерение, то современных результатов нет и следа. Намерение не приведено в исполнение, задача не разрешена. По технике эти картины не поднимаются выше обыкновенной, тоскливой, нудной живописи Перова. Они заслуживают серьезного уважения, как первые вехи в новом, истинно

В. Г. Перов.
Никита Пустосвят. Спор о вере.
1880—1881. ГТГ.

художественном пути, который раскрылся для русского искусства, но, взятые сами по себе, как художественные произведения, они ничего отрадного не представляют. Напротив того, для нас теперь картины Перова первого периода гораздо приятнее. Несмотря на весь наш протест против «содержательного» и «идейного» (в понимании 60-х годов) искусства, Перов первых лет остается и до сих пор очень крупным и, как оно ни странно, даже симпатичным мастером. Но это только доказывает, что мы относимся к нему не как к живописцу и художнику, а как к очень интересному и умному наблюдателю, к очень значительному и глубокому человеку, превосходно отразившему в собранных им с большим тщанием «документах» взгляды и интересы, волновавшие наших отцов,— нравы и типы окружавшей его жизни. Следует отдать справедливость, что такую интенсивность в характеристиках, какая имеется в его первых картинах, можно найти только в произведениях английских прерафаэлитов: Мадокса, Холмена Ханта, Миллеса. Он умел заинтересовать не только одними

лицами, но и фигурой и в особенности жестами. С какой редкой тонкостью нарисован, например, в «Приезде гувернантки» жест самой приезжей, робко вынимающей из кармана рекомендательное письмо к грубому Тит Титычу! Его картины приковывают зрителя своей серьезностью, заставляют его *прочесть себя* от начала до конца, и зритель отходит от них, получив своеобразное наслаждение, похожее на то, которое получается по прочтении меткого и тонкого психологического анализа,— наслаждение, в сущности, не художественного порядка.

Наоборот, в живописном отношении, в смысле красоты красок, построения линий и письма, эти любопытные человеческие документы ничего ровно не дают. В них во всех тот же тугой, трудный рисунок, та же тяжелая мучительная живопись, тот же тусклый, мертвый тон. Наконец, и в их задании нет никакой поэзии. Тенденция заменяет мысль, сентиментальность — чувство, ограниченная нравственная проповедь — свободный полет фантазии. Перов не был культурным, в европейском смысле, художником; западное искусство, пребывание в Париже (как раз в эпоху первых сражений импрессионистов) не помогло ему вырваться на вольный путь, на свежий воздух. В дни юности учителя его — Ступины, Мокрицкие, Зарянки и Скотти — не смогли научить какому-либо совершенству ремесла, еще менее могли они раскрыть какие-либо горизонты. В зрелом возрасте он подпал целиком под влияние наивного, грубоватого русского общества 60-х годов. Полжизни красота оставалась для него пустым звуком, потому немудрено, что в старости он, к ужасу, принял за красоту поблекшую мишуру брюлловского академизма.

XXIII
ХУДОЖНИКИ 60-х ГОДОВ. И. М. ПРЯНИШНИКОВ

Перов — самая яркая и типичная личность в русской живописи 60-х и 70-х годов, но одновременно с ним, отчасти под его влиянием, отчасти в качестве самостоятельных продолжателей федотовского искусства, отчасти, наконец, под влиянием западных веяний, работало еще немало художников. Меньшинство среди тех, кто занялся теперь действительностью, были теми чистыми реалистами, о которых мы уже упоминали, следовательно, скорее наследниками Венецианова, изображавшими жизнь попросту и без мудрствования. Эти художники должны быть для нас особенно интересными ввиду того, что они являются теми звеньями, которые связывают творчество Венецианова с реальной школой нашего времени, но они как раз прошли для своих современников почти незамеченными. Большинство же реалистов 60-х годов перенесло чисто литературные приемы в живопись, принялось в картинах, изображающих действительность, рассказывать, учить и смешить. Кто был постарше, те пели на разные лады грустную некрасовскую песенку, кто помоложе, те сочиняли разудало-ядовитые куплеты на злобы дня. Несмотря на то что Стасов считал каждого из этих художников за имеющего огромное значение, в истории живописи можно говорить о большинстве из них только мимоходом.

Первым — еще до перовского «Станового» — выступил Шильдер со своей грустной сценкой, изображающей бедную девушку, которую уговаривает старая сводня отдаться за деньги разврату. Это произведение любопытно в двояком отношении: как первая после Федотова картина с сюжетом, взятым из печальной действительности, а также как первая вещь русского художника, приобретенная Третьяковым. В художественном отношении, впрочем, она не представляет никакого интереса.

На выставке 1860 года вокруг «Сына дьячка» Перова многое еще улыбалось сладенькой, розовой улыбкой 40-х годов (улыбались татары на «Ярмарке» Попова, девчата на «Гадании» И. Соколова и на «Хороводе» Трутовского), но тут же имелось немало вещей «передового направления».

Сердце Стасова и ему подобных радовалось, глядя на мрачного «Знахаря» Мясоедова, на грустно-чувствительную сцену «Пасха нищего» Якоби, на «Трех мужиков» Петрова — первый проблеск в живописи грубого народничества в духе Глеба Успенского. Но наибольший успех, после петровской картины, имела в публике картина вскоре после того спившегося и погибшего, ныне совершенно забытого художника Адриана Волкова: «Прерванное обручение».

Нам теперь трудно причислить это произведение к типичным явлениям 60-х годов, так как мелодраматическое построение ее, невозможно розовые краски и слащавые типы — все в ней указывает скорее на зависимость Волкова от школы Штернберга и Чернышева, нежели на влияние того смелого и правдивого искусства, которое стало тогда заявлять свои права на существование. Однако в то время и самые передовые смотрели на эту картину как на свою вещь — так мало обращалось внимания на вид картин, на их внешность, до того все были заняты тем, что *подразумевалось*. Положим, и внутренний смысл волковской картины не представляет из себя ровно ничего значительного и даже является простым заимствованием самого ординарного бульварного романа, но в то время на это не смотрели строго, если только художник мог доказать, что и он «возмущен», что и он готов «учить». В «Прерванном обручении» изображены люди зажиточного класса, собравшиеся на семейное торжество, и жертва одного из этих людей — бедная, обольщенная женихом девушка, вторгающаяся, посреди всеобщего ликования, со своим горем, со своей нуждой. Этого было вполне достаточно: тут было и желанное обличение, брошенное в лицо имущим, тут и трогательное слово защиты за униженных и оскорбленных.

В этом же духе написана и другая знаменитая картина того времени, явившаяся три года спустя после волковского «Обручения»: «Неравный брак» Пукирева, художника, также очень скоро затем сошедшего со сцены. Впрочем, вообще тенденциозная иллюстрация жизни высших сословий уже из цензурных соображений только и допускалась в виде таких, так сказать, «частных» анекдотов. Нельзя же было прямо изобразить генерала, занятого получением взяток или пирующего в дебоширской компании, но можно было изобразить того же отвратительного генерала, разбогатевшего и истощенного развратом, в ту минуту, когда он сочетается браком с прекрасной, но несчастной девушкой, сердце которой уже принадлежит «честному и независимому, а потому и бедному» молодому человеку. Это было частным семейным делом «генерала» и вовсе не касалось его общественного положения. Художникам оставалось изобразить «генерала» нарочито уродливым и отвратительным и предоставить затем зрителям считывать с его подлых глаз, с его кривой ужимки рта и с его надменно вытянутой осанки всю мерзость его и догадываться, на что вообще такой человек способен. Расчет был совершенно верный. Публика, наловчившаяся в те времена все понимать с полуслова, считывала самые замысловатые вещи с картин и оставалась за то несказанно благодарной художникам. Нас теперь приторно-сладкая картина Пукирева, равно как и «Обручение» Волкова, вряд ли может трогать. Она только любопытна по своей безмерной наивности и подстроенности.

В. В. Пукирев.
Неравный брак.
1862. ГТГ.

1861 год был особенно обилен произведениями нового направления. Перов выставил тогда свою «Проповедь», и вокруг нее сгруппировалось порядочное количество картин с «содержанием». Наиболее яркой, определенной и протестующей среди них была картина Якоби «Привал арестантов», указывавшая на одну из самых мрачных сторон русской администрации.

В. И. Якоби.
Привал арестантов.
1861. ГТГ.

Как некоторые картины Перова, так и эта вещь до сих пор не утратила своей значительности, несмотря на то (а может быть, именно потому), что тенденциозность ее ничем не прикрыта, что она окончательно типична для своего времени, что в ней нет никаких компромиссов и что она полна некоторой, положим, для нас и чуждой, страстности. Однако искать искусства и в ней нечего. Единственно художественный момент в ней — настроение тоскливого и дождливого осеннего дня — представлен менее чем удовлетворительно. Все остальное интересно по придуманным эпизодам и типам, в особенности же по ясно выраженному намерению автора растрогать и возмутить зрителей, но оно так немощно нарисовано, так плохо писано, что, собственно, как художественное произведение картина Якоби совершенно безотрадна. Ее жесткая и робкая живопись, а также неудавшийся свинцовый тон настолько теперь отталкивают, что для правильной оценки этой вещи в историческом отношении нужно (как и относительно большинства картин Перова) сначала преодолеть это неприязненное чувство и употребить известное усилие, чтобы прочесть эту мелодраматическую, но до крайности характерную страничку времени.

Только что в пути, под открытым небом, на большой дороге, в ненастный, безобразный осенний день, умер один из следовавших в Сибирь каторжников — очевидно, кто-нибудь из интеллигенции, не перенесший всех пыток бесконечного пути. Его тут же сейчас и бросят на дороге, под дождем. Однако предварительно жандармский офицер — чудовище с огромными, николаевскими усами и свирепым лицом — констатирует смерть, чтоб затем со спокойной совестью бросить труп среди дороги. Для усиления драматизма вставлена одна подробность, отличающаяся уже чрезмерным безвкусием: под телегу, на которой лежит покойник, прокрался один из ссыльных, старающийся содрать кольцо со свесившейся руки мертвеца. У верстового столба сидят несколько женщин, вероятно, добровольно последовавших за тем, кто только что умер и брошен теперь на произвол судьбы, вдали от родины. Остальным арестантам уже велено после короткой передышки, длившейся, пока продолжалась агония несчастного, двинуться дальше. Они уходят компактной мрачной массой, увязая в лужах и звеня цепями. Эта картина имела огромный успех, и имя Якоби стало вдруг всем известно. Однако ему не удалось оправдать тех надежд, которые были тогда возложены на него всей передовой партией. Отправленный на казенный счет за границу (ведь это происходило еще до 1863 года), он, подобно столь многим другим, сбился там с пути. Не Курбе, не Милле и не Мане, как следовало бы ожидать, тронули его в Париже, но мелкие салонные жанристы и иллюстраторы исторических анекдотов вроде Робер Флёри, Мюллера и Конта. Им-то Якоби, не обладавший и сотой долей их мастерства, стал слепо подражать, и, вернувшись затем в Россию, он вполне последовательно зачислился в полки эпигонов исторической живописи. Это тем более грустно, что он не обладал и каплей исторического прозрения и вдобавок был чрезвычайно немощным техником, не умевшим прикрыть свою пустоту и ложь тем напускным блеском, которым владели Семирадский и К. Маковский. Вероятно, сознавая это, он особенно ухитрялся в подборе пикантных сюжетцев, заимствованных из устарелых исторических романов.

В 1861 же году выступил Корзухин со своим «Возвращением пьяного отца семейства», послужившим прототипом сотням таких же картин, встречавшихся затем в течение последних 30 лет на наших выставках. Здесь была представлена сцена из темного, невежественного и зверского быта народа, представлена с бесцеремонной грубостью, но и не без силы. И Корзухин больше никогда не подымался на ту же высоту и не достигал той же ясности и отчетливости выражения, той же простоты драмы. Все его последующие произведения, из которых некоторые были несравненно сложнее по композиции («У исповеди», «Отъезд купчихи из монастырской гостиницы»), страдали не только нудностью и немощью техники, общими недостатками всей школы, но и неопределенностью намерения. Кончил он, как Перов, взявшись вдруг за исторические темы, которые ему были так же по плечу, как и автору «Чаепития в Мытищах».

Все в том же 1861 году появилось и «Сватовство к дочери портного» Петрова, картина с большой претензией на юмор, рисующая жалкие интересы мелкой мещанской среды, а также «Поздравление молодых» (вероятно, с легкой руки Федотова в это время замечается удивительная

наклонность к свадебным сюжетам) Мясоедова, очень сахарная по краскам и совсем жалкая по характеристике вещь. Но Мясоедов прославился не этой картиной, красующейся, как и многое другое, что похуже, в Музее Александра III. Он сыграл впоследствии очень видную роль в истории нашей живописи как главный зачинщик и организатор Передвижных выставок,

Г. Г. Мясоедов.
Земство обедает.
1872. ГТГ.

а также и как художник, написавший два наиболее прогремевших когда-то в передвижническом стане произведения: «Земство обедает» и «Чтение манифеста 19 февраля». Последняя из этих картин, впрочем, и до сих пор сохранила некоторую прелесть, так как она рисует, довольно правдиво и просто, типичную сценку многозначительного и великого момента в русской истории. Некоторая символическая подстроенность сказалась в ней только в том, что читает манифест маленький мальчуган — юная просветленная Россия, а слушают, проникновенно и умиленно, представители прежнего строя — недавние рабы, темные, невежественные старики. Зато «Земство обедает», появившаяся на выставке 1872 года, может прямо служить образчиком фальшивого «передвижнического стиля». Изображен перерыв в заседании земства среди жаркого летнего дня. «Интеллигентные» и богатые члены собрания (их не видно, *но всем это должно быть понятно*) удобно расположились в просторной зале присутственных мест и там теперь обильно закусывают и выпивают; их же товарищи — серые мужички — вынуждены оставаться на пыльной улице, где они скромно и безропотно в приниженном молчании жуют привезенные с собой краюхи. Три свои

картины Мясоедов посвятил изображениям темного народного изуверства, представив, после своего «Знахаря», «Деревенские заклинания» и сектантское «Самосжигание». Любопытно, что в последнее время он вернулся к тому, из чего вышел: к сахарному и розовому дилетантизму. Видно, и ему, как многим другим, захотелось отказаться от обязательных лаптей и от указки, но в результате получилось нечто весьма неудачное. Его произведения за последние 20 лет не имели, правда, того общественного и «содержательного» характера, как прежде, однако в них это заменено не живописным совершенством, а какой-то á'la Calame олеографичностью и приторной сентиментальностью.

В 1862 году выступил Журавлев, избравший своей специальностью «темное царство» Островского: безжалостных кредиторов, описывающих имущество вдов, бессердечных папенек, выдающих насилу дочерей замуж, беспечных сынков, пирующих на только что полученное наследство. Картины Журавлева первого периода обнаруживают знание изображенной среды, дают довольно яркие характеристики, рисуют любопытные типы и обычаи и потому должны остаться весьма курьезными и даже драгоценными документами самых характерных явлений русской жизни. Но впоследствии и он сильно опустился и дошел до такого безвкусия, как его «Девичник в бане», единственный «nu» всего направления.

В 1862 году выступил также Соломаткин. Его «Городовые-христославы», очень грубая и нелепая вещь, приводила Стасова в восторг. Соломаткин, впрочем, ничего больше замечательного не произвел и скоро совсем куда-то исчез — явление, очень часто повторяющееся в истории русского художества. Тогда же появился Кошелев, изобразивший отвратительную сцену из мелкочиновничьего быта — «20-е число»: несчастную молоденькую женщину, сидящую в грустном раздумье рядом со своим пьяным мужем, только что вернувшимся с пустым кошельком домой и теперь высыпающимся, нахально растянувшись на диване. Кошелев впоследствии рядом с такими же бытовыми, иногда сентиментальными, иногда пошловато-смешливыми картинами принялся за монументальную религиозную живопись, но если можно еще отметить в жанровых его картинах кое-какую наблюдательность, то в этих огромных полотнах, украшающих некоторые наши соборы, он так близко подошел к подслащенному стилю академического Верещагина, даже ко всем промахам его в рисунке и в красках, что отличить их друг от друга иногда очень трудно.

1863 год выдвинул одного Пукирева с его «Неравным браком». В 1864-м появилась потешная, слабенько исполненная, но довольно характерная картинка опять-таки из мелкочиновничьего быта «Проводы начальника» вскоре затем скончавшегося Юшанова, а также первые произведения Прянишникова и Максимова. Впрочем, Прянишников вполне проявил себя лишь в следующем году, а Максимов гораздо позже — через целых 10 лет.

Развитие Прянишникова шло параллельно с общим движением русского искусства. Его подвижный характер и острый ум не позволяли ему застревать на чем-либо одном, и, таким образом, он три раза менял не только свою технику, но и самое свое отношение к делу, каждый раз, впрочем, как-то наивно, прямолинейно и вполне убежденно. В 60-х годах он писал совершенно то же самое, что писал тогда Перов. В 70-х

и начале 80-х то, чем прославился в особенности Вл. Маковский. В последние годы своей жизни он отказался и от обличения, и от смешка и принялся попросту рисовать сцены из народной жизни. К первому периоду его относится «Гостиный двор» — еще одна страничка из темного купеческого царства, по духу тождественная почти одновременно с ней появившемуся

И. М. Прянишников.
Шутники. Гостиный двор в Москве.
1865. ГТГ.

«Приезду гувернантки» Перова. «Гостиный двор» Прянишникова принадлежит к самым характерным произведениям русской живописи 60-х годов. Изображены тузы московских рядов в великолепных шубах, усевшиеся дружным кружком у своих лавок. Они заняты глупым и гнусным издевательством над каким-то жалким старикашкой, отставным чиновником, ломающимся и пляшущим в угоду своим благодетелям.

Типична для второго фазиса деятельности Прянишникова картинка, появившаяся год спустя после выставки известной картины Вл. Маковского «В четыре руки». Аналогичная сценка Прянишникова изображает вовсе не смешной и никому не нужный анекдот: какого-то грубого и глупого молодого человека, поющего под самое ухо смущенной и недовольной барышне пошлейшие куплеты. По технике эта вещь Прянишникова и тому подобные не имеют ничего общего с тем сосредоточенным вниманием, с которым был написан «Гостиный двор», но исполнены в той же хлесткой, бойкой манере, которой так любит щеголять Владимир Маковский.

Наконец, когда в художественном мире почувствовалось утомление от всех этих рассказиков, водевилей, сценок, ужимок и гримас, когда в конце 80-х годов с полной очевидностью обозначился поворот от всей этой искусственности и натяжки к живой, милой и простой правде, тогда Прянишников оказался одним из первых, кто пошел новой — в сущности,

И. М. Прянишников.
Спасов день на Севере.
1887. ГТГ.

старой венециановской, лишь совершенно забытой — дорогой. В своем «Крестном ходе на Севере», в своем «Спасовом дне» и «Жертвенном котле» он дал образчики славных, простых снимков с действительности. Если Прянишникову при этом ничего больше не удалось дать, кроме того, что могла бы воспроизвести механически и красочная фотография, то в этом не его вина. Человек, обратившийся после долгих плутаний под самый конец своей жизни к простой правде, мог только изучить поверхность ее, вникнуть же в глубину явлений, осветить действительность лучами поэзии он не мог. И то уже заслуживает полного нашего сочувствия, что он решительно отказался от ереси прежних своих лет и инстинктом почуял, где начинается настоящее искусство.

Не будь в Максимове некоторой склонности к повестушке, не прогляни в его «Колдуне» крошечная доля *обличения* народных суеверий, его можно было бы, так же, как Морозова, считать за запоздалого венециановца. Его бытовые сцены изображают действительность *почти* в чистом виде, в них почти нет личного мнения художника об изображаемом и навязывания

этого мнения зрителю. Впоследствии он очень опустился, но в 1875 году, когда появились его картины «Приход колдуна на свадьбу» и «Раздел», успех его был огромный, и критика, не задумываясь, ставила Максимова рядом с самыми блестящими из передвижников. Талант Максимова живее морозовского; для него народ и деревня не собрание натурщиков и мертвых

В. М. Максимов.
Семейный раздел.
1876. ГТГ.

предметов, с которых нужно только аккуратно списывать. Он, видимо, знал, что изображал, и поэтому его сложные сцены имеют характер не случайных фотографических снимков, но *типичных* бытовых документов. Однако в смысле живописи и эти вещи далеко не высокого качества: нарисованы они только прилично, написаны с умеренным исканием правды в красках. Впрочем, в 70-х годах техническое совершенство считалось слишком ненужным, чтоб кто-нибудь из художников пожелал на него обратить внимание. Уж если Репин при всем своем громадном колористическом таланте не всегда создавал истинно прекрасные по колориту и живописи вещи, то, разумеется, от таких художников, мелких и скромных, как Максимов, нечего ожидать чего-либо очень хорошего в этом отношении.

XXIV
И. Н. КРАМСКОЙ

Как оно ни странно, но, думая о живописи 60-х и 70-х годов, менее всего приходит на ум главный художественный деятель того времени — Крамской. Однако если разобраться, то окажется, что оно вполне естественно. Значение Крамского выразилось не в его картинах. Крамской был более художником на словах, в теории, нежели на деле, в творчестве.

Репин описывает его нам как раз в эпоху процветания Художественной артели и выставляет его чуть ли не как пророка: «Какие глаза! не спрячешься, даром что маленькие, серые, светятся... Какое серьезное лицо, но голос приятный, говорит с волнением. *Ну и слушают же его!..* Он говорит как-то торжественно, *для всех*. Вот так *учитель*! Его приговоры и похвалы были очень вески и производили неотразимое действие... Часто он увлекал в какой-нибудь политический или моральный спор, и тогда мало-помалу публика настораживала уши, следила и принимала деятельное участие в общественных интересах. Он завладевал общим вниманием». Весьма вероятно, что, не будь Крамского, не было бы и 9 сентября 1863 года, не было бы ни манифестации нового направления, ни, пожалуй, самого направления, так как разбросанные, без стойких убеждений, без программы, талантливые молодые художники рассеялись бы, прошли бы незамеченными, остались бы без влияния, постоянно теснимые и гонимые всесильным академизмом и всякой пошлостью. Ум и энергия Крамского объединили их всех в одно целое, дали их намерениям одну общую, определенную цель, выработали для них учение, хотя и узкое и неглубокое, но все же живучее (по крайней мере на время) и ясное, за которое можно было стоять, на которое можно было ссылаться.

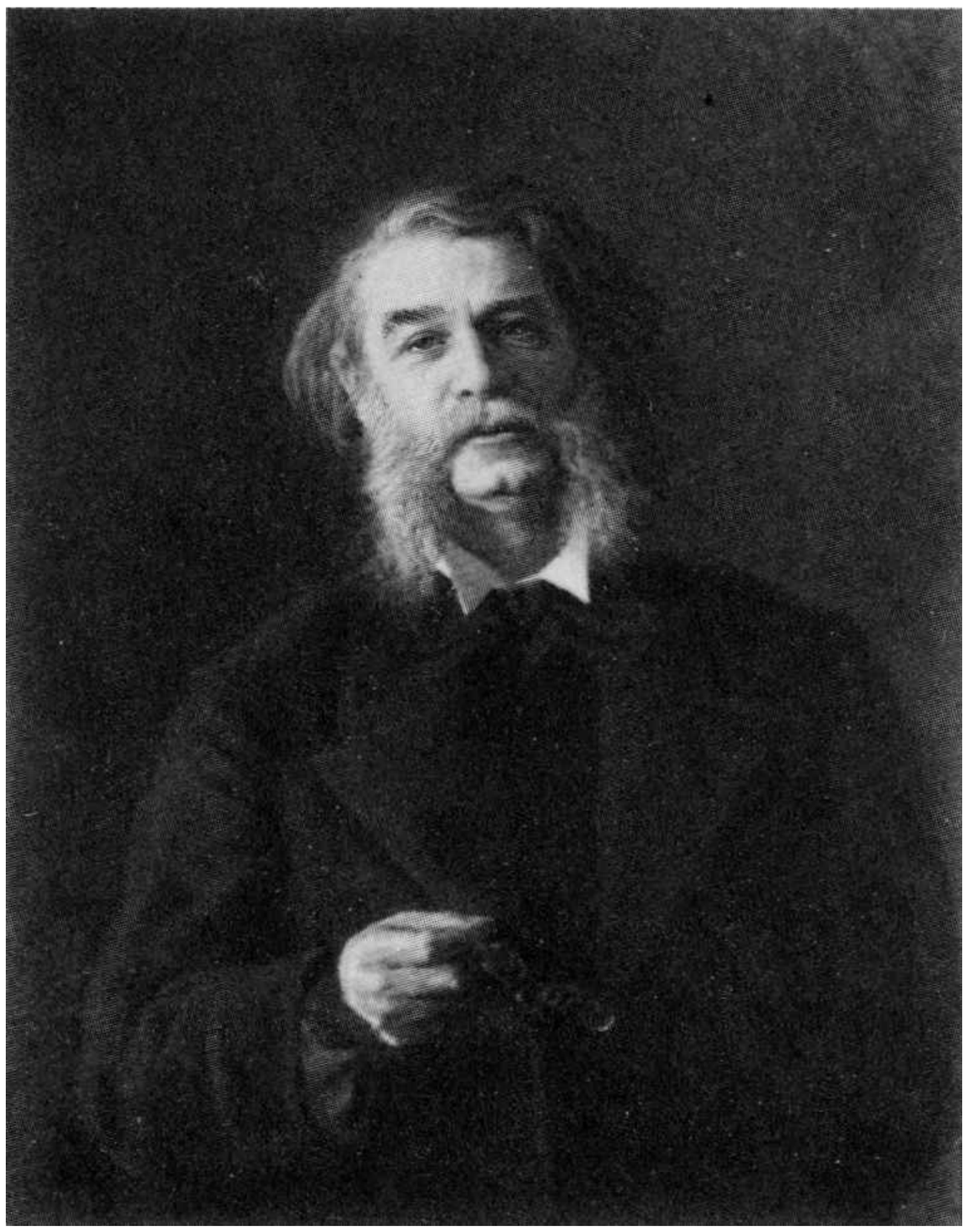
Однако сам Крамской был выше этого учения — и в этой относительной недосягаемости его взглядов для других, разумеется, и крылась отчасти его сила. Для Крамского все не сводилось к нравоучительной проповеди и к потешным рассказам из жизни. В нем жил иной, более высокий идеал: он первый, после Иванова, среди русских художников серьезно вник

в глубины искусства. Для него было ясно философское значение искусства, и он с большим пониманием относился к его формальной стороне. Но Крамской был политик, большой знаток людей и русского общества. Он чувствовал, что не настал еще день, чтоб привить русскому художественному миру святую святых своих идей. Считая «общественное», «содержательное» и «из жизни» направление за известный уже шаг вперед для русской живописи на пути от холодной и мертвой академической схоластики к теплому и истинному искусству, он всеми силами отстаивал это «общественное», «содержательное» и «жизненное» направление. Вся деятельность Крамского сводится к призыву: «Вперед без оглядки» к жизни, подальше от мертвенных формул. В этом именно его великое значение, громадная его заслуга перед русским художеством, а за ним и вся заслуга наших художников 60-х и 70-х годов. Их роль сводится к тому же: к окончательному и сознательному порешению с преданием, с рутинной школой, с формализмом и в то же время полному страсти и интереса, к стремлению к жизни. Мы, переживающие теперь другую стадию развития искусства, жаждущие главным образом свободных от всякого насилия личностей, искренних слов и раскрытия высших тайн жизни, мы тяготимся тем подчинением суетным интересам, которое было в художестве 60-х годов. Так и в Крамском нам не очень понятна и симпатична проповедь рабской сплоченности и приниженное служение чисто мирским, земным интересам. Но мы не должны забывать, что Крамской в душе желал иного и только из осторожности не решался проявить этого на деле. Он считал, что покамест достаточно и того, если главные враги искусства — пустота и формализм — будут свержены и уничтожены. В этом стремлении к содержательности и к искренности, но отнюдь не в своем неудачном Христе, Крамской является истинным, хотя и не смелым и не особенно глубоким, продолжателем Иванова. Он привил русским художникам серьезное, благоговейное отношение к делу и внес хоть кое-какую высшую идею, хоть кое-какое «священнодействие» в наше искусство.

«Проповедническая» деятельность Крамского помешала ему самому быть художником. Любопытно, что до 70-х годов он, уже прославленный как деятель, как вожак партии, вовсе еще не выступал как художник. Взяться за обязательный в то время некрасовский и щедринский бич он не был в состоянии, хотя и признавал значение его. Долгое время находясь под впечатлением картины Иванова, Крамской рвался пойти той же дорогой. Он понимал отлично, что существуют и другие высшие задачи, нежели общественное служение, и прекрасно чувствовал, что в искусстве эти задачи могут быть лучше всего разрешены. К сожалению, он — одинокий — не знал, как и за что ему взяться. Потому-то он и метался всю свою жизнь, переходя от «Христа в пустыне» к «Русалкам», от «Руслана» к «Радуйся Царю Иудейску», от «Иродиады» к «Неутешному горю», от «Осмотра старого дома» к «Лунной ночи», каждый раз истощаясь в усилиях найти выражение своему не вполне найденному внутреннему идеалу. Ге не мог

◄ *И. Н. Крамской.*
Неутешное горе.
1884. ГТГ.

быть ему товарищем и помощником как недостаточно логичный мыслитель, Толстой же и Достоевский во взглядах на пластическое искусство всегда оставались слишком позади него, чтобы служить Крамскому дельными советами. Он был слишком одинок в своих душевных взглядах, а в жизни его окружали люди, стоявшие гораздо ниже его по умствен-



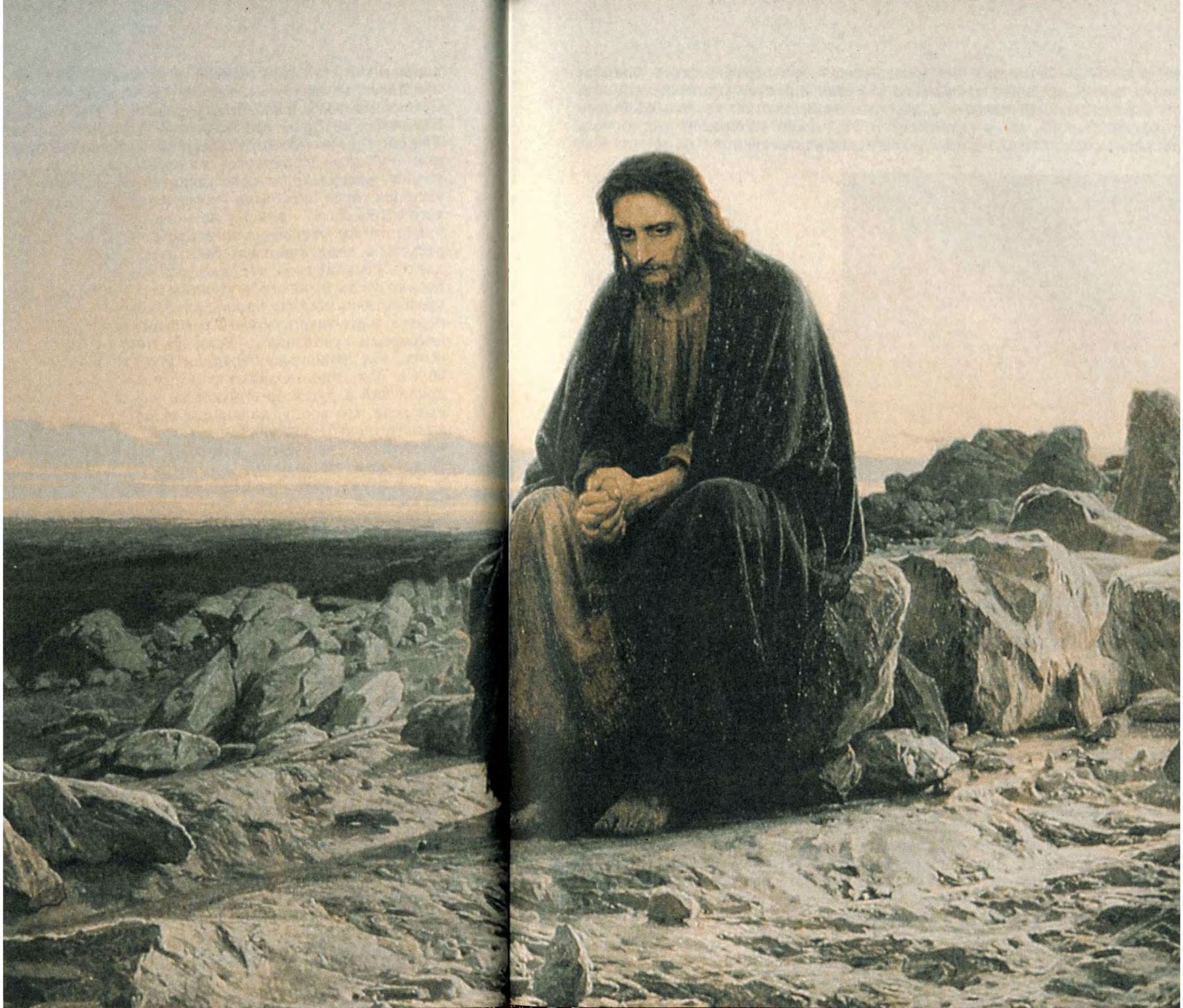
И. Н. Крамской.
Портрет писателя Д. В. Григоровича.
1876. ГТГ.

ному развитию. Поэтому-то ему и было так трудно вырваться на волю и высказаться. Когда Гаршин спросил его, что он хотел выразить своим Христом, он ответил так уклончиво, так путано и неопределенно, что из этого объяснения можно понять только одно, а именно, что сам Крамской в точности не знал, зачем он взялся за эту тему, каково вообще его душевное отношение к Христу. Как человек, зараженный позитивизмом, он допускал вообще *устарелость* христианства в будущем, но в то же время, обладая безотчетной склонностью к мистике, он моментами верил в божественность Христа и даже искал сверхчувственного откровения. Крамской, так же, как его ученик Репин, типичный представитель переходного состояния общественной мысли. В этом отношении они оба, впрочем, далеко опередили своих сверстников, из которых громадное большинство было настолько ограниченно, что непоколебимо верило в ту мелкую и чересчур уж наивную, но зато простую и как будто ясную теорию, которую переделали с западных образцов и приспособили для юного русского художества доморощенные Прудоны.

Главная черта картин Крамского — это их ненужность. «Пьяный отец семейства» или «Чаепитие в Мытищах» *были нужны* для тогдашнего общества, требовавшего во всем указаний на мерзости русской жизни и напоми-

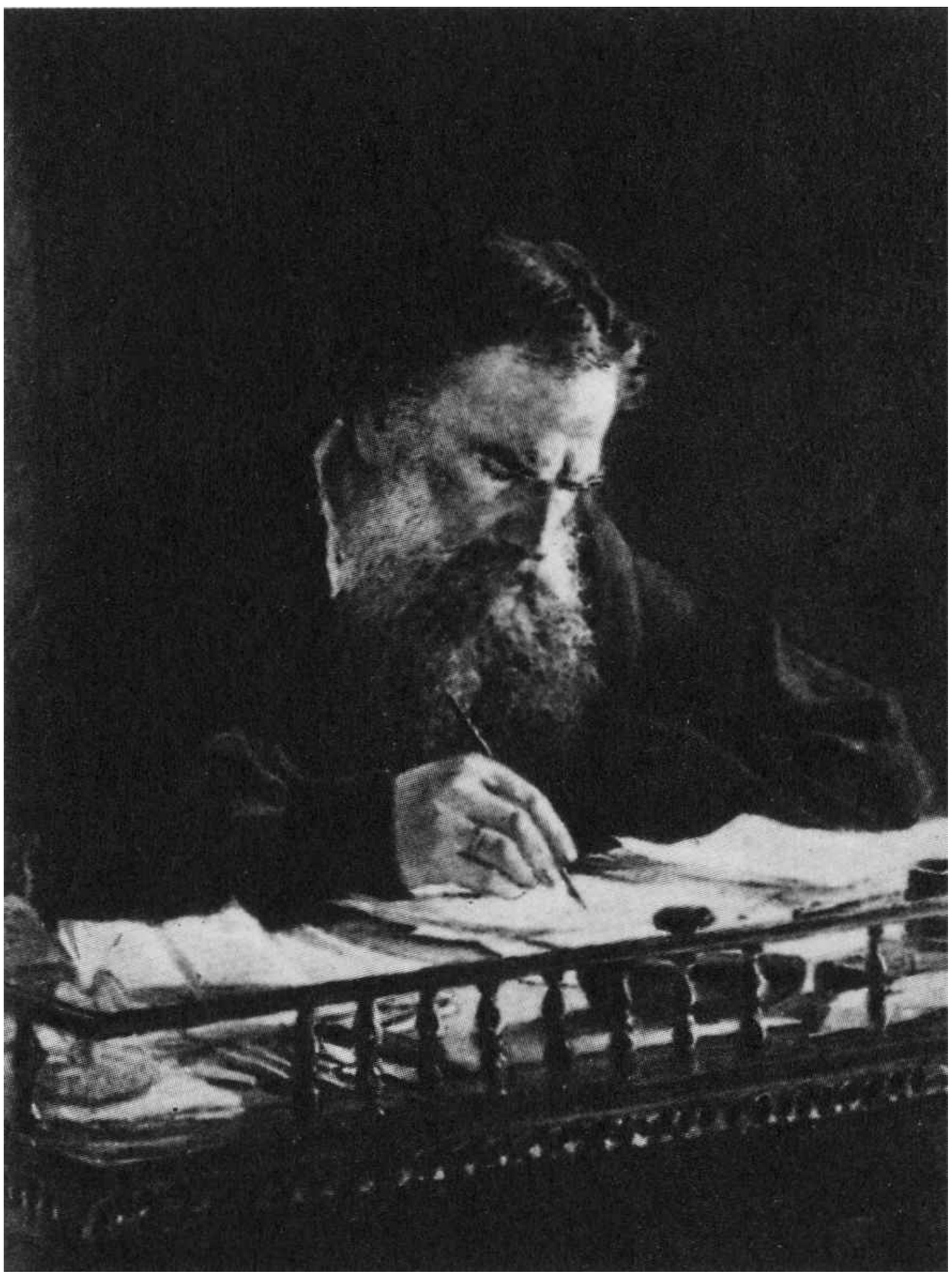
нания о том, что пора взяться за их исправление. «Русалки» К. Маковского пришлись по вкусу охотникам до «пикантных сюжетцев». «Грешница» Семирадского должна была нравиться тем многочисленным любителям изящного, которые предпочитали А. Толстого Достоевскому и Макарта Тициану. Но весьма порядочные, весьма продуманные и вовсе не убедительные «Русалки» Крамского, его очень внимательное, совсем верное, совсем точное, прекрасно и даже удивительно выразительно изображенное «Неутешное горе», его очень исстрадавшийся, но неизвестно почему и во имя чего «Христос» — никому не могли сказать решительного, потрясающего или хотя бы утешительного слова. Все, что было сделано им в смысле рисунка и даже живописи, было неизмеримо выше (за исключением одних картин Репина) того, что делалось вокруг него в русской живописи, все это носило следы строгого изучения и серьезного отношения к делу. Здесь и там прорывались светлая мысль, глубокое сочувствие к людям или понимание поэзии, и все-таки в целом Крамской остался мертвым, неясным, а главное, *ненужным* художником. Вряд ли могут и могли быть *поклонники* Крамского, как живописца, вряд ли кто вспомнит о нем, говоря о *живописи* 60-х и 70-х годов. Однако стоит только перейти к истории взглядов и направлений в русском художестве, как сейчас же придут на ум его огненные речи, его воодушевляющие письма, и тогда непременно всякий преисполнится глубоким уважением к этому прекрасному и умному человеку, пламенному энтузиасту искусства и неутомимому деятелю, не знавшему ни корысти, ни зависти.

Это уже давно решено во мнении людей, интересующихся русским искусством, что картины Крамского почтенны, порядочны, но и скучноваты, как-то «ненужны», однако все до сих пор стараются выгородить одну область его творчества: портреты, находя, что они превосходны. Так ли это? Не говорит ли при этом желание сохранить за этим милым и драгоценным для всех деятелем хотя бы эту одну положительную сторону его художественного творчества? Нет сомнения, что портреты Крамского и похожи, и в большинстве случаев хорошо нарисованы, сухо, но и очень порядочно написаны, а некоторые из них (например, портрет Литовченки) обладают даже удачной живописной осанкой. Достаточны ли, однако, все эти качества для того, чтоб считать Крамского первоклассным портретистом, давшим по крайней мере в портретах нечто, находящееся на одинаковой высоте с его взглядами и идеалами, с его значением художественно-общественного деятеля? Нам думается, что нет, так как в них отсутствует главное: личность художника или по крайней мере личность, характер изображенного лица. Крамской долгое время был ретушером фотографии и долгое затем время искажал свой талант, исполняя по заказу Румянцевского музея несколько сотен портретов (с фотографий и гравюр) знаменитых русских людей. Вероятно, по милости этих обстоятельств он и всю жизнь затем не мог отделаться от известной фотографичности, от чего-то скучного и безразличного, что и испортило все его создания — портреты не менее другого. Напрасно силился он избавиться от этого, давая по возможности живые повороты изображенным лицам, ставя их среди подходящей обстановки, всеми силами стараясь умно и добросовестно передать свои наблюдения,— результаты получались одни и те же. От всех этих вещей



И. Н. Крамской.
Христос в пустыне.
1872. ГТГ.

веет скукой увеличенного и раскрашенного фотографического снимка, и нигде в них не проглядывает хоть капля страсти, темперамента или хотя бы пытливое изучение характерных особенностей, то, что сообщает портретам Перова, но в особенности Ге, такой интерес и такую значительность, несмотря на все их технические недостатки.



Н. Н. Ге.
Портрет писателя Л. Н. Толстого.
1884. ГТГ.

В противоположность Крамскому можно указать именно на Ге. Ге был поистине изумительным портретистом, хотя до технической порядочности и правильного рисунка ему было безнадежно далеко. Те, впрочем, из его портретов, которые написаны до 80-х годов (таков знаменитый портрет Герцена), сделаны еще очень складно и даже не лишены известного мастерства (что вовсе не вредит их глубокому психологическому анализу). Зато все то, что было создано Ге в 80-х и до 90-х годов, до последней степени разнузданно и бесформенно на вид, часто даже криво и косо, но в то же время прямо гениально по характеристике. Таков мрачный портрет Толстого за работой, таковы портреты госпожи Лихачевой, изумительный по своей жизненности портрет Костычева, а также той читающей, у открытого в лес окна, девушки, которая производила такое сильное впечатление на выставке 1893 года. Ге, вдохновлявшемуся здесь непосредственно жизнью, удалось в этих вещах лучше, богаче и очевиднее

выразить всю глубину своей натуры, весь свой дар проникновения в психические тайны, нежели в своих религиозных картинах, где исполнение до такой степени всегда оставалось позади намерения, вероятно, вследствие полного невнимания его к формальной стороне дела. Его портреты так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя

Н. Н. Ге.
Портрет писателя А. И. Герцена.
1867. ГТГ.

на них. Не внешняя личина людей, но точно так же, как в некоторых старых итальянских портретах, самая изнанка — загадочная, мучительная и страшная — вся в них открыта наружу.

XXV
И. Е. РЕПИН

Среди художников 60-х и 70-х годов самым крупным и замечательным является Репин. Если прежние сравнения его с Веласкесом и Халсом и кажутся теперь преувеличенными, то все же несомненно, что по своему огромному, совершенно из ряда вон выходящему таланту он достоин занять одно из наиболее видных мест в истории — и не одного только русского — искусства. В XIX веке, впрочем, не было и не могло быть Веласкесов и Халсов. Отсутствие живой школы (и замена ее академической схоластикой), огрубление вкуса общества, болезненная нервность, всевозможные рассудочные теории и, наконец, нелепая газетная критика составляли непреодолимые преграды для нормального развития художественных личностей. Репин менее чем кто-либо мог избежать общей участи. Этого страстного, чрезмерно увлекающегося человека вовлекло в общий круговорот, он сбился с истинно художественного пути и оставил свой удивительный дар недоразвитым, «сырым». Мы теперь в его творчестве видим скорее только намеки и недосказанные слова, нежели ясно выразившееся целое.

Мы назвали Репина учеником Крамского, и действительно, Репин не только «воспитывался на Крамском», не только в юности заразился его жаждой просвещения и служения общественности, но и затем всю свою жизнь стремился, согласно заветам Крамского, посредством картин своих выяснять и поучать. Он постоянно влюблялся в новые и противоположные друг другу истины, причем чаще увлекался внешним блеском, величием этих идей, нежели их сущностью. Если Брюллов, Иванов и Бруни представляют собой грустные, трагические жертвы недоразумения, царившего в нашем художестве в первую половину века, если можно сказать, что они пожертвовали свои колоссальные таланты на служение чему-то недостойному, лживому и ненужному, то Репин с его громадным и исключительным дарованием является еще более печальной жертвой недоразумения, царившего в русском обществе в конце XIX века.

Когда, бывало, осмотрев вялую и нелепую Академическую выставку, мы затем отправлялись к Передвижникам, нас каждый раз охватывало

удивительно отрадное чувство. Казалось, точно мы из смрадной и темной казармы с ее несносной муштровкой и шаблонным порядком вышли прямо за город в деревню, на простор, на свежий воздух, к народу. Тогда мы не чувствовали той фальши, которая была и в этом творчестве. Если нас что-либо коробило, так это только пошловатые рассказики Вл. Маковского

И. Е. Репин.
Автопортрет.
1878. ГРМ.

и ему подобных. На Передвижных выставках мы учились жизни, и на этих уроках самым драгоценным, самым желанным и светлым словом нам всегда представлялось последнее создание Репина. Это слово казалось и тогда уже обыкновенно несколько недосказанным, непродуманным, но эти недостатки возмещались изумительной страстностью и увлекательностью исполнения. Иногда нас, впрочем, смущала и некоторая непоследовательность, какая-то случайность, эпизодичность в выборе Репиным своих сюжетов. Но на это мы уже потому были готовы не обращать внимания, что были убеждены: главные слова Репина впереди. На всю его деятельность 70-х и 80-х годов смотрели как на приготовление, как на предисловие к чему-то бесконечно более важному и значительному. Как глубоко возмущали нас тогда нелепые критики, бранившие в любимом мастере то, что было достойно хвалы (его энергию, его живописный размах, его искренность), и пропускавшие без внимания то именно, что и тогда уже указывало на какой-то серьезный грех в его искусстве!

Годы прошли. Репин все еще и теперь в полной силе таланта и мастерства, но ожидать от него *новых* слов нечего. Он все сказал, он весь без утайки предстал перед нами, и теперь уже можно сказать решительное слово об этом большом художнике. Можно, но в то же время опасно,

так как, без сомнения, мы, современники, находимся в самых невыгодных для правильной оценки условиях. Наш приговор фатально будет несправедливым и односторонним. Нет достаточной отдаленности, чтоб судить о настоящей величине Репина, нет достаточного спокойствия, чтоб беспристрастно говорить о художнике, который благодаря своей чрезмерной

И. Е. Репин.
Бурлаки на Волге.
1870—1873. ГРМ.

впечатлительности и нервности так часто менял свое отношение к молодому искусству, переходя от ярой защиты его к беспощадной вражде. Репин — законченная личность, но *для истории он еще не готов,* установить к нему правильное отношение, сделать его творчеству правильную оценку в данную минуту невозможно. Мы думаем, что наше вполне *искреннее* мнение послужит разъяснению этого вопроса.

Одно только можно сказать уже теперь с полной уверенностью: Репин не оказывается тем *великим художником,* каким многие, кому он был дорог, желали его когда-то видеть. Он не тот здоровый и простой реалист, каким он представлялся в былое время в сравнении со своими товарищами — вовсе уже не простыми и здоровыми реалистами. Напротив того, и он оказывается скорее каким-то чрезмерно разносторонним, неточным и неглубоким «учителем», вечно стремившимся высказать свое мнение по поводу последних толков. В сущности, и он презрел самую живопись, меньше всего обратил внимание на внутренний смысл красок и линий. Положим, впоследствии, следуя перемене, произошедшей в общественном мнении, Репин заразился более художественными взглядами, но, во-первых, это случилось с ним тогда, когда художественная его личность уже вполне сложилась и не могла более измениться, во-вторых, и это обращение его было недостаточно серьезным и убежденным, а носило оттенок модный.

Репин плохой мыслитель. Это человек, вполне зависящий от настроения минуты, от последнего впечатления. В этом, положим, лучше всего сказывается его глубоко художественная натура, призванная отражать все, что творится вокруг нее. Но, к сожалению, Репин явился в такой момент, когда то, что творилось, скорее можно было передать на словах, нежели в образах. Репин — дитя общества и времени, отвергнувших внешнюю культуру, следовательно, и пластическое искусство. Он развился в эпоху самого чудовищного огрубения формальной стороны русской жизни, и ему негде было найти спасения от этой грубости, негде познать самую суть святой красоты. Впоследствии и Репин также принял за красоту гипсовую скуку Академии и уверовал в то, что твердилось в казенном учебнике эстетики.

Отсутствие в Репине при полной его сбитости и, мы бы сказали, податливости истинной, «перовской» силы обличителя и рассказчика способствовало прежде тому, что мы его *особенно* любили. Именно благодаря отсутствию этой силы мы мало обращали внимания на те рассказы и уроки, которые он вкладывал в свои картины. В «Крестном ходе» нас, разумеется, не прельщало наивное сопоставление фанатичных богомольцев и грубых жандармов, но исключительно только красота превосходно переданного знойного дня и великолепно выраженного движения живописной толпы. В «Не ждали» наш глаз скользил по ходульной мелодраме, по довольно поверхностно созданным типам, но зато с наслаждением останавливался на превосходно написанном intérieur'e, на сильных серых красках, на бодрой, простой живописи. В «Садко» нас поражала выдержанность колорита, в «Иоанне» и «Казаках» — сочность и размах кисти, славные, ясные краски. Во имя всего этого мы готовы были простить как полное отсутствие сказочности в первой картине, так и случайность, эпизодичность и неубедительность в двух последних.

Необходимо, впрочем, заметить, что много при этом способствовало восторгу наше собственное невежество. Теперь это кажется странным, но действительно в 70-х и еще 80-х годах не существовало никакой связи между ними и истинно художественным творчеством на Западе; никакого отношения также не существовало к истории искусства. Мы из всей западной живописной школы знали только одних официальных художников, скучных академиков вроде Бугеро, Кабанеля, Жерома, Пилоти или салонных кондитеров вроде Макарта, Зихеля, Лефевра, а также кое-кого из забавников-анекдотистов. Об английских прерафаэлитах (если не считать совершенно даром прошедшей статьи Григоровича 1862 года) у нас заговорили только лет 8 тому назад; Бёклин, Менцель, Уистлер и Лейбль вовсе не были известны; Милле, Коро́ и импрессионисты считались шарлатанами, выдвинутыми парижскими торговцами. Но именно за последние 10 лет положение дел резко изменилось. Частые выставки иностранных художников, устраиваемые в Петербурге и Москве, общедоступность путешествий, распространенность иллюстрированных изданий об искусстве — все это раскрыло многие тайны, все это сблизило нас с Западом. В результате получилось, что для нас теперь западное искусство стало таким же близким и знакомым, как наше родное. Знание же это повело к тому, что мы наконец иначе взглянули и на наше родное искусство. Требования наши к *живописи*

неизмеримо повысились. И вот, приложив затем «эту общеевропейскую» мерку к тому, что было сделано в нашем художестве, сейчас же обнаружился низкий художественный уровень нашей живописи. При этом оказалось, несмотря на все желание выгородить прежнего бога, что и Репин не чужд общих недостатков, общего варварства. И он по сравнению с истинными колоссами европейского искусства показался теперь вовсе не таким великим и поразительным, каким он прежде представлялся. Его ореол живописца померк, и тотчас же стала досадливо колоть глаза «содержательная» сторона его картин.

Когда теперь осматриваешь Третьяковскую, то ожидаешь по старой привычке получить от репинской залы, в которой собраны лучше картины мастера, все то же прекрасное, высокое наслаждение, какое испытывал в былое время, восхищаясь всеми этими картинами на Передвижных выставках. Однако эффект получается иной. Обзор всего творения Репина в целом заставляет нас хоронить одну из самых драгоценных иллюзий. Чисто живописные достоинства репинских произведений оказываются далеко не столь высокими, как то нам казалось прежде, зато литературная сторона его картин и даже портретов неприятно колет глаза, а в иных случаях представляется прямо невыносимой. Со всех сторон до нас доносятся скучные *убеждения,* забытые, завядшие *слова*; там же, где мы прежде видели живописное великолепие, «равное Рембрандту и Веласкесу», нас теперь поражает что-то сырое, художественно непродуманное и не культурное: мятый, сбитый рисунок, «приблизительные» краски, жесткая, небрежная живопись. Репин, бесспорно, огромный, но малоразвитый и в то же время вовсе не наивный талант.

Приблизительность, непродуманность действительно самые подходящие слова для характеристики репинской живописи. И в сторону содержания, и в сторону исполнения она приблизительна, непродуманна. Репин, мягкий человек, с нежным, но непостоянным сердцем, с ярким умом, развившимся, однако, не в глубину и не в высоту, но как-то в ширину. Впечатлительность у него большая, но не цепкая, не прочная. В этом мощном силаче, как оно ни странно, много женственного: нежного, мягкого, но и неверного, непрочного. Он именно по-женски любит жизнь, вечно, как женщина, по моде, меняя свое отношение к ней, увлекаясь, и очень страстно, внешним блеском явлений, откровенно, искренно, но уж больно часто меняя свою точку зрения *на все.* Живи он в другое время, более простое, более ясное, в которое сказывалось бы определенное, неизменное увлечение красотой жизни,— все эти черты были бы ему только в пользу. При его колоссальном даровании, имеющем по силе и размаху действительно много общего с великими нидерландскими и испанскими живописцами XVII века, эта впечатлительность, эта любовь к внешности поддерживали бы его в постоянном энтузиазме от жизни, заставили бы его сконцентрировать все свои усилия на то, чтоб вырвать от жизни секрет ее прелести, направили бы его на чисто живописные задачи, в которых сила Репина могла бы проявиться с полным великолепием. Тогда Репин подарил бы русское искусство тем, что более всего было нужно русскому искусству — прелестью живописи, высокими чарами живописной красоты!

Но Репин попал в Петербург в 1863 году, в самый разгар революционного движения, всего за несколько дней до выхода «13-ти» из Академии, и, как страстный, впечатлительный человек, он, естественно, должен был отдаться всей душой молодому течению, весь проникнуться его духом. Отчасти, впрочем, это было и благотворно для него (как вообще шести-

И. Е. Репин.
Не ждали.
1884—1888. ГТГ.

десятничество было благотворно для русского искусства). В те времена он все равно не мог бы пойти своей дорогой — слишком он был для того мало образован и сформирован, а не следуя за Крамским и Стасовым, он, наверное, отдал бы весь свой талант на служение тому же ложному идеалу, которому отдали свои таланты Флавицкий, Гун и Семирадский. Ведь преклонялся же он затем по недоразумению всю свою жизнь перед всякими богами неоакадемизма, вроде Матейко, Делароша и др., и ведь выступил же он еще недавно публично как яростный поклонник Брюллова. Пожалуй, все несчастье Репина вовсе даже не заключалось в том, что он в 60-х годах, в годы своей юности, примкнул к партии Крамского, но в том, что и впоследствии, постоянно увлекаемый всевозможными теориями, чаще всего антихудожественными (одно время он совсем было собрался бросить искусство и отдаться более «полезной» деятельности), он так-таки и не сумел приобрести какое-либо ясное отношение к искусству.

Досадно и то, что Репин, поехав за границу уже (после того, что он проявил свое чудесное дарование в «Бурлаках»), и там не проникся более свежими художественными идеалами. Теперь очень трогательно читать его первые письма из-за границы. Его дерзкая переоценка старого искусства даже симпатична. Она доказывает его смелость и бодрость. Но все же нельзя отрицать, что эти письма рисуют его как человека, совершенно неподготовленного для художественных восприятий и в то же время уже недостаточно наивного, чтобы судить о вещах по простоте душевной, с детской ясностью, с детской правдой. В этих письмах чувствуется «полуварвар», смелый до дерзости, но не свободный. Его юношески опрометчивое отрицание Рафаэля и Рима звучит так же дико, как шаблонный восторг от Рафаэля и Рима у Егоровых и Брюлловых. Но особенно досадно то, что Репин совсем ничего не вынес из своего долголетнего пребывания в Париже, что он и в современном западном искусстве совсем не разобрался и вследствие этого не смог перевоспитать себя на нем. Его отношение к импрессионистам, к Пюви и вообще к самым отрадным явлениям европейской живописи последних 40 лет почти вовсе не отличалось от отношения к ним толпы. Он всю жизнь так и остался при убеждении, что все это шарлатаны и юродствующие, находящиеся на откупе у парижских торговцев. В Россию он вернулся, почти ничего не вкусив от европейской культуры, все тем же грубоватым прямолинейным утилитаристом-шестидесятником, готовым в своей живописи «служить обществу», учить его и не особенно доверяющим самодовлеющей силе «голого искусства».

В продолжение дальнейшей жизни Репин также не мог найти свою художественную цельность, будучи все время слишком озабочен своим «общественным значением». Он с неустанным нервным напряжением прислушивался то к тому, то к другому теоретику, безропотно соглашался следовать за всяким потоком общественной мысли, не жалея себя, посещал все передовые гостиные, все модные чтения, безусловно, не пропускал ни одного нового явления во всех сферах русской интеллигенции. Замечательно доверчивый, он прилагал решительно ко всему одинаковое внимание и любознательность. Несколько наивно поклоняясь вообще идее просвещения, он сегодня умилялся трезвости Стасова, завтра увлекался оргиазмом декадентов, сегодня был убежденным либералом, завтра, но только на завтра,

становился ярым адептом Толстого. Во всем этом много трогательного и почтенного. Репин проделывал все эти метаморфозы с редкой неутомимостью и полной добросовестностью, надеясь пополнить недостатки своего образования, надеясь встать вровень с лучшими представителями русской мысли, и только грустно отметить факт, что никто не нашелся в пустыне

И. Е. Репин.
Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года.
1885. ГТГ.

русского художественного мира, кто остановил бы Репина в этом блуждании, указал бы ему на тщетность его, указал бы главным образом на то, что эта его мучившая необразованность скорее для него — художника — преимущество, так как она могла бы дать ему возможность ярче и яснее видеть жизнь, ближе встать к народу, проще, так же, как Милле, выразить народную и жизненную красоту в живописи.

Репина мучило убеждение в необходимости идейной подкладки в картинах, и, вместо того, чтоб видеть эту идейность в красках и формах, он искал ее в мыслях и в словах. Содержательность картин он продолжал до самых последних дней видеть в том, что можно было *вычитать* из них.

Поэтому-то он вечно прибегал к литературным темам, стремился как можно выразительнее, драматичнее рассказать свою злую сатиру, свою веселую повесть, свою мрачную трагедию или характерную сцену. В погоне за всем этим он пренебрегал живописью, красотой. А между тем в его даровании не было той силы выражения, той драматичности, наконец, той глубины философского взгляда, во имя которых только «содержательность» терпима в художественных произведениях. Слабое место «Проводов новобранца» — это безучастные лица, отсутствие драмы, вялость рассказа; слабое место «Садко» — кукольность действующих лиц, неубедительность фантастического элемента, отсутствие сказки; слабое место «Софьи» — ее театральная поза, грубая нарочитость выражения, отсутствие истории; слабое место «Не ждали» — подстроенность фабулы, гримасы актеров, грубость повествования; слабое место «Иоанна Грозного» — натуга и пересол в трагизме; слабое место «Св. Николая» — банальное выражение святого, карикатурность остальных; слабое место «Ареста» — мелодраматический вид героя и неуместный кнаусовский анекдотизм и т. д. Репин — живой и страстный человек. «Равнодушных» картин в его творении трудно найти. С трудом придуманный, почти случайно доставшийся ему сюжет в большинстве случаев все же увлекал его. Почти в каждой из его главных картин чувствуется не только расчет, не только рассудочность, но и жгучий темперамент, сильное, иногда даже несколько припадочное увлечение. Однако этот драматизм его, хоть и искренний, хоть и очень страстный, все же чисто актерского характера: неестественный и неглубокий. Его действующие лица, иногда очень ловко расположенные, очень выразительно жестикулирующие, строящие весьма подходящие мимические гримасы,— истинные лицедеи, играющие идейную роль, а не люди, живущие сосредоточенной, душевной жизнью. Лишь в «Бурлаках», написанных в юношеском пылу, под непосредственным впечатлением виденного во время путешествия по Волге, написанных притом очень внимательно, с некоторой еще ученической робостью, есть истинный символизм, очень просто и ясно выраженная драма, вдобавок не лишенная классической объективности.

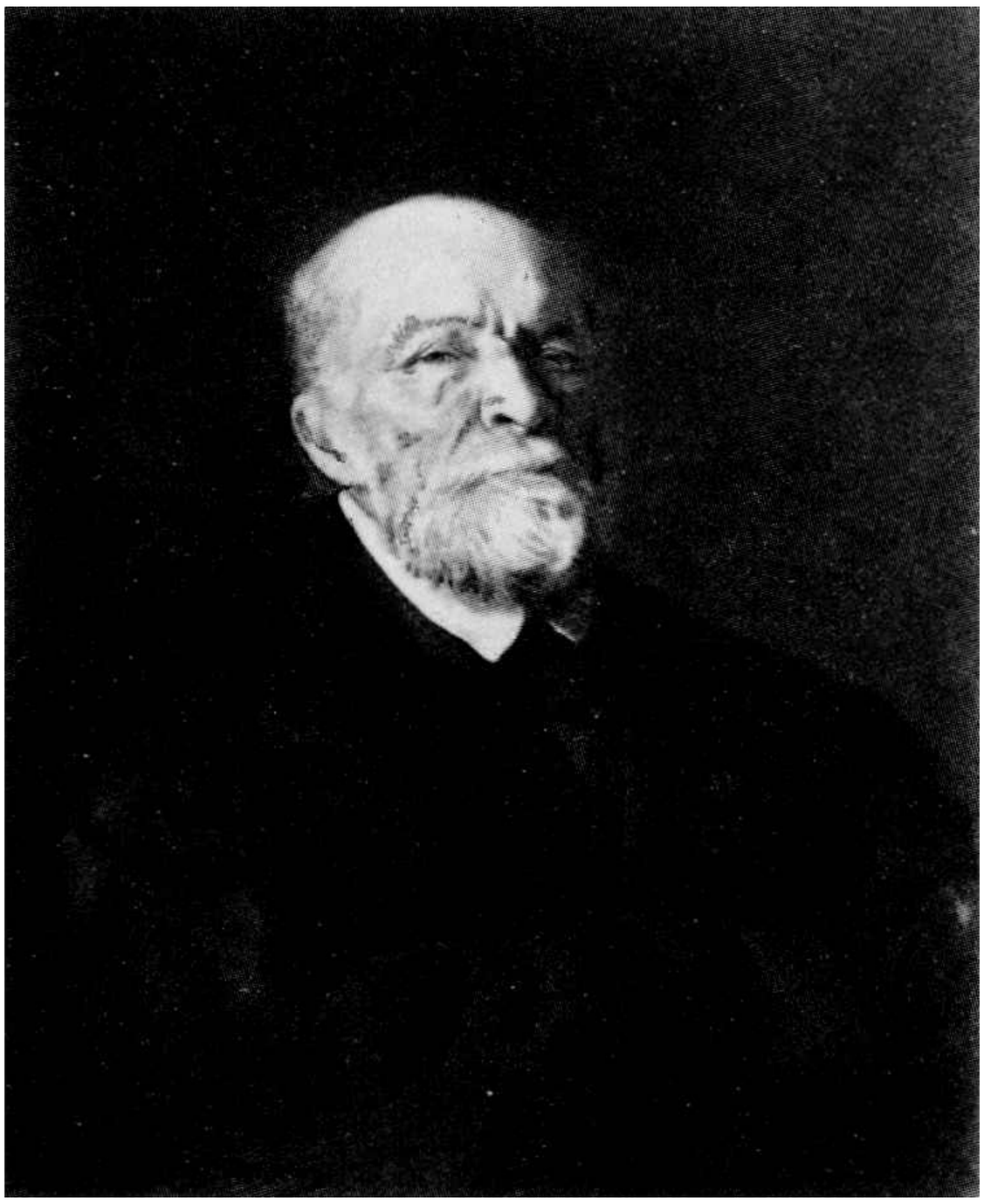
Лучше всего Репину удавались сатира, насмешка, карикатура, смешливый и злобный анекдот. Однако его картины и этого типа далеко не производят отрадного впечатления на людей мало-мальски чутких к грубости. В таких картинах он нередко пересаливал и впадал в шарж. Иные из его сцен, не будь в них крупных живописных достоинств, легко можно было бы принять за произведения Вл. Маковского. В «Крестном ходе» довольно метко и злобно подмечены смешные стороны в богомолках, во «властях» и духовенстве, но все эти детали производят скорее тягостное впечатление благодаря своей нехудожественной подчеркнутости, какому-то даже ломачеству. В «Запорожцах» физиономии некоторых казаков очень смешны и типичны, но в общем эта картина все же производит впечатление какого-то грубого смехотворного зрелища. В «Св. Николае» единственное удачное место — эта подлая ужимка византийского царедворца, в «Аресте» очень верно схвачена холопья угодливость полового, но эти черты в обеих картинах как-то не вяжутся с остальными, являются лишними, почти бестактными подробностями.

А между тем какие чудные по живописным достоинствам куски во всех этих картинах Репина, указывающие на настоящую силу этого мастера и заставляющие сожалеть, что эта настоящая его сила не проявилась вполне, проявилась как-то случайно, как будто даже помимо желания художника. Как прекрасно задуманы черноватые и все же коло-

И. Е. Репин.
Запорожцы.
1880—1891. ГРМ.

ритные сумерки в Иване Грозном, заволакивающие темную, мрачную палату страшного царя! Какой природный колорист сказался в густых лужах крови, пролитых на горячие краски персидского ковра. Великолепна также живописная задача в обоих «Крестных ходах» — чудный зеленый насыщенный тон в одном и невыносимый, раскаленный солнцем воздух на втором. Какой подбор благородно-однообразных, серых красок в «Запорожцах», как хороша в красочном отношении даже злополучная белая бурка стоящего спиной казака, являющаяся таким нелепым диссонансом в повествовательной стороне этой картины. Эта белая бурка — очень характерный симптом в Репине и далеко не единственный пример в его творении. В каждой картине можно найти эту «белую бурку» — такую же уступку, сделанную рассказчиком-Репиным живописцу-Репину, и можно только пожалеть, что первый не пожелал раз навсегда и совершенно уступить второму. Даже в самых неудачных вещах мастера есть эти великолепные *куски*, но зато и в лучших его картинах — это только куски, случайно, контрабандой пробравшиеся в его идейные создания.

Трагизм положения Репина выразился особенно в последние годы, когда наконец наступило освобождение как от оков академизма, так и от указки передвижников. Репин увлекся новым освободительным движением, но тут же в нем запутался, принимая одно за другое. Увлеченный возрожденной идеей «чистой красоты», он, однако же, не поклонился во имя ее



И. Е. Репин.
Портрет хирурга Н. И. Пирогова.
1881. ГТГ.

Милле, Коро́, Моне и Дега, но, к великому соблазну русского художественного общества, стал превозносить Делароша и Брюллова. В то же время он вообразил, что и он способен на восторжествовавший теперь идеализм в живописи так же, как был на то способен Иванов. Уже такие несвоевременные для 70-х и 80-х годов темы, как «Садко», «Николай Чудотворец», указывают на то, что Репин в душе не был верным сыном передвижнической церкви, что его манило в другие, более возвышенные сферы. В начале же 90-х годов он решительно взялся за тот же сюжет, над которым промучился его учитель Крамской, так долго и тщетно пытавшийся связать идеализм с самыми узкими позитивными теориями. Однако Репин, увлеченный трансцендентным течением, появившимся в русском обществе за последнее десятилетие, оставил реализм в духе Крамского и Ге только для главного лица и не побоялся сгруппировать фантастические и мистические элементы вокруг своего ренановского Христа. Самая медлительность создания «Искушения Христа», постоянные и коренные изменения, которым он подвергал эту картину, свидетельствовали о том, что Репин наткнулся на такой же камень преткновения, каким было «Явление Спасителя» для Иванова и «Мессалина» для Чистякова. Убежденный рассудком в необходимости создания этой картины и вовсе не имея в душе ясного *образного* представления о ней, он окончательно сбился с пути в погоне за непосильной, вернее, неподходящей задачей.

Выставленная наконец в 1901 году картина превзошла и самые грустные ожидания своей роковой неудачностью, своей безусловной неубедительностью. Даже обыкновенные достоинства репинских картин в ней отсутствуют, и она ничем не отличается от самых заурядных картин реально-религиозного характера, которыми одно время так изобиловали иностранные выставки. Можно вполне утверждать, что при взгляде на некоторые прежние картины Репина мерещились гениальные произведения Веласкеса и Халса. Глядя же на «Иди за мной, Сатано», невольно вспоминается разве только любимец немецких салонов — Саша Шнейдер. Как досадно и обидно, до слез обидно, что Репин — этот гениально одаренный мастер — благодаря царившим в нашем обществе недоразумениям всю жизнь разбрасывался на лишнее и ненужное и что теперь, когда настало давно желанное освобождение, он опять-таки не обратился к тому, в чем его колоссальное дарование могло бы развернуться вполне, но продолжает лихорадочно метаться из стороны в сторону, застревая иногда под влиянием чисто головных увлечений на таких вещах, которые всего менее ему доступны.

В России за 100 лет было немало чудных и великих портретистов: Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Венецианов, Брюллов, Перов, Ге и Серов — вот те высшие точки, которых достигло портретное искусство в России. По своему таланту Репин должен стоять во главе этого ряда. В его портретах в особенности сказалась его близость к великим мастерам прошлого. В портретах Репин достиг высшей точки своей живописной мощи. Некоторые из них прямо поразительны по тому темпераменту, с которым они написаны. Но и портреты его не лишены обычных недостатков. Репин и в них не сумел держать себя скромно, в стороне. Он и в них во что бы то ни стало навязывает свою «рекомендацию» или «приговор». А между тем Репин никогда не был, подобно Перову или Ге, тонким знатоком людей. Его характеристики или грубы, или прямо неверны, в большинстве же случаев неясны и неопределенны, несмотря на все его старания выяснить и определить свою точку зрения. Старое обвинение репинских портретов в «животности», в «материализме» не лишено основания, так как действительно духовного в них ничего нет. Но, *к сожалению,* оно и не вполне точно, так как и до настоящего материализма в духе Халса или Веласкеса им далеко. Они слишком невнимательны и неряшливо писаны — «личина» и та в них слишком неопределенна и бессодержательна. Репин гнался в них за тем, за чем ему не дано было угнаться,— за душой, и в этом преследовании он слишком игнорировал то, что было в его распоряжении: представить по крайней мере с полным блеском и полной красотой «документ наружного вида». В двояком отношении портреты Репина грубы, они грубо поняты и грубо исполнены. Знаменательно, что самый удачный, единственно удачный из его портретов Толстого, это тот, где яснополянский пророк изображен в небольшой фигурке за плугом. В этом портрете никакого Толстого нет, зато представлена милая картина деревенской жизни: изображен какой-то почтенный патриарх-крестьянин, в славный серенький день

И. Е. Репин. ▶
Крестный ход в Курской губернии.
1880—1883. ГТГ.

пашущий среди черного, одноцветного, весеннего пейзажа. Если бы Репин делал всю свою жизнь только подобное этой картине, если бы всю жизнь он оставался милым, задушевным, родным поэтом, он был бы и для нас, и для потомства бесконечно дороже, нежели теперь, создав свою пеструю, разношерстную и, в сущности, бездушную коллекцию «содержательных» картин.

И. Е. Репин.
Портрет П. А. Стрепетовой.
1882. ГТГ.

За всем тем значение Репина в истории русского искусства, разумеется, громадно. Среди рабски приниженного перед литературой, в живописном же отношении немощного лепета передвижников его энергично, страстно написанные картины производят сильное и художественное впечатление. Они не так хороши, как могли бы быть, но все же они бесконечно выше всего, что было сделано со времен Кипренского до наших дней. Сила его таланта настолько велика, что она все же проявилась с удивительной мощью и несмотря на все преграды, лежавшие в условиях времени и в самой личности Репина. Картины Репина все же настоящие *картины:* рассказы, уроки, вложенные в них, сбивают, портят, но не уничтожают истинно художественного впечатления. Репин вполне живой, *жизненный* и если не «великий», то хороший, большой, славный художник. Не будь его, все передвижническое дело прошло бы бесследно. Передвижники победили Академию, но только Репин указал силой своего таланта дальнейший путь к живописной красоте.

XXVI
К. А. САВИЦКИЙ. Н. А. ЯРОШЕНКО

Около Репина с меньшим талантом, но с большей последовательностью подвизался Савицкий. Он выступил даже ранее Репина, еще в 1868 году, однако важной подпорой передвижников он стал лишь после того, как в 1874 году появилась его картина «Ремонт железной дороги», несомненно, однородная по духу и теме с «Бурлаками». Изображен жаркий, душный летний день. Вверх и вниз по узким дощатым дорожкам плетутся среди пыли и песков несчастные поденщики с тачками. Наиболее «тузовою» вещью Савицкого, впрочем, считается «Встреча иконы», появившаяся на выставке 1878 года.

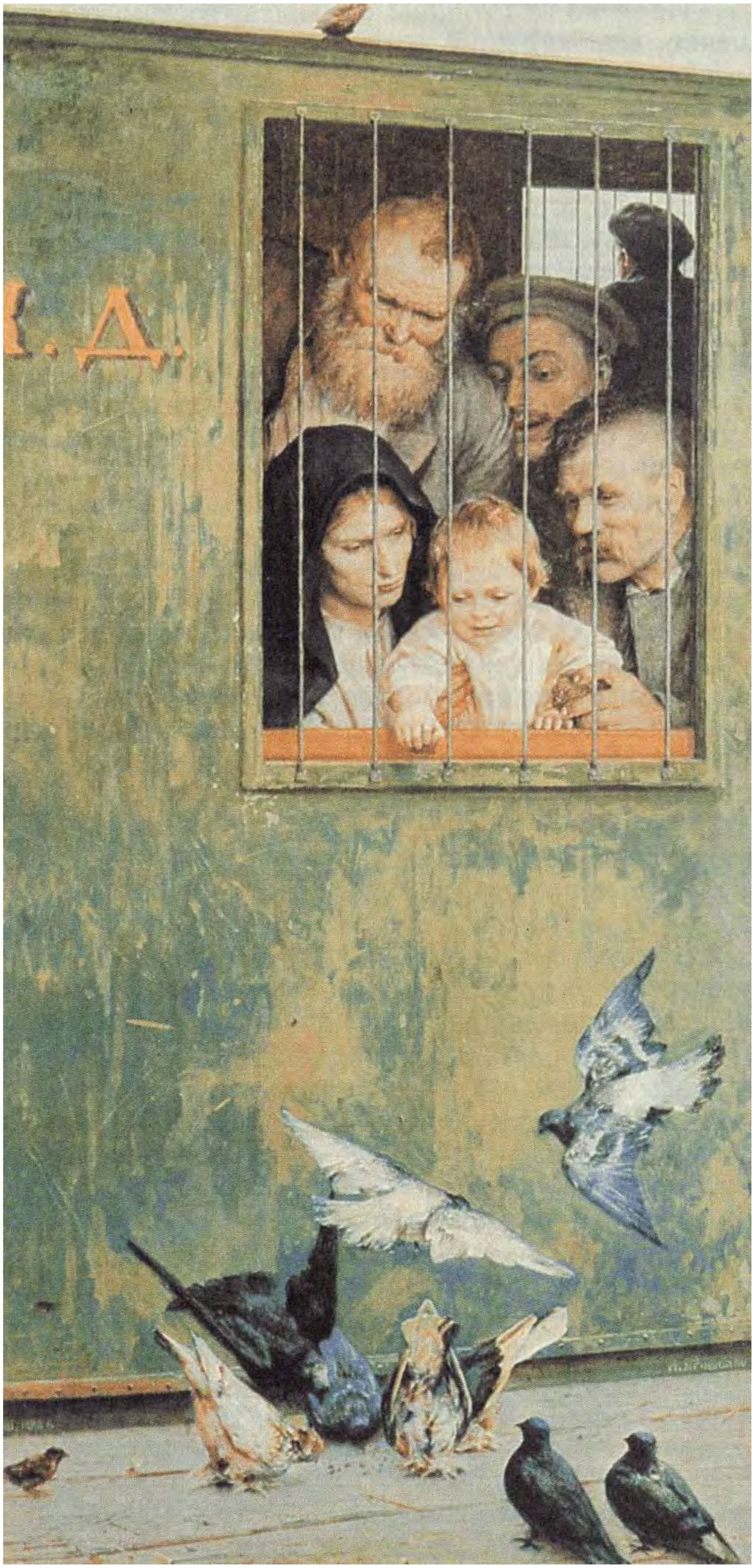
Любопытно, что, начиная уже с Перова, духовенство и народное верование сделались для русского прогрессивного искусства (совершенно в духе западнического позитивизма) самыми излюбленными темами для насмешек. Таких художников, которые, подобно Достоевскому, пожелали бы взглянуть глубже и внимательнее на эту важнейшую сторону русской жизни и разобраться в деле, требовавшем самого серьезного к себе отношения, не находилось вовсе. Религия для представителей шестидесятнической образованности казалась народным суеверием, а служители религии лентяями, бездельниками, порочными сластолюбцами. Пощады им не было. Жирный монах на «Мытищах», невежественный монах, припертый к стенке доводами студентов (рисунок Перова), пьяный священник в «Крестном ходе», обжоры, лицемеры и сплетники, собранные за «Монастырской трапезой», чудовищный «Протодьякон» Репина, фатоватый дьякон и ханжеское ломание в «Крестном ходе», глупый поп на «Исповеди», гнусный странник у В. Маковского, сладостный игумен на «Отъезде из монастырской гостиницы» Корзухина — вот типы, найденные русскими живописцами того времени в одной из самых важных областей русской жизни. «Встреча иконы» Савицкого как раз одно из самых характерных в этом *антиклерикальном* роде произведений. Простой народ, мужики, бабы и дети крестятся, кладут земные поклоны, толпятся вокруг чудотворной иконы, молятся на нее и прикладываются к ней. Из кареты, в которой привезли икону, вылезает жрец всего этого культа: некое чудище, старый, ужасный, оче-

видно, в разврате и пьянстве обрюзглый архиерей. Рядом с ним дьячок, до полного отупения привыкший ко всем этим церемониям, преспокойно упивается табачком.

Впрочем, как «Ремонт», как «Встреча иконы», так и большинство последующих вещей Савицкого — сцены из жизни сибирских беглецов,

К. А. Савицкий.
Встреча иконы.
1874. ГТГ.

очень верная и даже трогательная «Панихида зимой на кладбище» и даже такая явно неудавшаяся вещь, как «На войну», принадлежат по силе выражения к лучшему, что было сделано передвижниками. Даже в техническом отношении картины эти если и уступают бесконечно работам Репина, то все же являются вполне удовлетворительными произведениями, стоящими значительно выше общего уровня школы. У Савицкого, как и у всех прочих, мало настоящей, простой действительности, и у него все это скорее сцены, сгруппированные ловким и опытным режиссером из хорошо знающих роль актеров, но преимущество Савицкого перед другими — это большая объективность, иногда очень серьезное внимание к пейзажу, типам и позам. Его «Ремонт» (несмотря на намерение автора) даже сразу и не примешь за произведение типичного передвижника и можно бы приписать какому-либо запоздалому Венецианову, вроде Морозова, настолько просто и спокойно все срисовано с натуры. В этой черте — бóльшей объективности — сказывается принадлежность Савицкого к более молодому, нежели Перов и Корзухин, поколению.



Н. А. Ярошенко.
Всюду жизнь.
1888. ГТГ.

Последним столпом и знаменитостью среди передвижников был Ярошенко, выступивший в их лагере в 70-х годах. Ярошенко не был крупным талантом, и, не имея долгое время возможности всецело посвятить себя живописи, он остался в техническом отношении совсем неумелым, стоящим ниже уровня (не особенно уж высокого) всего общества. Однако имя его не должно заглохнуть, так как он слишком типичен для конца 70-х и начала 80-х годов, для этого времени курсисток и студентов, бурной, рвавшейся к геройству, наивно-прямолинейной молодежи и всевозможных «мучеников идеи». Ярошенко иллюстрировал это время как в сосредоточенных, иногда очень характерных и даже значительных, этюдах-портретах, так и в несколько сентиментальных и уж больно плохо исполненных картинах. С этими темами в тесной связи стояли и другие его излюбленные мотивы из жизни узников. В ряду этих картин две в особенности имели большой успех: «Заключенный», с томительной тоской глядящий в крошечное оконце каземата на светлый и вольный воздух, «Всюду жизнь», где изображены разные типы преступников и ссыльных, *умиленно* наблюдающих из вагона, как ребенок одной из заключенных женщин кормит голубей. В этом отношении к своему предмету, примирительному и сердечному, сказалась лирически настроенная симпатичная природа художника. Единственно Ярошенко из всех своих товарищей подошел таким образом, хоть отчасти, в намерениях к автору «Мертвого дома». И Ярошенко к концу своей жизни все больше и больше удалялся от «сюжетности», стараясь передавать попросту действительность. К сожалению, не обладая достаточным мастерством, он не произвел в этом роде ничего действительно прекрасного в художественном отношении.

XXVII
В. В. ВЕРЕЩАГИН

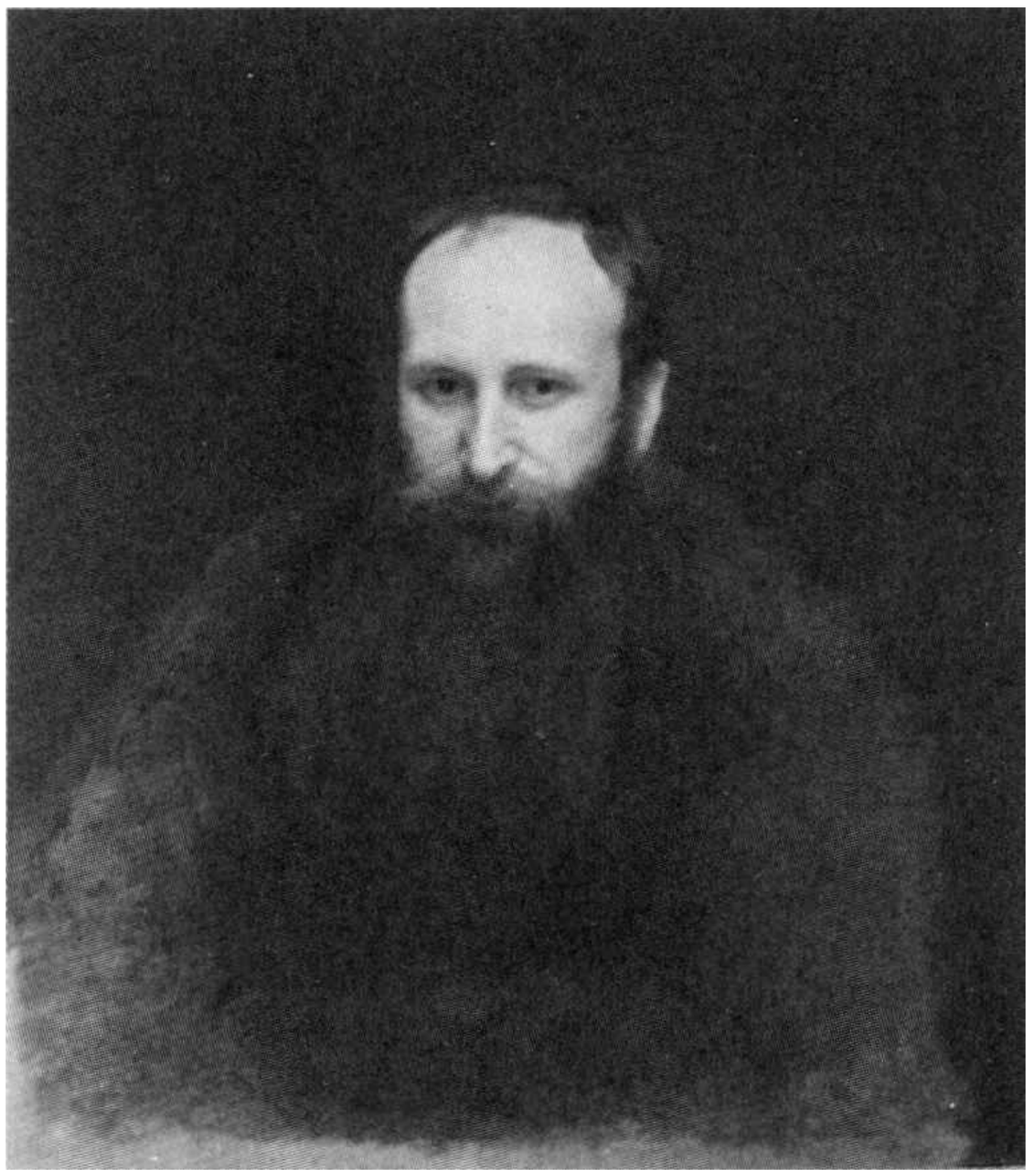
Самой громкой славой среди представителей «реалистического» и «обличительного» направления пользовался художник, стоявший совсем в стороне от всех кружков и партий, никогда не участвовавший на передвижных выставках, отказавшийся от каких-либо связей с художественным миром и шедший вполне самостоятельным путем. То был Василий Верещагин — самое одно время популярное во всем русском искусстве лицо не только в России, но во всем мире, заставившее волноваться и горячиться до одурения не только Петербург и Москву, но и Берлин, Париж, Лондон и Америку.

Еще памятно, как 20 лет тому назад ломились на выставку Верещагина и какое чудовищное и огорашивающее впечатление производили его пестрые и кровавые картины. Выставки эти, устроенные в комнатах без дневного света, увешанных странными чужеземными предметами и уставленных тропическими растениями, производили ужасный, непреодолимый эффект. Нам ясно помнится, как толпилась перед ярко освещенными электричеством громадными картинами непроницаемая, все растущая масса народа. Эти яркие или мрачные гигантские полотна, на которых шагали феерично разодетые индусы, богато разукрашенные слоны с магараджами на спинах, на которых тянулись по горам в глубоком снегу несчастные войска или поп в черной ризе отпевал под тусклым небом целое поле обезглавленных голых покойников,— эти полотна действовали, как тяжелые кошмары горячки.

Памятны также и те фанатические толки, которые происходили в те дни по поводу верещагинских картин и статей за каждым званым обедом, в каждой гостиной и даже в таких домах, где ни до, ни после никогда о живописи не говорилось ни слова. «Верещагин — шарлатан и шут гороховый»,— решительно утверждали противники; «Верещагин — гений, каких еще не было в искусстве»,— не менее решительно, восторженно и неистово возражали им энтузиасты.

До Верещагина все батальные картины, какие только можно было видеть у нас во дворцах, на выставках, в сущности, изображали шикарные

парады и маневры, среди которых мчался на великолепном коне фельдмаршал со свитой. Здесь и там на этих картинах, в очень умеренном количестве и непременно в красивых позах, были разбросаны pro forma несколько чистеньких убитых. Самая природа, окружавшая эти сцены, была причесана и приглажена так, как в действительности этого не могло быть даже



И. Н. Крамской.
Портрет художника В. В. Верещагина.
1883. ГТГ.

в самые тихие и спокойные дни, и при этом еще все такие картины и картинищи были всегда исполнены в той сладенькой манере, которую занесли к нам во времена Николая I Ладюрнер, Зауервейд и некоторое время проживавший у нас Раффе. Эту розовую манеру с успехом сумели перенять все наши доморощенные баталисты (Тимм, Коцебу, Филиппов, Грузинский, Виллевальде и др.), написавшие бесчисленные, очень вылощенные, очень вкусненькие и убийственно однообразные баталии [1].

Все так были приучены к изображениям войны исключительно в виде занятного, приглаженного и розового праздника, какой-то веселой с приключениями потехи, что никому и в голову не приходило, что на самом деле дело выглядит не так. Толстой в своем «Севастополе» и в «Войне и мире» разрушил эти иллюзии, а Верещагин повторил затем в живописи то, что было сделано Толстым в литературе. Естественно, что когда вместо

[1] Среди баталистов один лишь Пиратский как будто был отчасти заражен методичностью и правдивостью Венециановской школы, а также гостившего у нас некоторое время прусского художника Крюгера. Впоследствии два реалиста — Дмитриев-Оренбургский и Кившенко — рисовали сражения по возможности точно (по крайней мере в топографическом отношении), однако и у них в баталиях, исполненных по официальному заказу, война выходила только приличной и порядочной, но вовсе не страшной. К тому же их тоскливая сухая манера была, пожалуй, еще менее отрадна, нежели надутая бравурность и элегантная нарядность Коцебу и Виллевальде.

В. В. Верещагин.
Двери Тимура (Тамерлана).
1871—1872. ГТГ.

чистоплотных картинок Виллевальде русская публика увидала картины Верещагина, вдруг так просто, цинично разоблачившего войну и показавшего ее грязным, отвратительным, мрачным и колоссальным злодейством, что публика завопила на все лады и принялась всеми силами ненавидеть и любить такого смельчака.

В. В. Верещагин.
Смертельно раненый.
1873. ГТГ.

Однако споры, которые велись тогда о Верещагине, с художественной точки зрения были безумны и бестолковы. Спор шел о «художнике» Верещагине, и, разумеется, спорящие не могли спеться, не могли убедить друг друга, так как самая постановка вопроса была сделана неправильно.

Правы были те, которые возмущались плохой живописью и другими техническими и формальными недостатками Верещагина. Многих совершенно естественно коробил весь «американизм» его выставок, все его бесцеремонное самодовольство. Правы были те, которые не находили ни духовной глубины, ни психического выражения в его картинах, а правдивость его красок и света называли фотографичностью. Однако правы были и те, которые были искренно потрясены выбранными сюжетами, удачной и умной подтасовкой композиции, которые ссылались на произведения Верещагина, очевидца и превосходного «знатока» всего изображенного, как на веские и драгоценные документы.

Не правы были только обе стороны, что они спорили. Однако в этой «неправоте» не они были повинны, но все те условия, которые владели в то время мнением образованной толпы в вопросах искусства. Те, которые бранили Верещагина во имя красоты, к сожалению, сами ничего в красоте не смыслили, но поклонялись К. Маковским, Семирадским и прочим Брюлловским декадентам. Те, которые защищали Верещагина, требуя жизненности в искусстве, как будто догадывались, где начинаются истинная красота и истинное искусство, но, презирая форму, увлекаясь одним «содержанием», они попирали самое существо красоты и искусства. Недоразумение обострялось тем более, что самое понятие о живописной форме не только у нас, но и за границей как-то затемнилось с тех пор, как искусство по милости выставок, кунсткритикерства и прочего размена стало зависеть от грубой, равнодушной, невежественной толпы, занятой низменными, будничными интересами и ничего общего с высоким и святым делом познания красоты не имеющей.

Разумеется, картины Верещагина обозначали шаг вперед в смысле солнца, света и воздуха, но обозначали, скорее, какой-то научный, а не художественный шаг вперед. Так же точно успехи красочной фотографии нельзя было бы обсуждать в истории живописи. Верещагин, как исследователь, ученый, этнограф, путешественник, репортер, имеет большое значение. Но так же, как нельзя назвать Ливингстона или Пржевальского поэтами, хотя бы их описания были бы сделаны с величайшей точностью, так точно и Верещагина нельзя считать истинным художником за то, что он высмотрел с громадным трудом и упорством, под всеми широтами света более верные, нежели у своих предшественников, краски. Из обозрения его картин видно, что эти открытые им новые краски не радовали его своей прелестью, не восхищали его, что он всегда и всюду оставался тем же холодным исследователем, если чем любующимся, то только самим собой, своим усердием, своей неустрашимостью и неутомимостью. Нельзя даже сказать, что его этюды Индии и Средней Азии, очень верные и точные, яркие и светлые, имели бы влияние на развитие русской пейзажной живописи. Для этого они были слишком чужды настоящим художникам, они были для них столь же поучительны, как анатомические атласы, гербарии или фотографии. В них отсутствуют нерв, трепет, восторг: это сухие географические и этнографические документы.

Так же точно и батальные картины Верещагина. Они трагичны тем, *что* в них рассказано, но не тем, *как* это рассказано. Заслуга Верещагина перед человечеством, как повествователя очень верного и остроумного, проницательного и сведущего о таком важном деле, как война, огромна, но заслуга этого храброго, до безумия неустрашимого репортера, этого холодного, бездушного и бессердечного протоколиста, никогда не проникавшего в самую глубь явлений и даже не подозревавшего о существовании такой глубины, заслуга его перед искусством, стремящимся как раз найти в загадочной значительности форм разгадку высших тайн, равняется нулю. Верещагин не был никогда художником, но вся его неутомимая, бескорыстная, беззаветно преданная науке и «видимой правде» личность не лишена известной грандиозности и принадлежит к самому значительному и достойному, что в этом роде дала Россия.

В. В. Верещагин.
Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой.
1878—1879. ГТГ.

XXVIII
В. Е. МАКОВСКИЙ

Мы уже указывали выше, что начиная с 70-х годов в либерально-передовых кругах русского общества произошла крутая перемена в настроении. Разочарование и отчаяние привели к цинизму. Обличение 60-х годов перешло сначала в глумление, затем в насмешку, наконец, в жалкое хихиканье и подтрунивание. В живописи типичным представителем этого отношения к жизни было все творчество Владимира Маковского, очень талантливого художника и в то же время истинного декадента направленского и реалистического течения. Вл. Маковский не громил уже негодующими словами, но однообразно хихикал решительно надо всем, на чем останавливалось его холодное, в сущности, бессердечное внимание. Да и насмехался-то он не во имя какой-либо, хотя бы наивно понятой и даже чисто практической, земной, но все же высшей идеи, но только из горделивого, отталкивающего чувства своего превосходства над другими.

Не технические недостатки нас так ужасно теперь коробят в его творчестве. Наоборот, в техническом отношении Вл. Маковский никогда не отставал от своих товарищей и даже, скорее, ушел вперед в смысле живописи и света от худого малевания и жестких красок Перовых и Корзухиных. Он всегда очень остроумно пользовался техническими завоеваниями своих современников: Репина, Семирадского, Константина Маковского, позже Кузнецова и Серова; по временам его кисть обнаруживает довольно виртуозную бойкость; его краски, особенно в 80-х годах, не лишены известной свободы и яркости, неизвестных поколению 60-х годов; его рисунок, хоть и поверхностный и хлесткий, всегда отличался известной ловкостью и гибкостью. Но в истории искусства те, которые идут в хвосте у других, не могут сохранить значение выдающихся художников, хотя бы они все время и пользовались всем, что изобреталось нового и лучшего в их время. Тем не менее Вл. Маковский, который по сравнению со своими прототипами Федотовым и Перовым в самом характере является упадочником, так как его мелкое и ничтожное искусство никак не может считаться на одной

высоте с серьезным, внимательным и горячим творчеством того и другого мастера.

Весь успех Вл. Маковского объясняется тем, что он разбавил веское, несколько даже тяжелое искусство своих предшественников жиденьким, умеренно подогретым бульонцем своего острячества, своей якобы объектив-

В. Е. Маковский.
Крах банка.
1881. ГТГ.

ности. Это пришлось очень по вкусу тому слабенькому и уже пришибленному арьергарду, который робко плелся за шестидесятническим войском, говорившим по крайней мере в азарте и неистовстве — следовательно, все же в пылу горячки, следовательно, вдохновенно. Вл. Маковский был только тепл, и эта его «только теплота» объясняет в некоторой степени сочувствие к нему Достоевского, которому «бесы» до того были мерзки, что все, что являлось реакцией против них, хотя бы даже такой «только теплой» филистерской, антихудожественной реакцией, как живопись Вл. Маковского, ему было дорого.

Вл. Маковский не товарищ старым голландцам (так же, как не товарищ им Кнаус), но он и не товарищ Хогарту, решительному и смелому грубияну, отлично знавшему английскую жизнь, без стеснения издевавшемуся над тем, что было в ней действительно порочного, и представившему ее в подстроенном, но все же изумительно правдивом виде. Вл. Маковский не товарищ

ему не только потому, что не обладал его едким и ядовитым, искренним и сильным юмором, а лишь презрительной, вечной улыбочкой очень самодовольного, в сущности, равнодушного человека, но и потому, что у Вл. Маковского никогда не было, и теперь нет, знания жизни. Все его пресловутые «обывательские типы», «прямо выхваченные из действительности»,—

В. Е. Маковский.
На бульваре.
1886—1887. ГТГ.

это полдюжины вечно одних и тех же натурщиков, которых он одевает, смотря по надобности, для того или иного «рассказика» или «типца», в разные костюмы, сажает среди подходящей обстановки и заставляет, точно восковые фигуры в паноптикуме, позировать для дрянненького, ничтожного «рассказика» или для слезливой, мелодраматичной сценки. Да и та полдюжина натурщиков: бритый старикашка, не то швейцар, не то актер, служащий ему решительно для всего, начиная от «действительного статского», кончая поваром или половым, обрюзглая, старая салопница (она же при случае и генеральша, и деревенская баба), развязный франт-

адвокат, миловидная, скромная inge'nue из народа (она же, когда нужно, барышня), косматый мальчишка и разудалый мастеровой — выбрана им не особенно удачно, так как они далеко не составляют коренных типов, хотя бы того же мелкотравчатого, обывательского населения. Картины Вл. Маковского — это сцены из «Александринки», разыгранные складно, бой-

Ф. А. Бронников.
Гимн пифагорейцев восходящему солнцу.
1869. ГТГ.

ко, иногда как будто весело, иногда как будто драматично, и все же казенно, холодно, по-лицедейски. Они вовсе не похожи на жизнь, и французы назвали бы живопись Вл. Маковского: peinture de cabotine.

Обсуждать всех остальных художников направленского течения невозможно. Их так много и они так одинаковы, как и в своих намерениях, так и в своих нехудожественных результатах, что пришлось бы, говоря о каждом, повторять одно и то же. Достаточно поэтому, если мы перечислим их и некоторые из их произведений. Сюда войдут: Неврев, обладавший бóльшим сравнительно с другими мастерством живописи, но далеко не таким вниманием к жизни и пониманием ее; сладковатый и слезливый Лемох, вечно повторявший одних и тех же «сироток», «падчериц» и т. п., сентиментальные сценки из жизни крестьянских детей; в таком же духе работавшие, но еще более сладкие Пелевин, Платонов и Башилов, шутник Шурыгин, обрадовавший Стасова, осмеяв сластолюбивое наслаждение картинками Неффа; Калистов, представивший ревизию Воспитательного дома; Клодт,

бравшийся за более «музыкальные» мотивы, за умирающих чахоточных и за мечтательных Татьян; Жуков, нарисовавший «Спор о вере»; Дмитриев-Оренбургский, сделавшийся впоследствии скучнейшим баталистом, но подававший когда-то надежды своей очень точно списанной с натуры сценкой «Утопленник в деревне»; слащавый академист Бронников, также представивший однажды бедное семейство, выброшенное домохозяином на улицу, а в другой раз художников в приемной у мецената, и, наконец, эпигоны этого направления: Касаткин, Творожников, Орлов, Богданов, Богданов-Бельский и многие другие, продолжающие из года в год ныть и плакаться над всевозможными грустными обстоятельствами русской жизни или указывать на некоторые успехи в ней, совершенно по рецепту, доставшемуся от их отцов и старших братьев, но далеко не с тем убеждением и той силой, как это делали эти старшие 20, 30 и 40 лет тому назад.

XXIX
НОВЫЕ ВЕЯНИЯ. ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ ТЕНДЕНЦИИ

Либерализм, охвативший в 60-х все русское образованное общество, утратил к началу 80-х годов, после двух-трех ярких вспышек, свой жгучий и грозный характер. На смену ему явилось более спокойное, благодушное, склонное к созерцанию и самоуглублению состояние общественной мысли. Потерпев длинный ряд неудач в деле переустройства внешней стороны жизни, русские люди ушли снова в себя, стали искать помощи и утешения во внутреннем душевном мире. И в 60-х годах раздавался уже из лагеря славянофилов искренний, сердечный призыв к умиротворению и к познанию истинной сути и настоящих нужд России, но в общем шуме и свисте призыв этот не был тогда расслышан. К началу 80-х годов одновременно усилилась правительственная реакция и поднялось значение славянофилов (турецкая война).

В 70-х годах все три течения еще уживались вместе: философски-христианское с оттенком славянофильства, реакционное, пытавшееся водворить снова николаевские порядки, целостность и стройность в империи, и, наконец, либерально-позитивистское, толковавшее исключительно о земных потребностях и обличавшее только житейские пороки. Но в 80-х годах, когда у общества была отнята и последняя надежда на участие его в государственном переустройстве, когда все в силу того мало-помалу охладели к суетным вопросам политики, когда после двадцатилетней бури наступило надолго почти полное умиротворение, то тут в этом затишье все громче и громче стали слышаться речи тех русских людей, которым до сих пор внимали как-то рассеянно и мимоходом. Звезды Некрасовых, Щедриных, Писаревых и Добролюбовых стали меркнуть одна за другою, и только теперь стали оценивать по-должному священные слова Толстого, Вл. Соловьева, Страхова, Тютчева, Тургенева, Фета, Майкова и величайшего среди них великого художника-пророка Достоевского. В самом начале 80-х годов, за год до 1 марта и своей смерти, произнес Достоевский свою знаменательную речь о недавно еще столь презиравшемся Пушкине, и восторг, встретивший эту речь — совершенно немыслимый в 60-х годах,— лучше всего

отметил ту колоссальную перемену, которая произошла в общественном настроении к этому времени. На смену культу позитивизма и науки возродился интерес к философии, поэзии и искусству.

С тех пор явилась возможность и для живописи освободиться от указки литературы и искать собственные пути. Художники постепенно пришли к сознанию своей настоящей силы и к пониманию истинного смысла своего назначения. Прошло, положим, некоторое время, покамест в живописи решительным образом не отразилось новое положение дел. Слишком мало связей было между передовой частью общества и нашими малокультурными, часто совершенно необразованными художниками. Но в воздухе носилось веяние свободы, и мало-помалу русское искусство, восторжествовавшее в 60-х годах над преданиями казенной школы, стало теперь высвобождаться и от другого гнета. Те силы в молодом поколении, которые не поступали в арьергард к старикам, которые входили в жизнь со свежей впечатлительностью, пламенным сердцем и личными взглядами, как истинно художественные натуры, уже не брались за кнут и указку, им хотелось в картинах не назидать, поучать или исправлять, но попросту писать то, что им вздумается, понравится, *полюбится*. Вот эта бесхитростная любовь, эта непосредственная влюбленность в действительность (или в собственные грезы) и является отличительным признаком художников новой формации от их предшественников.

И художники 60-х, 70-х годов, отправляясь в деревню, на натуру, принимаясь писать, не могли не *любоваться* красотой действительности, не восторгаться характерными формами и прелестью красок. Иначе и не могло быть для тех из них, кто обладал настоящим дарованием, в ком жил истинный энтузиазм. Но непосредственное чувство восторга редко оставалось в них в своем чистом, светлом виде. Мигом в голове у них подымались заветы направления, которому они были преданы всей душой, и они тотчас же принимались искать способы, как бы употребить виденное для чего-либо «более содержательного» и поучительного, вместо того чтоб давать свободу своему вдохновению или внимательно приглядываться к правде. Вот почему их произведения почти и не носят следов красоты и восторга от нее. *Красота* действительности отступала на второй план, а «идея» — школьная, прописная мысль, тысячу раз использованная в печати и беседах, распоряжалась их творчеством, искажала его, направляла на ложь и даже на пошлость.

Новое поколение выросло во дни успокоения и уже ничего не желало знать о прописях и «полезной» деятельности. Оно стремилось лишь выразить то, что ему было любо, иначе говоря, именно ту тайну, которую называют *«прекрасным»*. Вскоре между ними явились и такие, которые, идя дальше, отвернулись от обыденной прозы, отказались от последних тисков, от сыгравшего свою роль реализма и бросились в мир фантазии, обратились к прошлому или стали искать выражения небывалому и несбыточному, но тем более драгоценному.

Именно эти черты — влюбленность в красоту и отсутствие тенденциозности — и связывают всю донельзя разнохарактерную массу художников последнего двадцатилетия. Передвижники были сплочены «для доброй цели»: они хотели переобразовать русское общество, пособить старшим

братьям-литераторам. Кроме того, их связывали крепкими узами увлечение реализмом, вера в его единственную необходимость, современность и своевременность. Им казалось, что «детские годы» для искусства прошли, прошли годы беспечных игр и наслаждений, и что взрослым нужно работать. Они считали, что пора бросить сказки, что пора трезво взглянуть на жизнь, на действительность и иметь дело только с нею, только из нее черпать содержание для своего творчества. Однако оказалось, что искусство и трезвость, искусство и принуждение, искусство и служба — мало вяжущиеся вещи. Свобода есть необходимое условие и основание истинной деятельности художника, и без нее теряется главная суть художника, весь смысл его назначения. И за последние 20 лет немало явилось реалистов. Серов, Коровин, Левитан, Малявин — это ли еще не реалисты? Но эти художники писали действительность не вследствие какого-либо мозгового увлечения и теоретического требования, а исключительно вследствие бесконечного восторга от жизни, от природы, без принуждения, с неостываемым увлечением. Вот почему они и сошлись, и сплотились так с другими художниками, которые касались действительности лишь слегка, лишь для того, чтобы уйти затем от нее далеко в мир фантазии. Их связывало одинаковое отношение к делу: безусловная свобода, безусловное следование внутреннему импульсу.

Первый симптом освобождения от направленства показался в том, что та область живописи, которая по самому существу своему необходимо является свободной от проповеди и указки — а именно пейзаж,— стала вдруг с 70-х годов приобретать все большее и большее значение. Русские выставки 80-х годов были преимущественно выставками пейзажей, что и огорчало поголовно всех художественных критиков, усматривавших в этом явлении падение искусства. Однако падало вовсе не искусство, а лишь академическая рутина, а также и направленство. На пейзажах, на непосредственном и простом изучении природы русские художники отвыкли от гнетущих канонов академизма и от требований либеральной эстетики.

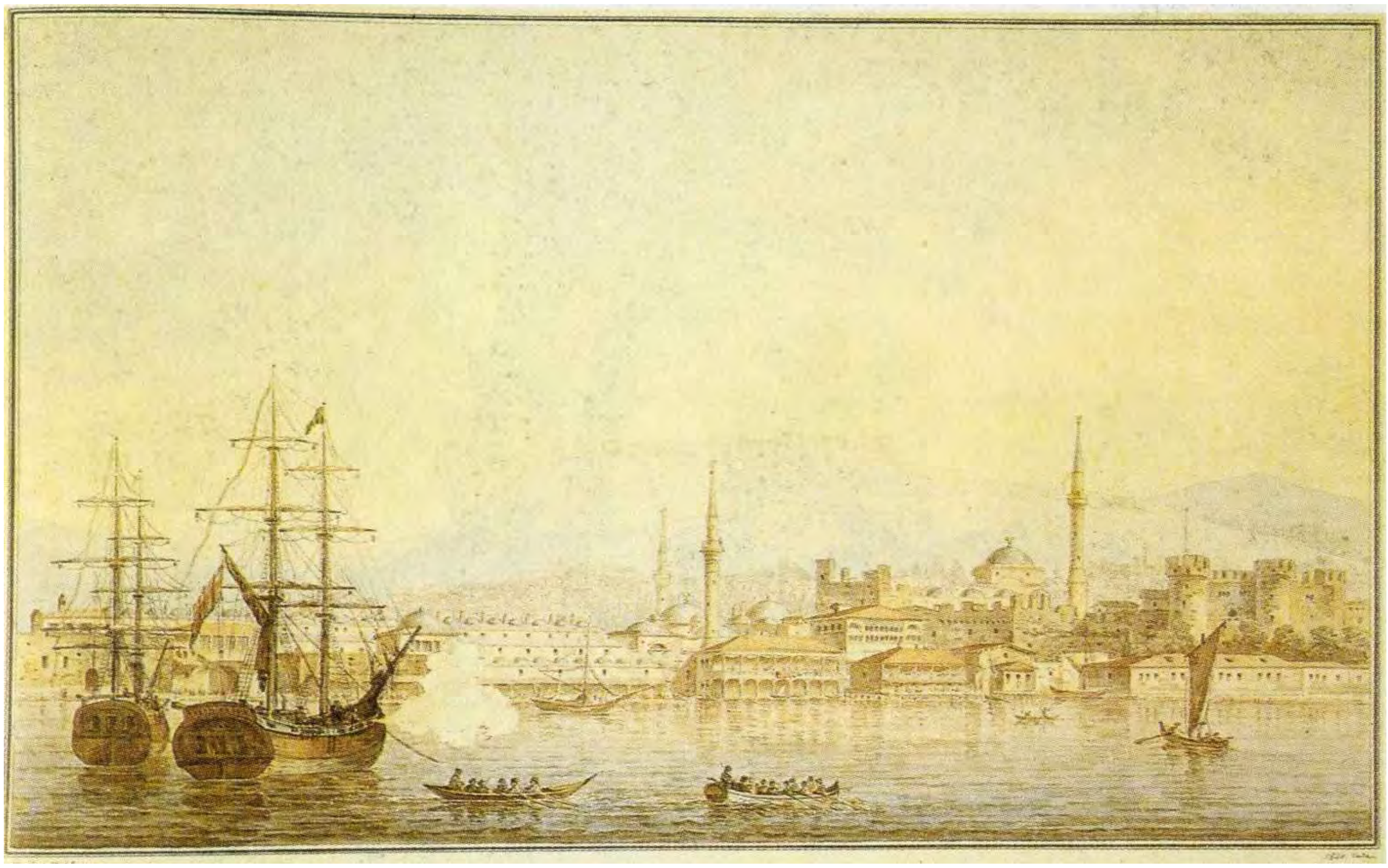
Здесь, кстати, надо будет оглянуться назад и посмотреть, что было сделано в этой области со времен С. Щедрина до появления Шишкина.

XXX
ПЕЙЗАЖИСТЫ ВОРОБЬЕВСКОЙ ШКОЛЫ. М. И. ЛЕБЕДЕВ. Ф. А. ВАСИЛЬЕВ. И. К. АЙВАЗОВСКИЙ

Весь период между 20-ми и 60-ми годами XIX века в пейзажной живописи заполнен, в сущности, одним и не особенно утешительным течением, а именно так называемой Воробьевской школой, которую можно было бы также назвать академической, так как ею управляли школьный шаблон, манера, казенный установленный рецепт, а не правда, не свобода и не вдохновение природой. На смену искреннему, скромному творчеству Алексеевых и Галактионовых, на смену их любовному проникновению тихой красотой родной природы явилось дешевое желание поразить зрителя «чудесами» природы, великолепием знаменитых «живописных» местностей.

И Тёрнеру, и Декану, вслед за Чайльд Гарольдом, не сиделось дома. Их тянуло из окружавшей их, приевшейся обыденности в неведомые страны, где они надеялись найти ненаходимое, вкусить таких наслаждений, какие только могут дать гашиш и галлюцинации. В желании перенестись из пошлых будней в какой-то праздничный и сказочный мир заключалось главное стремление этих истинных романтиков. Это желание вызвало их из обыденной обстановки и заставило отправиться в путь по белому свету. Но, разумеется, такое новшество, как и всякое другое, понравилось сейчас же и филистерам, тем более что неутолимый аппетит праздных людей, естественно, также не удовлетворяется одной действительностью и обыденностью. Во все времена пустые и поверхностные люди всеми силами стремились вылечиться от гнетущей их тоски и скуки. С этой целью были изобретены туристничанье, курорты и всякое шлянье по белому свету. Те романтики рвались все дальше и дальше, вон из домашней конуры — от переполнявшего их энтузиазма, от несогласия роскоши своего внутреннего мира с нищенской прозой окружавшей жизни. «Буржуи» поплелись за ними, думая убежать от собственной пустоты, избавиться от роковой скуки. Это-то буржуазное стремление гулять по белому свету нашло себе отражение и в искусстве, отражение, сразу взятое под свое покровительство академиями, которым всегда приходились по вкусу всякая пошлость и мер-

твечина. Покровительство это выразилось, между прочим, в том, что стали с особым усердием «учить видописи», посылать пенсионеров-пейзажистов на многие годы за границу, поощрять и одобрять всю ту сладкую и миленькую фальшь, которую, на радость вернувшимся восвояси туристам, эти пенсионеры привозили из своих путешествий.



М. Н. Воробьев.
Смирна.
1820. ГТГ.

Уже были у нас этого сорта художники и раньше. «Русский Хаккерт» Матвеев (при Екатерине II) удостоился, благодаря своим отвратительным римским ведутам, гораздо большего успеха, нежели современные ему искренние художники: старший Щедрин, М. Иванов и Алексеев. Таким же успехом пользовались также очень похожие на Матвеева Васильев и приезжий, безнадежно аккуратный немец Кюгельген. Но со времени успеха картин М. Воробьева, созданных им во время путешествия на Восток и в Италию (картин холодных, скучных и пустых, ничего общего не имеющих с его прежними очаровательными видами Петербурга), количество таких видописцев-туристов сделалось прямо огромным.

Академический пейзаж пережил три периода. К первому, самому еще приятному, принадлежат работы Воробьевской школы, в узком смысле. Они были сделаны в характере сухих, но зато точных топографических съемок и отличались от пейзажей Щедрина и Галактионова главным

образом тем, что в них совершенно отсутствовали «интимность», любовь и настроение. Точки были выбраны не характерные, не с намерением тронуть зрителя, передать волновавшее художника чувство, но так, чтобы можно было сразу увидеть массу разнородных местностей и вся картина могла служить чем-то вроде панорамы или путевого плана. По этой узкой

М. И. Лебедев.
В парке Гиджи.
1837. ГТГ.

и ремесленной, но требовавшей добросовестности (а потому несколько симпатичной, хотя и не в художественном отношении) дорожке пошли: братья Чернецовы, Рабус (интересный еще тем, что он сделал в Москве много видов зданий, большей частью ныне исчезнувших), Боден, Раев и много других. Последним отголоском этого направления была наша акварельная школа 50-х и 60-х годов с Клагесом, Скотти, Премацци, Лавеццари и Бейне во главе. К этой же школе принадлежит отличный техник Вилье, а также кое-кто из архитекторов: оба Тона, Гедике, Резанов, Кракау и др.

Ко второму периоду академического пейзажа, отличавшемуся большей мягкостью, нежностью и элегантностью и в связи с этим большей фальшью и слащавостью, принадлежат всевозможные сверстники Штернберга и Чернышева. На образование этих художников немалое влияние имели вошедшие тогда в моду «stahlstiche», изготовлявшиеся в Англии и Германии и отличавшиеся той «ласковой», «приятной», но и безвкусной ложью, которая является отличительным признаком всей эпохи так называемого justemilieu. За границей главными центрами этого направления были Неаполь, с его плеядой ловких акварелистов, и Дюссельдорф, в котором сосредоточились все столпы «аппетитного ландшафта». Русские художники этого типа почти все в наше время забыты, однако двое из них: один из самых первых и один из самых последних — до сих пор, по недоразумению, считаются какими-то реформаторами и пользуются громкой, но далеко не заслуженной славой. Это скончавшийся в молодых годах Лебедев и его дальний преемник, появившийся 40 лет после него и также в юных годах скончавшийся, Ф. Васильев.

Лебедева считали до сих пор у нас продолжателем Сильвестра Щедрина. Нам кажется, однако, что такая репутация создалась не столько на основании его произведений, сколько на всевозможных «словах». Стоит откинуть эти *слова* лично знавших его современников, а также его собственные *слова,* встречающиеся в его письмах, и вместо этого внимательнее изучить его произведения, как придется сознаться, что его ловкий карандаш и аппетитный мазок, его погоня за вкусненькими и часто дешевыми эффектами ничего общего с проникновенным и страстным творчеством, с истинно серьезным мастерством Щедрина не имели. И совсем то же самое, не глядя на весь восторг от него Крамского и на то, что почему-то его произвели у нас в какие-то родоначальники новой школы, нужно сказать и о Ф. Васильеве, так как на самом деле он был последним (чрезвычайно талантливым, но вполне на ложном пути стоящим) эпигоном того же направления, к которому принадлежали сам Карл Павлович в своих азиатских рисунках, а затем Фрикке, Горавский, Сократ Воробьев, Гун, Мещерский, Дюккер, Лагорио — все наши «дюссельдорфцы». И Лебедева, и Васильева смерть похитила совсем молодыми, но оба они успели высказаться вполне. Захваленные свыше всякой меры, вряд ли могли бы они с годами подвинуться в своем развитии и уйти от той лжи, в которой пребывали и за которую именно их и хвалили. У обоих был крупный талант, оба были очень художественно одаренными и впечатлительными натурами, но чересчур гибкими и податливыми людьми, зараженными всякой окружавшей их фальшью.

Действительно, в глубине души у них жил истинно художественный огонек, но этот огонек прорывался в их картинах лишь крайне редко, будучи постоянно подавлен манерностью и шаблоном. Такие действительно хорошие вещи, быть может, не особенно поэтичные, но приятные одной своей славной, плавной и умелой техникой, своими красочными пятнами, как «Кастель Гандольфо» Лебедева, «Барки на Волге» или «Осенний пейзаж» Ф. Васильева,— редкие исключения в их творении. Про обоих многочисленные их любители говорят: «Каждый рисуночек, каждый набросок, каждый этюдик их — картина». Это правда, но в том-то и кроется слабость

обоих художников. Ни тот, ни другой никогда не подходили к природе просто, не всматривались в нее покорно, с благоговением и трепетом. И дома, перед собственным вымыслом, и в изучениях натуры они сохраняли ту же бесцеремонность, ту же самодовольную осанку уверенных в своей ловкости маньеристов. Потому-то у них даже в самом небрежном

Ф. А. Васильев.
Перед дождем.
1869. ГТГ.

наброске или этюде уже было все то, что для большинства любителей составляет прелесть картины, то есть нарядность и шик. Но по этому самому их трудно причислить к сильным и здоровым художникам. Разумеется, бесконечно жаль обоих этих милых и талантливых молодых людей, так рано сошедших в могилу, но приходится сказать, что их ранняя смерть, вызвавшая всеобщее сожаление, столь внезапно разбившая возложенные на них надежды, скорее послужила в пользу их художественной репутации.

На других художниках этого «дюссельдорфского», сладенького и миловидного, но ходульного и лживого, направления останавливаться нечего. Никто из них, ни Сократ Воробьев, ни Эрасси (еще один венециановец, перебежавший в неприятельский лагерь), ни Фрикке, ни Горавский, ни декоратор Бочаров, ни Лагорио, ни граф Мордвинов, ни Боголюбов, ни Н. Маковский, несмотря на свою, иногда порядочную, техническую умелость и ловкость, не сказали ни одного живого слова, ни разу

не трепетали и не умилялись перед природой[1]. Не могли же они что-либо серьезно и глубоко перечувствовать, и это перечувствованное передать, уже потому, что вечно странствовали, вечно меняли одно мимолетное впечатление на другое, ни во что не всматривались, не вникали, ничего не успевали полюбить и понять, зато тем самым вели-

Ф. А. Васильев.
Вид на Волге. Барки.
1870. ГРМ.

колепно угождали своим столь же, как они, пустым и беспочвенным поклонникам.

Главная отличительная черта третьего и последнего периода академического пейзажа — это его более ясно и определенно выразившаяся зависимость от восторжествовавшего в 60-х и 70-х годах реализма. Академические пейзажисты третьего периода сумели воспользоваться находками, сделанными художниками-искателями, но притом они не пожелали изменить своего душевного отношения к делу, а лишь умеренно приладились к новому направлению, приглаживая и прихорашивая добытые открытия, в сущности, профанируя и опошляя таким образом то, что было драгоценного и священного в тех находках. Сюда принадлежат талантливый, но позорно

---

[1] Среди боголюбовских этюдов, исполненных им во Франции под впечатлением работ Изабе, Дюпре и, последнее время, Будена попадаются очень красивые по тону и приятные по письму пастиччио этих художников.

изманерничавшийся Клевер, Суходольский, Дюккер, поселившийся навсегда в Дюссельдорфе, Крачковский, отчасти и Орловский, несмотря на его реалистические теории, москвичи Каменев и Ясновский и, наконец, последние эпигоны реально-академического пейзажа: И. Ендогуров, Крыжицкий, Писемский, Кондратенко и многие другие. Сюда же принадлежал бы и

И. К. Айвазовский.
Морской берег.
1840. ГТГ.

Саврасов, если бы не его одинокая картина «Грачи прилетели», сделавшая его истинным основателем всей новой русской школы пейзажистов.

Прежде чем перейти к этой новой школе пейзажистов и ее источникам, следует сказать несколько слов еще об одном художнике — об Айвазовском, хотя и значившемся учеником М. Воробьева, но стоявшем в стороне от общего развития русской пейзажной школы. Общее имел, впрочем, Айвазовский с этой школой то, что и он разменял все свое большое дарование и свою истинно художественную душу на продажный вздор. Он перешел даже в этом размене, подобно Клеверу, через все границы приличия и сделался прямо типом «рыночного» художника, имеющим уже, скорее, что-то общее с малярами и живописцами вывесок, нежели с истинными художниками.

Одно имя Айвазовского сейчас же вызывает воспоминание о какой-то безобразной массе совсем тождественных между собой, точно по трафарету писанных, большущих, больших, средних и крошечных картин. Все волны,

волны и волны, зеленые, серые и синие, прозрачные как стекло, с вечно теми же на них жилками пены и покачнувшимися или гибнущими кораблями, с вечно теми же над ними пасмурными или грозовыми облаками. Если б была возможность собрать эту подавляющую коллекцию в одну кучу и устроить из нее гигантский аутодафе, то, наверное, тем самым была бы

И. К. Айвазовский.
Девятый вал.
1850. ГРМ.

оказана великая услуга имени покойного художника и искусству, так как только после такой очистки можно было бы оценить в Айвазовском то, что было в нем действительно хорошего.

А в нем было хорошее. Айвазовский действительно любил море и даже любил как-то сладострастно, неизменно, и нужно сознаться, что, несмотря на всю рутину, любовь эта нашла себе выражение в лучших вещах его, в которых проглянуло его понимание мощного движения вод или дивной прелести штиля — гладкой зеркальной сонной стихии. В Айвазовском рядом с негоциантскими, всесильными в нем инстинктами, бесспорно, жил истинно художественный темперамент, и только чрезвычайно жаль, что русское общество и русская художественная критика не сумели поддержать этот темперамент, но дали, наоборот, волю развернуться недостойным инстинктам этого художника.

Заслуга Айвазовского в истории русского общества (а тем более во всеобщей) невелика. Он ничего нового в нее не внес. То, что он делал (или,

вернее, только желал делать), то есть *эпическое изображение стихийной жизни,* было найдено Тёрнером, а затем популяризовано Мартином и другими англичанами, а также Изабе и Гюденом. Айвазовский получил это наследие Тёрнера из третьих и четвертых рук (через заезжего французского художника Таннера). Однако и за то ему спасибо, что он, единственный среди русских, сумел увлечься этим, хоть и сильно поразбавленным, но все же бесконечно драгоценным в художественном отношении, наследием. Никто из художников в России не находился на такой высоте, чтоб заинтересоваться трагедией мироздания, мощью и красотой стихийных явлений. Лишь один Айвазовский, идя по пятам Тёрнера и Мартина, зажигался на время их вдохновенным восторгом от великолепия космоса, являвшегося для них живым, органическим и даже разумным и страстным существом. Разумеется, смешно читать такие места в биографии Айвазовского, где говорится, что чем сложнее и глубже были темы, за которые он брался, тем быстрее он с ними справлялся. Это смешно и не говорит в пользу серьезности его отношения к делу, но уже то важно, что он брался за эти сложные и глубокие задачи. Нужно, впрочем, отдать справедливость Айвазовскому, что иногда, несмотря на ужасные рисунок и часто «подносную» живопись, ему все же удавалось вкладывать в них что-то такое, отдаленно похожее на грандиозность и поэзию.

Рядом с Айвазовским всегда называют Судковского, и даже многие при этом отдают предпочтение последнему перед первым. Здесь, однако, кроется недоразумение. В творчестве Айвазовского была хоть некоторая доза истинной поэзии. Судковский же, сухой, робкий и педантичный человек, очень мелкая художественная натура, вдобавок зараженная всякой академической условностью, не сумел сохранить и этой дозы, но превратил жизнь и поэзию своего прототипа в нечто добропорядочное, безобидное, аккуратное и совсем скучное и бездушное.

XXXI
М. К. КЛОДТ. И. И. ШИШКИН. А. И. КУИНДЖИ

Чем-то новым и свежим пахнуло от произведений двух художников, выступивших еще в 60-х годах. Только что, впрочем, было указано, что это новое пробралось сейчас и в творчество причисленных к Академии пейзажистов, однако пробралось оно к ним в столь умеренной степени и настолько вперемежку со всякой условной сладостью, что невозможно говорить одновременно и об этих компромиссных художниках, и о таких добросовестных и убежденных искателях правды, каковы Шишкин и барон Клодт.

Для нас, познавших теперь, через творчество Левитана, Серова и Коровина, истинную гармонию русской природы, основной характер и поэзию ее, картины Шишкина и Клодта не имеют больше того смысла и той прелести, какие они имели в свое время, появляясь на выставках рядом со всякой условностью, с напомаженными и приглаженными произведениями доморощенных «дюссельдорфцев». Мало того, нам, пожалуй, даже странно теперь считать Клодта и Шишкина за предвестников Левитана и Серова, настолько в них много подстроенного и прикрашенного. Недаром прожили оба по нескольку лет своей молодости в пресловутом Дюссельдорфе и в Швейцарии, коверкая свое природное дарование под руководством разных последователей Калама, Ширмера и Куккука. Однако все это нисколько не уменьшает их исторической заслуги, и если попристальнее вглядеться в лучшие произведения этих мастеров, то станет ясно, что от них, и именно от них двух, пошло все дальнейшее развитие русского пейзажа, а следовательно, отчасти и всей русской живописи.

Оба они развивались в 60-х годах, следовательно, в эпоху наиболее острого столкновения самых разнородных начал в искусстве. Одновременно тогда раздавались в воздухе горячие призывы реализма, за которыми они и последовали, но продолжали лепетать и заманчивые, раздушенные ласковые речи представителей Академии: Фрикке, С. Воробьева, Премацци, Мещерского и других, имевших в любительских кругах огромный успех. Совершенно фатально всесильная академическая рутина наложила и на

Клодта, и на Шишкина свою несмываемую печать. В особенности это сказалось на технике их, а отчасти также и на выборе тем, на всем их отношении к делу. Таких бодрых, вполне независимых героев-художников, какими являются Моне, Сислей и Уистлер, 60-е годы в России не были способны создать.

М. К. Клодт.
На пашне.
1872. ГТГ.

Клодт был заинтересован не столько внешним видом, сколько интимной жизнью природы, и это составляет, бесспорно, его преимущество перед Шишкиным, это заставляет нас в нем в особенности видеть предшественника наших чудных поэтов родного пейзажа. Этот, впоследствии окончательно погибший от пьянства, человек в молодые свои годы был художником с очень впечатлительной, склонной к сентиментальной грусти натурой, безгранично *влюбленным* в свою родину. Его сладенько и прилизанно написанные пейзажи все же говорят о чутком его сердце и даже иногда (в «Лесных далях») о его понимании грандиозного, величественного. Клодт, очевидно, не заботился о том, чтобы сделать, подобно Мещерским и Лагорио, нарядный, «аппетитный» ландшафт. Ему хотелось передать свои чувства, взволновавшее его впечатление, а некоторая приглаженность и нарядность явились уже фатально, подобно заразе, от которой он не был в силах отделаться.

С внешней стороны живопись Клодта, вследствие кропотливого вылизывания ненужных мелочей и полного пренебрежения характерных, «больших» линий, напоминает подчас некоторых полузабытых теперь немецких пейзажистов начала XIX века, которые не без некоторого чувства, но уж

больно аккуратно и чистенько изображали прибранную, начисто вымытую и заново покрашенную природу. И все же в его «Большой дороге» (1863) уже проглядывает, несмотря на плохую живопись и жалкие краски, очень искреннее настроение осеннего тоскливого ненастья, в его «Лесных далях» (того же приблизительно времени) наивно, но довольно убедительно переданы простор и ширь тонущего в серой летней мгле лесного океана, и в особенности в его «Пашне» (1872) есть какой-то намек на прославление, на понимание странной прелести и красоты земли, когда она весной — плоская и бесконечная, черная, взрытая плугом — вбирает в себя животворящие лучи солнца. Это намерение, хоть и выражено очень нудно и слабо у Клодта, все же само по себе, как намерение, имеющее что-то отдаленно общее с гениальными задачами Милле, заслуживает полного сочувствия.

Однако Клодт не мог ничему *выучить!* В нем иногда, правда, выражалось понимание внутренней поэзии природы, но он совсем плохо, по-дилетантски, знал ее внешние формы. Он был действительно далеким предшественником Левитана, но, не явись одновременно с ним и после него целый ряд художников, упорно занявшихся строгим изучением внешних форм, вероятно, появление такого мастера, как Левитан, было бы отодвинуто еще на многие годы. По пути Клодта нельзя было идти дальше. Да и пути, скорее, никакого не было, а были только почтенные и трогательные намерения. Нужно было сначала овладеть вполне формой, чтобы затем всецело выразить и внешнюю прелесть, и внутреннюю поэзию русской природы. Нужен был правильный строгий рисунок, внимательное изучение линий и форм, а также правдивые, бодрые, яркие краски. Рисунок дал Шишкин, краски — Куинджи.

Шишкин охотно прибегал к фотографии, и фотографичностью отзывается все его творчество и в особенности его этюды. Однако именно в этих, смахивающих на фотографии, этюдах — вся заслуга мастера. Для борьбы с Академией нужны были тогда не песни и не стихи, а точные документы. Эти документы Шишкин редко давал в своих картинах. Принимаясь писать, на основании этюдов, свои крупные и сложные пейзажные композиции, он не в силах был удержаться от прикрашивания, приглаживания и подстроения, к которым он прибегал в угоду вкусам толпы, будучи в бытность свою в Швейцарии сам заражен этими вкусами. Его неоценимые заслуги перед русским художеством не в картинах, но в его бесчисленных рисунках, некоторых офортах и в сотне-другой масляных этюдов, в особенности тех, в которых он не гнался за трудными световыми и красочными эффектами и которые давали ему возможность обращать большее внимание на рисунок, нежели на живопись.

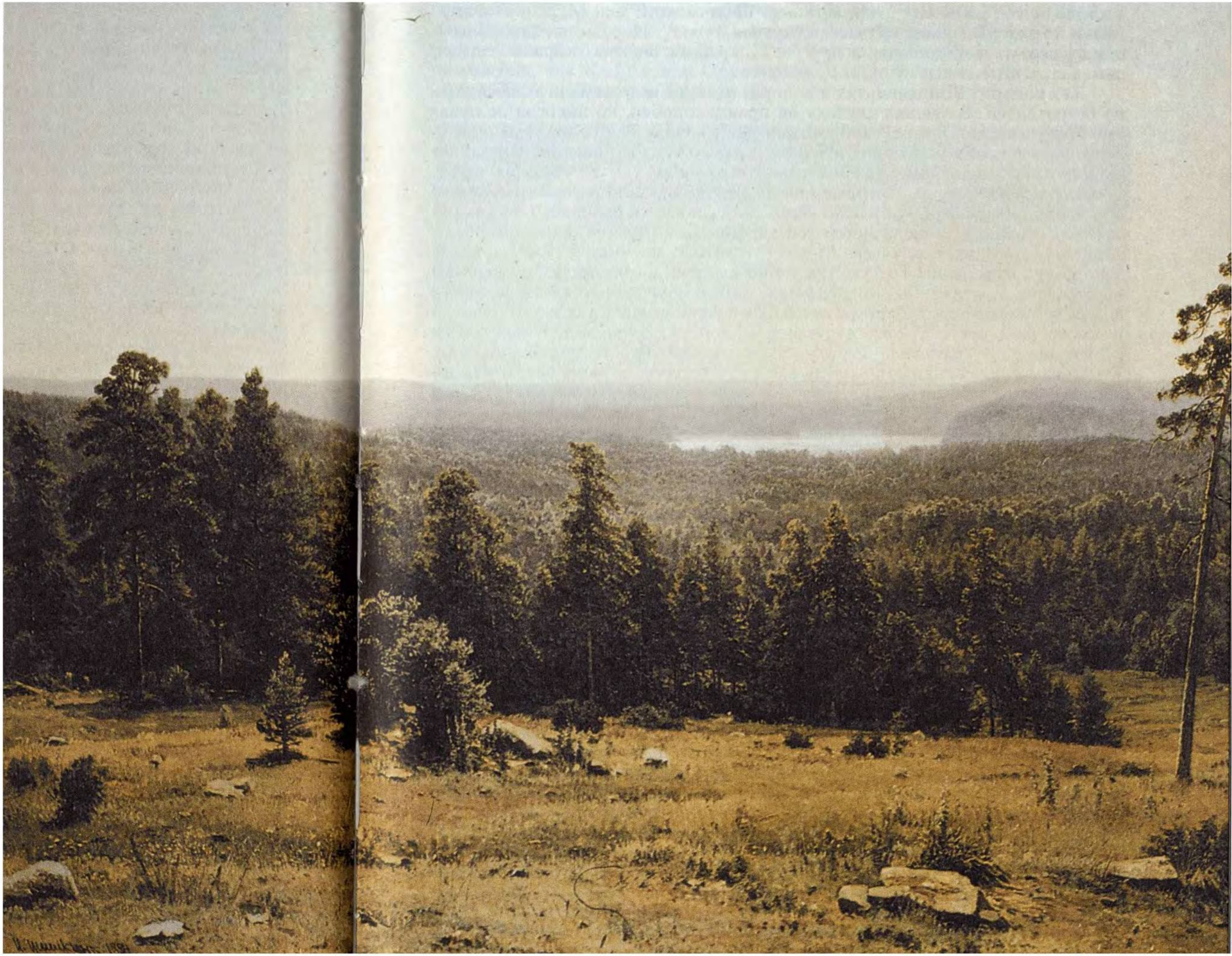
Только в этих беспритязательных, скромных вещах и проявилась целиком его сильная, своеобразная и даже внушительная фигура. В Шишкине — авторе этих этюдов, настоящем, природном Шишкине,— было что-то дикое и прямолинейное, даже чуть-чуть ограниченное и тупое, что приближало его скорее к венециановцам, например к Зарянке, нежели к духовно утонченным и просвещенным товарищам его, вроде Крамского или Ге. Эта ограниченность и дикость не лишена у Шишкина даже некоторой грандиозности. Шишкин в среде передвижников был одним из самых убежденных и верных стражей реалистской правды, положим, правды, односторонне понятой,

узкой, ограниченной, но все же правды. Ее он защищал в своих этюдах от лжи нелепых, всеми принятых «законов изящного». Бесконечную пользу должны были приносить его рисунки и этюды, которые он привозил целыми пудами после каждого лета, проведенного где-нибудь на натуре. С громадным интересом набрасывались на них его приятели и поклонники, изумляясь их точности и строгости. Эти трезвые, здоровые изучения никого не заставляли трепетать и влюбляться в родную страну, но они служили очень полными, очень яркими напоминаниями о том, что, кроме Италии и Швейцарии, существуют и красоты русского родного пейзажа.

Однако Шишкин сам, повторяем, не сумел выяснить эту красоту, да он, в сущности, и не трепетал перед нею. Этот дикарь, этот железный человек исполнял в своем творчестве какую-то предопределенную роль. Он как будто все время говорил своим товарищам: вот, братцы, как выглядят русские леса, русские холмы, поля, нивы, деревни. Я не ведал, что делал, в точности изображая их, но пойдите вы, молодые, поищите — быть может, в том, в чем я не сумел отыскать прелести, вы найдете ее и затем выразите в своих произведениях. Вот «образчики» России, посмотрите, не прекрасна ли она на самом деле? И его послушали, пошли и нашли эту прелесть. Теперь в созданиях Левитана, Коровина, Серова, Якунчиковой, Сомова мы уже видим не сухие, тупые съемки с натуры и не одни намеки на русскую поэзию, сквозь заимствованную в Дюссельдорфе слащаво-нелепую форму, а самую суть прелести, внутренний смысл и в то же время полностью внешнюю красоту русской природы. Шишкин главным образом помог разобраться в этих ее внешних формах.

Рядом с этюдами останутся несколько картин Шишкина, которые, в сущности, также можно назвать увеличенными этюдами, так как они написаны им с рабской точностью, с тем же вниманием, с каким Тыранов или Федотов выписывали свои interieur'ы. Такие картины Шишкина и изображают преимущественно interieur'ы, но не домов и комнат, а леса. Выписана каждая травка, былинка, всякая борозда в коре, все выпуклости моха, чуть ли не все иглы сосен и елок. Все застыло, замерло, засохло. Ничто не шелохнется. Напрасно «оживлял» Шишкин эти пейзажи слабо нарисованными фигурами зверей и людей, они от того ничуть не выигрывали в жизненности и скорее только теряли свою строгость и непосредственность. Характерно уже то, что Шишкину удавалось вполне передавать только хвойную растительность и серые бесцветные дни. Даже в рисунке у него не было ни на йоту теплоты и сочности, так сказать колорита. Все, что требовало этой колоритности рисунка: густая, вкусная листва дуба, расслабленная грация берез, пышные моря желтеющих нив — все это не удавалось ему, или сейчас же получало какой-то faux-air Калама, или просто казалось убийственно скучным и холодным. Напротив того, хвойная растительность с ее определенными очертаниями, сухая и черствая, давала ему возможность вдоволь блеснуть своими качествами внимательного, безусловно строгого копииста. «Sous-bois» Шишкина так же относятся

◄ *И. И. Шишкин.*
Сосны, освещенные солнцем. Этюд.
1886. ГТГ.



И. И. Шишкин.
Лесные дали.
1884. ГТГ.

к «Sous-bois» Диаза, как этюд мужичка Щедровского или Морозова к картинам Милле. В одном случае — научная тупая точность, ничего общего с искусством не имеющая, в другом — красота, поэзия, высший синтез, самая суть дела.

Как колорит Шишкина, так и колорит всех его сверстников — абсолютно безразличен. В лучших случаях он правдоподобен, но никогда не правдив. Единственно Семирадский и Репин уже в начале 70-х годов сумели дать несколько истинно блестящих и верных в красочном отношении картин, но Сорренто и Капри Семирадского не могли научить, как смотреть на серые, тусклые краски России, а первые опыты Репина прошли в этом отношении почти незамеченными, так как и публика, и художники были исключительно заинтересованы не содержанием его картин. Для русской живописи необходимо было появление *своего* Моне — такого художника, который бы так ясно понял отношения красок, так точно бы вник в оттенки их, так горячо и страстно пожелал бы их передать, что и другие русские художники *поверили бы* ему, перестали бы относиться к палитре как к какому-то едва ли нужному придатку. Краски в русской живописи, со времен Кипренского и Венецианова, перестали играть самостоятельную, значительную роль. К ним сами художники относились как к своего рода официальному костюму, без которого, только из предрассудка, неприлично предстать перед публикой. Все картины академического и передвижнического лагеря до 80-х годов, за редкими исключениями, были, в сущности, или пестрыми, безвкусными по своей нарядности изделиями (Ив. Соколов, Мещерский, Зичи, К. Маковский), или туго, тускло, блекло раскрашенными рисунками. Исключениями (подтверждающими, впрочем, правило) можно считать яркую «Тайную вечерю» Ге, два-три этюда Ф. Васильева и картины Репина и Семирадского. Роль русского Моне, показавшего прелесть самой краски, открывшего законы ее вибрирования, ее звона, сыграл в русской живописи, toute proportion gardee, Архип Куинджи. Его эффектные, яркие и ясные картины прямо ошеломили апатичную, тоскливо-приличную русскую публику и вызвали в свое время такие же ожесточенные споры, столько же волнения, восторгов и негодования, как и выставки Верещагина.

Куинджи был учеником Айвазовского, и только горячий, увлекающийся, истый южанин Айвазовский, с его пестрой и ясной, как радуга, как иллюминация, палитрой, мог из всех русских художников пробудить в своем молодом ученике, тоже южанине, столь же горячем и увлекающемся, как он сам, порывы к яркому и цветистому. Широко взятые, вольно раскидистые композиции учителя должны были благотворно действовать на юношу, который, не видав еще ничего другого, не мог понять тогда их внутренней пустоты, но зато привыкал, увлекаясь ими, просто и свободно смотреть на природу.

Куинджи в начале своей деятельности и явился действительно как бы вторым, только до известной степени усовершенствованным изданием Айвазовского. Деревушки, расположенные на далеких плоских равнинах, распутица под тусклым заволоченным небом, буря на Черном море при закате солнца — вот темы Куинджи первого периода. В том же духе были и его степи, написанные впоследствии, но имевшие общие с этими первыми картинами как достоинства — эпически стихийный замысел, ширь

и простоту темы, так и недостатки — некоторую сухость письма и вялость, безразличие красок. Не в этих вещах сказал Куинджи свое новое слово. Останься от него только такие картины, его бы так же забыли последующие поколения, как Клодта или Орловского. Для того чтобы найти себя, ему нужно было побывать в Париже.

А. И. Куинджи.
После дождя.
1879. ГТГ.

Положим, он отнесся скорее отрицательно к французским импрессионистам, вероятно, вследствие того, что их опыты находились уж больно в противоречии с тем, что он привык видеть на родине, но их пример подействовал на него, как и на Репина, помимо его воли, самым разительным образом. Во всяком случае, вернувшись домой, Куинджи создал картины, в которых главную роль играли уже не настроение и не поэтический замысел, а «самая соль живописи» — краска, к которой он и раньше не чувствовал отвращения, но которую он до поездки в Париж не познавал ясно, а главное, не познавал *самостоятельно*. В сущности, напрасно искать в его «Ночах», в его «Березовой роще», в его «Грозе» поэзию. Для поэзии, как оно ни покажется странным, он недостаточно владел формой. Трактованы эти картины уже слишком театрально, грубо, нарочито. К тому же их поэтические темы, в сущности, даже банальны, дешевы и не подымаются над темами Айвазовского или Лагорио. Все огромное достоинство их в одной только краске, сильной, ясной, яркой и смелой.

Такой краски не отыскать во всем тогдашнем русском художестве. Теперь «Лунную ночь на Украине» принято называть «заслонкой» и олеографией, и действительно, она так почернела с тех пор, что краски не

привлекают внимания, а, с другой стороны, ее дешевая композиция и грубое исполнение так стали бросаться в глаза, что трудно постичь ее прежнюю прелесть. Но нам помнится, какое впечатление эта картина производила 20 лет тому назад, и именно своей цветистостью, смелостью своих купоросно-зеленых, черно-зеленых и сине-зеленых тонов. Подкупающая прелесть этой картины, в дни ее свежести, заключалась в том, что она была, безусловно, лишена крикливости, и общий красочный аккорд получался мягкий, спокойный и тихий. Так точно и «Березовая роща». Эта картина в свое время так поразила наивную петербургскую публику, что многим тогда казалось, будто для достижения эффекта мастер должен был непременно прибегнуть к транспаранту, к освещению сзади и спереди и т. п. «шарлатанским фокусам». Но и в этом произведении Куинджи нам теперь сильно претит ее грубая форма. В особенности неприятна дурно понятая «симплификация», кулисное построение, бьющее на диорамный trompe l'oeil. Однако уже то почтенно, что Куиджи чувствовал необходимость этого упрощения и, первый в русской живописи, стал добиваться его в такие дни, когда еще безразличный «выписывальщик» Месонье стоял у нашего художества в зените своей славы (стоит только вспомнить восторг от него Репина). Изучая эту вещь Куинджи, проникаешься большим уважением к ее творцу. Замечательны ее смелые, ясные краски, не безразлична и техника. Куинджи, видимо, добивался, чтоб каждый мазок «значил» и звучал, чтоб ничего не было лишнего. В общем, несмотря на бедность средств и на грубые недостатки, картина эта играет и живет своей весьма интенсивной, красочной жизнью. Вообразите себе эту самую вещь нарисованной лучше, осмысленнее, с полным пониманием форм и вниканием во все их тонкости, и сейчас же неминуемо вспомнится Бёклин лучшего периода — величайший колорист и живописец второй половины XIX века. Единственно «Гроза» не утратила и до сих пор своей прелести. По этой, сравнительно хорошо сохранившейся, картине Куинджи можно вполне судить об исчезнувших красочных достоинствах прочих картин и вообще о значительности дарования мастера.

В этом художнике крайне любопытна вся его очень сложная фигура: его правдивость, доходящая до дерзости, до грубости, его безусловная честность и в то же время его наклонность к дешевому эффекту, к театральным приемам, его потворство грубым вкусам толпы. В его воззрениях также выразилась эта раздвоенность. Он в одно и то же время широкий, смелый, страстный поклонник красоты, обожающий живопись, и, подобно большинству своих товарищей, убежденный сторонник мнения, что живопись бесконечно уступает литературе.

Эта раздвоенность — черта общая всему поколению художников 70-х годов, далеко не столь прямолинейному, как предшествующее ему поколение безусловных направленцев,— выразилась в произведениях Куинджи в том, что при выполнении своих прекрасных замыслов он постоянно прибегал к самому недостойному эффектничанию. Весьма возможно, что сознание своих недостатков очень тяготило его самого и что это-то сознание и следует считать одной из причин того, что Куинджи вдруг, среди своего колоссального успеха, удалился от публики и запер свою мастерскую даже для лучших друзей. Около двадцати лет Куинджи не показывал своих

произведений. Быть может, впрочем, виноват в этом удалении Куинджи с художественной арены как раз этот колоссальный, нелепый успех. Ведь лучшие русские люди уверовали тогда, что Куинджи гений, каких не было в истории искусства. Никому не приходило в голову, что он, в сущности, довольно слабый отголосок французского импрессионистского течения.

А. И. Куинджи.
Березовая роща.
1879. ГТГ.

Как Брюллов, как Верещагин, как, к сожалению, весьма многие другие, Куинджи был захвален свыше всякой меры, и дальнейшая психология мастера, запуганного, так сказать, своим успехом, замолчавшего потому, что всякое его дальнейшее слово могло бы уже и не вызвать того же восторга, является вполне понятной. Куинджи предпочел оставаться со своей раз завоеванной славой, предоставляя будущим поколениям, уже *заглазно*, делать переоценку этой славы.

Куинджи в дни своей полной силы не имел вокруг себя учеников, но колористические завоевания его не прошли бесследно. Не будь этих завоеваний, русская живопись и в особенности русские пейзажисты долго бы еще не знали, что значит краска и свет, русские художники продолжали бы так же робко и тупо списывать натуру, как во времена Перова. Впоследствии, в начале 90-х годов, Куинджи был приглашен преподавателем в реформированную Академию. Здесь только обнаружилось, какой замечательный художественно-педагогический дар жил в этом мастере. Дар, впрочем, это был очень простого, но тем более могучего свойства. Он заключался единственно в том, что Куинджи, как настоящий художник, так страстно любил и так глубоко понимал прелесть природы, что ему не стоило

большого труда заразить других своей страстью, передать другим это понимание. Куинджи учил (если вообще здесь это слово применимо) не длинными теориями, не красивыми фразами, а короткими, сжатыми указаниями, попадавшими прямо в точку и действовавшими с удивительной силой, потому именно, что они были произнесены в каком-то сосредоточенном экстазе перед природой. Немудрено, что благодаря этому и отчасти благодаря своему отеческому, любовному отношению к ученикам он образовал их целый полк. Самые талантливые из них пошли своей дорогой, но они навеки остались признательными своему учителю за то, что он открыл им душу и глаза, вдруг сорвал с действительности скучный, мертвящий саван академической схоластики и показал им ее в полной ее наготе и прелести.

XXXII
А. К. САВРАСОВ. В. Д. ПОЛЕНОВ. Н. Н. ДУБОВСКОЙ. И. С. ОСТРОУХОВ

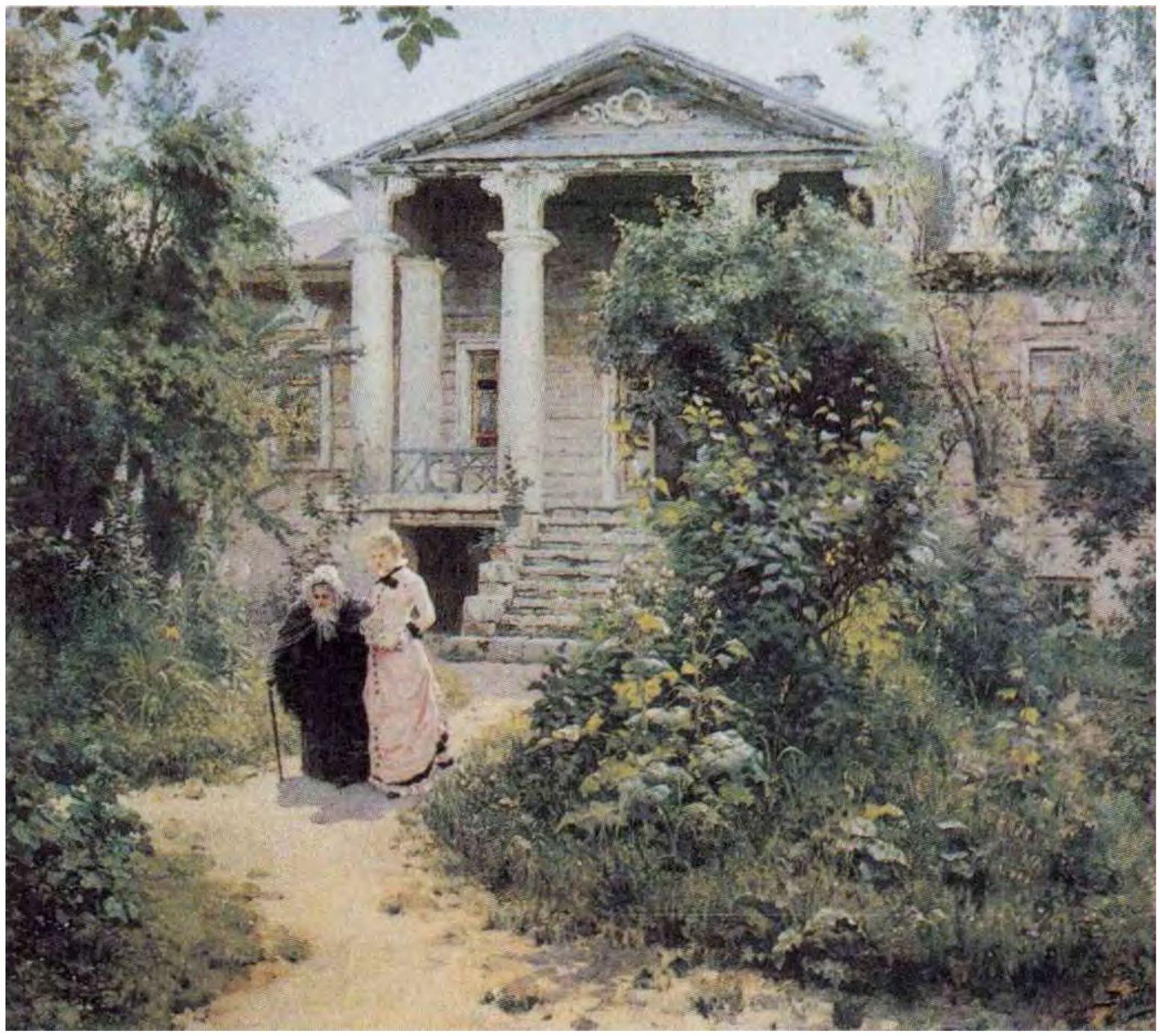
Кроме Куинджи и Шишкина в 70-х и 80-х годах блистали еще несколько художников, которых можно назвать уже прямыми предшественниками Левитана, соединившего в своем лице все их искания и давшего гениальный синтез их частичному, отрывочному творчеству.

Саврасов выступил гораздо раньше, еще в 50-х годах, однако вся его деятельность до 1871 года, до появления картины «Грачи прилетели», прошла бледной, жалкой и ненужной. Уже это одно — довольно странный пример в истории искусства, но еще более странно, что, дав эту замечательную и многозначительную картину, он снова ушел в тень, опустился и последние двадцать пять лет прожил в полном бездействии, страдая запоем, еле-еле перебиваясь продажей в московских подворотнях своих очень неважных этюдов. Одинокая картина Саврасова по справедливости должна считаться (наряду, пожалуй, со столь же одинокой картиной Лосенки) каким-то феноменальным, необъяснимым случаем, находящимся вне всякой связи с прошлым, и это как по теме, по чудному поэтичному настроению, так и по исполнению, по простоте, непосредственности исполнения и отчасти даже по красоте красок (теперь картина сильно почернела и поблекла). Очевидно, в Саврасове, в этом скорее пустоватом, банальном художнике, ничем в прочих своих вещах не отличавшемся от разных Каменевых, Ясновских и Аммосовых — от всего порядочного, но далеко не передового в искусстве,— жила настоящая душа живописца и настоящий могучий художественный темперамент, священный дар внимать таинственным голосам в природе, до него еще никем из русских живописцев не расслышанным.

«Грачи прилетели» — чудесная картина, такая же поэтичная, в одно и то же время тоскливая и радостная, истинно весенняя, как вступление к «Снегурочке» Римского! Еще зима. Мрачный, сизый горизонт, далекая снежная равнина, старинная церковь, жалкие домики, голые деревья, зябнущие в холодной сырости, почти мертвые от долгого тяжелого сна... И вот чувствуется, как по этой сырой и холодной, мертвой, бесконечной мгле

А. К. Саврасов.
Грачи прилетели.
1871. ГТГ.

проносится первое легкое и мягкое дуновение теплоты, жизни. И от ласки этого дуновения растаял пруд, встрепенулись, ожили деревья, а снежный саван быстро исчезает. Целая стая веселых птиц примчалась с этим ветром. Они расселись по деревьям и без умолку твердят свою радостную весть о близости весны.



В. Д. Поленов. Бабушкин сад. 1878. ГТГ.

Теперь нас до пресыщения закормили всевозможными веснами. На каждой выставке появляется их несколько десятков. Даже некоторые художники избрали себе весну своей специальностью: из года в год они только и пишут разные «распутицы», «последние снега» и т. п. Но в 1871 году картина Саврасова была прелестной новинкой, целым откровением, настолько неожиданным, странным, что тогда, несмотря на успех, не нашлось ей ни одного подражателя. Может быть, потому и сам Саврасов ничего уже больше не сделал подобного, что картина была выше своего времени и его личного таланта, что и для него создание ее было неожиданностью, плодом какой-то игры вдохновения! Зато в конце 80-х годов, когда лучшие силы в русском искусстве взялись за пейзаж, когда вся дорога в техническом отношении — и в смысле красок, и в смысле живописи и света — была пройдена, когда все, что требовалось для свободного и непринужденного творчества, было найдено, тогда картина Саврасова послужила путеводной звездой не одному из художников. Глядя на это простое, бесхитростное произведение, они сами набирались смелости и бодрости и отделывались от последних пут прикрашенной буржуазной условности.

Здесь же следует снова упомянуть о Поленове, прославившемся своими легковесными иллюстрациями Евангелия, но заслуживающем почетное

место в истории русского искусства исключительно благодаря своим, к сожалению, не особенно многочисленным пейзажам. Его восточные этюды теперь кажутся слащавыми и неприятно поражают своей вялой техникой, но в свое время они явились также своего рода откровением для глаза русских художников, так как никто до него не передавал такую

Н. Н. Дубовской.
Притихло.
1890. ГТГ.

легкость в тенях, такую прозрачность красок, такую воздушность перспективы.

Этюды Поленова сослужили русскому художеству, быть может, даже лучшую службу, нежели более точные, но сухие верещагинские этюды, потому именно, что они были доступнее, что они не так уж резко отличались от всего предыдущего и современного (например, от Семирадского), нежели те.

Гораздо лучше, несмотря на робкую технику и небогатые, но достаточно правдивые краски, выразил Поленов свою впечатлительность и открытый к пониманию поэзии ум в нескольких пейзажах на русские темы, очень просто задуманных, иногда очень широко взятых и всегда трогательных. Знаменит его «Бабушкин сад», от которого пошли затем все бесчисленные «забытые» и «заглохшие усадьбы». Еще милее его тихий, ясный и светлый провинциальный уголок (явившийся на выставке одновременно с его ужасной деларошевской картиной «Le droit du seigneur»). Наконец, очень хорош его широко раскинувшийся белый пейзаж — «Первый снег», на котором так

эффектно желтеет незамерзшая река. Эти, несколько дряблые по живописи и не особенно сильные по краскам, картины заслуживают остаться в памяти будущих поколений, для которых «Грешница» и «Мечты» ровно ничего уже не будут значить; заслуживают они это потому уже, что в них с большой простотой и непосредственностью впервые были затронуты, задолго до

И. С. Остроухов.
Сиверко.
1890. ГТГ.

Левитана, еще в 70-х и 80-х годах, прелестные «тургеневские темы», которые впоследствии стали на долгое время самыми излюбленными в русском искусстве.

На Передвижной 1886 года наибольший успех выпал на долю картины «Ранняя весна» Дубовского, и с тех пор имя этого художника стало одним из самых у нас популярных. Действительно, с картины Саврасова не появлялось у нас произведений с более ясно выраженным поэтическим намерением. Тема была восхитительна: солнце, ликующее свою победу над холодом и смертью. Все сверкает и сияет, тает, течет.

Однако уже и в этой картине сказались недостатки мастера, со временем до того усилившиеся, что лишили его того видного места, которое он было занял. Эти недостатки заключались исключительно в технике.

Странное дело, объяснимое, впрочем, в среде передвижников, не обращавших *из принципа* на технику должного внимания,— живопись поэта Дубовского, занятого постоянно широкими и чудесными задачами, мало чем отличалась от несколько «подносной» живописи Айвазовского. Та же жидкость, та же поверхностность, та же резкость. Бедность в полутонах, грубость красочного эффекта, что-то дилетантское, вялое в кисти.

В 1887 году в первый раз обратил на себя серьезное внимание Остроухов своими замечательными картинами «Золотая осень» и «Весна», являющимися самыми близкими и по духу, и по времени предшественниками Левитана. В 1891 году, одновременно с «Тихой обителью» последнего, Остроухов выставил свое лучшее произведение «Сиверко», удивительно верное и скромное изображение русской природы. Несмотря на свою жесткую и не особенно виртуозную живопись, эта одинокая картина должна быть отнесена к самым драгоценным явлениям в русской живописи... Холодный летний день. Серые холодные облака несутся по небу. Стальная река вьется между песчаными скучными, слегка возвышенными берегами. Вдали нахмуренный лес. Над всей далекой местностью гудит и ревет несносный северный ветер. Под его ударами вздрагивает река и покрывается острыми злыми волнами. К сожалению, Остроухов впоследствии уже не делал ничего равносильного этой картине и вообще почти бросил живопись, принужденный отдать все свое время далеко не художественным занятиям.

Одним из самых ранних чистых реалистов является Кузнецов. На него (и в то же время, по совершенно странной непоследовательности, на Бодаревского) указывал Крамской как на «новых людей» еще в первой половине 80-х годов и даже завидовал им. Действительно, у Кузнецова найдется несколько простых, незатейливых и скромных картин — этюдов с натуры, в которых очень ярко, очень правдиво, но не особенно художественно переданы разные деревенские сценки. Лучшие из этих картин — «Свиньи» и «Ремонтер» — находятся у Третьякова и до сих пор не утратили своей свежести. К таким же чистым реалистам должны быть отнесены: пейзажист-миниатюрист Похитонов, более известный за границей, где он и прожил полжизни (кличка русского Месонье вполне подходит к этому несколько сухому, но удивительно точному специалисту микроскопически-миниатюрной живописи); Костанди — автор немногочисленных, но довольно изящно и правдиво написанных сценок; наконец, акварелист Альберт Бенуа, к сожалению, слишком часто впадавший в общие недостатки акварельных выставок — в некоторую «салонность», но сделавший на своем веку (особенно в 80-х годах) немало превосходных по виртуозности и правдивости красок этюдов.

XXXIII
В. И. СУРИКОВ

Здесь же, на рубеже современной нам эпохи, придется говорить об одном из самых изумительных русских художников — о Сурикове, несмотря на то что он был учеником Академии и до сих пор состоит членом передвижных выставок. Приходится же о нем говорить здесь, так как невозможно его зачислить ни в один из этих двух лагерей: ни в академический — официальный, ни в передвижнический — направленский. Суриков, подобно Левитану, художник вне всяких направлений и кружков. В лучшую свою пору (а о ней только и стоит говорить, так как невозможно еще ничего решительного сказать о последних его 10 годах так называемоего «упадка») Суриков был, безусловно, свободен, творил единственно охваченный вдохновением, выражал лишь самого себя, не глядя ни на какие теории и принципы. Потому-то скорее всего его можно причислить к последней группе русских художников, к безусловным индивидуалистам нашего времени. Суриков явился еще в начале 80-х годов первым предвозвестником их, но тогда никто не понял этого его значения. Любопытно, что в то время передвижники считали его за своего, так как им удавалось со свойственным остроумием подкладывать и в грандиозные, широко задуманные эпические творения Сурикова тенденциозный, чуть ли не обличительный смысл. В их объяснении получалось, что Суриков изобразил в Меншикове, в стрельцах и в Морозовой *жертвы* произвола тирании и темного суеверия.

Предшественником Сурикова считается В. Шварц, художник-любитель, выступивший еще в 50-х годах. Однако это едва ли верно. Шварц действительно довольно любопытная и крайне симпатичная фигура в истории русского искусства. Он первый, еще в то время, когда академические художники списывали свои картины на темы из русской истории с патриотических постановочных пьес Кукольника, он первый, движимый страстной любовью к родной старине, пожелал серьезно изучить наш древний быт, нравы, костюмы и обстановку допетровской России. Его заслуга перед русской историей очень значительна. Благодаря ему мы стали *видеть*

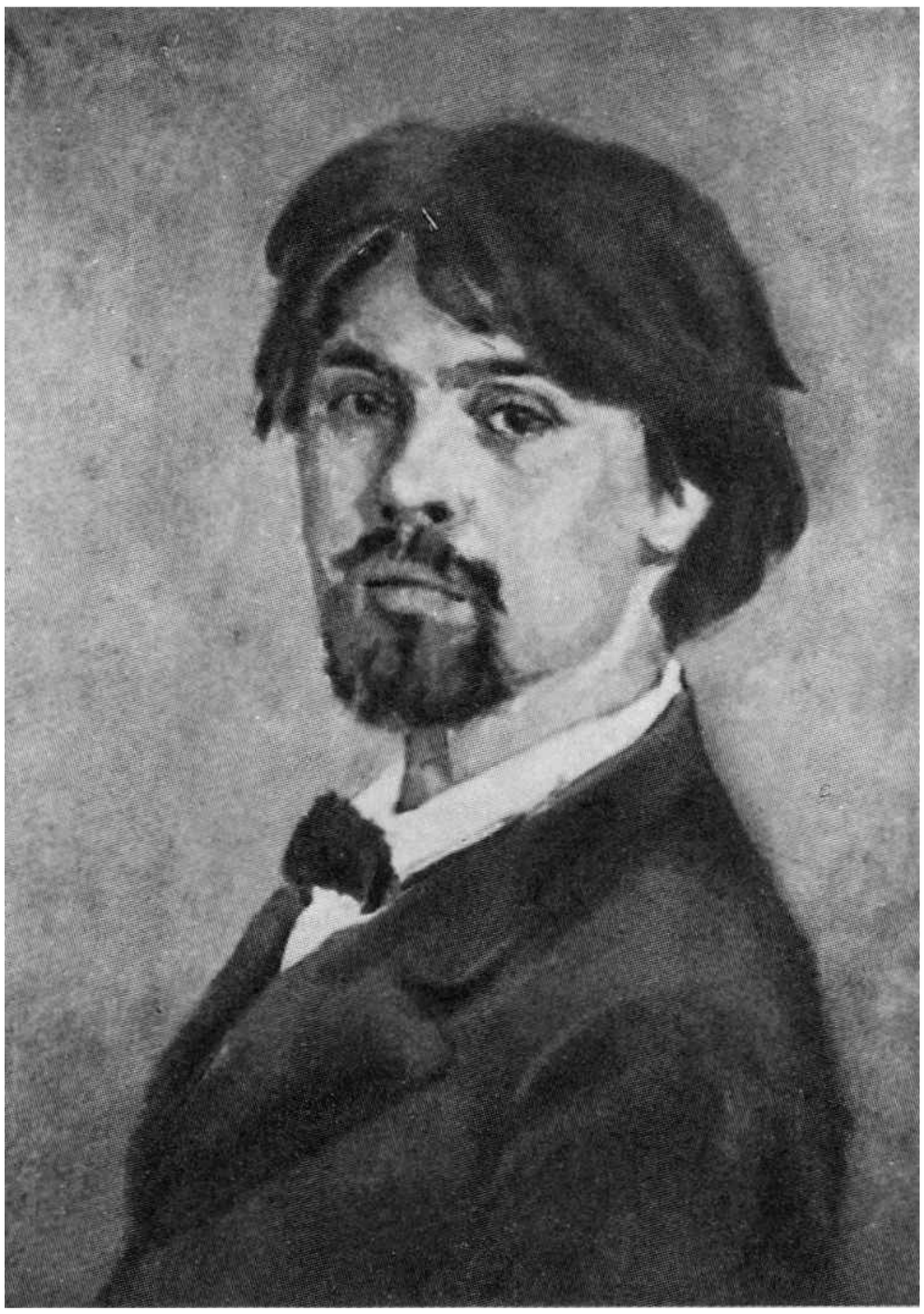
события прошлого в их настоящем облике, без того мишурного и безвкусного, чисто театрального блеска, которым отличается «Осада Пскова» Брюллова. Относительно исторических картин последнего художника скромные произведения Шварца занимают приблизительно такое же место, как спокойный, довольно правдивый «Князь Серебряный» А. Тол-

В. Г. Шварц.
Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче.
1868. ГТГ.

стого относительно выспренных, надутых романов 30-х годов. Однако в истории искусства Шварц не может играть выдающейся роли. Так же как затея мейнингенского герцога, очень почтенная и симпатичная, ничего не дала для развития драмы, так точно иногда очень верные костюмные и бытовые композиции Шварца ничего не дали для развития русской живописи. Все его с большим старанием и вкусом скомпонованные пирушки, выходы, церемонии, народные сцены лишены истинного драматизма и истинно живописной красоты. Эти старательно нарисованные пером или с трудом написанные красками вещи могли бы отлично годиться в качестве серьезных справочных материалов для постановки «костюмных пьес» или в качестве очень дельных иллюстраций к истории русской культуры. Но как живописные произведения они почти нич-

тожны и потому о сравнении гениального Сурикова с трудолюбивым Шварцем не может быть и речи [1].

Ни одно столетие не произвело столько исторических живописцев, как XIX. Академия признала историческую живопись за высшее художественное проявление, и естественно, что художники прямо уже из честолюбия



В. И. Суриков.
Автопортрет.
1879. ГТГ.

не могли устоять против соблазна испробовать свои силы в этом «высшем роде». За границей осталось очень мало общественных зданий, залы которых не были бы заполнены огромными «историческими машинами». Не пощажены были даже древние почтенные памятники, на стенах которых когда-то красовались чудесные орнаментальные фрески и фламандские ковры. Драгоценные арабески были замазаны, «арации» отправлены в кладовые, а на их месте развернулись тоскливейшие композиции деларошевского и пилотиевского покроя. «Высокий род живописи», практиковавшийся всякими патентованными и чиновными старцами академической рутины, оказался, однако, по проверке попросту скучнейшим родом, и из всей массы исторических картин не утратили своей прелести в западной живописи произведения Делакруа и Менцеля. Первые, впрочем, не столько

---

[1] Впрочем, последняя картина Шварца «Вешний поезд царицы» действительно полна поэзии и исторической прелести. Быть может, если бы смерть не похитила Шварца в молодых годах, он и сумел бы со временем сказать что-либо более зрелое, цельное и веское, нежели все то, что сохранилось от его работ.

В. И. Суриков.
Утро стрелецкой казни.
1881. ГТГ.

как изображения исторических эпизодов, сколько как захватывающие общечеловеческие трагические сцены, переданные с изумительной красотой красок и письма. Один Менцель — поистине исторический живописец в тесном смысле слова. Ему единственно было дано «оживить» прошлое. Глядя на его картины и рисунки из жизни Фридриха II, мы готовы даже усомниться, что они не сделаны рукой современника изображенных людей и событий. Изумительный дар ясновидения у Менцеля имеет в себе что-то прямо таинственное, чудесное. Никто из художников, кроме него, не обладал этим даром. Все же другие в своих картинах ставили только исторические пьесы, поручая роли иногда очень искусным актерам, одевая действующих лиц с большой тщательностью, выкладывая целые музеи всяких исторических «околичностей»...

Дар исторического прозрения — одно из редчайших явлений на свете, хотя почти все чувствуют нашу таинственную мистическую связь с мертвым, с исчезнувшим. Углубляться в давно прошедшее, жить некоторое время интересами этих мертвецов составляет для всех огромное наслаждение. Отсюда успех и плошайших исторических романов. Однако воскресить прошлое, изобразить его со всей резкостью и определенностью действительности — удел весьма немногих. Для этого требуется не одно знание. «Menzel ist ein grosser Gelehrter»,— говорил великий Бёклин про величайшего после него современного художника, но он ошибался. Менцель не только изучил, как самый черствый архивариус, в малейших подробностях время Фридриха II, но он понял самый дух этого времени. Подобно тому как ясновидец Бёклин понял самый дух природы, вник в жизнь каждого ствола, каждого листочка, каждого облачка, так точно Менцель проникся тайным смыслом, так сказать, тончайшим специфическим ароматом излюбленной эпохи, отыскал особенный смысл, особенную жизнь и поэзию в каждой складке костюма, в каждом завитке мебели, в осанке, манерах, походке, жестах своих героев. Здесь нечто большее, чем в драмах Дюма-отца и Делавиня или в картинах Делароша и Робер Флёри, но в то же время совершенно иное, нежели в трагедиях Шекспира, Шиллера и картинах Корнелиуса и Делакруа. Произведения Менцеля не пустые костюмные композиции, но в то же время Менцель и не пользуется историей только как предлогом, как способом для выражения своих идей и идеалов. Менцель всем своим творчеством единственно воскрешал прошлое, но делал это с изумительным объективизмом, с полной убедительностью, с совершенной определенностью. Его положение в истории искусства совершенно обособленное. Менцель — отпрыск реализма, но благодаря своему особенному дару, носящему, несомненно, таинственный характер, он соприкасается с самым идеалистическим искусством. Как это ни странно, но в строгом, неумолимом реалисте Менцеле масса схожих черт с самым романтическим романтиком — с Гофманом. Менцель не «фотографировал» внешность прошлого (подобно Верещагину и Месонье в их иллюстрациях наполеоновской эпопеи), но с изумительной тонкостью передавал все оттенки, всю загадочную курьезность, всю странную фантастичность XVIII века. Он не только сумел передать прелестные настроения в пейзажах, в освещении, но вложил поэзию в каждый башмак, в каждый локон парика. Его кавалеры и дамы, эти иногда грубые, иногда франтоватые пруссаки

XVIII века,— родные братья героев гофманской чертовщины. В них есть та же «скурильность», под самой филистерской подкладкой — та же пикантная загадочность.

Суриков, единственный из художников всего XIX века, может подать руку этому удивительному чародею. И Суриков «ein grosser Gelehrter». Для того чтобы изобразить давно прошедшие события с такой ясностью, нужно было перечитать и пересмотреть целые библиотеки. Однако и Суриков не только великий реалист-ученый, но по существу своему поэт, и, быть может, сам того не сознавая, этот художник обладает огромным мистическим дарованием. Как Менцель близок по духу мистику и реалисту Гофману, так точно Суриков близок по духу мистику и реалисту Достоевскому. Лучше всего это сходство заметно в его женских типах, как-то странно соединяющих в себе религиозную экстатичность и глубокую, почти сладострастную чувственность. Это те же «хозяйки», «Грушеньки», «Настасьи Филипповны». Но и все у Сурикова, у этого неумолимого реалиста, отзывается чем-то сверхъестественным — не то Богом, не то бесом.

Достоевский сказал, что нет ничего фантастичнее реальности. Это в особенности подтверждают картины Сурикова. Его казнь стрельцов среди насупившейся Красной площади, со зловещим силуэтом Василия Блаженного позади, с мерцающими в утренней мгле жалкими свечками, с процессией искалеченных людей, плетущейся под грозным взором Антихриста Царя, гениально передает весь сверхъестественный ужас начинающейся петровской трагедии. Эпилог ее изображен еще с большей простотой и еще с большей силой: низкая, душная изба, в которой сидит огромный великан Меншиков, окруженный своими несчастными детьми, сильно напоминает «Баню с пауками» Свидригайлова. Страшное лицо бывшего герцога Ингерманландского прекрасно годилось бы для скованного Прометея. Глядя на лицо умирающей Меншиковой, вспоминается несчастная, тихая, милая, ни за что погубленная Лиза из «Подполья», исчезающая во мгле зимних безнадежных сумерек среди хлопьев мокрого снега. Одно замерзшее оконце в этой картине передает весь чарующий ужас зимы; чувствуются за этим окном белая мертвая гладь и безжалостный холод. Слова Священного писания, которыми искушенный бесом гордыни и ныне наказанный исполин пытается утешить свою истерзанную душу, звучат в этой обстановке торжественнее, значительнее, но и страшнее, нежели в самом величественном храме. Даже в «Завоевании Сибири», этой «батальной» по сюжету картине, есть та же мистическая нота. Кучка казаков, напирающая под знаменем «своего Бога», и несметные, скомканные полчища дикарей, вдохновенное лицо и простой, но могучий жест героя-гения Ермака, наконец, тусклый, полный щемящей тоски пейзаж — все это того же трагически-мистического порядка, как и «Меншиков», как «Петр», все это пахнет не то Богом, не то чертом, во всяком случае, *не одним человеком*. Чувствуется, что эти людские толпы, как скоты, набросившиеся друг на друга, лютые, кровожадные, безжалостные, исполняют какое-то высшее дело, действительно служат Богу, вероятно, тому страшному, грозному Богу, лик которого, взамен кроткого Иисуса, украшает их хоругвь. Говорят, Суриков написал своего Ермака специально

В. И. Суриков.
Боярыня Морозова.
1887. ГТГ.

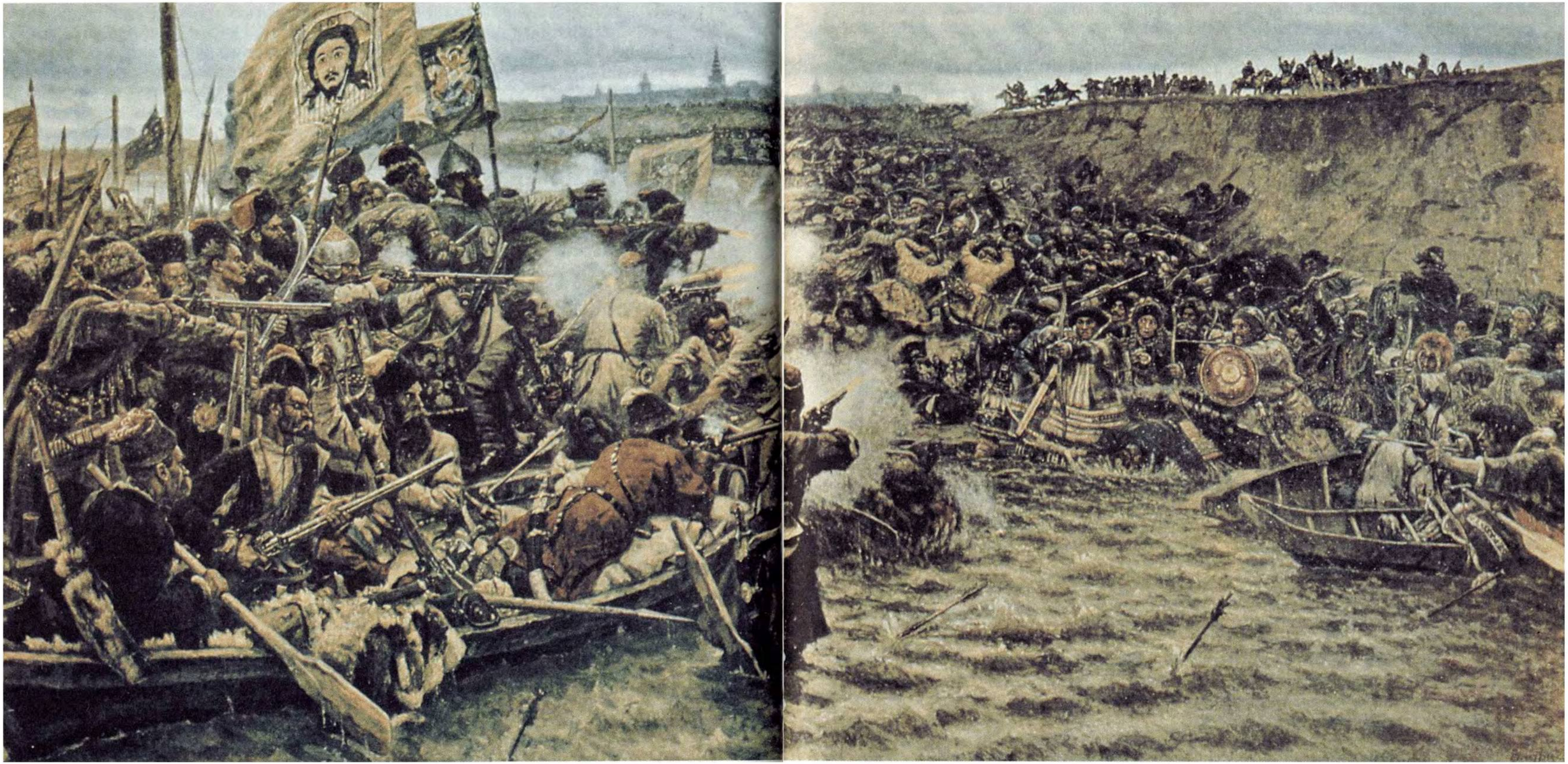
ко дню празднования четырехсотлетия покорения Сибири и открытия великого Сибирского пути, словом, что это «ein Occasionsstück». В такой сложной натуре, как Суриков, очень трудно разобраться. Весьма вероятно, что этот загадочный и мрачный человек не был далек от такого расчета. Однако, приступив к свой работе, он, страстный, дикий, необузданный поэт, был увлечен творчеством, и первоначальное намерение нисколько не отразилось на оконченном произведении. Впрочем, как в этом факте, так и во всей грозной, страшной, быть может, мало симпатичной, но подлинно гениальной фигуре стрельца-казака Сурикова есть что-то поистине бесовское. Биографы, которые впоследствии будут иметь возможность полностью высказаться о нем, получат в фактах его жизни и в очертаниях его характера изумительный, полный поэзии и трагизма материал. Несметные анекдоты, ходящие в товарищеской среде о Сурикове, будут поинтереснее и *покрасивее*, нежели кисло-сладкие воспоминания учеников Брюллова о своем маэстро!

Как относительно большинства наших лучших художников, так и относительно Сурикова русская публика обнаружила полнейшее непонимание в художественных вопросах. Чего-чего не было говорено о перспективе в «Стрельцах» и «Морозовой», о колорите «Ермака», о *росте* «Меншикова». Мнение, что «Суриков очень талантлив, но совершенный неуч — то ли дело Константин Маковский или Поленов», безусловно, утвердилось. «Вот если бы к трагизму Сурикова прибавить рисунок Верещагина да краски Семирадского, у нас было бы одним хорошим историческим живописцем больше». Бывали и защитники, но такие, что хуже хулителей. Одни старались выгородить злополучную перспективу мастера, объясняя, что в известном случае так все и может выглядеть, ссылаясь притом на фотографию; другие советовали проехаться по Сибири, чтобы убедиться в том, что ямщики, долго остающиеся на морозе, очень похожи по колориту на «лилового юродивого» в «Боярыне Морозовой»; наконец, были и такие, которые находили, что технические недостатки — пустяки, благо Суриков говорит за хорошее дело: громить тиранию и суеверие. Последних, разумеется, очень смутила «Сибирь».

Однако пора выяснить этот вопрос: действительно ли так плох Суриков в техническом отношении? Правда, он не рисует, как Бугеро, и не пишет, как Фортуни, но разве уже это так важно и разве нет *технического совершенства* вне академически правильного рисунка и вне шикарно-виртуозной живописи? Нам, напротив того, кажется, что техническая сторона картин Сурикова не только удовлетворительна, но прямо прекрасна, так как она вполне передает намерения автора, и что, в сущности, все эти подмеченные недостатки, скорее, даже достоинства, а не недостатки. В этом опять чувствуется его связь с гениально-безобразной техникой Достоевского. Благодаря отсутствию перспективной глубины в «Морозовой» Суриков сумел подчеркнуть типичную и в данном случае символичную тесноту московских улиц, несколько провинциальный характер всей сцены, так чудовищно контрастирующей с восторженным воплем главной героини. Эту картину называли, думая ее этим осудить, ковром, но действительно это удивительное по своей гармонии пестрых и ярких красок произведение *достойно* назваться прекрасным ковром уже по самому своему тону, уже по самой своей красочной музыке, переносящей в древнюю, еще самобытно-прекрасную

Русь. Правда, между фигурами «Сибири» не протискаться. В особенности дикари скомканы в совершенно компактную кашу. Но это-то и *хорошо*, так как только благодаря подобной «ошибке» намерение художника высказалось с полной ясностью: отвага сплоченной кучки героев, врезывающейся в эту гигантскую, кишмя кишащую, как клоповник, массу, представляется сказочной, невероятной и особенно прекрасной. Также можно *похвалить* Сурикова и за тесноту в фигурах «Казни стрельцов», и за несоразмерный рост Меншикова; также и в особенности за его до грубости смелые краски, всегда удивительно отвечающие поэтическому намерению, также и за письмо: грубое, резкое, но удивительно меткое, сильное, характерное. Разумеется, Суриков — русский художник. Он не чувствует и не любит абсолютной красоты форм, и он в погоне за общим поэтическим впечатлением подчиняет чисто формальную сторону содержательной. Несомненно, это слабое место в его творчестве. Но уже за то ему спасибо, что он сумел пренебречь ложной, академически понятой красотой форм, а главное, за то, что он сумел, отдаваясь вполне своему вдохновению, найти что-то совершенно своеобразное, новое, как в рисунке, так и живописи и в красках. По краскам не только «Морозова», но все его картины прямо даже красивы. Он рядом с Васнецовым внял заветам древнерусских художников, разгадал их прелесть, сумел снова найти их изумительную, странную и чарующую гамму, не имеющую ничего похожего в западной живописи.

Значение Сурикова как гениального ясновидца прошлого для русского общества огромно и все еще недостаточно оценено и понято. Никакие археологические изыскания, никакие книги и документы, ни даже превосходные исторические романы не могли бы так сблизить нас с прошлым, установить очаровательную, *желанную* связь между отрывочным *нынешним* и вечным, но забытым прошлым. Нет ничего более грустного в нашей жизни, как сознание изолированности настоящего дня, момента. Быть может, эта изолированность во времени всего человечества мрачнее, ужаснее, потому что глубже и значительнее, нежели изолированность отдельной личности, о которой так много было говорено в XIX веке. Данный день — а позади и впереди ничто, пустыня. Были люди — умерли. Были атомы — склеились, расклеились. Религия и ее главный слуга — искусство, одни только способны сцепить эти оторванные куски, построить мосты из глубокой древности до наших дней и бесконечно вперед — в вечность. Лишь очень редкие художники, одаренные почти пророческой, во всяком случае, мистической способностью, могут перенестись в прошлое, орлиным взглядом разглядеть в тусклых его сумерках минувшую жизнь. Точно так же, как для всякого из нас собственное прошлое как бы только отодвинулось, но не исчезло, так же точно для них далекое прошлое целого народа все еще ясно, все еще *теперь*, все еще полно прелести, смысла и драматизма. Никакие славянофильские рассуждения не способны были открыть такие прочные, кровные, жизненные связи между вчерашним и нынешним днем России, какие открылись в суриковских картинах. Его герои, *несомненно, тогдашние* люди, но они в то же время, несомненно, *родные наши отцы*, несомненные предки всех тех полувизантийских, полувосточных — странных, загадочных — элементов, из которых состоит вся русская современность. Их чувственность — наша чувственность, их дикие, сложные страсти — наши



В. И. Суриков.
Покорение Сибири Ермаком.
1895. ГРМ.

страсти, их мистическая прелесть — все та же чисто русская прелесть, которую не удалось еще смыть с русского народа, несмотря на долголетнее растление его.

Значение Сурикова как живописца, как художника также очень велико, так как он рядом с Репиным еще в 80-х годах выступил против запуганного раболепства перед школой. То, что сделали во Франции импрессионисты с Дега и Моне во главе — уничтожение академических тисков, то же самое сделали у нас Репин, отчасти Куинджи и главным образом Суриков. Его лихорадочно, страстно, грубо и грязно, но сплошь вдохновенно написанные картины хотя и пугали нашу привыкшую к благоприличию публику, зато действовали на художников бодрящим, зажигающим образом. Мне помнится, в академическом «композиционном» классе висел среди всякой невозможной скуки и мертвечины венигов, солнцевых, плешановых один эскиз Сурикова — «Падение Вавилона». Это юношеское произведение Сурикова, правда, сильно смахивает на французские исторические «машины», но от него все же получается приятное впечатление, до того бойко и весело оно написано, до того непринужденно, бесцеремонно, поистине «художественно» оно задумано. Среди чопорного молчания этой залы пестрые, весело набросанные краски эскиза Сурикова звучали как здоровый, приятный, бодрящий смех. Академические юноши, толпившиеся здесь перед вечерними классами и с завистью изучавшие штриховку Венига, округлые фигуры и феерический свет Семирадского, искренно любовались и наслаждались одним Суриковым, впрочем, для проформы констатируя дурной рисунок и небрежность мазни этого эскиза. Так же точно знаменитые картины Сурикова, появляясь среди нудно выписанных, аккуратных передвижнических картин, казались дерзкими, буйными, прямо неприличными, но зато до какой степени более художественными, жизненными, нежели все остальное! Однако значение Сурикова если и громадно для всего русского художества в целом, то не отдельно для кого-либо из художников. Учеников и последователей он не имел, да и не мог иметь, так как то очень нужное, чему можно было выучиться из его картин, не укладывалось в какие-либо рамки и теории. Его картины действовали непосредственно на всех, но ни на кого в отдельности.

Здесь будет к месту упомянуть об одном художнике, который независимо от Сурикова, обладая сам в значительной степени тем же даром исторического прозрения, создал несколько весьма любопытных и красивых вещей,— это Рябушкин.

Он выступил в дни наибольшего торжества реализма с громадной картиной, изображавшей «Голгофу» со всей реалистической точностью и во всей реалистической прозе. О грандиозном роковом значении этого момента не было и помина. Казалось, точно Рябушкин снял эту сцену с натуры моментальной фотографией. Тем не менее эта картина производила, скорее, приятное впечатление, как всякая очень убежденно и серьезно созданная вещь. Странное дело, Рябушкин никого почти не обидел этой картиной и даже пришелся по вкусу церковным заказчикам, для которых он исполнил затем немало святых, пророков и апостолов, отличающихся если ничем иным, то по крайней мере известной стильной суровостью и хорошим, серьезным рисунком.

Но настоящая область Рябушкина не религиозная живопись, а историческая, вернее, исторически-бытовая. В меньшей мере, нежели Суриков, и Рябушкин обладает даром исторического ясновидения, и ему прекрасно удается передать характер, колорит, так сказать, специфический аромат минувших эпох. В своей «Кружале» он дал любопытную картину петро-

А. П. Рябушкин.
Русские женщины XVII столетия в церкви.
1899. ГТГ.

вской солдатчины, в иллюстрациях к «Царской охоте» — весьма интересные и колоритные сцены из великокняжеской эпохи и времени Петра Первого и Анны Иоанновны. Два раза пытался он дать большие, серьезные произведения, суммирующие все накопившиеся у него данные, но оба эти произведения нельзя назвать вполне удачными. «Семья допетровского купца» по затее изобразить *типичный портрет* целой группы русских людей XVII века крайне замечательное произведение, но страдает вялостью красок и чрезмерной кукольностью лиц; другая его очень большая картина, представляющая какую-то московскую улицу в XVII веке во время страшной весенней распутицы, с девушкой в красном сарафане на первом плане,

отличалась чрезмерной резкостью и неприятной грубостью письма. Тем не менее должно признать, что на блестящей выставке «Мира искусства» 1899 года эта картина Рябушкина занимала, благодаря своей интересной задаче и совершенной своей непосредственности, одно из самых видных и почетных мест. Жаль, что этот превосходный и интересный художник, заваленный скучными официальными заказами, не может уделять больше времени для своих излюбленных тем.

Еще один художник — Рерих — выдвинулся за последнее время в качестве исторического живописца. У него совершенно обособленный, если не считать васнецовские фрески в Историческом музее, круг сюжетов — первобытная жизнь славянских племен. Преимущественно Рерих пишет кочевые орды, плетущиеся походом по снегу, дикие станы, гонцов, тайно в сумерки пробирающихся с каким-то известием к союзникам, капища с чудовищными идолами за частоколом и тому подобное.

XXXIV
"МИР ИСКУССТВА". С. ДЯГИЛЕВ. С. МАМОНТОВ

Итак, в середине 80-х годов почва для расцвета драгоценного *свободного* искусства была расчищена и приготовлена. Об этом свободном «художестве» было принято говорить еще во время Екатерины, но места ему в России почти не было, пока царили сначала академизм, а затем антихудожественные социальные тенденции середины XIX века. Лишь в наше время наконец появилась в России настоящая, не зависящая от литературы и школьной указки живопись, но именно то обстоятельство, что мы современники этого явления, лишает нас возможности судить о нем правильно, вполне объективно.

Очень может быть, что со временем и на наш период будет указано как на новый банкрот русского искусства. Быть может, будущим историкам покажется, что и художники нашего времени не сдержали своих обещаний и, что хуже всего, не оказались на высоте того назначения, которое было нам уготовлено судьбой. Быть может, художникам нашего времени будет поставлено в упрек, что они обнаружили слишком мало деятельности и слишком мало пыла. Однако если это и так, то не виновато ли в этом печальном обстоятельстве все наше общество, очутившееся, даже в лице самых видных своих представителей, до такой степени вдали от идеалов и стремлений, обнаружившихся в среде творцов-художников, что и эти последние, как и их предшественники, должны были себя почувствовать оторванными, ненужными, точно среди пустыни. Не только глупейшая кличка «декадентство», но и все полупрезрительное, зиждущееся на полном недоразумении отношение толпы к молодому русскому искусству неминуемо нагоняют уныние на художников и фатально подрезают им крылья. Передвижникам удалось установить *ценою художественности* мосты между русским искусством и русским обществом. Художники, явившиеся на смену передвижникам, не пожелали идти на такие уступки, и мостам этим угрожает теперь опасность быть разрушенными навеки. Почва для русского искусства была приготовлена, но эта почва во многих отношениях оказалась каким-то огороженным и оторванным от прочей земли русской пространством, доступ к которому возможен очень немногим.

Повторяем, впрочем, что обо всем этом как о сегодняшнем еще трудно говорить, и поэтому, оставляя в стороне абсолютную оценку нашей эпохи, ограничимся указанием на некоторые характерные черты этого последнего периода, на его особенности, на его принципы и идеалы. Важнее же всего сделать хотя бы поверхностный обзор всего художественного творчества наших дней и отметить в беспрерывно возрастающем войске художников те немногие величины, которые, не глядя на попреки и вопли толпы, идут своей верной дорогой и беззаветно служат священной идее красоты.

Однако в этой попытке охарактеризовать последний фазис русского искусства натыкаешься на очень большие затруднения. Так, невозможно расчленить это последнее течение на какие бы то ни было категории. Все «роды живописи» слились отныне в единое, непосредственное, искреннее и чистое искусство, не знающее ни тенденций, ни уроков, ни условных подразделений. Подобно старой голландской или современной французской школе русское молодое художество во всем своем составе ровно и дружно, но сохраняя все особенности отдельных личностей, направило свои усилия на то, чтоб излить свои чувства, выяснить свои чисто художественные идеалы, свое понимание людей, свой вкус, свое отношение к родным или иным, хотя бы «чужим», формам. Программы у тех, кто явился на смену передвижникам, *нет*, если не считать отвлеченную, бесконечно расплывчато-широкую программу: искреннее выражение своих чувств. Индивидуализм, проникший, как освежающая струя, во всю современную культуру, овладел и русским художеством и уничтожил в нем касты, ящички и этикеты. Сколько людей, столько и направлений, но над всеми ними один их объединяющий идеал: полная свобода в проявлении своей духовной жизни.

Естественно, что столь не объединенное по существу своему юное русское искусство долгое время не могло себе найти внешнего сплочения. Индивидуализм, питавший творчество этих новых русских художников, как раз препятствовал гакому явлению. Русские художники 60-х годов, увлеченные социалистскими учениями, с воодушевлением во имя этих самых идей соединялись в общественные предприятия, основали сначала артель, а затем Товарищество передвижных выставок. Художники нашего времени боятся «общества», боятся общей работы, за которой могло бы пострадать отдельное творчество каждого из них, утратиться свежесть и непосредственность. Вот почему, несмотря на то что движение это уже имеет свою историю, уже существует второй десяток лет, все еще ничего не устроилось из него цельного, прочного, объединенного на многие годы. Вот также почему на смену деспотической олигархии передвижников явились выставки «Мира искусства», в которых так странно соединились и республиканские, и монархические принципы: ничем не ограниченная свобода художественного творчества и предоставление самого ведения дела одному лицу — *не художнику* С. П. Дягилеву.

«Мир искусства», под знаменем которого устраиваются выставки новейшего русского искусства, не общество и даже не клуб. Это журнал, в котором сотрудничает кучка художников и литераторов, тесно сплоченная взаимной симпатией, но отнюдь не какими-либо теориями и принципами. Энергичный и деятельный С. Дягилев, состоящий редактором и издателем

этого журнала, без сомнения, дает некоторый своеобразный оттенок всему делу, но все же «Мир искусства» — преимущественно журнал личной свободы творчества, безусловно, лишенный какой-либо определенной тенденции. Та же кучка лиц, с тем же С. Дягилевым во главе, попыталась устроить и род товарищества выставок, если только можно назвать товариществом собрание людей, не связанных ровно никакими обязательствами, отвергающих всякие программы и уставы, желающих продолжать и в этой новой сфере ту же трудноопределимую деятельность, которой они предавались до сих пор и которую иначе как довольно-таки туманным термином — служение красоте, искусству — не назовешь. Заслуга «Мира искусства» огромна. «Мир искусства» не создал программы для течения, которое по самой своей сути отвергает всякую программу, но он объединил усилия всех этих отдельных людей и тем самым воодушевил, утешил этих художников, помог тому, чтоб отвлеченный, всем им общий идеал получил решительную силу и ясность.

Столь же характерным лицом, как Дягилев, является и Савва Мамонтов, сыгравший в некоторых отношениях роль Третьякова в развитии новой русской школы. Сравнивать, впрочем, Третьякова с Мамонтовым нельзя. Первый — сосредоточенный служитель идеи общественного блага, неумолимо строго делавший свое высокое и почтенное дело, второй — бурный, страстный, непоследовательный деятель, все время кидавшийся из стороны в сторону, не поддерживавший, но вдохновлявший и заражавший художников. Третьяков по натуре и по знаниям был ученый. Савва Мамонтов по натуре и по дарованию художник, не успевший в вихре предприятий и событий создать что-либо цельное и ясное. У Саввы Мамонтова в Москве и в знаменитом Абрамцеве в 80-х годах минувшего века собирались все, кто лелеял в своей душе новые мечты, кто рвался из житейской прозы передвижнического искусства. Там созидалась очаровательная постановка «Снегурочки» В. Васнецова, там работали Поленов, Головин, Коровин, Врубель, там «выросли» и «воспитались» Левитан, Серов, Якунчикова и многие, многие другие. Скромный Третьяков был рядом с социалистом Крамским главной опорой передвижников. Деспотичный, любящий блеск и громкую славу Мамонтов рядом с Дягилевым — главный деятель, которому молодое русское искусство преимущественно обязано своим процветанием.

Вместе с появлением индивидуализма и в зависимости от него воскрес в 80-х годах столь долгое время попранный идеализм. Раз человеческая душа снова получила свободу думать и чувствовать, раз гнет позитивистской ограниченности был удален, люди, естественно, снова устремились к тем вопросам, в разрешении которых они находят спасение от мрачного призрака вечной бессмыслицы и смерти. Материализм с его поразительно простым объяснением жизни не удовлетворял теперь более. Пресловутая «трезвость» его оказалась самым настоящим опьянением, в дурмане которого люди на время совершенно было бросили разгадывание загадки своего существования, определение своих отношений к вечным истинам, к сверхчувственным и сверхъестественным явлениям, всякую мысль о Верховном Начале — о Боге. Но к концу многотревожного, нервного, себялюбивого XIX столетия вера в решительное значение внешних преобразований

утратилась, и человечество снова убедилось в относительной суетности их. Вытекающее из материализма стремление устроить удобную жизнь, ограниченную чисто земными интересами,— все социальное учение утратило свое обаяние и мистический дух поэзии, вечное стремление вырваться из оков обыденной прозы возродилось с новой силой. Потребность чистой красоты, потребность созерцания вечных всеобщих истин проникла снова в мир и одухотворила его.

Уже великие предтечи обновления духа: Флобер, Бодлер, Достоевский, Толстой, Ибсен, Вагнер и Бёклин — говорили обо всем этом 20, 30 и 50 лет тому назад, но тогда им внимали рассеянно. Еще прилежнее других слушали их некоторые старики, пережившие свое время романтики, увидавшие между ними и собой родственные мистические связи. Напротив того, «молодежь» в 60-х и 70-х годах была слишком занята «безотлагательными» вопросами текущей жизни и с презрением отворачивалась от всех, кто не брался за черную работу внешнего переустройства. В наше время получилось обратное. Все, что было молодого и свежего, ринулось в объятия мистики, старики же обдали молодежь за это презрением и до сих пор стойко продолжают защищать заветы материализма и либерализма середины XIX века.

Замечательно, что даже реализм — это детище XIX века — приобрел за последнее время совершенно особую окраску — ту самую, впрочем, которую он имел при самом своем возникновении во времена барбизонцев и Венецианова. Из грубого, тенденциозного натурализма он снова превратился в любовное, проникновенное и непосредственное изучение жизни. Суриков, Левитан и Серов — настоящие реалисты, но они гораздо ближе стоят к Нестерову, Малютину и Сомову, нежели к Репину, Крамскому и Перову. Это потому, что и в обыденной жизни они ищут *красоту*, и в видимом мире ищут ее невидимое, мистическое начало.

XXXV
И. И. ЛЕВИТАН

Самым замечательным и драгоценным среди таких художников, внесших в черствый реализм живительный дух поэзии, является безвременно умерший Левитан.

В первый раз Левитан обратил на себя внимание на Передвижной выставке 1901 года. Он выставлялся и раньше, и даже несколько лет, но тогда не отличался от других наших пейзажистов, от их общей, серой и вялой массы. Появление «Тихой обители» произвело, наоборот, удивительно яркое впечатление. Казалось, точно сняли ставни с окон, точно раскрыли их настежь, и струя свежего, душистого воздуха хлынула в спертое выставочное зало, где так гадко пахло от чрезмерного количества тулупов и смазных сапог.

Что могло быть проще этой картины? Летнее утро. Студеная полная река плавно огибает лесистый мысок. Через нее перекинут жиденький мост на жердочках. Из-за берез противоположного берега алеют в холодных, розовых лучах, на совершенно светлом небе, купола и колокольня небольшого монастыря. Мотив поэтичный, милый, изящный, но, в сущности, избитый. Мало ли было написано и раньше монастырей при розовом утреннем или вечернем освещении? Мало ли прозрачных речек, березовых рощиц? Однако ясно было, что здесь Левитан сказал новое слово, запел новую чудную песнь, и эта песнь о давно знакомых вещах так по-новому очаровывала, что самые вещи казались невиданными, только что открытыми. Они прямо поражали своей нетронутой, свежей поэзией. И сразу стало ясно еще и то, что здесь не «случайно удавшийся этюдик», но картина мастера и что отныне этот мастер должен быть одним из первых среди всех. В чем же был секрет прелести этой скромной картинки и откуда могло взяться убеждение в великом значении ее автора?

Ответить на этот вопрос трудно, так как высшее искусство не поддается определению словами. Оно остается тайной, звуком того колокола в андерсеновской сказке, благовест которого доносится из ближайшего леса, но

найти который не дано благоразумным исканиям филистеров. Да и вся поэзия Левитана, в чем, в сущности, она заключается? Повседневные, почти убогие, жалкие темы; большая дорога, лесок, весна, талый снег — разве не писалось все это и до него, не будет ли писаться до бесконечности, до полного пресыщения? Мало ли у нас было правдивых художников за

И. И. Левитан. ▶
Вечер на Волге.
1886—1888. ГТГ.

В. А. Серов.
Портрет И. И. Левитана.
1893. ГТГ.

последние 20 лет, мало ли непосредственных этюдов? Однако расстояние между Левитаном и другими огромное — целая незаполнимая пропасть. Левитан — истина, то, что *именно нужно*, то, что именно любишь, то, что дороже всего на свете. Все другие только подделывались под истину или оставались в пределах дилетантизма, любительства. И другие так же любили русскую природу, как Левитан ее любил. Кто не умилялся клейкими весенними листочками, запахом земли, сухих листьев, также и чудным *запахом* снега; кто не наслаждался, ступая по сырой, напитанной влагой весенней черной земле, глядя на сонливое покачивание березовых макушек или на яркий закат над рекой; кто не блаженствовал, лежа в траве или получая в жаркий, душный день первые крупные капли дождя от сизой грозовой тучи? Вся эта сфера неуловимых, пожалуй, и физиологических, но таинственных и как-то странно пленительных, ощущений и составляет левитановское искусство. Картины Левитана не виды местностей, не справочные документы, но сама русская природа с ее неизъяснимо тонким очарованием, тихая, скромная, милая русская природа. Однако где те художники, которые без литературных комментариев (бывают такие «литературные комментарии» и в пейзаже), сразу, одним общим *видом* своих картин заставляли бы перечувствовать подобные, охватившие их среди природы, настроения? Во всей истории искусства их было очень немного, и Левитан стоит в ряду этих немногих одним из самых первых — насто-

ящий поэт Божьей милостью. Безвременная смерть этого большого художника — незаменимая потеря для русского искусства.

Разумеется, и Левитан — лицо, находящееся в связи, и в тесной связи, с общей историей. И он не явился сразу, без предшественников, и корни его искусства уходят далеко в темные недра художественной преемственности.

Лучше всего это доказывается его же собственными долгими годами развития. Несколько лет и он лепетал на вялом и скучном языке шишкиных и киселевых, теряясь в их монотонном хоре. Но в 1889 году ему удалось побывать на Всемирной парижской выставке, и, как для весьма многих западных художников, так и для Левитана, выставка 1889 года, и в особенности исторический отдел ее, имела огромное значение. Нигде и никогда барбизонская школа не была представлена с такой полнотой, как на этой выставке. Лишь с 1889 года стало очевидно, что не каульбахи и деларош — главные фигуры искусства XIX века, а скромные, долгое время едва замеченные художники: Милле, Коро́, Руссо, Дюпре, Добиньи и Труайон. В то же путешествие Левитан познакомился и с произведениями Моне, Бёклина и новейших голландцев. Внимательно, со всей страстью человека, вырвавшегося из спертого воздуха темницы на вольный свет, всматривался Левитан в живое, незнакомое ему до тех пор искусство Запада, и, поняв его, он мало-помалу стал разбираться и в самом себе. Все это нисколько не умаляет его значения. Ведь и барбизонцы не стоят особняком в истории, ведь и у них есть длинный ряд предков, начиная с Мишеля, Констебля и Бонингтона, кончая бесподобными миниатюристами XIV века, которые иллюстрировали «livre d'heures» герцога Берийского. Левитан — равноправный член этой древней международной семьи, художник сам по себе, чудный и гениальный, принесший свой

И. И. Левитан.
Озеро.
1899—1900. ГРМ.

камень к общему зданию, такой же крепкий и прекрасный, как камни всех прочих.

Левитан не барбизонец, и не голландец, и не импрессионист, и не все это, вместе взятое. Левитан — художник русский, но не в том Левитан русский, что он из каких-либо патриотических принципов писал русские мотивы, а в том, что он понимал тайную прелесть русской природы, тайный ее смысл, понимал *только* это, зато так, как никто. Левитан после 1889 года не раз путешествовал по Европе. Был он и в Швейцарии, и на юге Франции, и отовсюду, из всех этих чудных местностей, он привозил превосходные, необычайно верные и колоритные этюды. Однако какими холодными, пустыми кажутся эти пейзажи Левитана рядом с излюбленными его темами: с выгорелыми оврагами, серебристыми ручейками, серыми березами, светлым, чахлым русским небом! Быть выразителем своей страны не так-то легко, не так-то просто. Во всей русской живописи лишь 3—4 художника обладали этим даром. Левитан, Серов, Коровин и отчасти Нестеров — вот мастера, сумевшие передать истинную красоту русской природы; до них — одинокая картина Саврасова да некоторые «фоны» в картинах Венецианова. Все остальные художники или только искали и не находили этой красоты, или же относились к родной природе с пренебрежением, одевали русский пейзаж в дюссельдорфский наряд, или, наконец, по-ремесленному тупо списывали виды.

Левитан, гениальный, широкий, здоровый и сильный поэт,— родной брат Кольцову, Тургеневу, Тютчеву. В известном отношении, как художник, тесно сжившийся с природой, бесхитростный и глубокий, он, пожалуй, даже превосходит их. Но это сравнение с литераторами если и является само по себе при взгляде на его пейзажи, то вовсе не означает, чтоб в нем была хоть капля литературности. Как оно ни покажется странным, но и многие пейзажисты умудрялись впадать в литературность. Многие скорее «говорили» о природе в своих картинах, нежели писали ее. Для того чтобы вызвать известное поэтическое настроение, они довольствовались выбором «поэтичного» сюжета, подстроением всяких поэтичных мотивов, пользованием какими-то иероглифскими фокусами. Картина зачастую была дрянно написана, но вызывала общий восторг своими поэтичными намерениями.

Не таков Левитан. Он настоящий живописец. Один из немногих среди русских художников, Левитан умел наслаждаться кистью и краской, умел не только правильно, но и *красиво* писать. Все его картины сами по себе явления чисто живописного характера. Поэтому так трудно о них говорить, но зато так легко ими любоваться, отдаваться их необъяснимому очарованию. Употребляя псевдотехнические выражения, излюбленные художественной критикой, можно было бы сказать, что живопись Левитана сочная и жирная, что смелый, живой, гибкий его мазок всегда ударял кстати, что его краски отличаются необычайной, светящейся яркостью и правдивостью. Однако весь этот разбор, все это расчленение его техники никуда бы не годилось, так как его живопись вся из одного куска — цельная, могучая и гармоничная. Замечательно, какой мастер был Левитан в упрощении форм (иначе говоря, в «рисовании»), как удивительно характерно схватывал он сущность их, какой благородной естественностью, убедительностью

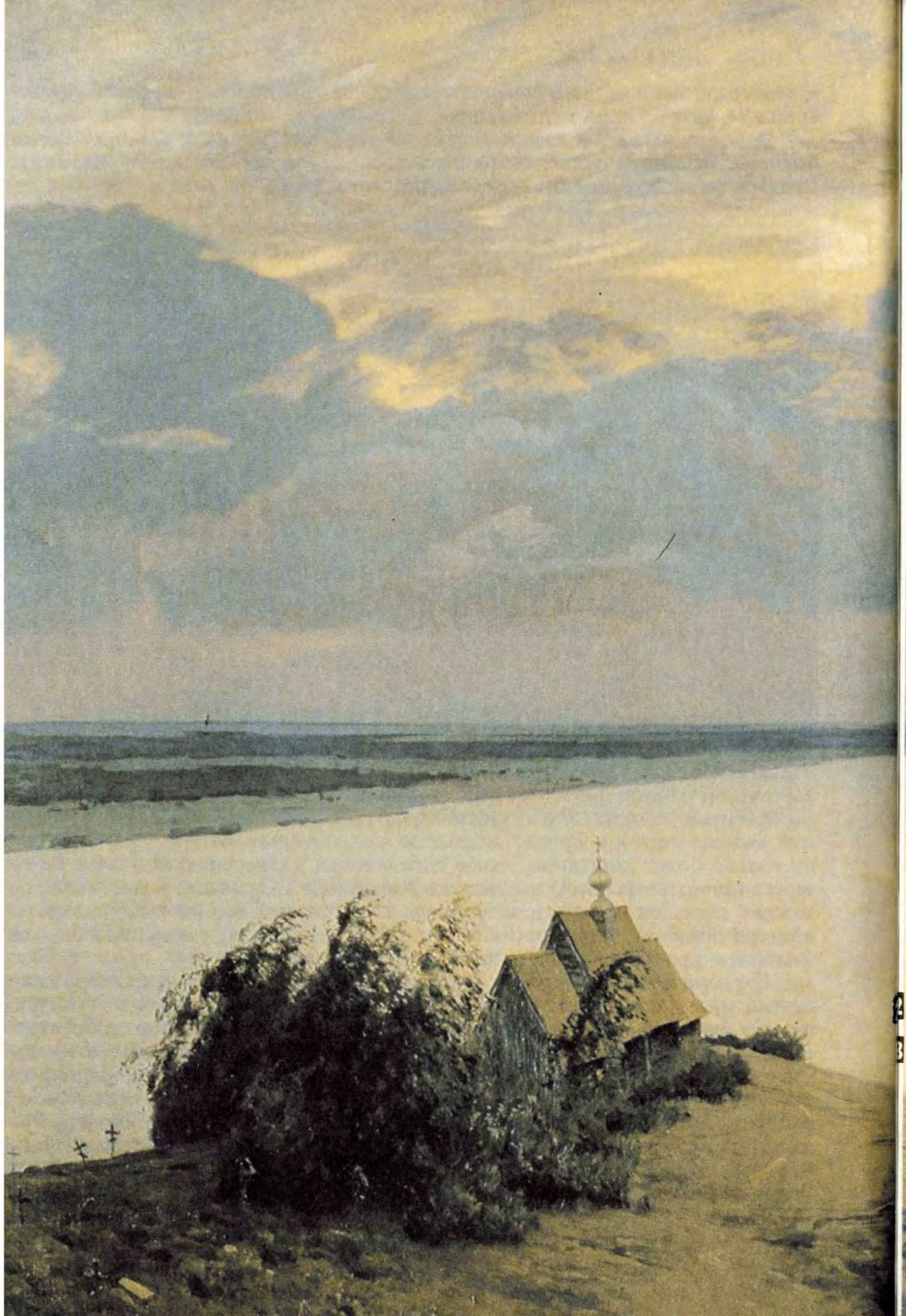
и непосредственностью отличается всегда его группировка, зачастую очень «придуманная», очень прилаженная.

В последней из указанных черт, в том, как Левитан «творил» свои пейзажи, пожалуй, лучше всего сказалось, какой это большой художник. Глядя на его картины, кажется, что все это именно так и видел в природе,

И. И. Левитан.
После дождя. Плёс.
1889. ГТГ.

но только более запутанно, менее определенно в известном смысле, с большим количеством совсем ненужных деталей. Его картины — а выставлял он только *картины* — всегда прекрасны как таковые: не по сюжету, не по «содержанию», но прямо по своему внешнему виду, сами по себе, как живопись, краски, как сочетание форм.

Слова наши, что Левитан выставлял одни только картины, вероятно, смутят многих. Как часто слышались нападки на его картины, в том именно смысле, что все это этюды, «талантливые, но недоделанные наброски», словом, что картины его не картины. Можно сказать, что это было общим мнением. Но мы не из пустой бравады утверждаем прямо противоположное. Все сводится к старому, избитому, но вечно для толпы не решенному вопросу. Толпа искренно и непоколебимо думает, что Доу, Куккук и Месонье *кончали* свои картины, а Рембрандт, Тёрнер не оканчивали своих. Без вылизанности и вылощенности толпа не понимает законченности. Весьма многим, и не только в простонародье, локутинская табакерка



или олеография нравится несравненно более, нежели гениальнейшие художественные произведения, только потому, что они имеют заманчиво полированный вид, что на них не видно мазка, темперамента художника, следов горячки творчества. Так точно мнение, что Левитан «не кончал», коренится в недоразумении. Действительно, он не закруглял своих штрихов, не зали-

◀ *И. И. Левитан.* Над вечным покоем. 1894. ГТГ.

И. И. Левитан. Март. 1895. ГТГ.

зывал своей живописи, не выписывал листочков и травинок, камешков и сучочков. Он давал одно только общее, в котором вся эта мелкота тонула и терялась, но это общее так верно, так метко, так полно резюмировало решительно все составные части, входившие в него, что всякая новая подробность являлась бы уже лишней, нарушающей общий и единый смысл картины. Сколько труда было положено Левитаном, этим в высшей степени честным и строгим к себе мастером, на некоторые из таких «неоконченных эскизов». Как долго, иногда годами, бился он над иным простейшим мотивом, переиначивая все снова, недовольный тем или другим, еле заметным диссонансом, меняя иногда всю композицию, раз ему казалось, что его поэтичная или живописная мысль недостаточно «очищена». Зачастую благодаря только настояниям друзей Левитан решался выставить картину, по его мнению, далеко не готовую. На посмертной выставке можно было проследить этот поучительный способ работы мастера. Некоторые излюбленные темы, прежде чем появиться в окончательной редакции, написаны были Левитаном 3, 4 и даже 5 раз, и любопытнее всего, что многие из этих первых, не удовлетворявших мастера опытов были несравненно более отделаны, нежели последний сжатый и цельный синтез.

Иногда Левитан потому только считал свою картину неоконченной, что на ней было слишком *много* лишних подробностей, то есть именно за то, что нравилось бы публике. При этом следует отметить замечательную твердость Левитана в его отношении к публике. Далеко не обеспеченный материально (свои юные годы он провел буквально в голодовке и нищете), он не отступал ни на пядь от своих убеждений, предпочитая остаться со своим произведением на руках, нежели сделать малейший компромисс.

В этой безусловной самостоятельности, в цельном, всестороннем развитии его прекрасного таланта, в ясности его драгоценной художественной личности заключается огромное значение Левитана. Для русской живописи он сыграл ту же роль, как барбизонские пейзажисты или импрессионистские мастера 60—70-х годов для Франции. Он является самым ярким представителем простого, здорового реализма в противоположность направленской живописи передвижников.

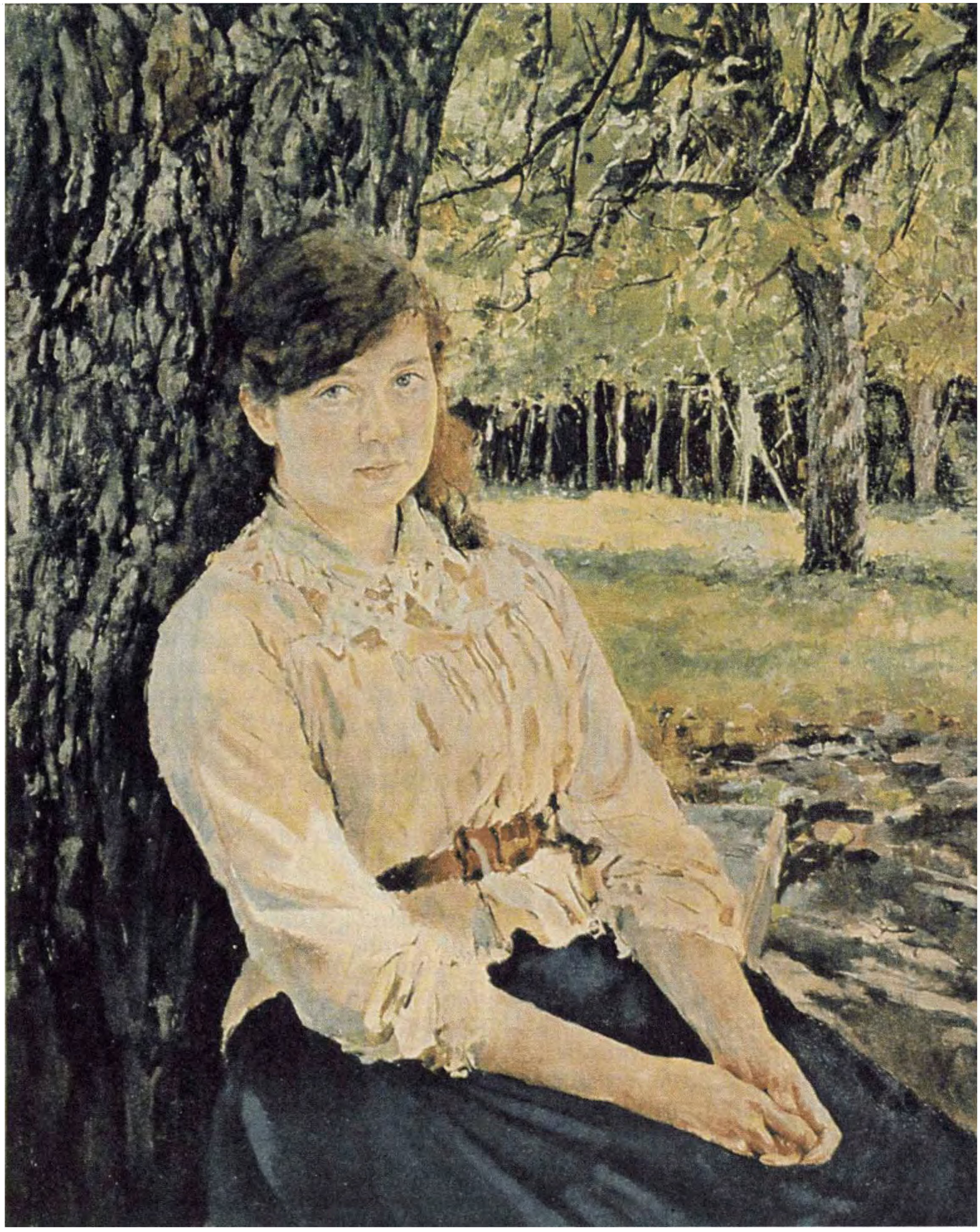
На его чистых, скромных и благородных картинах очищался вкус русских художников. Лучше всяких слов, независимо от всяких слов, да и раньше того, что вообще какие-либо слова были сказаны, Левитан своими картинами показал всю тщетность «содержательных» картин, всю прелесть «хорошей живописи», все очарование чисто живописной красоты. Такие слова, как «реализм», даже как-то оскорбляют в характеристике творчество Левитана, настолько далек был этот непосредственный, живой поэт от всякой предвзятой теории, от какого-либо зачисления в полк. В истории русской живописи, пожалуй, и не найти мастера, более независимого, более самобытного и самодовлеющего, нежели Левитан. Вот причина, почему, несмотря на долголетние связи дружбы и на всевозможные выгоды, его так тянуло уйти от своих первых товарищей — передвижников; вот почему он и примкнул к кучке молодых художников, провозгласивших своим основным и единственным принципом полную свободу художественной личности. Можно сказать, что душевная борьба, вызванная этим разрывом с прошлым, сильно отозвалась на необычайно впечатлительном художнике и была одной из причин, окончательно подточивших уже расшатанное здоровье Левитана.

XXXVI
В. А. СЕРОВ. К. А. КОРОВИН

Рядом с Левитаном самым замечательным по величине таланта и по цельности своей художественной личности среди современных «чистых», непосредственных реалистов представляется Валентин Серов.

Первые шаги в искусстве Серов сделал под руководством Репина и целых десять лет был одним из деятельнейших участников передвижных выставок. Таким образом, Серов является как бы плотью от плоти реальной школы 70-х годов, «стасовской» школы, и, однако же, стасовского, передвижнического в нем никогда не было ни на йоту. Мальчиком он несколько лет прожил в Париже и Мюнхене, в такую эпоху, когда западный натурализм только что достиг зенита и находился в полной силе. Но к юному, уже тогда сосредоточенному, независимому Серову не привились грубо натуралистические тенденции, они не сбили его с толку, и он остался вполне самим собой, страстно влюбленным в природу, ненавидящим в искусстве все притянутое, все подстроенное, все подчеркнутое. Серов когда-то был *убежденным* реалистом, то есть ему казалось, что нельзя сделать ничего хорошего, если не сделать так именно, как оно в природе; однако он был убежденным реалистом точно так же, как и старые голландцы,— не в силу каких-либо теорий, а непосредственно, вследствие своей большой любви к правде, к природе, к красоте природы.

Замечательно, что и самые первые серовские картины в отличие от репинских уже *красивы*. Уже в них с изумительной непринужденностью разрешены чудесные аккорды, уже в них выразилось стремление к гармоничности целого. Никогда Серов не пытался рассказывать, пояснять, забавлять. Он не стыдился своего призвания живописца; он не порывался к более «полезной» деятельности, а весь отдался разрешению чисто живописных задач, зато и достиг в этом направлении полного успеха. Можно положительно сказать, что то, что мог дать и чего не дал Репин, обладающий не меньшим чисто живописным даром, но всю свою жизнь сбивавшимся с толку, то самое дал Серов, являющийся рядом



В. А. Серов.
Девушка, освещенная солнцем.
1888. ГТГ.

с Левитаном самым красивым и даже самым поэтичным художником конца XIX века.

Нет ничего труднее, как *говорить* о таких художниках, каковы Левитан и Серов. Описывать словами прелесть их живописи невозможно. Красочные созвучия еще менее, нежели музыкальные, поддаются описанию и определе-

В. А. Серов.
Дети.
1899. ГРМ.

нию. Впечатление от серовских картин чисто живописного и, пожалуй, именно музыкального свойства, недаром он сын двух даровитых музыкантов и сам чутко понимает музыку. Искусство Серова вовсе ничего не имеет в себе литературного, *описательного*. Его основные черты: простота и непосредственность. В Серове нет даже каких-либо нарочитых намерений, хотя бы чисто красочного, живописного характера. Нельзя поэтому описать ни его гамму красок, ни его колористическую систему. Если поискать в старом искусстве художников, однородных с Серовым, то не придется останавливаться на Рембрандте, на Тициане и тому подобных субъективистах, создавших себе вполне определенную красочную систему, а невольно придут на ум (tote proportion gardee) Халс или Веласкес, их отнюдь не предвзятое отношение к видимому миру, их объективный взгляд на жизнь, их увлечение одной красочной действительностью. Картины Серова удивительно красивы по краскам, не будучи написаны «в красивом тоне».

Подобно Цорну, отчасти Сардженту, Даньяну, Лейблю, Либерману, Серов представляет всей своей ясностью, всей своей безграничной любовью к простоте, всем своим отвращением к какой-либо формуле самый разительный контраст «живописным кухмистерам»: Ленбаху, Бодри, Констану и т. п. художникам, выросшим на подражании старым мастерам, почти на плагиате. На картинах Серова все ясно, светло и по тому са́мому хорошо, красиво. Нет ни соуса, ни дымки; его произведения не напоминают вкусных пряников или превосходно приготовленных блюд, но действуют как прекрасная, чистая, ключевая вода. После целого века блуждания по археологии и истории, после долгого рабства в плену у «передового» войска и после всех грустных обстоятельств, не давших живописи XIX века вырасти и развиться нормальным образом, искусство Серова и ему подобных художников является как бы давно желанным выздоровлением, как бы ясным, освежающим утром, сменившим душную грозовую ночь.

Еще, скорее, можно *говорить* о портретах Серова, так как они все отличаются замечательной характеристикой, тонким вниканием в психологию изображенного лица. В особенности его портрет Александра III стоит целого исторического сочинения. Серов написал императора через четыре года после его смерти, но художник по памяти прекрасно, с изумительной правдой, со всеми характерными особенностями передал внушительный и полный значения облик Царя-Миротворца, его добродушную тонкую усмешку и холодный, ясный, пронизывающий взор. Не менее хорош его портрет императора Николая II, с удивительной точностью запечатлевший приветливое выражение лица ныне царствующего государя. Пытливый, острый, болезненный Лесков, томный, изящный, несколько байронизирующий Левитан, стройный, изящный великий князь Павел Александрович, несколько экзотичная смугловатая г-жа Б. в роскошном бальном платье, жена художника в саду на даче — все это не только чудесные «куски живописи», но и очень умные, очень тонкие, очень веские характеристики. В последнем из своих больших портретов, в портрете княгини Юсуповой, Серов встал вровень с величайшими мастерами женской красоты. Тем более досадно, что наше великосветское общество, целый век отвыкавшее на всяких Salonmaler'ов, вроде Неффа и К. Маковского, от понимания живописной красоты, дошедшее в своем огрубении до того, чтоб превозносить Богданова-Бельского, что наш бомонд, недостойное потомство тех, кто позировал Левицкому и Рослину, обдало этот шедевр целым потоком негодования и презрения.

Серова, в сущности, и считают у нас портретистом; но именно деятельность этого мастера лучше всего подтверждает, что художники последнего фазиса русской живописи плохо укладываются в рамки и категории. Серов никогда не был профессиональным портретистом, специалистом по портрету. Те, кто считает его за такового, недостаточно внимательно относятся к его творчеству. Как раз несколько лучших пейзажей, написанных в России за последние 10—20 лет, принадлежат его кисти. Трудно найти, даже во всем творении Левитана, что-либо более поэтичное и прекрасное, полнее синтезирующее своеобразную прелесть русской природы, нежели «Октябрь» или «Бабу в телеге» Серова. По своей прямо классической простоте,

по непосредственности впечатления, по искренности такие картины должны встать рядом с лучшими произведениями старых голландцев и барбизонцев. В особенности хорош его «Октябрь» — этот тихий серый осенний день, в желтых и серебристых тонах которого заунывно, безропотно поется панихида по лету, по жизни. Какая чудная, тончайшая по поэтическому

В. А. Серов.
Октябрь. Домотканово.
1895. ГТГ.

замыслу гармония красок, какое дивное по своей верности, по силе впечатления построение (как «верно» расположены пасущиеся лошади и мальчишка, сидящий на земле), какой точный в своей крайнем упрощении рисунок! «Баба в телеге» прошла на выставке незамеченной, и, правда же, нельзя винить публику за то, что она проглядела этот шедевр, так как трудно найти что-либо более скромное, тихое и незатейливое по эффекту. Однако ж недаром любители считают эту картину одним из лучших созданий мастера. Если бы у нас к живописи было бы столько же любви, как к музыке или к литературе, то эта скромная, маленькая картинка Серова сделалась бы классической, так как в ней, наверное, больше России, больше самой сути России, нежели во всем Крамском или Шишкине. За последнее время Серов несколько раз принимался за исторические темы и создал в своей крошечной картинке: «Елизавета и Петр II на охоте» — такой перл, такую тонкую иллюстрацию XVIII века в России, что ее можно поставить рядом с луч-

шими картинами Менцеля. Один осенний чисто русский пейзаж с кургузой, в синее выкрашенной церковкой, на фоне которого скачут по слякоти охотники в ярко-красных мундирах, вызывает в нас яркое представление о всей этой удивительной эпохе, о всем этом еще чисто русском, по-европейски замаскированном складе жизни.

В. А. Серов.
Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте.
1900. ГРМ.

Серов теперь в цвете сил и таланта, и положительно мучительно говорить о художнике, все главнейшее творчество которого еще впереди. Можно только высказать и теперь сожаление, что и этого замечательного мастера одолевают чисто русская апатия и лень, что и он, в сущности, не дает и десятой доли того, что мог бы давать.

Уже Серова лишь с натяжкой можно назвать реалистом, так как ему ужасно не идет даже такая «почтенная» и растяжимая кличка. Еще менее подходит какой-либо эпитет к другому художнику — К. Коровину, но сходство некоторых задач этого чрезвычайно разностороннего мастера с «реалистскими» произведениями Серова заставляет нас коснуться его в первый раз в той же рубрике — «неореалистов».

Когда появились на Передвижных выставках первые картины К. Коровина, все у нас были еще так далеки от требований чисто живописных красочных впечатлений, что публика мучительно ломала себе голову, добиваясь разгадать «дикие» намерения художника. «Кому нужна эта некрасивая барышня, стоящая среди березовых стволов, или эти три, ничего не выражающие, пестрые девицы, позирующие перед каким-то пастушком, и т. п.?» — с недоумением спрашивали себя посетители Передвижных выставок, пришедшие «поучиться жизни» у Вл. Маковского и его товарищей. Кое-какое понятие о красивом колорите существовало у нас даже в 70-х и 80-х годах, но красивыми в красочном отношении считались тогда разве только картины Семирадского, Харламова и К. Маковского да в западном искусстве — Макарта, Бенжамен-Констана, словом, все несколько грубоватое творчество, соблазняющее толпу яркими и пестрыми созвучиями. Репин дал несколько образчиков отличных в красочном отношении картин, по большей части этюдов с натуры, но редко кто любовался этими его произведениями, и даже его поклонники больше изумлялись *верности* передачи натуры, нежели *красоте*, получавшейся благодаря этой верности. О красоте вообще мало было разговора, и даже совсем забыли о ее существовании. Картины Коровина, в которых художник добивался одного только красивого красочного пятна, естественно, должны были смутить многих. Этому способствовала еще и самая живопись Коровина: дерзко-небрежная, грубая и, как казалось многим, просто неумелая. Никто тогда не подозревал, что и живопись, и краски в этих картинах — высокого достоинства, что автор их — настоящий живописец. Некоторый успех Коровин имел только со своей довольно слащавой и ничего не выражающей картиной «Утро в мастерской», где, разумеется, нравились избитый, с легкой руки Исраэлса, эффект серого дневного света, льющегося через огромное окно, да игривый сюжет: хорошенькая натурщица, потягивающаяся в кровати. Мало-помалу, впрочем, стали привыкать к чудаку-художнику, согласились даже, что он не без таланта, но горько скорбели о том, что он занимается такими пустяками. Передвижники так и не допустили его в свой священный конклав, где, однако ж, нашлось место даже для Волкова и Киселева.

Несколько большее внимание обратил на себя Коровин на Нижегородской выставке. Его панно, украшавшие Северный отдел, заслужили одобрение весьма многих и даже среди тех, которые начинали коситься на молодых. Но произошло это более потому, что на затею Коровина смотрели как

на остроумную шутку, как на чисто выставочный фокус, довольно забавный и милый. Если бы сказать тогда кому-нибудь из наших художественных аристархов, что этим картинам место в музее, разумеется, никто бы не поверил и расхохотался: коровинскую декоративную мазню повесить рядом с «Фриной» Семирадского и «Грешницей» Поленова! Ведь не сочли же

В. А. Серов.
Портрет художника
К. А. Коровина.
1891. ГТГ.

достойным повесить в художественном отделе Музея Александра III вторую, бесконечно более зрелую и цельную, серию северных панно Коровина, за которую, однако, художник удостоился высшей награды на Всемирной выставке 1900 года.

Недоразумение в отношении к К. Коровину — самого плачевного свойства. Оно лучше всего доказывает, как далека русская публика вообще от какого-либо понимания живописи. В сущности, изумительно декоративный, правильнее сказать, чисто живописный (ибо живописец и должен быть непременно декоратором: украсителем сцен — все назначение его в этом) талант Коровина пропадает даром. Какая грусть, что этот огромный мастер, этот яркий самобытный талант, два раза затративший свои силы на такие эфемерные создания, как выставочные панно, все время тратящий их на еще более эфемерные создания — на театральные декорации, так, вероятно, и не получит возможности увековечить себя и одарить Россию истинно прекрасным, величественным произведением.

◄ *К. А. Коровин.*
Гаммерфест.
Северное сияние.
1894—1895. ГТГ.

К. А. Коровин.
Бумажные фонари.
1898. ГТГ.

Коровин — удивительный, прирожденный стилист. То, что мерещилось Куинджи, то удалось Коровину. Не хуже японцев и вовсе не подражая японцам, с удивительным остроумием, с удивительным пониманием сокращает он средства выражения до минимума и тем самым достигает такой силы, такой определенности, каких не найти, пожалуй, и на Западе. Его

К. А. Коровин.
Северная идиллия.
1886. ГТГ.

стынущие в холоде и мгле северные пустыни, его леса, обступающие редким строем студеные озера, его бурые и сизые тучи, его стада моржей и вереницы оленей, наконец, яркие фанфары желтого солнца, играющего на всплесках синих заливов,— все это является настоящим откровением Севера, истинно грандиозной поэмой Севера, гораздо более достойной стать *классическим* произведением русской живописи, нежели все «Фрины» или «Помпеи». Коровину необходимо дать стены вечные, каменные стены, в которых бы собирался русский народ, стены дворцов, музеев, училищ или других общественных зданий. Непростительно будет для нашей эпохи, если и этот художник пройдет, не сказав всего того, что он может и должен сказать, не излив всей глубокой и широкой своей любви к русской природе!

XXXVII
М. В. НЕСТЕРОВ

Поэтом русской природы является и Нестеров. На него мы уже указывали выше как на последователя Васнецова, превратившего эффектный и энергичный шаблон своего учителя в нечто расслабленное, жидкое, истерическое [1]. Однако эти его недостатки поражают только в его церковно-декоративных работах (как раз доставивших ему наибольший успех) и лишь отчасти заметны в тех прекрасных поэтичных картинках, в которых только он и высказался вполне, в которых только он и вылил все свое проникновенное умиление перед русской природой. Нестеров, впрочем, только отчасти подходит к Левитану, Серову и Коровину. Он не только поэт-реалист, не только открывает в действительности вечные начала красоты и поэзии, но всей своей природой рвется из этой действительности, весь отдан глубоким вопросам сверхчувственного и сверхъестественного порядка, вопросам религии и жизни в Боге. Жаль только, что этот одаренный истинно мистической натурой художник до такой степени спутан чем-то весьма похожим на честолюбие, до того погружен в чисто суетные интересы, что мистический идеал, живущий в его душе сильно, с каждым годом меркнет и теряется.

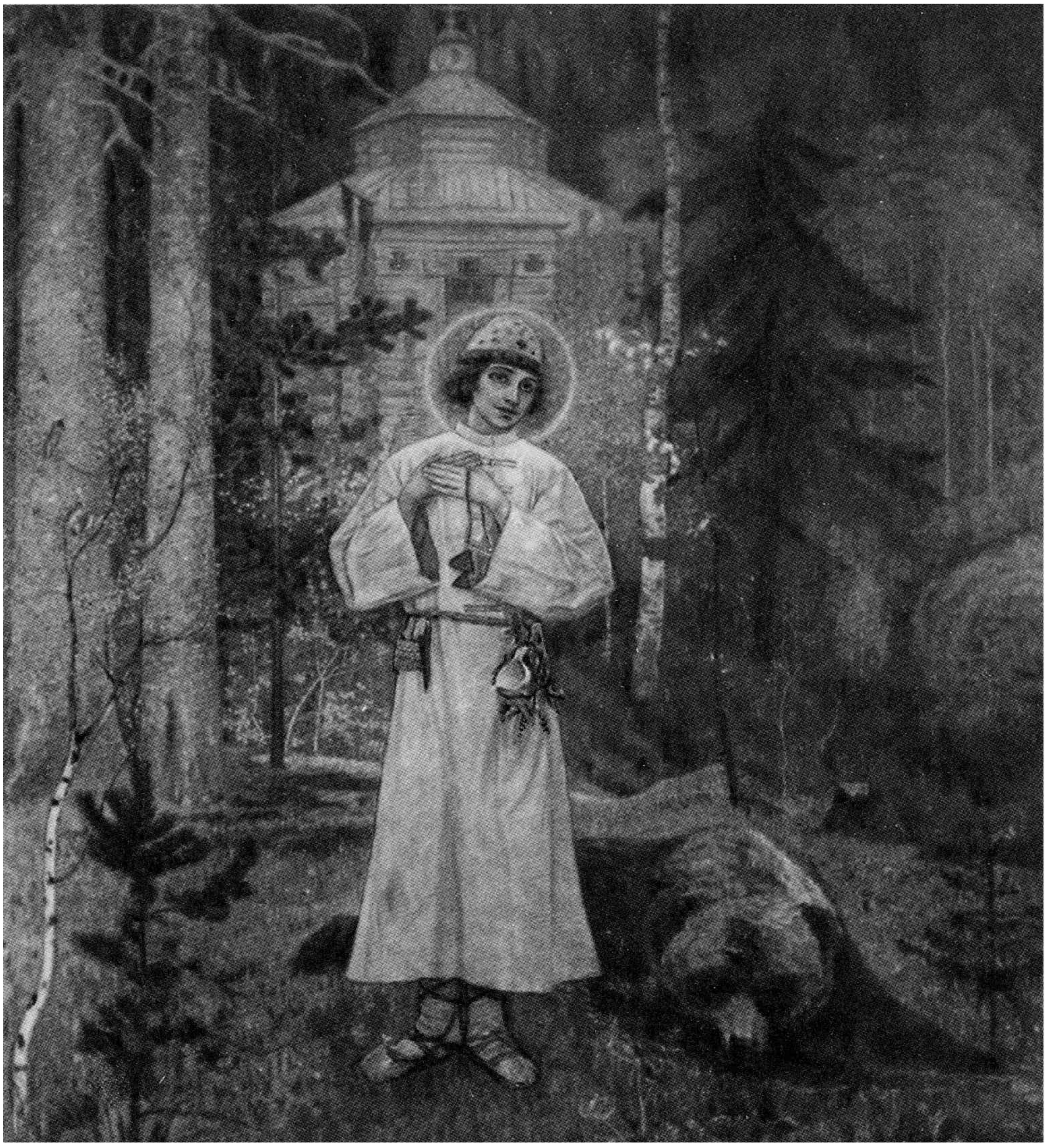
И эти поэтичные картины Нестерова не свободны от обычных его недостатков. Мятый, небрежный и местами даже неумелый рисунок фигур, дешевая подчеркнутость типов, подведенные, якобы экстатические глаза встречаются и в этих картинах и вредят общему впечатлению. Но все же эти произведения способны доставить большое наслаждение, навеять чудное, *чисто русское* настроение. Появление первого из них: странного старичка пустынника, бредущего рано утром по берегу серого озера,— показалось на выставке 1888 года как бы целым откровением. Еще изумительнее была следующая картина, написанная Нестеровым в конце 80-х годов

---

[1] Впрочем, необходимо оговориться. Все эти черты могли бы и не составлять недостатков художника, если бы не техническая сторона, которая у Нестерова еще гораздо слабее, нежели у Васнецова.

М. В. Нестеров.
Видение отроку
Варфоломею.
1889. ГТГ.

и относящаяся к позднейшим его работам так же, как относится какая-либо вдохновенная страница Достоевского к поучительной беседе в «Русском паломнике». «Видение отрока Варфоломея» (будущего св. Сергия Радонежского) — одна из самых таинственно-поэтичных и прелестных картин последнего десятилетия XIX века. Здесь, что редко бывает у Нестерова,



М. В. Нестеров.
Юность преподобного Сергия.
1892—1897. ГТГ.

удался ему и тип юного святого, его застывшая в священном трепете фигура, его поглощенное сосредоточенным восторгом лицо с широко открытыми, уставившимися глазами. Чарующий ужас сверхъестественного был редко передан в живописи с такой простотой средств и с такой убедительностью. Есть что-то очень тонко угаданное, очень верно найден-

М. В. Нестеров.
Под благовест.
1895. ГРМ.

ное в стройной фигуре чернеца, точно в усталости прислонившегося к дереву и совершенно закрывшегося своей мрачной схимой. Но самое чудное в этой картине — пейзаж, донельзя простой, серый, даже тусклый и все же торжественно-праздничный. Кажется, точно воздух заволочен густым воскресным благовестом, точно над этой долиной струится дивное пасхальное пение.

Нестеров уже не создавал больше ничего подобного по цельности и непосредственности. Во всех его других картинах гораздо сильнее выступают его недостатки, а в последних вещах он даже начинает впадать в салонный маньеризм, во что-то близкое к К. Маковскому. Однако же за исключением этих последних в каждой картине есть прелестные места, большие красочные достоинства, в особенности же тонкое понимание русского пейзажа. Самой замечательной среди них является «Св. Сергий

Радонежский» — целая поэма северного леса. Нужды нет, что сама фигура святого производит натянутое, почти фальшивое впечатление, что очень интересно, глубоко и верно задуманный лик его далеко не удался художнику. Картина эта уже одним своим пейзажем производит поистине умиляющее впечатление. Здесь благовеста нет; вообще в этой глуши далеко от

С. А. Коровин.
К Троице.
1896. ГТГ.

всякого человеческого звука. Тихо, торжественно тихо. Лишь птички чирикают в ветвях, осторожно шуршат белки по стволам и журчит прохладная речка, исходящая из таинственной чащи и снова теряющаяся в ней. Мягкая трава, мягкий мох. Дивные ароматы мха, молодых березок и елок сливаются в один аккорд, очень близкий к мистическому запаху ладана. «Слава Всевышнему на земле и на небесах» — верно озаглавил Нестеров эту свою вдохновенную песню, столь же красивую по замыслу, как и чарующую по своей тонкой, серебристой гамме красок.

Совершенно странная картина его «Под благовест». По ней видно, что Нестеров много живал с монахами, что он понял эту странную, малосовременную жизнь и полюбил ее так же, как полюбил ее Достоевский. Картина эта неприятна на первый взгляд. Типы — взяты, очевидно, с на-

туры — чуть-чуть походят на карикатуры Перова и Вл. Маковского. Нестеров не пожелал идеализировать своих любимцев и представил их такими, какими они являются на самом деле,— очень чуждыми нам, горожанам, оторванным от всякой религиозной жизни, от всякой жизни в природе и в Боге. Нам чужды и их медленная, ленивая поступь, и их понурые сосредоточенные лица, и их вечное перечитывание одних и тех же книг; нас оскорбляют также и их засаленные, грязные рясы, их жалкое, неудобное существование. Но пейзаж, развернутый позади них, дивный, весенний, хрупкий, серый, однотонный, слегка подернутый желтовато-бурыми догорающими лучами вечерней зари, все объясняет, со всем примиряет. Здесь, в этой умилительной пустыне, жизнь хорошая и люди здесь, *пока они здесь*, хорошие. Хороший, милый человек этот сгорбленный, старенький, грязный монашек, вечно бормочущий себе под нос какие-то священные стихи и изречения, весь ушедший в тексты, в доискивание тайного смысла загадочных божественных слов, и это для себя только, для утоления своей духовной жажды, в забвении всего остального на свете. Хороший, добрый человек и этот юноша, имеющий в себе что-то схоластическое, жесткое, семинарское, увлекающийся, быть может, честолюбивыми мечтами, лишь временно удалившийся в пустыню, набирающийся здесь сил, чтобы затем идти в свет, блистать и лгать там. Здесь на материнском лоне природы, где повсюду разлита Божья благодать, где все носит Божью печать, здесь, убаюканные бледным нежным небом, вечно глядя на далекую, пустую от людей даль, на ровное, тихое движение вод и гнущихся под ветром трав и деревьев,— здесь они чувствуют, что в них каким-то чудом возродились — для одного временно, для другого навсегда — блаженные годы детства, божественная невинность, хрустальная прозрачность и простота детской души. Нестеров, измученный жизнью,— очень сложная, мучительно сложная натура — как будто высказал в этой картине свою собственную душевную борьбу. И в нем растет и с годами крепнет, подобно тому как у этого юноши послушника, честолюбие, но и он в глубине души своей знает, как божественно хорошо безмятежное, бессуетное житье в Боге старика монаха; в глубине своей он все время рвется к этому миру. Быть может, если бы русское общество вернее оценило его, если бы оно дало ему возможность доразвиться в том направлении, которое было предначертано в его душе, Нестеров был бы цельным и чудным художником. К сожалению, успех толкает его все более и более на скользкий для истинного художника путь официальной церковной живописи и все более удаляет его от того творчества, в котором он, наверное, сумел бы сказать немало дивных и вдохновенных слов. Ведь является же он, рядом с Суриковым, единственным русским художником, хоть отчасти приблизившимся к высоким божественным словам «Идиота» и «Карамазовых».

XXXVIII

А. М. ВАСНЕЦОВ. М. В. ЯКУНЧИКОВА-ВЕБЕР. А. П. ОСТРОУМОВА. С. И. СВЕТОСЛАВСКИЙ

Рядом с Нестеровым следует упомянуть о Сергее Коровине. Этот крайне неплодовитый художник известен по своей несимпатичной картине деревенских нравов «Мирская сходка», тогда как гораздо большего внимания заслуживают его картины религиозно-бытового характера, в которых он имеет что-то общее с Нестеровым. Но, в сущности, С. Коровин написал всего только одну такую картину — акварель (да и вообще картин его наберется с трудом полдесятка); все же остальное только этюды и наброски к ней. Тема самая нестеровская. Далекая проселочная дорога, жалкие кустарники, серое небо. По дороге идет на богомолье суровый, жесткий старик, весь ушедший в мучительное обсуждение возникших в его душе вопросов, молодая, болезненная женщина, с блуждающим, экстатичным взором, и старуха мать, с добрым, измученным жизнью лицом. В этюдах к этой акварели есть также несколько очень интересных психологических документов религиозной жизни простого русского народа, среди них в особенности интересен тип какого-то мужика, могучего, властного, умного и энергичного, очевидно, раздавленного сознанием своей тяжкой-тяжкой вины.

В прежних пейзажах Аполлинария Васнецова также есть нечто близкое к Нестерову — какая-то, иногда очаровательно разрешенная, гармония. Первобытной, таинственной свежестью дышат его далекие тайги, тонущие в щемяще грустном вечернем зареве или в сырых, холодных фантастических туманах. Далекие полчища сосновых лесов, широкие, могучие, холодные сибирские реки, плавно протекающие между ними, тяжелые очертания Уральских гор объяты широким эпическим духом. Аполлинарий Васнецов, подобно скандинавам, с которыми он имеет много общего, разрешил очень трудную задачу, дав такие панорамические виды «живописных» местностей и не впав притом в «каламистость», в слащавый трафарет. Ему единственно удался Кавказ, а между тем сколько русских художников писали его, начиная от Виллевальде, Лагорио, кончая Киселевым. Все они превращали эту дивную, мрачную и грандиозную природу в какое-то

розово-лиловое, кондитерское Сорренто. Даже фотограф Верещагин не сумел обойти этот камень преткновения. Кавказ Аполлинария Васнецова единственно приближается к Кавказу Лермонтова — чудовищно огромный, давящий, широкий, страшный, безумно красивый в своем серо-зеленом, однообразном колорите. Краска и техника А. Васнецова вполне способ-

А. М. Васнецов.
На крестце в Китай-городе.
1902. Государственный Исторический музей. Москва.

ствуют цельности впечатления от его картин: несколько грубые, здоровые краски, очень упрощенный, но типичный рисунок, жесткая, простая живопись. Лишь иногда, и то за самое последнее время, стал он впадать в приторность, имеющую нечто общее с главным недостатком его старшего брата.

Очень любопытны его воссоздания старой Москвы. А. Васнецов уже много лет как живет в Москве, прямо против самого Кремля, и этот единственный в мире, невероятный, совершенно сказочный вид пленил его, заставил его забыть юношеские впечатления Сибири и направил его усилия на то, чтобы возродить то изумительное великолепие, от которого Кремль остался прелестным, но одиноким обломком. Его виды старой Москвы, являющиеся в научном отношении очень верными иллюстрациями, драгоценны и в чисто художественном отношении. В них он, подобно своему брату, сумел разгадать коренную русскую, окончательно в наше время исчезающую красоту, вычурную, странную прелесть целой безвозвратно погибшей культуры. Особенно удачна его «Деревянная Москва» — это тесное скопище самых разнородных, фантастических построек, периоди-

чески выгоравших каждые 5 лет и снова с каким-то безумным упрямством созидавшихся в том самом порядке и с теми же декоративными, но отнюдь не практическими ухищрениями. Точно сказка выглядит этот дикий город, служивший такой чудной оправой грандиозным Кремлевским памятникам. Жаль только, что увлечение археологией заставляет А. Васнецова так

А. М. Васнецов.
Озеро.
1902. ГТГ.

комкать композицию с целью воспроизвести как можно больше всякой всячины, жаль также, что как раз в этих вещах технические его недостатки особенно заметны: краски слишком «аппетитны», рисунок сбит и не характерен, живопись дряблая.

Среди других «неореалистов» особенного внимания заслуживают М. В. Якунчикова и А. П. Остроумова, художники: Ционглинский, Светославский, Переплетчиков, Архипов. М. В. Якунчикова-Вебер — удивительно симпатичная художественная личность. Она одна из тех, весьма немногих женщин, которые сумели вложить всю прелесть женственности в свое искусство, неуловимый нежный и поэтичный аромат, не впадая при том ни в дилетантизм, ни в приторность. М. В. Якунчикова большую часть своей жизни провела за границей, но каждое лето она возвращается в Россию, и каждый раз с прежней, неувядаемой силой поражает ее своеобразная тонкая прелесть родной природы.

Излюбленные темы г-жи Якунчиковой — разные уголки старинных российских разоренных и милых усадеб: вид с балкона, украшенного толстыми колоннами, на далекие плоские луга, над которыми догорает холод-

ная северная заря; пузатое крылечко с двойной белой лестницей, тоскливое зало, уставленное одетою в летние чехлы мебелью; своеобразно прелестный вид с верхушки старинной колокольни, из-за тяжелых, больших колоколов, на милый деревенский пейзаж; кусочек забытого сада, кусочек рощи, кусочек кладбища с мрачным, но опять-таки почему-то милым деревянным крестом на первом плане. Во всех этих вещах чувствуется чуткий, тонкий поэт, слегка болезненный, дорожащий всем тем, что крошится, исчезает, гибнет,— всем милым прошлым и проходящим. М. В. Якунчикова в то же

А. Е. Архипов.
Обратный.
1896. ГТГ.

время большой поэт детства. Одно, впрочем, связано с другим. Кто любит, кто понимает прошлое, тот обыкновенно любит и понимает свое детство, всю прелесть своего прошлого — очень редкая и драгоценная черта. Как мила ее затея изобразить в картине очаровательнейшую народную игрушку: модель Троице-Сергиевой лавры в виде фантастического миниатюрного городка (эта картинка составляет первое звено целой длинной серии, задуманной художницей); как хороша еще ее собственная (в сотрудничестве с Е. Д. Поленовой исполненная) модель-игрушка крошечной, очаровательно уютной и поэтичной Берендеевки!

М. В. Якунчикова не только большой поэт, но и большой мастер. С этой стороны она до сих пор недостаточно оценена, а между тем мало найдется среди современных художников — и не только у нас, но и на Западе,— кто владел бы такой свежей, благородной палитрой, таким широким, бодрым мастерством. Чрезвычайно замечательны также все попытки М. В. Якунчиковой стилизовать свою работу, оградить ее от случайностей росчерка, от мишурного блеска, от лишних и потому безвкусных подробностей. С этой целью она одно время прибегала к выжига-

нию на дереве, и ей удалось превратить этот опошленный, в сущности безотрадный, способ в прекрасное орудие для своих высокохудожественных намерений. Еще лучше удалось ей достичь той же цели: упростить и тем синтезировать свою технику в цветном офорте, в одном из самых трудных и сложных способов репродукции, приобретшем,

М. В. Якунчикова-Вебер. ▶
Городок зимой.
1898. ГРМ.

М. В. Якунчикова-Вебер.
С колокольни
Саввино-Сторожевского
монастыря
близ Звенигорода.
1891. ГТГ.

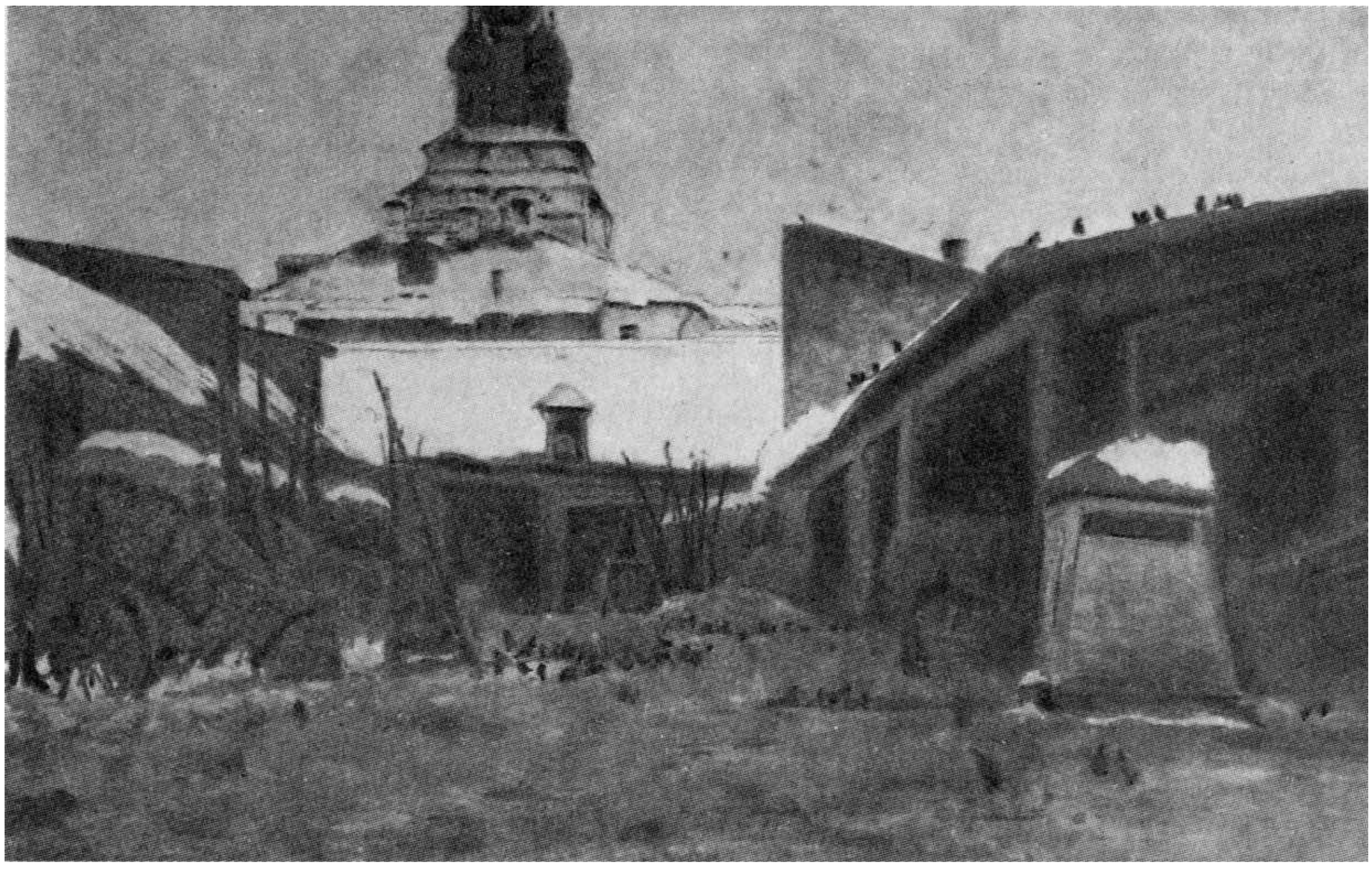
однако ж, в ее мастерских руках необычайную свежесть, непосредственность и прелесть.

Теми же задачами занята и другая художница — А. П. Остроумова, также очень тонкий поэт и большой мастер своего дела. И она, подобно Якунчиковой, отреклась от всех обыденных художественных способов и, движимая прямо странным по своей определенности призванием, взялась за цветную гравюру на дереве, в которой в наше время выдвинулись только два мастера — Лепер и Ривьер и которая больше столетия была в полном загоне, главным образом по причине огромных трудностей, связанных с этой техникой. И Якунчикова, и Остроумова взялись за эти способы не из пустого оригинальничанья, но по свободному душевному влечению, движимые желанием давать в своих работах лишь строго обдуманное, неумолимо очищенное от случайностей, а потому и более полное, ясное и гармоничное

целое. Незатейливые, тихие, но изумительные по мастерству, по правдивости эффектов и по своему благородному стилю пейзажи обеих художниц должны в истории русской гравюры занять место рядом с великолепными портретами Чемесова, Скородумова и Уткина, а также со скромными, но милыми литографиями Галактионова, Мартынова и Александра Брюллова.

О Ционглинском, в сущности, следовало бы упомянуть в одной главе с Куинджи, но мы этого не сделали, так как Ционглинский значительно позже, нежели Куинджи, явился у нас насадителем импрессионизма, пропагандистом новых световых и красочных учений, возникших на Западе. Ционглинский — странная фигура. Трудно найти человека, у которого действия и слова были бы в таком несоответствии. На словах — гений,

озаренный вдохновением, заражающий всех неподдельным огнем своего воодушевления, неистовый, пламенный жрец Аполлона; в творчестве — скорее неудачник, лишь изредка создающий что-либо цельное и приятное. Еще лучшее, что он сделал,— этюды, зачастую поражающие свежестью своих красок, своей насыщенностью светом. Ционглинский не сыграл вид-



С. И. Светославский.
Постоялый дом в Москве.
1892. ГТГ.

ной роли в русском искусстве, но вся его очень симпатичная и ревностная деятельность (он на редкость превосходный художественный педагог) отводит ему очень почетное, хотя и скромное, место среди русских современных художников.

Если Ционглинскому мешает занять видное место в современном искусстве его неумелость, то, напротив того, Архипову вредит его чрезмерная ловкость, вечно совращающая его в сторону щегольства и шикарства. В своих произведениях Архипов обнаружил влечение к самым скромным и тихим сюжетам. Воскресный солнечный день, бабы, калякающие на паперти, ямщик, с пением возвращающийся в светлую летнюю ночь по ровной, пустынной местности; раннее белое утро, молодая женщина, вышедшая к балкону освежиться в утреннем воздухе, уютный старичок келейник, бросающий корм птицам,— какие все это премилые, задушевные, поэтичные темы! Между тем исполнение этих картин в таком несоответствии с их внутренним содержанием, что от поэтичного намерения автора остается весьма немного. Все эти тихие, спокойные, трогательные по своей «провинциальности» сценки исполнены с той же бравурой, с тем же шиком, с которым Невиль или Иосиф Брандт рисуют патриотические баталии и парады. Впрочем, это мастерство, это шикарство — коренные черты Архипова, ему

не отделаться от них: он «шикарит» по природе, а не в погоне за дешевым эффектом. «Успокоиться», «остепениться» вряд ли он может. Лучше было бы поэтому, если бы он содержательную сторону своих картин искал в таких областях, которые ближе подходят к характеру его технического, фатально неизменимого дарования.

В полном соответствии находились когда-то техника и содержание у Светославского. За последнее время этот истинный художник почему-то стал сбиваться с толку и кидаться на совершенно неподходящие для него сюжеты; в то же время он забросил совершенно заботы об исполнении, стал писать грубо, небрежно, необдуманно. Но первое время, в начале 90-х годов, он был одним из лучших товарищей Левитана, притом совершенно самобытным художником, отмежевавшим себе обособленную и весьма интересную область. Светославский — поэт провинции, грязных, серых, но милых, а в чисто красочном отношении, бесспорно, прекрасных уголков. Задворки с тающим голубым снегом и греющимися в весеннем солнце желтыми коровами, глухая улица, тонущая в сизых сумерках, город, занесенный снегом, вид из-за живописно развалившихся навесов на старинную пестро раскрашенную церковь и т. п. темы были исполнены им с замечательной простотой, с замечательной искренностью и правдивостью. Нельзя сказать, чтоб Светославский был тонким колористом и большим виртуозом живописи, но краски его энергичны, ярки, верны, техника вполне подходящая к темам — простая, трезвая. Все у него в этих картинах дышит хорошим чисто провинциальным здоровьем, все исполнено несколько грубоватого, но вполне художественного настроения.

XXXIX
ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТЫ. И. Э. БРАЗ. Ф. А. МАЛЯВИН

Все до сих пор перечисленные художники-реалисты — и даже вечно странствующий, то по Испании, то по Востоку, Ционглинский — по всему духу своего творчества вполне русские художники. Вполне русскими художниками можно назвать и всех остальных неореалистов: сосредоточенного, нудного Бакшеева, поэтического, но чрезмерно специализировавшегося на «Веснах» Переплетчикова, слишком пестрого Мешкова, скромных, но очень искренних и милых пейзажистов — наследников Левитана: Виноградова, Аладжалова, Мамонтова, Петровичева, Жуковского, Кузнецова. Все они не только пишут русскую природу, русскую жизнь, но и понимают их, влюблены в них, все тронуты ими. Это небольшие, но очень симпатичные, здоровые, славные художники, создания которых будут так же цениться со временем, как бесчисленные и милые «маленькие голландцы». Несравненно более заражена Западом и несравненно менее проникновенно относится к своему родному группа художников, объединившаяся еще в бытность свою в мастерской Куинджи и среди которой особенно выделяются Пурвит, Рущиц, Валтер, Латри и Богаевский. Все это еще молодые, очень живые, очень впечатлительные и талантливые люди, отлично знающие свое дело, пишущие чрезвычайно эффектные картины. Но этих художников, хотя мотивы их картин и заимствованы из русской природы, с натяжкой можно назвать русскими, так как русского духа в них мало. Неприятно поражает их сильная зависимость от Парижа и Мюнхена, и та виртуозная, несколько шаблонная ловкость, с которой они изготовляют свои очень колоритные, очень правдивые, но не особенно глубокие этюды. Впрочем, составлять об этой группе художников окончательное мнение еще рано (в особенности рано это делать относительно Рущица), так как они, бесспорно, все еще далеко не установились, а, наоборот, очень ревностно и с усердием продолжают искать себя.

Совершенным космополитом является Браз. Когда появились его первые этюды на выставке работ учеников Академии в 1895 году, то никто не хотел верить, что это произведения русского юноши, ученика Репина.

Превосходные этюды эти были исполнены с полным мастерством и совсем так, как пишут и рисуют в Мюнхене или в Голландии, откуда Браз тогда только что вернулся. Тот же штрих, те же легкие, вкусные краски. С тех пор Браз не переменился; он, правда, ушел вперед, сделался тверже и сосредоточеннее в рисунке, ярче в колорите, бóльшим виртуозом в живописи, но

И. Э. Браз.
Портрет писателя А. П. Чехова.
1898. ГТГ.

он не подвинулся ни на йоту в смысле интенсивности своего творчества, он все такой же хороший, элегантный, красивый техник, питающийся художественными данными, добываемыми на Западе, и с большим остроумием пользующийся теми «советами», которые доносятся из произведений старой живописи. Деятельность Браза заслуживает, впрочем, полного сочувствия, так как это художник, серьезно преданный своему делу, с неутомимым усердием добивающийся совершенства. Существует целая очень обширная и очень почтенная область живописи, в которой он мог бы у нас, подобно Больдини и Гандару в Париже или Сардженту в Англии, быть неоспоримым царем. Мы говорим о заброшенной, почему-то глубоко презираемой в наше время «светской» или «великосветской» живописи, давшей, однако же, в свое время, когда «свет» и художники были в более тесном единении, немало превосходных мастеров. Трудно найти что-либо более подходящее для «украшения» стен изящных, со вкусом меблированных комнат, нежели

бразовские картины и портреты. Каждое из его произведений является отличным куском живописи, приготовленным с изумительным знанием художественной гастрономии. Если картины Браза и не затрагивают души и сердца зрителя, то, во всяком случае, они нежно ласкают глаз, доставляют не особенно глубокое, но настоящее удовольствие. Особенно Браз мог бы выдвинуться на портретах, если бы те самые, кто рождены быть его заказчиками — все наше блестящее, нарядное высшее общество,— не отвыкли настолько от всякого вкуса, что предпочитали ему таких «художников», как Богданов-Бельский, Александровский, Штемберг и т. п.

Не вполне русским представляется и Малявин, несмотря на то что он всегда черпает свои сюжеты из русского народного быта. Чисто русское в нем лишь то великолепно-бесцеремонное ухарство, с которым он относится к своему делу, та несколько циничная небрежность и непродуманность, с которой он щеголяет перед публикой своим колоссальным дарованием. Однако все это внешние черты, не влияющие на самый характер его живописи. По внутреннему характеру живописи он стоит гораздо ближе к Бенару и к Цорну, нежели к Серову и Репину. Вероятно, эта зависимость от Запада и упрочила его успех на международных выставках. Итальянцы и французы любовались этим переложением на грубый и шумный, варварский лад тонких и элегантных симфоний современных европейских колористов. В этом кроется для них острая прелесть, близкая, вероятно, к тому очарованию, которое должны были испытывать пресыщенные римляне при виде варваров, развратившихся высшей культурой.

Судьба Малявина совершенно фантастическая. Этот русский Бенар, запугавший своими чрезмерно звучными фанфарами профессоров Академии и петербургскую публику, когда-то ходил в рясе, был послушником на Афоне. Какая огромная сила должна была быть в этом человеке, чтоб уверовать в свое дарование, прийти за тридевять земель, уже взрослым человеком учиться делу, имеющему мало общего с монашеством, какая сила, чтоб не употребить свой талант на иконописание, хотя бы в духе Васнецова, но окончательно бросить le froc aux orties и бодро, смело, дерзко пойти по стопам своего учителя — автора «Бурлаков» и «Не ждали». Еще большую силу обнаружил он в том, что, сделав в этом направлении несколько прекрасных опытов, он резко повернул в сторону, страстно увлекся новыми веяниями, вдруг распрощался с косным реализмом и всецело отдался чисто живописным задачам.

Малявин находится еще в самом начале своей деятельности, и потому говорить о нем слишком рано. Можно, однако, предположить, что этого геркулеса живописи ожидает в будущем немало славных подвигов. Теперь, после того как он покинул сбивавшую его с толку Академию, где юный художник, невольно реагируя против отсталых требований, возносился слишком далеко, дерзал слишком много, теперь, после того как он вкусил высших почестей на Западе, окончательно уверовал в себя и, вполне обеспеченный, может бросить всякие посторонние заботы, теперь только от Малявина и можно ожидать настоящих, задушевных слов, вполне искренней, вполне самостоятельной деятельности. В данную минуту он удалился в тишину деревенской жизни, и следует думать, что там, в покое, он (если

только не погрязнет в свойственной русским художникам чудовищной лени) сумеет сосредоточиться, найти себя и сбросить тот несколько пестрый и крикливый наряд, в котором он до сих пор «эпатировал» нашу наивную толпу. Тогда только предстанет пред нами настоящий Малявин, и, вероятно, этот настоящий Малявин станет одним из самых драгоценных со-

Ф. А. Малявин.
Крестьянская девушка с чулком.
1895. ГТГ.

временных художников. Разумеется, впрочем, что и все, сделанное им до сих пор, если и поражает неприятно своей залихватскостью, своим je m'en fiche'измом, все же, в чисто живописном отношении, принадлежит к самому превосходному, что сделано за последнее время. Таких красивых сочетаний красок, такой бравурности в технике, такой великолепной простоты и смелости не найти на всем протяжении истории русской

живописи. Даже те портреты Репина, которые в свое время восхищали поклонников смелостью и непосредственностью своего мастерства и оскорбляли до слез недоброжелателей, покажутся рядом с «Бабами» Малявина на первый взгляд робкими, чуть ли не ученическими работами. Лишь приглядываясь, отдаешь все же *(покамест)* предпочтение серьезности, вескости учителя перед блестящим, но легкомысленным фейерверком ученика. Скандал, произошедший по поводу появления малявинских «Баб», вопиющая несправедливость профессоров, отдавших предпочтение перед этой брызжущей талантом, великолепной вещью тоскливому изделию одного из эпигонов Вл. Маковского, недоумение публики и художников еще раз доказали, как мало у нас самых элементарных понятий о живописи и об искусстве. К чести Репина говорит то, что он, почти единственный из признанных авторитетов, одобрил Малявина, и это несмотря на то, что прекрасно отдавал себе отчет, что картину Малявина следует считать самым ярким и дерзким протестом против того искусства, представителем которого Репин был всю свою жизнь.

XL

ВОЗРОЖДЕНИЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА. В. М. ВАСНЕЦОВ. Е. Д. ПОЛЕНОВА. К. А. КОРОВИН. А. Я. ГОЛОВИН. С. В. МАЛЮТИН

Те же причины, которые придали реализму совершенно новый оттенок: развитие индивидуализма и преобладание мистического начала красоты, породили и в Европе, и у нас возрождение декоративного искусства, бывшего около 100 лет в совершенном загоне. В сущности, так называемая художественная промышленность и так называемое чистое искусство — сестры-близнецы одной матери — красоты, до того похожие друг на друга, что и отличить одну от другой иногда очень трудно, до того близкие, что и разграничить сферу одной от сферы другой невозможно. Но мрачный XIX век, дошедший рядом софистических, мертвых умозаключений до отрицания красоты, до превращения священного искусства в какое-то жалкое орудие своих близоруких целей, расторгнул эти связи, превратил одну из этих сестер в какую-то служанку и совершенно изгнал другую. Теперь наступила давно желанная реакция. Красота вернулась всесильной владычицей и коснулась своим волшебным жезлом всей жизни. И снова вся жизнь в целом засветилась, снова люди получили возможность жить в красоте, долголетнее мрачное коснение в безобразии как будто пришло к концу. Как на Западе, так и у нас те же художники, которые задавались самыми возвышенными и поэтичными задачами, взялись теперь и за то, что в продолжение всего XIX века считалось «низким родом» или пустой забавой. Они устремились на украшение самой жизни, они задались целью вложить свою душу, свою личность, иначе говоря, ту таинственную Аполлонову искру, которая составляет суть и соль всякого художника, не только в картины и в статуи, но и во всю жизнь, во все окружающее.

Разумеется, и здесь не обошлось без недоразумений. Слишком огромная пропасть образовалась за весь век между творцами-художниками и публикой. Последняя до того погрязла в мещанское робкое приличие, в жалкую рутину и нелепый утилитаризм, что не может по-должному оценить тех, кто для нее работает, кто жаждет поделиться с ней своими находками, святою святых своей души — вдохновением. У нас это отрицательное

отношение публики, естественно, получило несколько смешной и, как водится, грубый характер. С чисто провинциальной откровенностью русская публика окрестила все движение «декадентством», заметила лишь слабые стороны и не смогла подняться на должную высоту, чтоб справедливо оценить то прекрасное, что было в существе дела. Это отразилось, в свою очередь, на деятельности художников. Благодаря отсутствию поддержки, встречая со стороны публики вечный отпор и протест, творчество их получило несколько эксцентричный, беспокойный характер. Доля упадочности, доля болезненности, без сомнения, находится в современном художественном творчестве, но оно является лишь отражением грандиозного упадка, грандиозного огрубения всего общества [1].

Среди тех, которые занялись возрождением красоты в жизни, на первом месте и по времени, и по заслугам стоит В. Васнецов. Васнецов дорог для людей нашего поколения не своими сказочными картинами, тем менее своей религиозной живописью. Он, правда, подал ими сигнал новому движению, и в этом его большое значение, но он не сказал в них живых и вечных слов. Дорог для нас В. Васнецов тем, что он первым из художников снова обратился к украшению жизни, тем именно, за что некоторые его винили в 80-х годах, утверждая, что он «разменивает свой талант». Васнецов заслуживает наше полное сочувствие именно за то, что он «разменялся», что из замкнутой касты передвижнических живописцев он вышел в самую жизнь и положил свой талант, свои богатые душевные и умственные силы на воссоздание красоты жизни. При этом Васнецов, безумно влюбленный в русское прошлое, верный поклонник «Москвы», окончательно порвал с Западом и пожелал вернуться к первоисточникам, убежденный в том, что русскому нужна только русская красота, что только окруженный этими формами красоты русский человек может себя чувствовать хорошо.

Главная заслуга Васнецова в том, что он уничтожил ужасные предрассудки, сковывавшие мнение нашего общества, и в частности наших художников, относительно древнерусского декоративного искусства. Он подорвал покровительственное, порожденное Академией отношение к «варварскому русскому стилю». Только с тех пор, как Васнецов дал свои спокойные, прекрасные образчики, стало ясно, как далеки были от истинно русской красоты сухие академические пародии, а также вся превозносимая Стасовым абракадабра «петушиного стиля», изобретенного Гартманом и Ропетом и развитого до последних пределов безобразия их слабосильными подражателями вроде Богомолова, Шервуда и Парланда. Чудовищная пестрота, нарочитая тяжеловесность и нелепость их произведений ничего не имеют общего с высоким, благородно спокойным, монументальным, а подчас уютным и затейливым творчеством тех древнерусских людей, которые создали мощные стены Кремля, дивные соборы Ярославля и Владимира и такую массу всевозможных, поразительных по мысли и изяществу, предметов.

---

[1] Впрочем, сама по себе болезненность в искусстве не есть еще показатель упадка, не есть еще недостаток. Болезненностью отличались как раз величайшие художники, и, быть может, только болезненное состояние, состояние, близкое к смерти, к переходу в иное, стояние на рубеж с тайной — дает возможность лицезреть тайну и сообщать о ней.

Виктор Васнецов угадал их вкусы, вник в их понимание прекрасного и сумел дать всевозможные образчики совершенно в духе этих старорусских людей. Среди подобных его произведений не столько хороша всевозможная мебель, зачастую неудобная и неудачная в конструктивном отношении (хотя и в ней есть много достоинств), сколько его разные декоративные наброски, его узоры во Владимирском соборе, больше же всего, пожалуй, постановка «Снегурочки» (исполненная для С. И. Мамонтова), дышащая непосредственной простотой и свежестью народного эпоса и прекрасная по своей народно-русской фантастике. Только человек, беззаветно влюбленный в родную старину, глубоко понимающий ее особенную, своеобразную прелесть, мог снова открыть закон древнерусской красоты, отбросив в сторону все затеи и коверканья поверхностных националистов и легкомысленных представителей академического эклектизма.

Главная прелесть декоративных работ Васнецова — в их красочном эффекте. Он сам так непосредственно и просто увлекался чисто русскими сочетаниями и оттенками сочных, полных и непременно спокойных красок, в которых исполнены старорусские декоративные работы, что в своих произведениях он, человек конца XIX века, совершенно естественно, без малейшей натяжки сумел передать эти сочетания и оттенки, излюбленные людьми, жившими 200 лет назад и имевшими так мало общего с нашей культурой. В этой «несовременности», впрочем, и недостаток Васнецова. Он имеет слишком мало связей с современной Россией. Он весь — Москва, он весь — Византия. Его начинания почтенны и прекрасны, они открыли на многое глаза молодым художникам, но сами по себе вряд ли могут они преобразовать и украсить нашу уже в слишком значительной степени «озападнившуюся» жизнь [1].

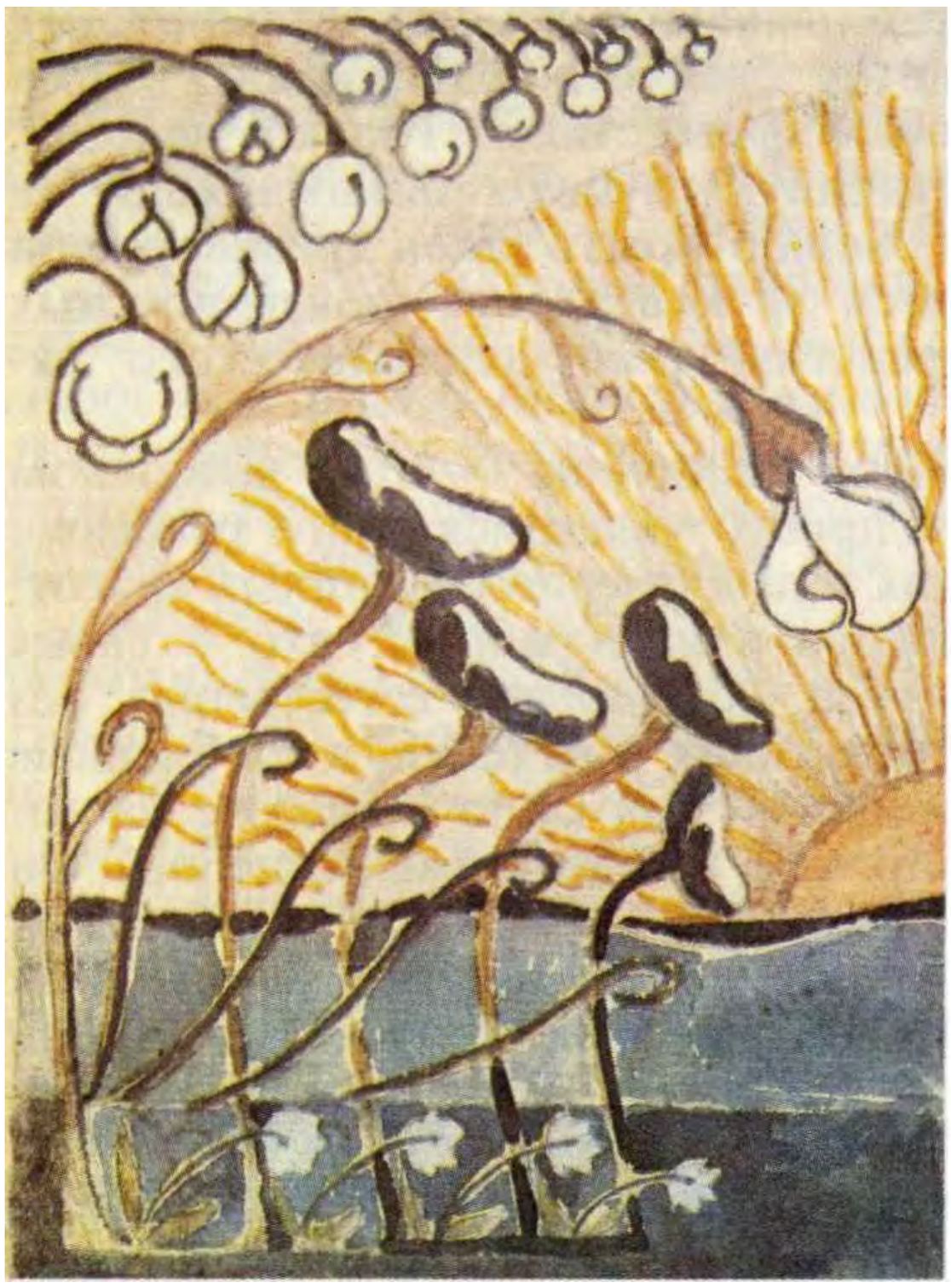
Все остальные художники, пошедшие по той же дороге, как Васнецов, появились так сразу и одновременно, что трудно установить преемственность их друг от друга. Пожалуй, и бесполезно искать эту преемственность, так как здесь не было *моды*, подражания, но одно общее увлечение, один общий восторг, всеобщее пробуждение и искание: одновременно, заодно, дружно и ровно. Единственно Васнецов да еще Суриков стоят как-то обособленными в начале, другие все шли после них, но не в хвосте за ними,

---

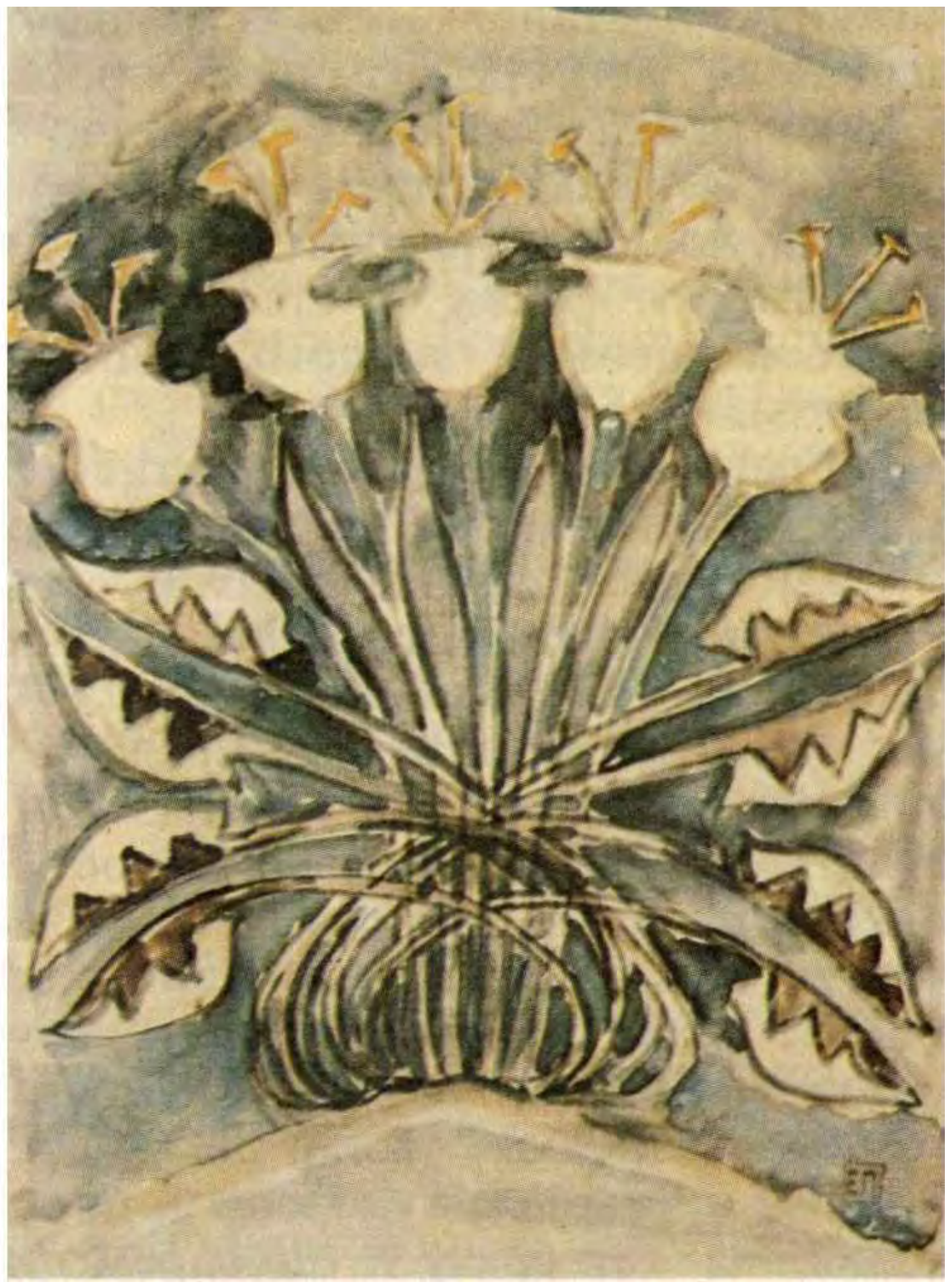
[1] Граф Соллогу́б, имеющий много общего с Васнецовым, развился, однако, вполне самостоятельно. Можно даже сказать, что его опыты имели некоторое влияние на развитие Васнецова. Круг творчества графа Соллогуба не особенно широк: довольно большое количество декоративных набросков и несколько иллюстраций к русским сказкам, вот и все. Соллогуб не был настоящим, зрелым художником. То немногое, что он сделал, в особенности такие вещи, в которых требуется вышколенность руки, твердое знание форм, обличают в нем дилетанта, с трудом и часто неудачно справлявшегося со своими задачами. Однако в его лучших созданиях так много выдумки, такая непосредственность, столько новизны и свежести, столько чисто русской сказочности, что о нем нельзя не упомянуть в этом месте. Его «Сказка о золотом петушке», единственное в свое время произведение, получившее значительное распространение (на страницах журнала «Артист»), произвело большое впечатление в русском художественном мире. Тогда (всего лет 10 тому назад) эти акварели казались верхом чудачества, но все же прельщали своим фантастическим, курьезным видом и, несмотря на свою ребяческую технику, переносили в какой-то особенный мир, носившийся у каждого из нас в воображении, когда мы детьми, бывало, слушали «Салтана» и «Золотую рыбку».

увлекаясь вполне самостоятельно тем же, чем увлекались они, вызванные к деятельности теми же причинами, которые действовали и на образование этих художников.

Здесь на первом и самом почетном месте стоит безвременно погибшая Елена Поленова, не только как творец, но и как вдохновительница, как



Е. Д. Поленова.
Эскиз орнамента.
1880-е гг. ГТГ.



Е. Д. Поленова.
Эскиз орнамента.
1880-е гг. ГТГ.

устроительница, вечно пребывавшая в хлопотах, вечно искавшая новых людей, новых сил, неотступного движения вперед. Сама Е. Поленова была глубоко художественной натурой, всю свою жизнь старалась проникнуть в самые тайны собственной души, надеясь найти там разгадку основ искусства. В этом искании она прошла все стадии творчества, начав с реализма и перейдя затем к истории и к отысканию древних, но все еще живучих форм. Благодаря этому изучению она поняла суть и прелесть русской красоты, но отделалась затем и от этого последнего налета археологического педантизма и принялась наконец за выражение собственных идеалов. Долгое время старалась она усвоить себе чисто русское, держащееся еще в народе понимание красоты, но когда она почувствовала, что достаточно прониклась им, то отложила и эту последнюю указку и совершенно отдалась свободному творчеству. При этом главным вдохновением ее фантазии была народная сказка и милая родная природа.

Все эти искания не имели ничего общего с обычными дамскими увлечениями, а носили серьезный, основательный характер и поэтому дали вполне положительные результаты. Благодаря стараниям Поленовой был основан в Петербурге майоличный класс при Обществе поощрения художеств, в Абрамцеве у Мамонтова устроилась великолепная столярная мастерская, поставляющая теперь свою любопытную и своеобразную мебель (отчасти исполненную по рисункам Поленовой) на всю Россию, там же был учрежден гончарный завод, изделия которого имеют теперь повсеместный успех; наконец, ее же стараниями при содействии М. Ф. Якунчиковой и даровитой г-жи Давыдовой устроена мастерская женских рукоделий, занимающаяся преимущественно вышивками. Для этих вышивок Поленова сделала целый ряд рисунков, в которых как раз ярче всего сказался ее редкий и изумительный декоративный дар. Сама художница рассказывала, что эти рисунки являлись ей обыкновенно во сне. Действительно, по своей своеобразной, странной, прекрасной пестроте и своей успокаивающей гармонии они очень напоминают восхитительные, безумные, радостные, раскидистые, гибкие, то яркие, то тусклые калейдоскопы, которые громоздятся и рассыпаются в сладостной истоме горячки. Поленова скончалась от болезни мозга, и эта болезненность с полной очевидностью отразилась в ее последних произведениях, в особенности в этих ковровых композициях. Надо, впрочем, прибавить, что эти создания Поленовой не производят впечатления отвратительного бреда, но исполнены удивительной гармонии, которая намеками и полусловами толкует о чем-то сладком и приятном, чего не в силах выразить яркие или определенные живописные формы.

Для нас, уже прошедших фазис увлечения отечественной археологией, желающих иметь для новой жизни новые формы, в особенности интересен этот последний период развития Поленовой, когда она, побуждаемая отчасти западным индивидуалистским течением, принялась за отыскание скрытого в душе откровения, которое художник призван поведать миру и которое в определенной видимой форме говорит о неопределенных, скорее, сверхчувственных ощущениях. Однако не только это останется от Поленовой. Не говоря уже о ее прежних, очень искренних и простодушных, вполне реальных картинах жизни («Прачка», «Шарманщик», «Детская», «Иконописная мастерская», всевозможные уголки Москвы, разные пейзажи), в которых лишь изредка пробивалась некоторая ее неумелость [1], Поленова заслужила себе вечную благодарность русского общества тем, что она, *первая* из русских художников, обратила внимание на самую художественную область в жизни — на детский мир, на его странную, глубоко поэтическую фантастику. Она, нежный, чуткий и истинно добрый человек, проникла в этот замкнутый, столь у нас заброшенный детский мир, угадала его своеобразную эстетику, вся заразилась пленительным «безумием» детской фантазии. Ряд ее иллюстраций к детским сказкам если и страдает иногда слабым рисунком,

---

[1] Долгое время Поленова боялась приниматься за масляную живопись, добиваясь усовершенствоваться сначала в рисунке. Но она так и не добилась этого, очевидно потому, что шла не настоящим путем, а по академическому рецепту расчленяла то, что связано неразрывными узами. Лишь последние ее поездки за границу открыли ей глаза. Увлечение импрессионистами, Бенаром, Дега, помогло ей разгадать наконец, в чем заключается истинно прекрасный живописный, бодрый рисунок.

то все же производит очаровательное впечатление благодаря совершенно особенным краскам, наивному и искреннему замыслу, благодаря глубокому пониманию детского миросозерцания. Все это отводит ее иллюстрациям почетное место в истории всеобщего искусства — рядом с созданиями Швинда, Л. Рихтера или Крейна. Такие странички, как «Волк и Лиса», как «Война грибов», «Масленица», «Коза у ворот» и многие другие, так своеобразны по краскам, полны такой непосредственности, такой свежести и наивности, что, глядя на них, невольно восстают в памяти годы собственного детства, какие-то милые видения, полные музыкальной прелести. Вспоминается также удивительное ясновидение детства, когда все мироздание представлялось чем-то родным, близким и в то же время таинственным и священным. Вспоминается, словом, то чудное время, когда всякий из нас был истинным и глубоким поэтом [1].

Рядом с Поленовой заслуживают быть упомянуты К. Коровин и Головин. О Коровине мы уже говорили как о художнике, обладающем необычайным колористическим даром. Этот дар он проявил в своих этюдах с натуры, удивительно верно и тонко передающих своеобразную прелесть северной природы. Но, пожалуй, еще ярче сказалось это дарование в его декоративных работах. Здесь он является творцом своеобразных, очаровательных созвучий, блестящим симфонистом и в то же время чутким и тонким поэтом. Его рисунки для майолик, для мебели, для отделки стен, для театральных декораций, его устройство кустарного отдела на Всемирной Парижской выставке в виде сказочной и уютно-затейливой «Берендеевки» обличают в нем изящную, чуть-чуть забавную фантазию, всегда полную неожиданностей, очень непосредственную. К сожалению, трудно найти человека менее усидчивого и положительного, нежели Коровин. Его создания бесчисленны. С истинно гениальной быстротой и виртуозностью производит он один эскиз за другим, его изобретательность прямо неисчерпаема, но трудно найти среди его вещей что-либо, проработанное до конца. Внешние обстоятельства немало способствовали развитию в Коровине этой чисто импровизаторской деятельности. Своими панно для Парижской выставки он доказал, что способен сосредоточиться, создать нечто цельное, веское, обдуманное, но до сих пор только этот один раз Коровину была дана возможность вполне серьезно отдаться своему творчеству. Коровин нужен слишком многим. Его разрывают на части и не дают успокоиться, сосредоточиться. Целые годы проходят у него иногда в безумно спешной работе. В частности, разумеется, прекрасно, что этот мастер взялся за реформу театральной постановки, дошедшей до последних пределов рутины, и создал в этом роде целый ряд превосходных и высокохудожественных образцов. Прекрасно вообще, что и он «разменялся», снизошел до всевозможной мелочи, превратился в столяра, гончара, обойщика. Нехорошо только, что у него так мало помощников, что он должен один справляться с массой вещей, которые в былые, более утонченные времена распределя-

---

[1] Какое громадное значение в воспитании наших детей могло бы иметь издание детских сказок с рисунками Поленовой. Нечто подобное затевалось еще при жизни и первое время после смерти художницы, но теперь все это, по свойственному нам обыкновению, заглохло. Наоборот, слабый подражатель Поленовой — Билибин удостоился роскошного издания, предпринятого с большими затратами Экспедицией заготовления государственных бумаг.

лись между десятками и сотнями художников. Неудивительно поэтому, что от вечной спешки создания Коровина страдают иногда каким-то «случайным» и поверхностным характером.

То же самое можно сказать и про Головина. Головин создал еще меньше положительного, высокого, нежели Коровин. В публике его почти

А. Я. Головин.
Площадь перед Зимним дворцом.
Эскиз декорации к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом».
1900. ГТГ.

не знают и считают за дилетанта. Однако одни его декорации к операм «Ледяной дом» и «Псковитянка» указывают на то, какой это настоящий, Божьей милостью, художник, какой это тонкий поэт и громадный мастер. Лишь у Сурикова можно найти такую ясность исторического взгляда, такое чуткое понимание прошлого, какое обнаружилось в этих созданиях Головина. Вся пестрая, варварски-яркая, азиатски-роскошная, курьезная и в то же время мрачная, страшная русская жизнь Аннинской эпохи встает здесь как живая. Это тем более удивительно, что до сих пор это время было забыто, загнано. У нас принято с интересом относиться к допетровскому времени, но к XVIII веку почти все чувствуют какое-то презрение и считают его скучным, потому что неродным. А между тем, быть может, нет ничего более своеобразно-очаровательного, нежели это время, особенно период, близкий к Петру, когда старорусское так чудно́ смешивалось с чужеземным, когда создалась такая невероятная, прямо фантастичная по своей странности жизнь. Головин угадал это время, воскресил его в своих декорациях, и посредственная опера г. Корещенка

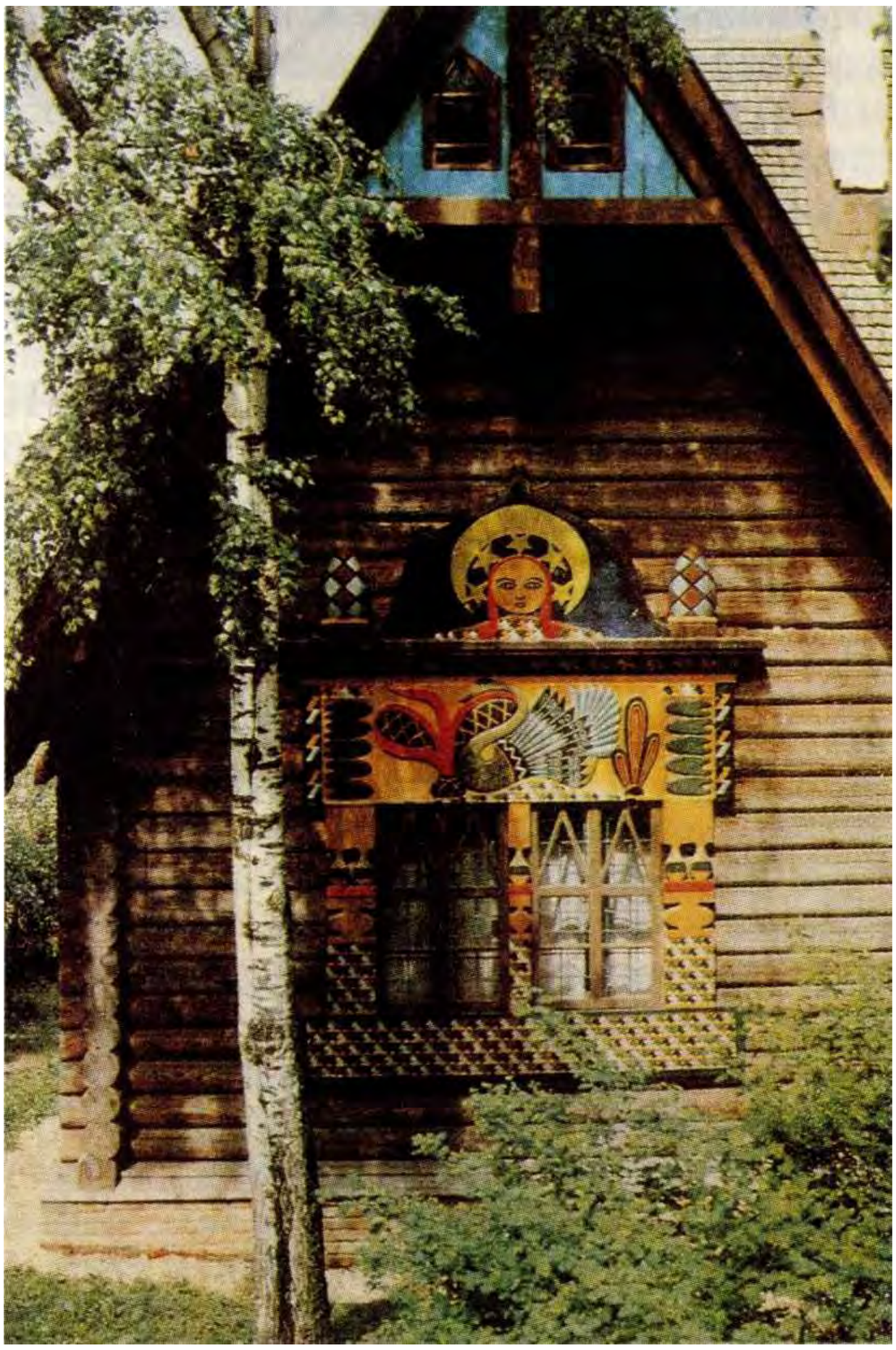
получила, благодаря такой изумительной иллюстрации, необычайную художественную прелесть. Декорация Вечевой площади в «Псковитянке» с ее огромными, темными куполами, вырисовывающимися на страшном, холодном небе, декорация «Въезда Ивана Грозного» с ее серой и светлой праздничной гаммой, являются прямо откровениями в театральном деле.

С. В. Малютин.
Флот царя Салтана.
Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина.
1898. ГТГ.

Декорация приобретает одинаковое с музыкой значение, дополняет ее, дружно служит с нею одной цели.

Эти декорации, эти эфемерные, на один год созданные, произведения единственно говорят о настоящем значении Головина. Все его остальное творчество является, скорее, какими-то пробами пера, из которых, правда, выносишь убеждение о большом таланте автора, но которые сами по себе не являются зрелыми, готовыми художественными созданиями. Его картины, напоминающие своим нежным лиризмом некоторые картины Васнецова и Нестерова, не лишены прелести, но гораздо большего интереса заслуживают его орнаментальные работы, из которых некоторые, позднейшие, вполне самостоятельны, другие по своему характеру подходят к последнему фазису творчества Поленовой. Чарующие по краскам, странные по формам растения вздымаются, сгибаются, сплетаются в роскошные венки, хороводы царственных лебедей тянутся длинными рядами, красивые сказочные птицы и звери вьются и кружатся в приятной и спокойной фантас-

магории. В последних, однородных произведениях Поленовой всегда чувствуется болезненная нота, и в то же время в ее прекрасных кошмарах есть какая-то мысль, какое-то настроение. У Головина все это одна только легкая, ласкающая глаз игра. Слабее других более сложные композиции Головина (например, для майолик гостиницы «Метрополь»), в которых



С. В. Малютин.
Теремок во Флёнове.
1900—1901.

он увеличивает до грандиозных размеров довольно легкомысленные иллюстрационные наброски. В них нет выдержки, а потому нет и стиля. Они красивы по краскам, но бедны и поверхностны по формам. Впрочем, Головину еще менее, нежели Коровину, дана была до сих пор возможность высказаться вполне. Поэтому, безусловно, преждевременно составлять какое-либо окончательное мнение об этом высокодаровитом молодом художнике.

Самый любопытный из всех новейших художников-декораторов, бесспорно, Малютин. Самый любопытный уже потому, что он самый русский, вполне русский, более русский даже, нежели Васнецов и Коровин, не говоря уже о Головине, в значительной мере приближающемся к интернационалистам, о которых речь впереди. Любопытен Малютин, но именно только

любопытен, только занятен, до настоящего же художественного совершенства ему бесконечно далеко. Малютин — странное порождение русской культуры, такое же странное, если и бесконечно менее значительное, как церковь Василия Блаженного, как некоторые безумные страницы Достоевского, некоторые картины Ге или музыка Мусоргского. В Малютине какое-то странное, дикое, причудливое, но и очаровательное скопище самого разношерстного, пестрого, невозможного. Малютин — большой непосредственный поэт, почти гениальный фантаст, но все искусство его растерзано, недоделано, сбито, все творение его состоит из каких-то помарочек, каких-то затей, не доведенных даже до настоящего начала, каких-то проб чего-то не то прекрасного, не то только забавного.

Одно, впрочем, безусловно, прекрасно в Малютине — это его краски. Гамма, которой он распоряжается, не очень затейлива и сведена к десятку простейших тонов, но из этой гаммы Малютину удается вызывать очаровательные восточно-сказочные аккорды. Но не одни краски хороши в Малютине. Если внимательнее разобраться, то придется изумиться необычайной, чисто детской фантазии этого человека. Малютин много иллюстрирует детские сказки, и здесь только [1] вполне проявляется его талант. Детская сказка, настоящая сказка должна быть, во-первых, *проста*, и проста *до последней степени* — это главное условие ее прелести. В сказке не должно быть ни единой лишней детали, но зато каждое слово должно быть *разительно*. Хорошие сказочники — писатели и художники — это знали; вернее, они потому и были хороши, что обладали даром этой простоты и разительности. Рисунки Буте де Монвель, Кальдекота, Швинда, Л. Рихтера, старинные готические миниатюры и некоторые лубки — вот лучшие образчики в «сказочном роде». Средства самые простые, но безусловно врезывающиеся в фантазию, дающие ей простор и жизнь. Истинно сказочные картинки создаются из своего рода иероглифов, объединяющих целую массу понятий; но только те иероглифы хороши, которые обладают чудесной силой вызывать эти понятия. Этой азбуке *научиться* никакими методами нельзя. Ее или знаешь, или не знаешь от природы. Эта азбука мистическая, не поддающаяся никаким правилам, неуловимая и прямо скрытая для непосвященного глаза. Нужно быть большим поэтом и *большим ребенком*, чтобы познать ее и владеть ею. Во всей истории искусства поэтому и не найдешь более двух десятков художников, обладавших действительно этой дивной способностью. Малютин, бесспорно, один из этих немногих. Он также не нуждается в нагромождениях, в толпе статистов, в грандиозных декорациях. Две зеленые елочки, синее небо и белое поле достаточны, чтоб вызвать иллюзию о ясном зимнем дне; несколько пестрых пятен вместо деревьев и черная земля дают чудное осеннее настроение; пестро раскрашенная комната в три окна является царской гридницей, пять пар мужиков за столом производят впечатление огромного пира; какие-то домики, серебряная река вызывают представление о чудесном сказочном, богатом и могущественном городе. В чем дело? Где секрет? На то никто

---

[1] И вовсе не в его немногочисленных картинах, в которых он слишком стеснен техническими трудностями. Есть, впрочем, два-три пейзажных этюда, в которых этот неровный, странный мастер проявил необычайную виртуозность. Внимания заслуживает и его «Орда», довольно блестящая иллюстрация татарского нашествия.

не сумеет ответить. Одно бесспорно, что в жалких, на первый взгляд убогих набросках Малютина действительно есть это тайное, всесильное, чудесное обаяние.

Однако *художественное* ли это впечатление, получаемое от сказок Малютина? Не выносишь ли такое же впечатление от «Стёпки-Растрёпки», произведения дилетанта-самоучки, или же от лубочных картинок, созданных грубыми и темными мужиками? Однако начать с того, что в «Стёпке-Растрёпке» и даже в «талантливых» лубках ведь не играет роли сюжет, глупейший, вздорный сюжет; ведь трогают в них именно сами картины, образы, линии, отчасти даже краски. Произведения Ге или Верещагина почти немы без сложных комментариев, из этих произведений с трудом вычитываешь их содержание. Их живописные достоинства крайне незначительны не только в смысле *красоты* красок, пятна или пластической формы, но и в качестве картин с рассказом, долженствующих вызывать тот или другой психический эффект. Во всяком случае, сила непосредственного, так сказать, образного впечатления в них бесконечно мала сравнительно с грандиозными намерениями авторов. Глядя на эти произведения, получается томительное чувство: хотел бы увидать, да не видишь. Наоборот, «Стёпка-Растрёпка» — toute proportion gardée — безусловно гениальное произведение, и в доказательство можно сослаться на то, что оно единственное из бесчисленных детских иллюстраций врезывается навсегда в память, оно единственное не перестает быть занимательным и курьезным. Очень примитивно нарисован филистер, отправляющийся в зеленом сюртуке на охоту, но ведь превратился же этот филистер в вечный неиссякаемо комичный тип; очень грубо нарисован папенька, укоризненно вопрошающий своего сына: «Ob der Philipp heute still, wohl bei Tische sitzen will?», но другого «папеньку» себе и вообразить нельзя. Очень уродливы цари, царевичи, царевны, странные пейзажи и здания на лубках, а между тем они остаются в памяти, мало-помалу очищаются в собственной фантазии от грубости и безобразия и превращаются в настоящие, *вполне убедительные* образы! Как же можно говорить о том, что здесь мы не имеем дела с *художественным* произведением.

Малютинские сказки обладают этим важнейшим свойством художественных произведений: они заставляют верить вымыслу. Правда, они несовершенны, они прямо убоги по форме, и это большой недостаток, но этот недостаток не уничтожает их главного и вполне художественного достоинства. Ведь не одна красота формы, но и убедительность формы составляют содержание истинно художественного произведения. Одни только высоко-художественные, классические произведения совмещают в себе эти оба начала. У Малютина этого слияния нет. Он убедителен и совсем не красив, и это тем более досадно, что Малютин, наверное, мог бы в себе развить и рисунок, и технику. Но, видно, в самой основе нашей культуры есть какой-то порок, из-за которого могут у нас являться такие курьезы, как Мусоргский и Малютин, решающиеся презирать главное в искусстве — форму. От некоторой ли личной недоразвитости или же, быть может, забитости Малютина (он много лет боролся с нуждой), но все его творение остается недосказанным, каким-то намеком, но зато намеком на нечто такое, что должно принадлежать к самому для нас драгоценному.

И этим намеком мы дорожим уже наравне с самыми яркими и совершенными произведениями.

То же самое придется сказать и о всей декоративной деятельности Малютина. И здесь он проявил редкую самобытность. В сравнении с ним даже орнаментальные работы Васнецова и талантливейшие опыты Поленовой в старорусском роде покажутся не вполне свободными, не вполне русскими. При этом замечательно, что Малютин никогда не подлаживался под старорусское искусство. Малютин просто сам старорусский художник, каким-то чудом попавший в конец XIX века. Весь его образ, изворот мысли — тот самый, какой был свойствен зодчим Покровского или Дьяковского соборов, тем фантазерам, которые расписывали притчами царские терема, или тем резчикам, которые создали волшебные царские врата в Толчкове. Малютин такой же, как и они все, не знающий удержу фантаст, сказочник, не заботящийся о строгих линиях, о величественных пропорциях, о ясно выраженном целом. Он весь отдается своим прихотям. С припадочной нервностью ищет он выразить в формах пестрый, неизъяснимый хаос своей души. Самое курьезное, что создано им в этом роде,— это рисунки дворца и полной обстановки для любимца своих грез — для Аттилы, царя гуннов, которого почему-то Малютин себе представляет каким-то древнерусским витязем. Безумная, но очаровательная по своей детской наивности затея! Во всех этих рисунках мебели, комнат, убранства, нарядов чувствуется настоящий поэт, упивающийся странными и загадочными формами, ведающий таинственную природу вещей, относящийся ко всему как к живому, к милому. Однако во всем этом слишком мало ладу и складу (гораздо меньше, нежели у гениальных творцов Василия Блаженного и у древних декораторов); все это, к сожалению, опять-таки только вступление, предисловие — недосказанное и даже недодуманное. Во всех подобных рисунках Малютина столько же уродливого, сколько и прекрасного, эта мебель так же неудобна, как остроумна, эти проекты так же дики, произвольны и неприложимы, как просты и интересны. Весь Малютин — несуразный, косноязычный, но бесспорно истинный художник.

XLI
НАЦИОНАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

Прежде чем перейти к остальным художникам последнего фазиса русской живописи, нам необходимо выяснить наше отношение к вопросу о национализме в искусстве, так как если всех до сих пор разобранных художников действительно можно считать вполне русскими художниками, то, наоборот, остальные, за исключением разве только одного Сомова, не имеют в себе ничего типично русского, а являются вполне космополитами. Для многих космополитизм в искусстве и до сих пор, по недоразумению, кажется пороком, большим, не извиняемым пороком.

В особенности ратовал за национализм Стасов. Несмотря на свою принадлежность к лагерю либералов-западников, в вопросе пластического искусства Стасов вполне совпал с славянофилами и даже во многом ушел дальше их. В живописи, впрочем, требования народности, предъявленные Стасовым, были самого простого свойства. Он бывал вполне доволен, если только ему подносили русских мужиков, баб, салопниц, попов, городовых. До того, *как* это было исполнено, ему было мало дела, и потому милостью его пользовались даже такие мастера, которые были русскими только по сюжетам (например, Гун, Якоби). Он требовал лишь копию с русской действительности, освещенную особым, *нужным* взглядом художника на свой предмет. Потому-то его не особенно обрадовало, когда Васнецов принялся за своих витязей и царевен, так как это «русское» ему казалось уже не столь «нужным».

Совсем иначе и гораздо деспотичнее относился Стасов к тем художественным отраслям, которые по самой своей сути совершенно чужды литературности, идее общественности — к архитектуре и к декоративному искусству (а также к музыке). Здесь он переходил на чисто националистическую точку зрения, и подобно тому как он сам одевался в пресловутую русскую рубаху, так точно он требовал, чтоб дома строились непременно с коньками, а мебель была увешана полотенцами. В музыке он был доволен только тогда, когда слышались такты из трепака или «Эй, ухнем». Стасов

успел даже безмерно надоесть этим вечным требованием русского шаблона, и «стасовский» жанр, заполонивший нашу архитектуру и нашу музыку, в конце концов приелся до тошноты.

Стасовское требование от художников работ в «русском стиле» есть, в сущности, глубокое варварство. Оно обличает полное непонимание как задач истинного искусства, так и психологии художественного творчества. В своем роде и это есть академизм, и даже, быть может, горший, а по результатам, наверное, более печальный, нежели академизм, основанный на признании классических канонов. Но, как многое другое, так и эта стадия, пережитая русским искусством, принесла свою пользу хотя бы в том, что только с тех пор, как эти требования стали достоянием истории, явилась возможность уяснить себе самую идею о национальном в искусстве и то значение, которое эта идея должна иметь при оценке художественных произведений.

Не подлежит спору, что русский не должен стараться быть французом или немцем, корчить из себя француза или немца. Если он будет прислушиваться к тому, что в нем говорит его порода, его кровь, он, наверное, скажет нечто более яркое, сильное и новое, нежели если он будет повторять зады того, что говорят *чужие*, хотя бы искушение было очень сильно. С другой стороны, однако, крайне опасно *корчить* из себя национального художника. Между тем в России, при некотором шовинизме, проявившемся за последние 20, 30 лет, такое «корчанье» стало прямо фатальным, так как в силу исторических условий жизненная связь между художником и народом в большинстве случаев бывала порванной. Зачастую для вполне искреннего человека, родившегося и воспитавшегося в России, чисто русские формы кажутся несравненно более чужими, нежели западные, на которых, по крайней мере, он вырос, которые он впитал в себя с самого детства. Хорошо сибирякам Васнецову и Сурикову или истому москвичу Малютину, *влюбленным* в русское *и потому* познавшим его, творить, следуя своему вдохновению, прекрасное и в то же время вполне народно-русское, но требовать того же от всех русских художников, из которых многие ничего «русского», кроме разве только тоновских церквей, не видали,— по меньшей мере нелепо. К тому же избитая пословица о «товарищах на вкус» ни к кому так не применима, как к художникам. Некоторые из них прямо чувствуют какое-то непоборимое, чуть ли не физиологическое отвращение к русским формам, однако из этого еще вовсе не следует, что они не обладают тонким художественным чутьем, что они не в состоянии создать что-либо своеобразно прекрасное.

Действительно, значение тех художников, у которых сохранилась таинственная связь с народной эстетикой,— огромно. Эти избранники отыскивают самый *язык* искусства, делают искусство народным, общим достоянием, дают своему народу возможность ярче выяснить свое отношение к красоте. Имея все это в виду, мы именно и приветствовали в нашем введении чисто русские начинания московской школы, драгоценнейшие опыты Васнецова, Коровина, Поленовой, Головина, Малютина. Однако «петербургский» период не прошел даром для русской культуры, а, напротив того, наложил неизгладимую печать на всю нашу жизнь. Мы, и не одни только образованные классы, настолько в данное время заражены западным духом,

мы настолько отучились от своего, или, вернее, западное и чисто русское настолько переплелось и смешалось, что, с одной стороны, сомнительно, чтоб эти московские начинания могли иметь общерусское значение, с другой же стороны, не подлежит спору, что полного внимания заслуживают и те художники, которые не ищут непременно спасения в чисто русском, а, выражая вполне искренно свои идеалы, являются при этом настоящими космополитами.

Обратившись к прошлому искусства, мы, положим, отдадим предпочтение тем коренным художествам, которые выросли из самого сердца народного, из его верований и эстетического вкуса. Искусство Египта, Ассирии, Греции, Китая, арабов, браминской Индии, французская готика — вот самые прекрасные и сильно выраженные, самые громкие и торжественные слова из всех слов, сказанных человечеством. Однако, потому что эти слова так громки и торжественны, неужели следует игнорировать искусство эпох эклектизма и космополитизма, каковым было искусство Рима, Италии времен Возрождения, Японии, Персии, все современное художество. Кто решится теперь презирать волшебную «чепуху» Пальмиры потому только, что существует гениально мудрый и чистый Парфенон, тонкое изящество Лувра или грандиозное великолепие Версаля потому только, что существует готический Парфенон — Notre-Dame? В попытках же националистов мы слишком часто встречаем худшее, что только может быть в искусстве,— натугу. Эта натуга, нудный, трудный вымысел делают то, что Виоле-ле-Дюковский Пьерефонд никогда не сравнится в чисто художественном смысле с легкой произвольной и вдохновенной игрой форм баро́чных мастеров. Свобода — вот первое условие художественного творчества, дающее вообще художественную окраску творчеству. Национальный характер есть уже придаток, сообщающий, правда, грандиозный ореол некоторым произведениям, но придаток, без которого можно обойтись и, скорее, даже *должно* обойтись, когда он не вложен самой природой в руку художника. Мы особенно приветствуем появление таких художников, как Васнецов и Малютин, потому что они находят своеобразный народный язык для искусства, но многочисленные их подражатели не только не велики, но даже прямо неприятны, именно потому что они ломаются, потому что они стараются угнаться за неуловимым. Тем, кому важно видеть русское искусство искренним, сильным, вдохновенным, следует всеми силами бороться за то, чтоб наконец сбросить иго национализма, появившееся еще в 70-х годах и выросшее затем до чего-то невыносимого, кошмарного и отвратительного; в частности, отдавая все должное величию Васнецова, следует всеми силами бороться против его удушливой, византийской проповеди.

Полного сочувствия заслуживают те художники, которые, *идя своей дорогой*, оставаясь вполне самостоятельными, при этом более похожи на западных мастеров и, по-видимому, не имеют в себе ничего типично русского. К тому же нужно помнить, что «русский дух» лежит не только в тех или других (например, васнецовских) формах, но гораздо глубже, во всем иногда неуловимом, неопределенном миросозерцании художника. Вот почему мы имеем право настаивать на том, что Иванов был истинно русским художником, несмотря на то что он одевал своих действующих лиц

в римские тоги и другие «католические» костюмы и ничего общего не имел со старорусскими иконописцами; вот также почему мы не решаемся сказать, что русского нет ничего в тех художниках, о которых нам остается сказать, несмотря на то что и круг их сюжетов, и все формы, которыми они пользуются, скорее западного происхождения. Это свое вступление мы не считаем лишним, так как нам кажется, что будущие дороги русского искусства вряд ли лежат в том направлении, которое наметили москвичи с Васнецовым во главе. С исторической необходимостью эти дороги поведут нас все ближе и ближе к слиянию с общезападной школой. При этом мы не должны беспокоиться, что утратим свою самобытность. Оттого, что французы в наше время не мыслят так, как мыслили готические художники, англичане не придерживаются непременно своего Tudor-style, итальянцы — ренессансных форм, а немцы — романских, они все же не менее национальны, не менее самобытны. Так точно и русское слово в искусстве, которое все еще «за нами», не должно быть непременно сказано в «стасовском», «васнецовском», «московском», тем менее «византийском» роде, но просто должно быть произнесено внятно, искренно и от души. *Русский* дух будет в него вложен фатально, сам собой. Поэтому-то мы должны с особенным вниманием отнестись к тем из молодых художников, которые являются скорее представителями петербургской, вернее, современно русской, нежели московской, вернее, старорусской культуры. В данную минуту они еще одиноки и не признаны официально, но будущность за ними и за теми, кто им последует на этом свободном пути [1].

---

[1] Замечательно, что наиболее талантливые и зрелые из москвичей уже отказались от васнецовских старорусских форм после того, что этот новый шаблон сыграл свою выдающуюся и замечательную роль в смысле очищения вкуса от академического шаблона. Поэтому-то следовало бы этих художников: Поленову, Якунчикову, Головина и Коровина причислить к последней группе «общеевропейских» или, вернее, вполне свободных художников.

XLII
М. А. ВРУБЕЛЬ

Из художников этой последней группы наибольшие толки вызвал Врубель. Врубель для большинства людей, даже очень внимательно следящих за русской живописью, остается до сих пор загадкой. Отчасти это, впрочем, зависит от того, что он до последнего времени крайне редко и далеко не полно являлся на выставках, но, с другой стороны, и то немногое, что удавалось публике видеть из работ художника, скорее смущало, нежели радовало ее. О Врубеле существуют два совершенно противоположных мнения. Одни считают его за бездарность, за шарлатана, прячущего свое неумение за всякими вывертами. Другие, напротив того, превозносят его как гения, которому все доступно и который, как полагается гению, любит эксцентричность и мистификацию буржуа. Безусловно, не правы те, кто считает этого высокодаровитого художника за шарлатана. Человек, обладающий таким огромным мастерством, такой удивительной рукой, написавший такие дивные, по своей сжатой, эмалевой живописи, образа в Кирилловском монастыре, рядом с которыми васнецовские фрески кажутся поверхностными иллюстрациями,— такой прекрасный и разносторонний техник ни в каком случае не может считаться шарлатаном, прячущимся за вывертами. Однако, действительно, Врубель не свободен от вывертов, но не следует искать причину их в его неумении, а именно в том, что Врубель *не гений* и что он, как большинство современных, в особенности русских, художников не знает границ своего таланта, не знает круга своих способностей и вечно возносится якобы в высшие, в сущности только чуждые ему сферы. Врубель вечно «гениальничает» и только досадливо вредит этим своему чудному дарованию.

В сущности, и его смущает grand art; только для умного, образованного, чуткого Врубеля grand art не представляется уже в избитой, наивной академической редакции. Его смущает вся история живописи, великие «фрескисты» прошлого, ему хотелось бы быть таким же *великим* живописцем. Казалось бы, очень похвальное, но, в сущности, крайне опасное и крайне вредное для искусства честолюбие, погубившее уже немало народа. Нечто подобное такому же желанию во что бы то ни стало быть великим и значительным ведь сбило с толку даже такого колосса, как Репин.

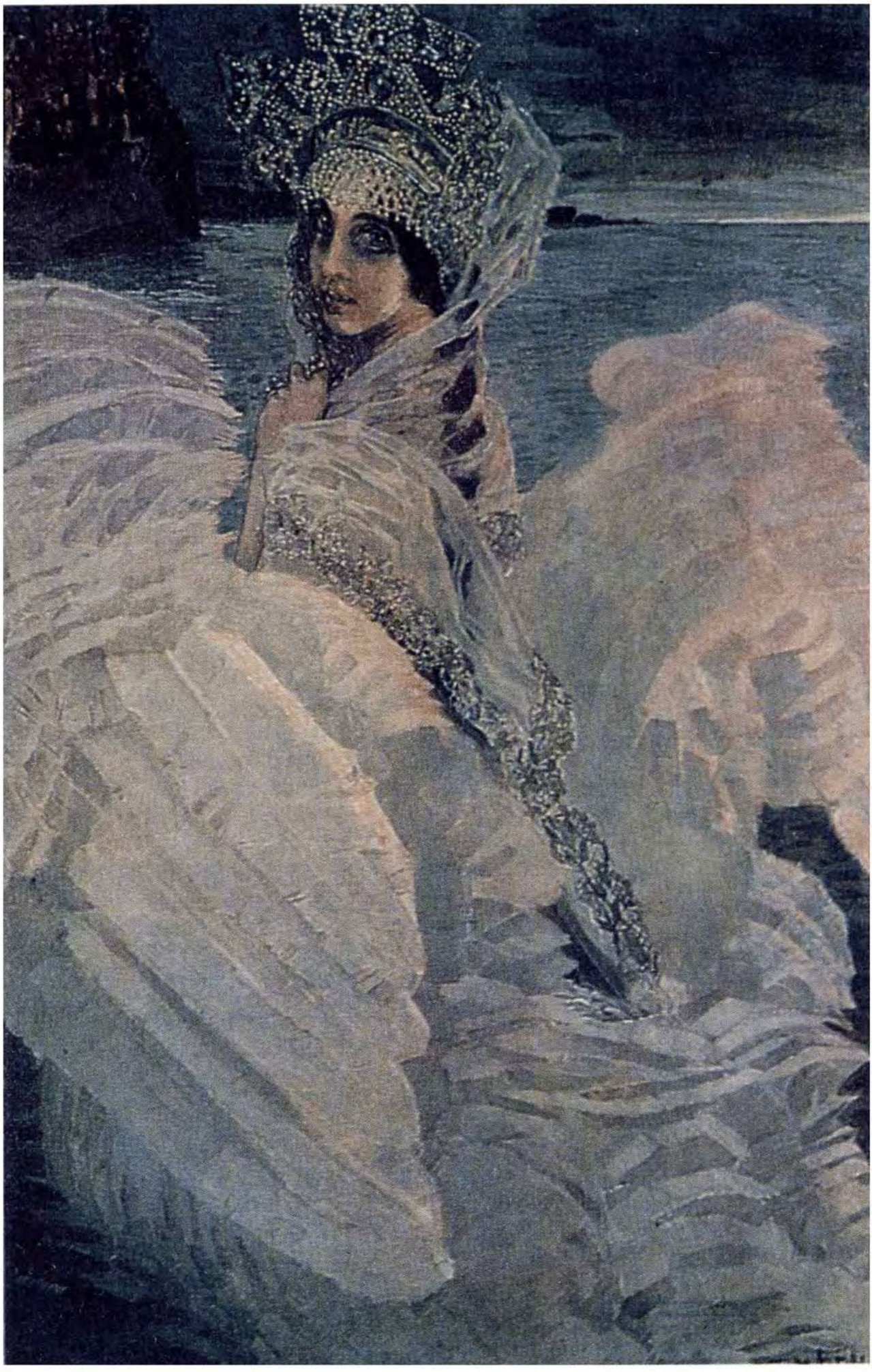
М. А. Врубель.
Демон (сидящий).
1890. ГТГ.

Тем не менее и несмотря на то что и Врубель массу лет своей жизни потратил на театральные декорации и тому подобные эфемерные вещи, можно набрать немало его работ, дающих нам понятие о том, какой это крупный и прекрасный талант. Его фантастические разводы по стенам киевского Владимирского собора — плавные и музыкальные, как сновиде-

М. А. Врубель. ▶
Царевна-Лебедь.
1900. ГТГ.

М. А. Врубель.
Пан.
1899. ГТГ.

ния, сплетающиеся дивными линиями, переливающиеся чарующими красочными сочетаниями,— пожалуй, наиболее свободное и художественное явление во всем этом памятнике современного русского искусства и, без сомнения, оставляют позади себя прекрасные, но все же не чуждые археологии и компиляции узоры Васнецова. Некоторые декоративные панно Врубеля действуют своими удивительно подобранными мертвенно-серыми или золотисто-коричневыми тонами — как музыка. Некоторые его картины поражают своей стилистической каллиграфией, своей маэстрией, своей благородной и спокойной гаммой, ничего общего не имеющей с шикарным «росчерком», сладкими красками художников старшего поколения или с паточным изяществом какого-нибудь Мюша. Хамелеонство, отзывчивость, податливость Врубеля безграничны. Человек, сумевший несравненно ближе, нежели Васнецов (и *раньше* Васнецова), подойти к строгим византийцам в своих кирилловских фресках и с таким же совершенством, так же свободно и непринужденно подражающий лучшим современным западным художникам,— не просто ловкий трюкер, но нечто большее, во всяком



случае странное и выдающееся явление, встречающееся только в старческие эпохи, когда накопляется слишком много скрещивающихся идеалов и идет великая, трудная работа сводки самого пестрого в одно целое.

Разумеется, все это если и говорит о значительности таланта Врубеля, то все же не рисует его цельным и сильным художником. Впрочем, Врубель

М. А. Врубель.
Портрет С. И. Мамонтова.
1897. ГТГ.

сам не виновен в том, что он сбит, что его искусство затуманено и недоговорено. Виновато в том все наше общество, ограниченный интерес его к искусству и внедрившиеся нелепые взгляды на живопись. Никто не отметил в свое время такого поразительного явления, как фрески Врубеля в Кирилловской церкви, никто не оценил по достоинству его узоров во Владимирском соборе (многие приписывают их прямо Васнецову), а панно его для Нижегородской выставки, правда, в достаточной мере чудаческие, но все же в высшей степени талантливые и декоративные, вызвали лишь всеобщее негодование и бесконечное глумление. Завзятые передвижники, разумеется, и слышать ничего не хотели о таком разнузданном и сумасшедшем «декаденте», представители академического искусства тем менее; даже справедливый, чуткий ко всему новому Третьяков не решился приобрести что-либо из врубелевских вещей для своего музея. Многие годы Врубель был всеобщим посмешищем, и лишь крошечная кучка лиц относилась к нему серьезно и любовалась его громадным живописным талантом. Естественно, однако, что эти немногие, реагируя против всеобщего негодования, перехватывали в этом восторге через край, восторгались в Врубеле решительно всем, и хорошим и дурным, тем самым потакая его эксцентричности. Это фальшивое положение отозвалось даже на технике Врубеля, заставило его

перейти от прежней спокойной манеры к диким экстравагантностям, к мозаичной работе, если и сообщающей его вещам большую яркость, то все же несомненно вредящей им в смысле поэзии и настроения. За последнее время в Врубеле происходит несомненный перелом. Его «Утро», его «Суд Париса», его «Сатир», «Сирень» и «Ночное» указывают на совершающееся в нем успокоение и, в связи с этим, на большую сосредоточенность мастера. В то же время он становится все более и более самостоятельным. «Кирилловские фрески» в конце концов не что иное, как изумительно ловкий и тонкий пастиччио византийских фресок, вроде подражаний ван Беерса старонидерландским мастерам; его панно с легендой Фауста, к сожалению, слишком отдают неметчиной, слишком по-мюнхенски надушены, настолько даже, что при взгляде на них трудно не вспомнить ужасной памяти Лиценн-Мейера; Микула Селянинович Врубеля неприятен своим вовсе не русским ухарством, своим отсутствием всякой сказочности. Совсем другое его последние вещи. В особенности его удивительно смело задуманная «Сирень», действительно точно передающая сладострастный, опьяняющий запах этих волшебных весенних цветов; его «Ночное», имеющее в себе так много первобытно-загадочного, так чудно передающее эффект зловеще догорающей багряной зари на далеких степных лугах, и, наконец, его «Сатир» — совершенно новое, вполне самостоятельное толкование древнегреческого мифического мира. Чувствуется, что Врубелю нужно только глубже уйти в себя, нужно еще более сосредоточиться, нужно сковать свою технику, серьезно прислушаться к своей фантазии, окончательно успокоиться и отказаться от эпатирования, чтоб из него вышел превосходный большой живописец и поэт. Удастся ли ему сделать эти шаги, покажет будущее, и только в будущем можно будет вполне оценить этого мастера, который до сих пор если и принадлежит к самым отрадным явлениям современной русской школы, то все же далеко не представляет заключенного целого, вполне высказавшегося и выяснившегося художника [1].

---

[1] На четвертой выставке «Мира искусства», к сожалению, уже тогда, когда настоящие страницы были сверстаны, появилась поразительная картина Врубеля «Демон», вообще одно из самых замечательных произведений последней четверти века. В этой картине с полной ясностью обнаружились как колоссальное дарование мастера, так и его слабые стороны. Врубель долго мучился над этим произведением, долго боролся при его создании с самим собой, со своей фантазией, со своим вкусом. Красочная декоративная красота этой картины далась ему, чего и следовало ожидать, сразу. С гениальной легкостью Врубель создал свою симфонию траурных лиловых, звучно-синих и мрачно-красных тонов. Вся павлиная красота, вся царственная пышность демонического облачения была найдена, но оставалось найти самого демона. Над исканием его Врубель измучился, постигая умом, но не видя ясно, облик сатаны. Сначала он представился ему каким-то изможденным, гадким и все же соблазнительным змеем; в его глазах, в отвратительно выгнутой шее чувствовалось что-то раздавленное, но ползучее и живучее, живучее «на зло». К сожалению, рисунок первой версии был безобразен, и Врубель не решился его так оставить. Он принялся исправлять, и мало-помалу из кошмарного слизня его Демон превратился в несколько театрального, патетического падшего ангела. Но Врубель и на этом не остановился и все продолжал менять и менять, усиливать и усиливать выражение, пока не впал в шарж, во что-то карикатурное и дикое, в нехорошем смысле этого слова. Тем не менее и до сих пор есть большая таинственно чарующая прелесть в этой картине. Демон очеловечился, Врубель подошел к границе банальности (при этом ошибки, вернее, невероятности рисунка стали заметнее), но не перешел ее, испортил, но не погубил своего создания. По своей фантастичности, по своей зловещей и волшебной гамме красок эта картина — несомненно одно из самых поэтичных, истинно поэтичных произведений в русской живописи.

XLIII
Л. С. БАКСТ. Е. Е. ЛАНСЕРЕ

Еще менее выяснившимся представляется Бакст. Он начал с нелепых анекдотов в духе Владимира Маковского, увлекся затем Фортуни и несколько лет подряд блистал на акварельных выставках своими жеманными головками, перешел затем к более серьезным задачам и в своем «Въезде Авелана» пытался с большой затратой энергии тягаться с Менцелем, после того ударился в подражание шотландцам и современным французам, надавал в этом роде несколько хороших пейзажей и портретов и вдруг за последнее время обратился к «старикам», к серьезному культу форм великих мастеров прошлого. Какое метание, какой извилистый далекий путь! Все это делалось вполне искренно, убежденно, с горячим увлечением, но несколько бестолково и непоследовательно. У Бакста «золотые руки», удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузиазм к искусству, но он не знает, что ему делать. Бакст лихорадочно мечется и раскидывается, а между тем годы уходят и положительно становится досадно, что он не желает смириться, не желает понять круга своих весьма выдающихся способностей. На таких художников, как Бакст и, отчасти, как Врубель, в особенности пагубно сказывается современное положение искусства и художественной критики. В былое время «золотые руки» Бакста нашли бы применение. Он не стыдился бы посвятить себя тому, к чему он, в сущности, призван. Бакст был бы декоратором, ювелиром, быть может, миниатюристом — мелким, но интересным и истинным художником. Его не смущало бы желание тягаться с Менцелем и Микеланджело. В те времена, когда понятия о ремесле и искусстве смешивались, когда мебельщик или купец чувствовали себя одной семьи с величайшими гениями и поэтами, развитие такого художника, как Бакст, наверное, пошло бы своим нормальным путем, его не смущало бы произвольное академическое разделение на высокое и низкое искусство, на чистое художество и художественное ремесло. Теперь главная способность Бакста, его изумительное декоративное дарование пропадает зря благодаря тому, что и он сам слишком свысока относится к нему, слишком мало работает

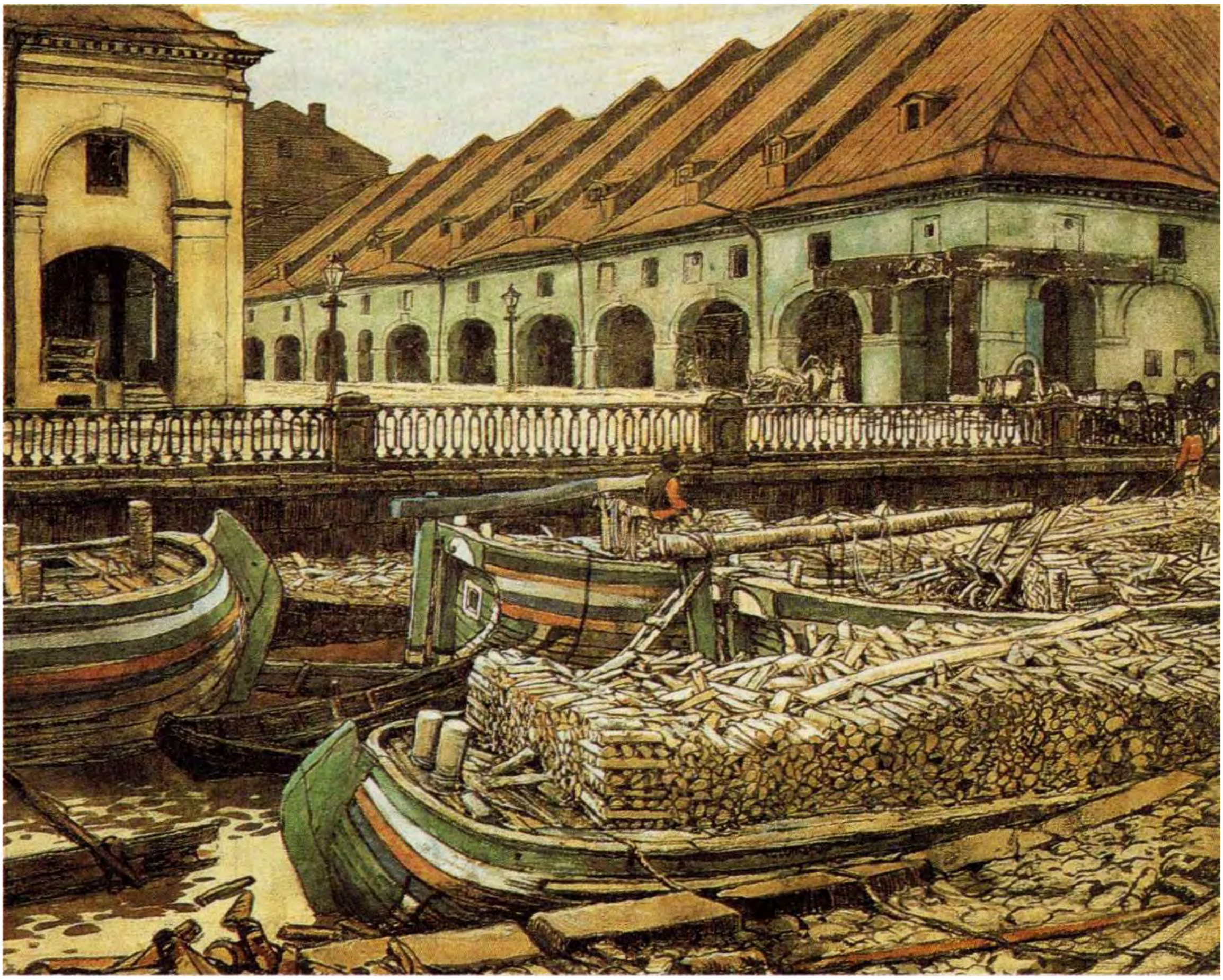
в этом роде, да что и внешние обстоятельства не дают ему возможности, кроме разве только в случайных и мелких вещах, обнаруживать эту свою замечательную способность.

В наши дни только, после долгого загона, снова возродилось, но покамест лишь в узком кружке художников, поклонение красоте линии, так

Л. С. Бакст.
Портрет писателя В. В. Розанова.
1901. ГТГ.

сказать, художественной каллиграфии в лучшем смысле этого слова. Целый век художники любовались и восхищались всеми стилями прошлого, с удивительным упорством старались их воспроизводить, но при этом главное внимание обращалось только на общий шаблон, на общие типы, и лишь кое-кто из очень чутких и тонких натур шел дальше, открывал, приглядываясь, что прелесть прошлого искусства, особенно декоративного,— в штрихах, в мазках, в самой лепке, в технике, в составных частях, из которых создается художественное произведение. Школа-академия, наоборот, святотатственно учила ужасному делу: «облагораживанию», «очищению» старинных форм от варварства. Дисциплинированным на римских акантах и гипсах ученикам предписывалось так же «чисто», так же строго воспроизводить готические, ренессансные и «рококошные» формы. Получалась тоска, жидкое снятое молоко, лишенное всякой жизненной силы. Реакция проявилась в том, что была наложена анафема вообще на всякую технику и всякую каллиграфию. В свое время это гонение было не без пользы, так

как этим самым наносился удар худшему врагу искусства — академизму. Теперь же, когда главный враг свержен, пора позаботиться о том, чтоб отделаться от грубости и варварства и заговорить языком, более подходящим к культуре XX века, нежели тот язык, на котором говорит Малютин и, отчасти, все москвичи. Бакст мог бы, наравне с Сомовым, наравне с Кон-



Е. Е. Лансере.
Никольский рынок в Петербурге.
1901. ГТГ.

дером, Ю. Дицем и другими поэтами чистых форм, оказать огромную услугу в этом деле отыскания нового совершенства форм — принадлежат же его виньетки, его декорации, его композиции костюмов и всевозможных предметов к самому замечательному, тонкому и драгоценному, что было создано до сих пор в этом роде.

Гораздо скорее нашел свою дорогу Лансере. Этот еще совсем молодой художник — уже вполне мастер в той области, которую он себе избрал. Глядя на развитие Лансере, можно вполне удостовериться, что он иллюстратор, что он «книжный» художник *по призванию*. Масло не дается

ему совсем. В его очень характерных, удивительно типично схваченных акварельных пейзажах все же неприятно поражает техническое несовершенство. Зато в штрихе, в украшении книг, в просто и ясно «иллюминованных» миниатюрах — он неподражаемый виртуоз, и не только виртуоз, но задушевный, тихий поэт. Уже первый опубликованный его опыт в этом роде: иллюстрации к бретонским сказкам г-жи Балабановой, обнаружили в нем тонкого, чуткого художника. Лансере, живший в момент исполнения этих рисунков в Бретани и увлекавшийся этой грандиозно-сумрачной легендарной страной, сумел вложить в некоторые свои рисунки столько непосредственной фантастичности, в другие — столько тихой уютной поэзии, что благодаря этим иллюстрациям неудачная книга г-жи Балабановой получила большой художественный интерес. С тех пор Лансере неотступно подвигался вперед. Некоторая робость его штриха исчезла, его рисунок стал сильным и вполне характерным, его концепция упростилась до типической ясности.

Особенного упоминания заслуживают его декоративные работы, также почти исключительно посвященные украшению книг. В эпоху торжествующего позитивизма и утилитаризма исчез прекрасный, многовековой обычай — украшать книгу. «Книга должна служить для ума и для практических целей, а не для удовольствия глаз»,— говорили в то время, и очень быстро, в связи с таким мнением, типографское искусство пало до последней степени безвкусия. Украшения допускались только для так называемых «роскошных» изданий, предназначенных красоваться на столах буржуазных гостиных рядом с крумбюгелевской лампой и фигурками от Кнопа. Для этих изданий гнушались работать серьезные художники, да серьезные художники вообще гнушались заниматься такими «пустяками». Даже художественные журналы издавались в изумительно уродливом виде. «Миру искусства», наряду со многими другими заслугами, принадлежит огромная заслуга поднятия у нас типографского дела, возвращения книге ее стародавней прерогативы быть, что касается внешнего вида, взлелеянной, обработанной руками настоящих художников, с сердечным увлечением отдавшихся этому прекрасному делу. В ряду этих последних художников Лансере занимает, рядом с Бакстом и Сомовым, одно из первых мест. Его виньетки, заставки, концовки, ex-libris, заглавные буквы, шрифты, будучи вполне самостоятельными, могут, по своему высокому изяществу, по своей грации и остроумию, равняться с работами лучших мастеров — и не одного только XIX века. «Русского» в них искать нечего. Корни искусства Лансере не в московских старопечатных книгах, но в дивно иллюстрированных хрониках Фруассара, в венецианских изданиях XVI века, отчасти и в современных английских книгах. Но это отнюдь не лишает его работ их высокохудожественного значения, так как Лансере двигают глубокие, сердечные симпатические связи с Западом, а не пустое, поверхностное подражание.

XLIV
К. А. СОМОВ

Сомова мы причислили к художникам-западникам, но это верно только в известном смысле, а именно в том, что в нем нет ничего старорусского, московско-русского. Однако ж «русское», в конце XIX века, не может исчерпываться Москвой XVII века, и потому Сомов, не походя ни в чем ни на Васнецова, ни на Малютина, тем не менее может и должен считаться вполне русским художником. Сомов имеет близких к себе художников на Западе. Несомненно, мюнхенцы Хейне и Диц, англичане Бёрдсли и Кондер, бельгийцы Минне и Дудле — все родственные между собой художники — имеют много общего с Сомовым. Но как и они все независимы друг от друга, так точно и Сомов, рядом с ними, вполне самобытное явление, сходство же его с теми мастерами объясняется тем, что в образовании как Сомова, так и этих художников лежали те же культурные условия. Если бы не бояться недоразумений, то именно всех этих художников следовало бы назвать истинными декадентами, не в том, разумеется, смысле, что их искусство означает упадок художественного мастерства (напротив того, за все XIX столетие трудно найти таких изумительных виртуозов, как, например, Диц или Кондер), но в том, что они в своем, до последних пределов утонченном, болезненно-чутком, горячечно-прекрасном и загадочном творчестве полнее других отражают самый дух своего изнеженного, душевно-растерзанного, истеричного времени. Они такие же декаденты, какими были архаистические эллинистские скульпторы времен Римской империи, какими были Лонг, По, Гофман, какими были Сандро и Филиппино Липпи, Ватто и Фрагонар. Их болезненность того же высокого качества, того же божественного начала, как болезненность некоторых экстатиков, пожалуй, даже и пророков. В их странной смеси уродливого и прекрасного, удивительного совершенства и странной немощи обнаруживается трагедия человеческой души, достигшей высшей точки своего развития, рвущейся уйти в другие загадочные миры и все же привязанной к житейской прозе, к скучной действительности.

Многим, наверное, покажется странным, что, говоря о «Дачах», о «Прогулках», о дамах в кринолинах, об «Островах любви» и прочих произведениях Сомова, по-прежнему представляющихся большинству смехотворными глупостями, мы так далеко хватаем, призываем на помощь сравнения с Лонгом и Сандро и говорим о трагедии человеческой души. Но

К. А. Сомов.
Дама в голубом.
1897—1900. ГТГ.

дело не в «дачах» и «кринолинах», не в темах, а в самом свойстве сомовского таланта, в той прелести, в той странности и загадочности, в той щемящей меланхолии, которой исполнены все его произведения и даже

самые пустячные, самые вздорные. Связь Бёрдсли с «декадентами» Ренессанса, пожалуй, еще понятна. Его мистические темы, не то религиозный, не то богохульственный характер его рисунков имеют слишком очевидное родство с Венерами Сандро, с болезненными религиозными кошмарами Липпи. Связь сомовских «дач» и «кринолинов» с гениальными произведениями великих «классических» декадентов менее понятна, но тем не менее она существует, почти неопределимая, неуловимо тонкая и все же близкая.

Сомов редко изображает современность. Лишь в нескольких портретах, удивительно сильных и характерных, лишь в своих серьезных, точных и тонких пейзажных этюдах прибегает он к копированию природы, действительности. Все остальные его произведения изображают или совершенно фантастичные явления, или давно прошедшие времена. И тем не менее нет художника более современного, нежели Сомов. Все его произведения насквозь проникнуты духом нашего времени: безумной любовью к жизни, огромным, до последних тонкостей доходящим гутированием ее прелестей и в то же время каким-то грустным скептицизмом, глубочайшей меланхолией от «недоверия» к жизни. Его дамы в кринолинах, его «скурильные» господа в клетчатых панталонах, его маркизы, его феи не только милы и очаровательно комичны, но и исполнены щемящей грусти. Сомов и верит, и не верит, скорее *не верит*, что все это еще живо, что все это не сметено в великую сорную яму. Прошлое, встающее как живое перед ним, все же безнадежно мертво, навеки схоронено. Поэтому если ему и мила, нежно, сердечно мила жизненная возня всех этих людишек, их страсти, их увлечения, которые он так понимает и разделяет, то все же одновременно все это ему и смешно, потому что не нужно, сметено, пропало зря. Глубоко трагическое положение души, возможное только в эпохи старческой дряхлости, близости к смерти, в эпохи отчаяния. Искусство Сомова ничего не имеет в себе литературного и плохо поддается философскому анализу. Сомов, во-первых, настоящий живописец, настоящий рисовальщик, истинный поэт форм, а не рассудочный мыслитель. Его искусство диаметрально противоположно искусству какого-нибудь Ропса или Клингера. Понятия, мысли, выраженные в его произведениях,— не продукты выдумки, а потому едва ли определимы словами. Сомов, бесспорно, мистик, но не мистик мысли, а мистик форм — важнейшее качество в живописце. Самые простые сюжеты, наивнейшие сценки из эпохи «Бедной Лизы» и «графа Нулина» получают в его изображении какой-то странный, фантастический характер. В неподдельной изломанности, в искреннем жеманстве Сомова, заставляющих так убежденно гоготать грубую и пошлую толпу, скрыта неувядаемая острота. Сомов большой рисовальщик. Он мастер линий, он маг линий. Его пресловутый *дурной рисунок* — в сущности изумительный рисунок, так как он один без всяких литературных комментариев, одними своими линиями вызывает с безусловной силой тончайшие настроения, целый мир особых ощущений. Уже в его непосредственных рисунках с натуры такая тонкость, такой аромат, что эти сероватые этюды можно

◄ *К. А. Сомов.*
Отдых в лесу.
1898. Смоленская художественная галерея.

причислить к самым удивительным классическим произведениям. Но полностью проявляется сомовское дарование в его свободных, фантастических вещах и в особенности в его декоративных работах, оставляющих, по своей непосредственности, легкости, грации, тончайшей игре форм и какой-то неизъяснимой поэзии, далеко позади себя все, что было за последнее время у нас сделано в этом роде.

Сомов не может считаться *великим* художником. Его искусство, подобно поэзии Гофмана или По, слишком специального оттенка. Оно не захватывает широкого круга идей, не дает мощных, укрепляющих и подымающих дух образов. Рядом с безусловно *великими* произведениями живописи оно покажется, пожалуй, мелким, во всяком случае болезненным, слишком изнеженно тонким. И в русской живописи были за 100 лет грандиозные силачи, рядом с которыми Сомов покажется хилым ребенком. Однако в этом как раз большой вопрос: кто ближе к пиетическому жертвеннику, к Аполлонову откровению? Те ли мощные, но грубоватые здоровяки, не сумевшие ни высказаться, ни вырваться на свободу, ни воспитать себя, ни отразить в своем искусстве что-либо высшего, божественного порядка, или же этот «хилый ребенок», являющийся настоящим поэтом, настоящим визионером, настоящим художником. Огромное преимущество Сомова перед другими художниками то, что он цельный, что он весь и целиком отдался погоне за чарующими видениями, пренебрегая миром, пренебрегая суетной славой. Он предпочитает быть всеобщим посмешищем, нежели на шаг отступить от своей дороги, на шаг уступить требованиям общества. Сомов, подобно Гофману и Бёрдсли, представляет крайнюю точку развития индивидуализма, и тем самым он насквозь художник, его искусство настоящий, драгоценнейший алмаз, быть может, и не особенно крупный, но чистейшей воды.

В начале XX века историю русской живописи иначе не кончить, как Сомовым, ибо за ним последнее слово: он покамест за эти 10 лет — самое яркое, отрадное и типичное явление в нашей живописи. Но, по своему основному свойству, искусство Сомова — искусство индивидуалиста — не может породить школы, не может создать направления. Вообще все искусство нашего времени лишено направления. Оно очень ярко, сильно, полно горячего энтузиазма, но, будучи вполне последовательно в своей основной идее, оно разрозненно, раздроблено на отдельные личности. Быть может, это нам только так кажется, быть может, будущий историк, на расстоянии, увидит общие характерные черты, обрисует общую физиономию,— но покамест этого сделать нельзя, и всякая неудачная попытка была бы вредной, так как создала бы *теорию*, программу там, где по самому существу ее не должно быть. Вероятно, впрочем, что будущее не за индивидуализмом. Наверное, за дверью стоит реакция. После периода свободы, после периода разброда наступит новая форма синтеза, хотя бы и одинаково отдаленная от тех двух родов художественного синтеза, которые царили до сих пор в русском искусстве: от академизма и общественного направленства. Историческая необходимость, историческая последовательность требуют, чтобы на смену тонкому эпикурейству нашего времени, крайней изощренности человеческой личности, изнеженности, болезненности и *одиночеству* — снова наступил период поглощения человеческой

личности во имя общественной пользы или же высшей религиозной идеи. Нам остается только пожелать, чтоб в годы, которые осталось жить искусству нашего поколения, оно высказалось как можно ярче и громче. Тогда только можно ожидать, что и реакция, что и следующий, вероятно, противоположный фазис искусства будет отличаться силой и яркостью. В искусстве ничего нет хуже слабости и вялости, безразличия и связанной с ним тоски. Между тем один из самых серьезных упреков, который можно сделать русскому искусству до сих пор,— это именно упрек в вялости и в безразличии.

Впрочем, грех, разумеется, не в одних художниках; он зиждется на глубочайших основаниях, на отношении всего русского общества к искусству. Между тем вряд ли можно ожидать какого-либо улучшения в этом роде, пока будет длиться наша дремота, которая, в свою очередь, зависит от всех своеобразных условий русской культуры. Лишь с постепенным изменением этих условий можно ожидать и истинного пробуждения нашей художественной жизни, того грандиозного «русского Ренессанса», о котором мечтали и мечтают лучшие русские люди. До сих пор русская духовная жизнь озарялась, правда, ослепительно яркими, иногда грозными, иногда дивно-прекрасными зарницами, обещавшими радостный и светлый день, но мы теперь во всяком случае переживаем не этот день, а тяжелый, сумрачный период ожиданий, сомнений и даже отчаяния. Такая душная и давящая атмосфера не может способствовать художественному расцвету, и надо только удивляться, что, несмотря на это положение вещей, все же и теперь замечается какой-то намек на наш расцвет в будущем, какое-то тайное предчувствие, что мы еще скажем заложенное в нас великое слово.

Александр Бенуа

С.-Петербург. Весна 1899 г.— весна 1902 г.

КОММЕНТАРИИ

Стр. 18. *...200 лет, что существует у нас общеевропейское искусство...*— Бенуа имеет в виду пути развития русского искусства, определившиеся в первые десятилетия XVIII века в результате реформ Петра I. Проблему подготовки почвы для этих реформ, включая нарастание светских начал и жизнеподобия в работах русских художников XVII века, Бенуа не затрагивает.

Стр. 20. *Роброн* — тип женского парадного костюма XVIII века из плотных, шитых золотом или серебром тканей, с пышной юбкой на каркасе и сильно стянутой в талии, декольтированной верхней частью платья.

...выходила на куртаг.— Имеется в виду подчиненный строгому церемониалу парадный выход императрицы на приемах и празднествах при дворе.

Стр. 21. *...политическими и этическими учениями 50—60-х годов.*— Их характеристике в трактовке Бенуа специально посвящена в его книге глава XIX, которую дополняет ряд экскурсов в последующих разделах.

Начиная с Пушкина, ...кончая Львом Толстым...— Пушкин, высоко ценивший талант Брюллова, под впечатлением от его картины «Последний день Помпеи» написал в 1834 году стихи, начинающиеся строками:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко развилось, как боевое знамя. .

Поэт, разумеется, никогда не «валялся в ногах перед «гением» Брюллова» — это хлёсткое преувеличение Бенуа. Под «печальным, по основному непониманию» трактатом об искусстве Л. Толстого А. Н. Бенуа подразумевает вызвавший острую полемику в русском образованном обществе обширный трактат писателя «Что такое искусство?» (1897).

Стр. 22. *...нашлось... всемогущее учреждение...*— Речь идет об Академии художеств как государственной высшей профессиональной школе и официальном органе по управлению искусством в Российской империи. «Академия трех знатнейших художеств» — архитектуры, скульптуры и живописи — была основана в России в качестве учебного заведения закрытого типа в 1757 году по проекту И. И. Шувалова и начала действовать в 1758 году в Петербурге. По уставу 1764 года, утвержденному Екатериной II, она была преобразована в «Императорскую Академию художеств». На нее возлагался ряд государственно важных функций: систематическая подготовка художественных кадров России (она начиналась обычно в Воспитательном училище при Академии, продолжалась в ее классах и длилась в целом около 15 лет), общая регламентация художественной жизни страны, распределение заказов, присуждение званий в соответствии с установленной правительством иерархией и т. д. Значение Академии в развитии отдельных видов искусства и отечественной художественной культуры в целом менялось на разных этапах истории. Академия была школой таких замечательных мастеров, как зодчие В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, И. Е. Старов, скульпторы Ф. И. Шубин, М. И. Козловский, И. П. Мартос, живописцы Ф. С. Рокотов, К. П. Брюллов, А. А. Иванов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. А. Врубель и многие другие. Особенно велик был вклад Академии в развитие в XVIII — первой трети XIX в. русской архитектуры и скульптуры. Это, однако, не исключало иного — жизнь самой Академии была бюрократизирована, академическая эстетика и система преподавания равнялись на нормы классицизма (что сыграло в живописи XIX века тормозящую

роль), в своем стремлении воздействовать на все сферы искусства Академия была проводником духа официальной идеологии. Не случайно президенты Академии были непосредственно подчинены главе империи, а со времени усиления бюрократического контроля над Академией при Николае I их вообще стали назначать только из числа лиц царской фамилии. Этот порядок сохранялся с 1843 года до ликвидации Академии художеств после Октябрьской революции, в 1918 году.

...академия, попирающая академизм...— Достижения искусства передвижников, в том числе успешное развитие в их творчестве русской реалистической бытовой картины, которую третировала позднеакадемическая эстетика, способствовали быстрому росту популярности их живописи и критике в адрес Академии художеств. Результатом стала запоздалая попытка ее реформирования. По уставу 1893 года ее учебные классы преобразовали в Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Академии художеств, а для преподавания в мастерских пригласили ряд видных мастеров-реалистов. В 1894 году профессорами Академии стали И. Е. Репин, В. Е. Маковский, А. И. Куинджи, И. И. Шишкин. Это исключало, как справедливо отмечает А. Н. Бенуа, засилие некой единой эстетической программы в духе прежнего академизма, хотя и не привело к полному обновлению академических традиций. Бенуа на протяжении многих лет характеризовал Академию на разные лады как «машину художественной бюрократии», «систему помех развитию искусства» и т. д., но в начале 1910-х годов начал настойчиво пропагандировать идею новой академической реформы, надеясь с помощью мирискусников перестроить Академию. Этим планам не было суждено реализоваться. Когда же в 1914 году по представлению И. Э. Грабаря, Д. Н. Кардовского и других видных деятелей художественной культуры сама Академия предложила Бенуа баллотироваться на звание академика, он решительно отказался, заявив в своем письме, что считает всякие звания несовместимыми с достоинством художника.

Стр. 23. *Блокгаузы* — деревянные строения из грубо обтесанных стволов, срубы — «времянки» первого периода строительства Санкт-Петербурга.

Гофмалер — придворный художник.

...проект первого ревнителя художеств Аврамова основать Академию художеств...— Михаил Петрович Аврамов был руководителем художественной школы, созданной в конце XVII века в Москве при типографии Оружейной палаты. Здесь мальчиков, проявивших склонность к искусству, обучали рисованию, грамоте, арифметике, иностранным языкам. Преподавание вели иностранцы, работавшие в России, и русские художники, в том числе братья Григорий и Иван Адольские. Петр I ценил эту школу и в связи со строительством новой столицы приказал перевести ее вместе с типографией в Санкт-Петербург. По словам М. П. Аврамова, с этого времени по 1714 год типография «с одним станом» и школа располагались в его доме в Петербурге: граверы и живописцы «здесь же в делах тех, а наипаче в рисовании наилучшую получали науку». В Петербурге в преподавании усилилась роль работы с натуры: школа готовила прежде всего рисовальщиков и граверов для подготовки иллюстрированных изданий, чаще всего научных и научно-популярных, типичных для эпохи, но также и живописцев, и вообще художников, способных выполнять самые разнообразные работы. В ней получили первоначальное образование будущие портретисты Иван и Роман Никитины, зодчий Михаил Земцов. В 1719 году Аврамов, опираясь на практику работы школы, подал проект учреждения «Академии живописной науки». Обосновывая ее создание пользой для России, «яко же в Италии и других государствах», он предлагал открыть Академию для тех, кто не может обойтись без опоры на рисунок, а именно скульпторов, архитекторов, иконописцев, граверов, чеканщиков, лепщиков, шпалерных мастеров и т. д. Студенты должны были обучаться бесплатно и получать от государства стипендию. После смерти Петра I Аврамов повторил свои предложения, адресуясь к Екатерине I. Другие проекты были предложены в 1720 году архитектором Н. Микетти, в 1724 году, независимо друг от друга, А. К. Нартовым и Л. Каравакком. Нартов, в частности, предлагал создание «Академии разных художеств», во главе которой должен был стоять Иван Никитин, высоко ценимый Петром I. Ни один из этих проектов не был реализован. По указу 1724 года Петра I было предусмотрено создание при Академии наук художественного отделения с разнообразными направлениями подготовки будущих мастеров. Это было сделано уже после смерти Петра I в 1726 году, но по более узкой программе, в которой главная роль отводилась подготовке граверов и рисовальщиков.

Стр. 24. *...c'est très reçu...*—это очень принято, вошло в обиход.

Стр. 26. *...никто, вплоть до Рокотова, не является для нас ясным...*— Усилиями

нескольких поколений отечественных исследователей XX века, начиная с самого А. Н. Бенуа, С. П. Дягилева и других мирискусников, наши знания о художниках XVIII века стали гораздо полнее, чем в пору, когда Бенуа писал свою книгу. Многим из них посвящена обширная литература, в том числе монографическая. Это относится, в частности, к Ф. С. Рокотову, хотя в то же время сведения, которые при немалых трудах удалось выявить об упоминаемом Бенуа Адольском (Одольский, Иван-Большой), остаются чрезвычайно скудными.

Стр. 28. *Оценка Ф. С. Рокотова* у Бенуа, отличающаяся двойственностью (с одной стороны — превосходный портретист, с другой — точен, сух и бесстрастен, в связи с чем вспоминается даже безличность фотоаппарата), по мере расширения и углубления знаний об этом художнике была вытеснена в искусствоведении и восприятии любителей живописи иными суждениями. В наши дни Рокотова устойчиво характеризуют как одного из крупнейших русских портретистов не только XVIII века, но и всей истории отечественного искусства, мастера одухотворенных поэтических образов, особенно женских. Эти представления отразились, в частности, в стихотворении Н. Заболотского, навеянном рокотовским портретом А. П. Струйской:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души волшебные приметы
Переносить на полотно

Стр. 29. *...минодирующих головок...*— Имеются в виду характерные для П. Ротари изображения головок с миловидными личиками.

...великолепной вакханалии эпохи регентства...— Имеется в виду период правления во Франции в 1715—1723 годах герцога Филиппа Орлеанского, ставшего регентом при малолетнем короле Людовике XV. В отличие от последней фазы долгого царствования Людовика XIV, которая была ознаменована доходившей до ханжества официальной демонстрацией благочестия короля, его морганатической супруги госпожи де Ментенон и их окружения, двор во главе с регентом и его дочерью герцогиней Беррийской предался почти нескрываемому распутству и веселому времяпрепровождению. Он скандально прославился по всей Европе поразительными проявлениями падения нравов знати. Одновременно во Франции развернулись грандиозные аферы финансистов и спекулянтов акциями, результатом которых стало разорение десятков тысяч людей, а затем и государственное банкротство. Верхушка общества, однако, продолжала жить по принципу, лаконично сформулированному чуть позже: «после нас хоть потоп». Говоря о «великолепии» этой вакханалии, то есть разнузданного и безудержного веселья, Бенуа, видимо, имеет в виду не только размах и роскошь придворных празднеств, но и качество искусства того времени. Это была пора становления стиля рококо, расцвет которого пришелся на последующее время. Искусство рококо отличается декоративной изысканностью, изяществом грациозных и хрупких форм с причудливыми изгибами очертаний, особой любовью к чувственным, игривым мотивам, ко всему прихотливо-капризному. Высшим достижением живописи в годы регентства стало достигшее к этому времени полной зрелости творчество А. Ватто, создателя произведений, полных поэзии, тончайших по колориту и музыкальным переливам настроений.

Стр. 30. *...Фелицы Левицкого.*— Речь идет о парадном портрете Екатерины II кисти Д. Г. Левицкого, где государыня была представлена в виде законодательницы в храме богини Правосудия. Портрет 1783 года (ныне в Государственном Русском музее) не раз повторялся художником. Бенуа усматривает в нем живописную параллель к оде Г. Р. Державина «Фелица», где Екатерина изображалась некой «богоподобной царевной», несравненная мудрость которой способна стать всеобщей наставницей истины, праведной и счастливой жизни. Державина после этой оды нередко называли «певцом Фелицы». В стихотворении «Видение мурзы» он откликнулся и на работу Левицкого. Вот начало его описания портрета:

Виденье я узрел чудесно
Сошла со облаков жена,—
Сошла — и жрицей очутилась
Или богиней предо мной
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной

Стр. 35. *...в виде Lise et Colin.*— Бенуа называет традиционные имена персонажей комических пасторалей. Серия из семи больших портретов смолянок — воспитанниц Смольного института для «благородных девиц»,— который находился под особым покровительством Екатерины II,— была написана Д. Г. Левицким по заказу самой императрицы. Смолянки изображены художником как бы в моменты их выступлений, действительно происходивших ранее, перед публикой и присутствовавшей при этом Екатериной II, когда демонстрировались результаты полученного ими обучения и воспитания, их способности, грация, светские манеры. В портрете Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской на фоне театральных декораций

Левицкий тонко раскрыл характеры двух девочек-подростков, разыгрывающих сценку из спектакля. Задорная, уверенно ведущая свою партию Хрущева изображена в мужском костюме, в роли кавалера-волокиты, который пытается обольстить «поселяночку» — Хованскую. Той по роли положено кокетничать, но застенчивая Хованская робеет и смущается на сцене.

Стр. 42. *...особы в прическе á l'antique...*— на античный лад. Речь идет о портрете, находящемся ныне в Третьяковской галерее. Изображена (предположительно) французская писательница Жермена де Сталь, поборница свободы слова и противница Наполеона, с почетом принятая в 1812 году в Москве и Петербурге, когда Наполеон пошел войной на Россию.

...гордую мамашу.— Позже было установлено, что в портрете, находящемся ныне в Третьяковской галерее, изображены не мать с дочерью, а А. Е. Лабзина со своей воспитанницей С. А. Мудровой.

Стр. 44. *Известны только два портрета Лосенки...*— Круг портретных работ художника, как удалось установить последующим исследователям, оказался шире.

...дивную и загадочную картину в Третьяковской галерее...— Бенуа оказался прав, подпись Лосенко и дата на этой картине, изображающей мастерскую художника и ныне носящей название «Юный живописец», действительно оказались ложными. Предположение Бенуа о Дрожжине (П. С. Дрождин) как авторе этой картины, однако, не подтвердилось. Исследование, проведенное историком искусства и художником И. Э. Грабарем, ставшим с 1913 года попечителем Третьяковской галереи, позволило ему и реставратору Д. Ф. Богословскому обнаружить скрытую под более поздними записями подлинную авторскую подпись (справа, на крышке изображенного в портрете ящика с красками). Автором оказался Иван Иванович Фирсов, известный также своими декоративными работами. Время создания картины относится ко второй половине 1760-х годов.

...только две вещи его (Шибанова) работы дошли до нас...— Представления о творчестве Михаила Шибанова в дальнейшем существенно обогатились. Он оказался автором не только еще нескольких портретов, но и зачинателем бытового крестьянского жанра в русском искусстве, создателем приобретенных Третьяковской галереей в 1917 году замечательных полотен «Крестьянский обед» (1774) и «Празднество свадебного договора» (1777).

Стр. 47. *Германия вся стояла im Banne der Romantik...*— Под знаком романтики (буквально — «под знаменем»).

...«Гёц» и «Разбойники» сделали свое дело...— Речь идет о двух пьесах — шедеврах периода «Бури и натиска» в немецкой литературе XVIII века, когда в ней ярко расцвели и совместились три культа — личности, чувства и природы. «Рыцарская» драма Гёте «Гец фон Берлихинген с железной рукой» получила окончательную редакцию в 1773 году, драма Шиллера «Разбойники», героем которой стал благородный мститель против произвола и деспотизма, впервые была поставлена в 1782 году. Главного персонажа шиллеровской драмы, Карла Моора, Бенуа упоминает ниже.

Стр. 50. *...указки на болонцев...*— В 1585 году в Болонье художники-живописцы братья Карраччи, Аннибале и Агостино, и их двоюродный брат Лодовико основали «Академию вступивших на правильный путь». В ней обучали художников по определенной программе, рекомендуя «облагораживать» натуру в соответствии с классическими нормами и образами. Болонская академия стала прообразом последующих европейских академий разных стран. Ее принципы стали нарицательными, закрепившись в понятии «болонский академизм».

...портрет Дениса Давыдова...— Позднейшими исследованиями установлено, что О. А. Кипренский изобразил в этом портрете 1809 года не Дениса Давыдова, поэта-гусара, а лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова (1775—1823).

Стр. 56. *...до Тропинина в Москве не было совсем художников...*— Преувеличение автора книги, требующее коррективов. Но со времен Ф. С. Рокотова до переселения Тропинина в Москву в 1821 году в ней действительно не было своих художников такого масштаба.

...отпущен на волю уже взрослым (24-х лет)...— На самом деле граф И. И. Морков дал художнику вольную лишь в 1823 году, когда Тропинину было 47 лет.

Стр. 59. *...с престидижитаторской ловкостью...*— с ловкостью фокусника.

Стр. 61. Брио *(итал.)* — блеск, живость, яркость. Понятие употреблялось также для характеристики отразившегося в искусстве темперамента, эмоционального напора работы художника.

Стр. 63. *...фламандский кермесс...*— точнее, кермесса, народный праздник. Изображение в искусстве Фландрии этого деревенского празднества с его грубоватым, мощным,

радостным духом связано в первую очередь с именем П. Рубенса.

Стр. 65. *...необычайной картины...*— Об ее авторстве см. комментарий к стр. 44.

Стр. 67. *...деяния Задунайского...*— Имеется в виду выдающийся русский полководец фельдмаршал граф Петр Александрович Румянцев (1725—1796). Его талант военачальника раскрылся уже в Семилетней войне, но особенно проявился в русско-турецкой войне 1768—1774 годов. В годы после блестящих побед при Ларге и Кагуле войска Румянцева дважды переходили даже на южный берег Дуная, отсюда и полученное им почетное добавление к фамилии — Задунайский.

...известиям, крайне сомнительным...— Здесь Бенуа ошибается. Интерес к карикатуре проявился у Венецианова еще до войны 1812 года: он пытался издать свой «Журнал карикатур на 1808 год», которому дал эпиграф «Смех исправляет нравы». Цензура, однако, запретила уже первый выпуск за сатирический офорт Венецианова с изображением вельможи. В 1812 году Венецианов создал ряд карикатур в духе лубка, в технике офорта, раскрашенного акварелью, причем острие его сатиры было направлено главным образом против галломании.

Стр. 71. *...переодетых Антиноев...*— Антиной, юноша, славившийся своей красотой, рано погибший любимец римского императора Адриана во II веке, был изображен во множестве произведений античного искусства. Его облик придавали даже образам божеств. Для академической эстетики имя Антиноя ассоциировалось с каноном изображения красоты молодого человека и в этом смысле стало нарицательным.

Стр. 72. *à la Rembrandt, à la Rubens* — писать картины «под Рембрандта», «под Рубенса».

trompe l'oeil — изображение, похожее на действительность до обмана зрения, «обманка».

Стр. 77. *Ведута* — разновидность пейзажа, изображение городского вида.

...Дюссельдорфщиной.— Так называет Бенуа шаблоны одной из крупнейших школ немецкого искусства, связанной с традициями и влиянием Академии в Дюссельдорфе. Ранний период развития творчества дюссельдорфцев связан с первыми десятилетиями XIX века, расцветом романтизма, особенно в исторической и пейзажной живописи. Художники широко обращаются к темам немецкого средневековья, сюжетам и образам, заимствованным из литературы. На новом этапе, в 1850—1870-е годы, для дюссельдорфской школы характерен интерес к жанровой живописи, сочетающей черты натурализма с сентиментальной идеализацией реальности. Это часто картины на темы крестьянской жизни, в которых преобладают бытовизм, анекдотическая окраска. А. Н. Бенуа не раз справедливо упоминает в этой связи работы Л. Кнауса и Б. Вотье. В пейзаже для дюссельдорфской школы характерна эволюция от романтических веяний к суховатому «бытописательству» жизни природы. При долгой истории школы и множестве связанных с ней имен искусство дюссельдорфцев, естественно, не вмещается в однозначные характеристики: оно знало и успехи, и неудачи, и открытие нового, и использование штампов школы.

Стр. 80. *Картин Крылова не сохранилось...*— В настоящее время работами Н. С. Крылова считаются две картины на тему чудесных исцелений, находящиеся в Третьяковской галерее (ранее они приписывались А. Г. Венецианову), и упоминаемый Бенуа зимний пейзаж («Русская зима»), поступивший в 1939 году в Русский музей из частного собрания.

Главная картина Александра Алексеева... также пропала бесследно...— Эта картина с изображением мастерской Венецианова была обнаружена в 1920-е годы и поступила в Государственный Русский музей.

Стр. 81. *...в музее Цветкова...*— Иван Евменьевич Цветков (1845—1917) был одним из крупнейших московских собирателей картин и рисунков русских художников, основателем галереи, получившей название «Цветковской». В ней насчитывалось около 300 картин и 1200 рисунков. В 1909 году Цветков передал ее в дар Москве. В 1920-е годы почти все произведения из этого музея, в том числе картина Е. Ф. Крендовского «Сборы художников на охоту» (ныне она датируется 1836 годом), влились в собрание Государственной Третьяковской галереи.

...точно в камер-обскуру...— Речь идет о приборе в виде ящика с небольшим отверстием в передней стенке, которую обращают к нужному предмету. Световые лучи, проходя через отверстие, проецируют на заднюю стенку прибора точное изображение предмета, но в перевернутом виде. Такой чисто механический способ получения изображения («без всякого личного отношения к делу»), по мысли Бенуа, абсолютно противопоказан подлинному художеству.

Стр. 82. *...восковых барельефов и ...«Душенька»...*— Бенуа выделяет самые известные из работ Ф. П. Толстого — медальера, скульптора, рисовальщика, гравера, акварелиста, живописца. В 1814—1836 годы он создал серию медальонов с изображением побед рос-

сийских войск и народного ополчения над Наполеоном в 1812 году и последующих русских военных успехов вплоть до вступления победителей в Париж в 1814 году. Серия включала 21 медальон. Оригиналы были вылеплены из розового воска на черных грифельных досках. С этих работ вырезали штампы, по которым медальоны были отлиты в гипсе, фарфоре, мастике и бронзе. Особой популярностью пользовались гипсовые слепки — с белыми рельефными изображениями сражений и символических фигур на голубом фоне. Другим прославленным созданием Ф. П. Толстого стала его серия иллюстраций 1817—1833 годов к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька» (1778 г.). Вслед за античным автором II века Апулеем и французским писателем XVII века Лафонтеном Богданович обратился к сказочной истории любви Амура и красавицы Психеи, придав своей шутливой и изящной версии русские оттенки. Недаром и Психея у него на русский лад названа Душенькой. Характерно, что и Ф. П. Толстой создал не столько изобразительный комментарий к поэме Богдановича, сколько собственный, достаточно свободный вариант прочтения ее образов и мотивов. В серию входили 64 рисунка пером и тушью. В 1829—1840 годы Толстой сделал по этим рисункам гравюры к «Душеньке».

Стр. 87. *Цвингер* — дворцовый ансамбль в Дрездене, где размещены произведения старых мастеров Дрезденской картинной галереи. Построен в стиле позднего барокко в 1711—1722 году архитектором М. Д. Пёпельманом.

Стр. 91. *Стаффаж (фр.)* — добавление, необходимое для полноты художественного впечатления. Таковы фигурки людей в пейзажной живописи классицистов: своими размерами они дают представление о масштабах изображенного пространства, своим присутствием, позами и жестами оживляют картину, цветом своих одежд оттеняют основную колористическую гамму, вносят в нее красочные акценты и т. д. По мере того как нарастает интерес художника к характеристике действий и взаимоотношений людей в пейзажной обстановке, к значению этого в общем строе картины, стаффаж может переродиться, например, в жанровую сцену в пейзаже.

Стр. 92. *Акватинта* — одна их техник гравюры, которая употребляется обычно в сочетании с офортом. Она обогащает его линейную (штриховую) выразительность тональными плоскостями и пятнами, мягкими переходами тона, которые напоминают легкие заливки тушью, нанесенные кистью.

Стр. 96. *Сандро* — имеется в виду Сандро Боттичелли.

Стр. 97. *...в «Купце Иголкине» Шебуева характерна для времени (1812 г.) патриотическая тема...*— Хотя эскиз-рисунок к картине был сделан художником еще в 1810-е годы, сама картина «Подвиг купца Иголкина» на сюжет из времен Петра I была написана в 1839 году. Толчком к ее завершению, видимо, стала постановка в 1838 году на петербургской сцене драмы Н. А. Полевого «Купец Иголкин». Сюжетом исторического полотна Шебуева стало убийство русским стариком патриотом шведского часового во время Северной войны: тот дерзнул неуважительно отозваться о царе Петре I. В картине изображен момент, когда шведские солдаты бросаются к Иголкину, чтобы схватить его, а он сохраняет спокойствие.

Стр. 102. *...более благородных «пиффераро» и «чучарок».*— Бенуа иронизирует над тем, что типы простонародья Италии казались Брюллову более подходящим объектом для идеализации в искусстве, чем менее «экзотические» типы русского простонародья.

Стр. 103. *...в Мантуе нашел, что Юлий Романо обладал чистым стилем.*— Ирония Бенуа. Джулио Романо, ученик Рафаэля и его помощник при создании росписей в Ватикане, после кончины Рафаэля более 20 лет работал в Мантуе в качестве не только живописца, но и архитектора. Он известен как раз отходом от «чистоты» классического стиля и норм искусства Высокого Возрождения: Романо — один из видных выразителей представлений и вкусов маньеризма.

Стр. 104. *...разные «prix de Rome»...*— Имеются в виду художники, получавшие в качестве «римской премии» возможность поработать в Риме.

...юноши... в средневековых плащах и германских беретах...— Бенуа имеет в виду группу назарейцев — немецких и австрийских художников-романтиков, мечтавших о возрождении религиозного искусства. Свой идеал творчества, его чистоты и искренности они видели в ранних работах Рафаэля, у итальянских живописцев XIV и XV веков, у старых немецких мастеров, и в первую очередь Дюрера. Свое прозвище назарейцы получили от названия города — родины Христа. В 1809 году они основали в Вене «Союз св. Луки», с 1810 года поселились в Риме в заброшенном монастыре Сан-Исидоро, жили общиной, создавали картины и рисунки на религиозные и литературно-романтические темы, совместно, как в пору средневековья, расписывали здания фресками. Они обращались также к портретам и пейзажам, где важную роль

играли уже не только стремления к идеализации образов, но и живые непосредственные впечатления художников. В число назарейцев входили главный создатель их «братства» Ф. Овербек, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, П. Корнелиус, В. Шадов и другие. В 1820—1830-е годы почти все назарейцы вернулись на родину и стали влиятельными профессорами, часть — руководителями академий. Так, В. Шадов более 30 лет возглавлял дюссельдорфскую Академию художеств, П. Корнелиус был его предшественником, затем директором мюнхенской Академии, позже — берлинской. О назарейцах и прежде всего Ф. Овербеке Бенуа подробнее пишет в XIV главе, посвященной творчеству А. А. Иванова.

...пуристов.— Поборники чистоты, в данном случае — чистоты искусства.

Penseur (фр.) — мыслитель.

...движение, которое во Франции успело породить «Барку Данте»...— Движение романтизма. Одним из его первых выступлений во французском искусстве стала показанная в парижском Салоне в 1822 году картина Э. Делакруа «Барка Данте».

Стр. 106. *Charivari.*— Букв. «кошачий концерт», здесь — в смысле «красочная пестрота».

...он весь зарядился стремлением создать нечто... великолепное и удивительное...— Для пояснения этой мысли Бенуа и его перечисления работ Брюллова приведем лишь два примера интересовавших художника образов античности. Гилас был, по мифам, юношей-оруженосцем Геракла. Во время путешествия аргонавтов в далекую Колхиду за золотым руном он отправился за водой к источнику, но так понравился нимфам, что они увлекли его к себе на дно. Клеобис и Битон — братья, изображавшиеся в античной скульптуре как идеально прекрасные юноши. Они прославились своими замечательными сыновними качествами. Когда во время праздника богини Геры не нашлось волов для колесницы их матери-жрицы, братья сами впряглись в колесницу и отвезли мать в храм.

L'ultimo giorno di Pompeia — «Последний день Помпеи».

Стр. 110. *...«turco magnifico», «sultana indiscreta», «eunuco perfido»...*— Имеются в виду ставшие шаблонами театральные персонажи: турок — властитель, деспотичный и ревнивый повелитель гарема; султанша, изменяющая ему; коварный евнух.

Стр. 112. *...у Донона...*— В этом известном ресторане традиционно собирались художники Петербурга, чтобы отпраздновать юбилеи, открытие выставок и т. д.

Стр. 113. *...в своей «Осаде Пскова»...*— В картине «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» К. П. Брюллов изобразил вышедших на бой русских ратников — горожан, крестьян, воеводу, воодушевляющих их монаха в черной рясе с крестом в руке и пастырей в белых одеждах, с хоругвями, а также псковитянок, участвующих во всенародном отпоре врагу. Неоконченная картина 1839—1843 годов имеет большие размеры — 4,8 метра в высоту и 6,7 метра в длину. Она хранится ныне в Государственной Третьяковской галерее, а первоначальный эскиз (видимо, 1836 год) — в Государственном Русском музее.

...ему читали вслух... Нибура, Шлоссера...— Б. Г. Нибур, датчанин, работавший в Германии, известен как крупнейший в Европе первой трети XIX века исследователь истории Древнего Рима, особенно ее раннего периода. Ф. К. Шлоссер — видный немецкий историк, главным трудом которого стала законченная в 1824 году и в пору Брюллова еще не переводившаяся на русский язык «Всемирная история», проникнутая просветительскими идеями.

Стр. 118. *...«скурильными» виньетками и заставками...*— В книгу А. Н. Бенуа перекочевало словечко из обихода кружка «Мира искусства». «Всяческими скурильностями» Бенуа, К. А. Сомов и их ближайшее окружение любили называть острохарактерное для былых времен, нередко имеющее оттенок пикантности, хранящее в искусстве аромат эпохи.

Стр. 120. *...нарядным парижским «chromo».*— Имеются в виду цветные литографии, яркие и резкие по краскам.

Стр. 121. *...три последние в Румянцевском музее...*— Ко времени создания А. Н. Бенуа его книги художественное собрание Румянцевского музея было одним из крупнейших в Москве. Начало его картинной галерее и коллекции графики было положено в 1862 году, когда музей получил в дар от императора Александра II картину А. А. Иванова «Явление Христа народу», 200 картин западноевропейских художников из Эрмитажа и 20 тысяч дублетных западных гравюр из того же собрания. Пять лет спустя в Румянцевский музей по повелению Александра II целиком поступила картинная галерея, оставленная Ф. И. Прянишниковым, одним из первых частных собирателей русской живописи. Галерея насчитывала более 170 работ русских художников и особенно славилась находившимися в ней картинами П. А. Федотова. В свое время знакомство с этим собранием приехавшего в Петербург молодого

П. М. Третьякова стало одним из его сильнейших впечатлений и дало важный импульс его собственной собирательской деятельности. Дальнейший рост коллекции Румянцевского музея шел за счет многих даров, в том числе таких крупных, почти вдвое расширивших отдел русских картин музея, как дар в 1901 году по завещанию собрания К. Т. Солдатенкова, включавшего 230 живописных работ русских мастеров. Рост собрания Румянцевского музея продолжался и позже. В 1925 году его художественный отдел был, однако, расформирован. Коллекции русского искусства, в том числе и упоминаемые здесь Бенуа три работы Брюллова, поступили в Третьяковскую галерею, а после постройки в ней специального зала для картины А. А. Иванова «Явление Христа народу» с этюдами и эскизами к ней, и эта последняя часть художественных сокровищ Румянцевского музея в 1932 году влилась в Третьяковскую галерею.

...особенному отношению...— Графиня Ю. П. Самойлова была возлюбленной К. П. Брюллова, а затем на протяжении многих лет — его верным другом.

Стр. 122. *...лавры Камуччини...*— Картина Камуччини «Прощание Регула» (1824) прославляла самопожертвование римского героя — консула, боровшегося против карфагенян и погибшего в этой борьбе. Картина Ф. А. Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация», находящаяся ныне в Государственном Русском музее, была написана в том же году. Она возвеличивает патриотический порыв римлянина Горация. По легенде, соперничество Древнего Рима и города Альба-Лонги должно было решиться поединком трех братьев с каждой стороны — римлян Горациев и их противников Куриациев. В бою погибли все, кроме одного из Горациев. Когда он с торжеством возвращался в Рим с доспехами убитых соперников, его сестра Камилла, просватанная за одного из Куриациев, в знак печали распустила волосы и оплакивала своего жениха. Разгневанный Гораций убил ее.

Стр. 130. *Just milieu* — «золотая середина». Так называли (одни — убежденно, другие — иронически) время правления во Франции в 1830—1848 годы короля Луи Филиппа. Ему предшествовал период власти династии Бурбонов, их «реставрация» от свержения Наполеона Бонапарта в 1815 году, после его недолгого возврата во Францию, до окончательного свержения самих Бурбонов Июльской революцией в 1830 году. После «золотой середины» во Франции в 1852—1870 годы пришло время Второй империи, пора бонапартистского режима Наполеона III.

Стр. 131. *...ни Нюрнберга, ни Тауэра, ни Рейна, ни Брокена...*— Бенуа иронически перечисляет места, с которыми связаны ставшие шаблонами мотивы работ романтиков: средневековый Нюрнберг, город соревнований певцов-мейстерзингеров, мрачные башни и интерьеры английской крепости-тюрьмы Тауэра, пейзажи Рейна с руинами замков на скалах, Брокен, куда слетались на шабаш ведьмы.

Стр. 132. *...преторианским шлемам...*— изображение шлемов древнеримской гвардии в картинах классицистов настолько приелось к временам Брюллова, что противники классицизма во Франции стали называть работы с изображением фигур в античных касках «картинами с пожарными».

...чуждых для него «Инес»...— Речь идет о картине Брюллова «Смерть Инессы де Кастро» (1834, ГРМ), замысел которой навеяла художнику поэзия великого Камоэнса. Инесса де Кастро, погубленная придворными интригами, была морганатической, т. е. официально не признанной, женой наследника португальского престола дона Педро.

Стр. 134. *...выход из Академии 13 конкурентов...*— Бенуа подробно останавливается на значении этого важного для истории русского искусства события в главе XX. Упоминание выхода из Академии 13 конкурентов встречается и в наши дни, но оно неточно: как показали исследования, проведенные в XX веке, речь должна идти о четырнадцати «бунтарях», так как в 1863 году к 13 живописцам — ученикам исторического класса, демонстративно покинувшим Академию, присоединился и один скульптор. В протесте участвовали Б. Вениг, А. Григорьев, Н. Дмитриев-Оренбургский, Ф. Журавлев, А. Корзухин, И. Крамской, К. Лемох, А. Литовченко, К. Маковский, А. Морозов, М. Песков, Н. Петров, Н. Шустов, к ним примкнул скульптор В. Крейтан.

...чисто лютеранский рассудочный пиетизм...— Пиетизм (от *лат.* pietas — благочестие) — религиозное движение, зародившееся в лютеранстве конца XVII — начала XVIII века. Бенуа имеет в виду благочестивую настроенность Моллера.

Стр. 137. *...автор ослепительной «Фрины» и пышных «Светочей».*— Речь идет о картинах Г. И. Семирадского «Фрина на празднике бога морей Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ) и «Светочи христианства» (1878, Национальный музей в Кракове). По поводу первой из этих картин Семирадский писал, что хочет выразить восторг древних греков, «народа-художника», при виде «красивейшей женщины своего времени».

Стр. 139. *...представителей петербургского high-life'a, сдавшихся на какую-то lubie d'artiste...*— Бенуа имеет в виду представителей великосветского общества, «сдавшихся» прихоти художника.

Стр. 140. *...монденному артисту...*— Слово, заимствованное из обихода «светского общества», как и использованное выше у Бенуа понятие «бомондной» портретной живописи, подчеркивает иронию автора по отношению к салонным чертам искусства К. Маковского.

Стр. 142. *...порселянового подноса* — подноса из фарфора.

Стр. 146. *pochades (фр.)* — наброски, эскизы.

Стр. 149. *...кипсекного... искусства* — то есть искусства слащавого, сентиментального (от английского слова, обозначающего альбом со стихами и изображениями, сделанными в подарок, на память, а также роскошное издание с гравюрами и рисунками преимущественно женских головок).

Стр. 155. *Общество поощрения художников.*— С 1875 года — Общество поощрения художеств. Основанное в 1821 году в Петербурге меценатами И. А. Гагариным, П. А. Кикиным, А. И. Дмитриевым-Мамоновым, Общество ставило своей задачей содействовать распространению искусства в России и оказывать помощь художникам. Оно устраивало выставки, конкурсы, лотереи, посылало художников совершенствоваться за границей (такую возможность Общество предоставило, в частности, К. П. Брюллову и А. А. Иванову), приобретало произведения искусства, награждало за успехи в нем медалями. С 1857 года Общество содержало в Петербурге рисовальную школу, оно способствовало распространению в России различных видов гравюры. В конце XIX — начале XX века оно издавало специальные журналы — «Искусство и художественная промышленность» (1898—1902) и «Художественные сокровища России» (1901—1907).

Стр. 159. *Ein Meisterstück (нем.)* — шедевр, дающая звание мастера совершенная работа.

Стр. 171. *...книга Штрауса...*— В 1835 году немецкий философ-гегельянец, историк и публицист Д. Ф. Штраус опубликовал книгу «Жизнь Иисуса», которая сыграла важную роль в научном изучении Нового Завета и критике церковной традиции подхода к нему. Не отрицая историчности Христа, Штраус считал мифическими, а не достоверными многие свидетельства о нем в Священном писании и делал попытку выяснить восточные и греческие истоки этих мифов. Всюду он искал чисто рационального объяснения текстов Нового Завета. Книге Штрауса в духовном развитии А. А. Иванова принадлежит важная роль, но нельзя и преувеличивать ее значение для эволюции его мировоззрения. Как показывают новейшие исследования, и идейные истоки, и содержание взглядов Иванова, и пути их развития были достаточно сложны, так что Бенуа прав, когда отмечает ошибку Иванова, думавшего, что именно книга Штрауса пошатнула его веру.

Стр. 172. *...сравнивать английских прерафаэлитов с Ивановым невозможно...*— Прерафаэлиты — группа художников, выступавших против академической рутины и пытавшихся обновить английскую живопись на основе обращения к образцам дорафаэлевского искусства — раннего Ренессанса в Италии XV века. В 1848 году художники Д. Г. Россетти, Дж. Э. Миллес, Х. Хант основали «Братство прерафаэлитов», к которому позже примкнул Э. Бёрн-Джонс. В своем творчестве они обращались к религиозным, литературным, символическим образам и мотивам, впоследствии сыграли важную роль в обновлении декоративного искусства, развитии художественной промышленности, оформлении книг.

Стр. 177 «*Tableaux de genre*» *(фр.)* — жанровые картины, бытовая живопись.

Стр. 191. *Urwald (нем.)* — первозданный, дремучий, нехоженый лес.

Стр. 200. *Dieu-le-père (фр.)* — Бог-отец.

Стр. 209. *...превращать жизнь в какие-то charades en action... (фр.)* — Речь идет о немых сценах, о действии, смысл которого разгадывает зритель.

Стр. 233. *Salonmaler* — салонный художник.

Стр. 242. *...«Буренинского» хихиканья...*— В. П. Буренин, журналист, сотрудник газеты «Новое время», был выразителем обывательских вкусов и представлений, поборником закостенелых традиций в искусстве. Его претензии на остроумие в конечном счете выливались в злобное брюзжание. «Теперешние гении,— утверждал Буренин,— скверно пишут и картины, и книги». Работы К. Сомова он называл «нагло-безграмотными мараньями», картины Н. Рериха — «мазней». Он резко нападал и на журнал «Мир искусства», и на В. В. Стасова, заявляя, что «время такого художественного овоща, как г. Стасов, минова-

ло». А. Н. Бенуа вел неутомимую полемику со взглядами типа буренинских.

...Перов... создал свои совсем брюлловские картины: «Пугачева» и «Никиту».— Имеются в виду картина «Суд Пугачева» (1875, Государственный Исторический музей) и огромное полотно «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1880—1881, ГТГ), где изображен один из религиозных споров XVII века.

Стр. 251. *Соломаткин... ничего больше замечательного не произвел...*— Эта оценка Бенуа устарела. Помимо картины «Славильщики-городовые», которую Соломаткин неоднократно повторял и варьировал, выявлены десятки других работ художника. Современные исследователи характеризуют его как одного из оригинальнейших мастеров 1860-х годов, который охотно обращался в своей живописи к тенденциям примитива, к использованию гротеска.

Стр. 257. *...в своем неудачном Христе...*— Бенуа имеет в виду картину И. Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872, ГТГ).

Стр. 262. *...портрет... читающей, у открытого в лес окна, девушки...*— Речь идет о портрете Н. И. Петрункевич (1893, ГТГ).

Стр. 293. *...скромная ingenue... (фр.)* — девушка-простушка.

...французы назвали бы живопись В. Маковского: peinture de cabotin.— Живопись кодиантства дурного толка.

Стр. 301. «*Stahlstiche*» *(нем.)* — гравюры на стали.

Стр. 311. *...faux-air Калама...*— Речь идет о «якобы воздухе» в картинах Калама.

Sous-bois (фр.) — лесная чаща.

Стр. 314. *...tout proportion gardée... (фр.)* — при прочих равных условиях.

Стр. 322. «*Le droit du seigneur*» *(фр.)* — право господина. Картина Поленова изображает эпизод средневековой истории.

Стр. 326. *...затея мейнингенского герцога... ничего не дала для развития драмы...*— Театральная труппа герцога Мейнингенского стремилась осуществить на сцене ряд реформ. Спектакли мейнингенцев отличались общей профессиональной слаженностью, дисциплиной, тщательной разработкой массовых сцен, исторической достоверностью в оформлении. Постановки были, однако, настолько подчинены воле режиссера, что это нередко подавляло творческую индивидуальность и инициативу актеров. Мейнингенцы пользовались европейской известностью, в 1885 и 1890 годы гастролировали и в России. Первоначальные восторги по отношению к мейнингенцам и новаторству труппы со временем нередко сменялись более взвешенными оценками. Так, например, К. С. Станиславский, увлекавшийся их спектаклями, позже писал о «деспотизме» режиссера мейнингенцев Э. Кронека и подчеркивал, что режиссеру необходимо полное согласие с актером. Чересчур решительная характеристика «затеи герцога» у А. Н. Бенуа все же вряд ли справедлива: труппа оставила заметный след в истории европейского театра.

Стр. 330. «*Menzel ist ein grosser Gelehrter*» *(нем.)* — «Менцель — великий ученый».

Стр. 334. «*Ein Occasionsstück*» — вещь, сделанная специально к представившемуся случаю.

Стр. 347. «*...livre d'heures*» *герцога Беррийского.*— Имеется в виду знаменитый «Часослов» герцога Беррийского, иллюстрированный миниатюрами братьев Лимбург в начале XV века (а не в XIV веке, как пишет Бенуа). «Часослов» включает календарь с изображениями знаков зодиака и сцен труда и развлечений, характерных для разных времен года. Затем следуют тексты из Евангелия и молитвы, приуроченные к определенным церковным службам («часам»).

Стр. 359. *...несколько экзотичная смугловатая госпожа Б.*— По лаконичному описанию Бенуа легко узнать серовский портрет С. М. Боткиной (1899, ГРМ). За этот портрет в 1900 году художник получил на Всемирной выставке в Париже золотую медаль.

Стр. 384. *...бросить le froc aux orties... (фр.)* — бросить рясу в крапиву.

Стр. 397. «*Ob der Philipp heute still, wohl bei Tische sitzen will?*» *(нем.)* — «Хочет ли Филипп сегодня тихо, благовоспитанно посидеть за столом?»

Стр. 402. *Tudor-Style (англ.)* — стиль Тюдоров.

Стр. 410. *...в своем «Въезде Авелана»...*— Л. С. Бакст несколько лет работал над огромной картиной, заказанной главой Военно-морского министерства, великим князем А. А. Романовым. В связи с сближением России с Францией и намечавшимся прибытием в Париж контр-адмирала Авелана, командовавшего русской эскадрой, которая должна была посетить Тулон, Баксту поручалось увековечить это событие. Картина «Приезд адмирала Авелана в Париж» была закончена в 1900 году и ныне находится в Центральном военно-морском музее в Санкт-Петербурге. Бенуа справедливо отмечает попытку Бакста «тягаться с Менцелем» — работа Бакста действительно напоминает картину А. Менцеля «Пьяцца дель Эрбе в Вероне».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Авраам, в Библии старший из патриархов, прародитель еврейского народа — 103, 301

Агин Александр Алексеевич (1817—1875), русский рисовальщик — 151

Адам, в Библии сотворенный Богом первый человек — 201

Адольский (Одольский) Григорий (умер не ранее 1725), русский живописец. Один из зачинателей русской светской живописи — 26, 421

Адольский (Одольский) Иван (умер не ранее 1750), русский живописец — 26, 421

Айвазовский (Гайвазовский) Иван Константинович (1817—1900), русский живописец, маринист — 130, 304—306, 314, 315, 324

Акимов Иван Акимович (1754—1814), русский живописец — 63, 67, 99, 100, 130

Аксаков Иван Сергеевич (1823—1886), русский публицист и общественный деятель. Сын С. Т. Аксакова — 196

Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860), русский публицист, историк, лингвист и поэт. Сын С. Т. Аксакова — 196

Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859), русский писатель — 196

Аладжалов Мануил Христофорович (1862—1934), русский живописец, пейзажист — 382

Александр I (1777—1825), российский император с 1801 — 47

Александр II (1818—1881), российский император с 1855 — 216, 426

Александр III (1845—1894), российский император с 1881 — 359

Александров Иван Петрович (1780—1818), русский живописец — 150

Александровский Степан Федорович (1842—1906), русский живописец — 384

Алексей Михайлович (1629—1676), русский царь с 1645 — 326

Алексей Петрович (1690—1718), русский царевич. Сын Петра I — 178, 179

Алексеев Александр Алексеевич (1811—1878), русский живописец — 80, 424

Алексеев Федор Яковлевич (между 1753 и 1755—1824), русский живописец, пейзажист — 87—89, 91, 92, 99, 298, 299

Алексеев-Сыромянский Николай Михайлович (1813—1880), русский живописец — 76

Алипий (Алимпий) (?—1114), легендарный иконописец Киевской Руси — 200

Альбани Франческо (1578—1660), итальянский живописец — 54, 127

Альма Тадема Лауренс (1836—1912), голландский художник, работавший в Англии. Представитель позднего классицизма — 135—137

Анджелико (собств. *Фра Джованни да Фьезоле*) (прозвище — Беато Анджелико) (ок. 1400—1455), флорентийский живописец Раннего Возрождения, монах-доминиканец, прозванный «Блаженным» и «Ангельским» — 158

Андрей Первозванный, по церковной легенде апостол, один из ближайших учеников Христа — 168

Андрей Боголюбский (ок. 1111—1174), князь Владимиро-Суздальский (с 1157), сын Юрия Долгорукого — 200

Анна Иоанновна (1693—1740), российская императрица с 1730 — 24, 339, 393

Антропов Алексей Петрович (1716—1795), русский живописец, портретист — 26, 27, 32, 34, 44, 46, 65

Антиной (?—130), греческий юноша, любимец римского императора Адриана, обожествленный после смерти — 71, 129, 424

Аммосов Сергей Николаевич (1837—1886), русский живописец, пейзажист — 319

Аполлон, в греческой мифологии бог-целитель, прорицатель, покровитель искусств — 168, 195

Апулей (ок. 125—ок. 180), римский писатель — 427

Аргунов Иван Петрович (1729—1802), русский живописец, портретист — 26, 28, 34, 44, 45

Архипов Абрам Ефимович (1862—1930), русский живописец — 376, 377, 380

Аткинсон Джон Август (1775 — после 1831), английский художник. Работал в Петербурге (в 1784—1801) — 63

Аттила (?—453), предводитель гуннов с 434—398

Багратион Петр Иванович (1765—1812), князь, русский генерал от инфантерии (1809), герой Отечественной войны 1812 — 62

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), английский поэт-романтик — 130

Бакалович Степан Владиславович (1857—1947), русский живописец — 137

Бакст (наст. фам. *Розенберг*) *Лев Самойлович* (1866—1924), русский театральный художник, график, живописец — 5, 19, 410—413, 429

Бакшеев Василий Николаевич (1862—1958), русский живописец — 382
Балабанова (Балобанова) Екатерина Вячеславовна (1847—1927), историк литературы, переводчица, писательница — 413
Бакунина Екатерина Павловна (1795—1869), в замужестве Полторацкая, сестра А. П. Бакунина, лицейского товарища А. С. Пушкина — 119
Барон Анри (1816—1885), французский художник-жанрист — 148
Басин Петр Васильевич (1793—1877), русский живописец — 76, 81, 99, 224
Батони Помпео Джироламо (1708—1787), итальянский живописец — 54
Башилов Михаил Сергеевич (1821—1870), русский живописец — 293
Башилов Яков Степанович (1839—1897), русский живописец — 293
Беггров Карл Петрович (1799—1875), русский художник и литограф — 93
Беерс Ян ван (1852—?), бельгийский портретист и исторический живописец — 409
Бейдеман Александр Егорович (1826—1869), русский живописец — 149
Бейне Карл Андреевич (1815—1858), русский архитектор и художник — 300
Безбородко Александр Андреевич (1747—1799), граф, статс-секретарь и обер-гофмейстер Екатерины II — 20
Бёклин Арнольд (1827—1901), швейцарский живописец — 138, 144, 192, 218, 267, 316, 330, 344, 347
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), критик, публицист — 207
Беллотто Бернардо (1720—1780), итальянский живописец и офортист — 87
Бельский Михаил Иванович (1753—1794), русский живописец — 28, 44, 45
Бельский Алексей Иванович (1730—1796), русский живописец — 28
Бельский Иван Иванович (1719—1799), русский живописец — 28
Бем (Эндаурова) Елизавета Меркурьевна (1843—1914), русская художница — 152
Бенар Поль Альбер (1849—1934), французский художник — 384, 391
Бенвенути Пьетро (1769—1844), итальянский живописец-академист — 158
Бенжамен-Констан Жак Жозеф, французский живописец — 359, 362
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), русский художник, историк искусства, художественный критик, музейный деятель — 5—16, 19, 420—429
Бенуа Альберт Николаевич (1852—1936), русский живописец и акварелист. Сын Н. Л. Бенуа — 324
Бёрдсли (Бердслей) Обри Винсент (1872—1898), английский рисовальщик, гравер — 414, 416, 418
Берж Огюст Шарль де ла (1807—1842), французский жанрист и пейзажист — 72
Берлиоз Гектор (1803—1869), французский композитор, дирижер — 148
Бёрн-Джонс Эдуард Коли (1833—1898), английский живописец, рисовальщик, мастер декоративно-прикладного искусства. Представитель младшего поколения прерафаэлитов — 192, 428
Берхем Клас (Николас Питерс) (1620—1683), голландский живописец и офортист — 95
Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор, пианист, дирижер — 130
Бида Александр (1813—1895), французский живописец — 111
Богаевский Константин Федорович (1872—1943), русский живописец, пейзажист — 382
Богданов Иван Петрович (1855—1932), русский живописец — 152
Богданов-Бельский Николай Петрович (1868—1945), русский живописец, жанрист и портретист — 294, 359, 384
Богданович Ипполит Федорович (1743/44—1803), русский поэт, автор поэмы «Душенька» — 83
Боголюбов Алексей Петрович (1824—1896), русский живописец, маринист — 302
Богомолов-Романович Александр Сафонович (1830—1867), русский художник — 388
Бодаревский Николай Корнильевич (1850—1921), русский живописец — 148, 324
Боден Иван Федорович (1790—1855), русский живописец, пейзажист — 300
Бодлер (Бодлэр) Шарль (1821—1867), французский поэт — 344
Бодри Карл Петрович (1812—1894), русский живописец — 359
Боклевский Петр Михайлович (1816—1897), русский художник-иллюстратор — 152
Больдини Джованни (1845—1931), итальянский живописец-жанрист, портретист — 383
Бомон Эдуард Шарль (1819—1888), французский живописец и график — 148
Бонингтон Ричард Паркс (1801 или 1802—1828), английский живописец и график — 347
Борис Федорович Годунов (ок. 1552—1605), фактически правитель Русского государства в 1584—1598, царь (избран Земским собором в 1598) — 137
Боровиковский Владимир Лукич (1757—1825), русский и украинский художник, портретист — 17, 38—44, 58, 65, 69, 99, 120, 150, 203, 219, 275
Бот Ян (1610—1650), голландский живописец, пейзажист — 95
Боттичелли (Алессандро ди Мариано Филипепи) Сандро (1445—1510), итальянский живописец Раннего Возрождения. Представитель флорентийской школы — 96, 159, 414—416, 425
Бочаров Михаил Ильич (1831—1895), русский живописец — 302
Браз Иосиф (Осип) Эммануилович (1872—1936), русский художник — 382—384
Брандт Иосиф (Юзеф) (1841—1915), польский художник — 380
Брион Гюстав (1824—1877), французский художник — 150
Бронников Федор Андреевич (1827—1902), русский живописец — 137, 145, 293, 294
Брюни Федор (Фиделио) Антонович (1799—1875), русский живописец — 7, 12, 96, 100, 101, 121, 123—131, 134, 149, 155, 159, 194, 200, 201, 224, 229, 264, 427
Брюллов Александр Павлович (1798—1877), русский архитектор, рисовальщик, акварелист. Представитель позднего классицизма. Брат К. П. Брюллова — 54, 58, 92, 103, 119, 121, 155, 379
Брюллов Карл Павлович (1799—1852), русский живописец — 7, 10, 12, 16, 21, 53, 58, 75, 85, 92, 96, 99, 100—118, 120—123, 126—132, 134—136, 138, 141, 142, 144—146, 149, 153, 155, 158, 159, 163, 173, 180, 183, 192, 194, 197, 201, 203, 206, 210, 214, 224, 229, 264, 270, 274, 275, 317, 326, 334, 420, 426—428

Брызгалов Валентин Александрович (1841—?), русский живописец — 62
Буало Никола (1636—1711), французский поэт, теоретик классицизма — 48
Бугеро Адольф Вильям (1825—1905), французский живописец и график — 267, 334
Буден Эжен (1824—1898), французский пейзажист, маринист — 303
Буонарроти — см. *Микеланджело Буонарроти*
Буте де Монвель Морис (1851—1913), французский живописец и график — 396
Буше Франсуа (1703—1770), французский живописец. Представитель рококо — 138

Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор, дирижер, музыкальный писатель — 344
Валериани Джузеппе (?—1761), итальянский художник. Работал в России — 34
Валтер, Вальтер Янис Теодорович (Иван Федорович)(1869—1932), латышский живописец — 382
Ван Дейк Антонис (1599—1641), фламандский живописец, мастер портретной живописи — 23, 34, 50, 120
Ван дер Верф Адриан (1659—1722), голландский живописец — 24, 103, 113
Варнек Александр Григорьевич (1782—1843), русский живописец — 53, 54, 58
Василия Блаженного храм (Покровский собор, что на рву) в Москве, на Красной площади, памятник русской архитектуры. Построен в 1555—1561 гг. зодчими Бармой и Постником (по некоторым предположениям, одно и то же лицо) в ознаменование покорения Казанского ханства — 331, 396, 398
Васильев Федор Александрович (1850—1873), русский живописец — 299, 301—303, 314
Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933), русский живописец и график, брат В. М. Васнецова — 111, 374—376
Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), русский живописец — 8, 18, 111, 149, 186, 187, 190—195, 197—202, 335, 343, 367, 384, 388, 389, 394, 395, 398—402, 406, 408, 414
Ватто Антуан (1684—1721), французский живописец и рисовальщик — 24, 96, 192, 219, 414, 422
Вауверман Филипс (1619—1668), голландский живописец — 62, 63
Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599—1660), испанский живописец — 54, 113, 120, 264, 268, 275, 358
Венецианов Алексей Гаврилович (1780—1847), русский живописец. Один из основоположников реалистического бытового жанра в русской живописи — 5, 7, 13, 15, 16, 18, 44, 58, 61, 63, 65—78, 80, 81, 83—85, 99—103, 106, 110, 112, 113, 118, 120, 147, 203, 204, 206, 208, 210, 216, 218, 219, 228, 230, 234, 245, 275, 280, 314, 344, 350, 424
Вениг Карл Богданович (1830—1908), русский живописец — 134, 338
Верещагин Василий Васильевич (1842—1904), русский живописец, баталист — 8, 18, 131, 134, 145, 228, 233, 234, 238, 251, 283—289, 314, 317, 330, 334, 375, 397
Верещагин Василий Петрович (1835—1909), русский живописец — 28
Вермер Делфтский Ян (1632—1675), голландский живописец — 65
Верне́ Клод Жозеф (1714—1789), французский живописец, пейзажист — 61, 144
Вивьен Жозеф (1657—1734), французский художник-портретист — 35
Виже-Лебрен Элизабет Луиз (1755—1842), французская художница-портретистка. Работала в России (1795—1801) — 35, 54
Виллевальде Богдан (Готфрид) Павлович (1818/19—1903), русский живописец, баталист — 286, 374
Вилье (Виллие) Михаил Яковлевич (1838—1910), русский живописец — 300
Виолле-ле-Дюк Эжен Эммануэль (1814—1879), французский архитектор, историк и теоретик архитектуры. Реставратор готических соборов и замков — 401
Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768), немецкий историк искусства. Основоположник эстетики классицизма — 47, 48, 54, 128, 159
Виноградов Сергей Арсеньевич (1869—1938), русский живописец — 382
Винтерхальтер Франц (1805—1873), живописец, портретист великосветского общества. Работал в ряде европейских стран, в том числе и в России — 120
Виртц (Вирц) Антуан Жозеф (1806—1865), бельгийский живописец — 126
Волков Адриан Маркович (1827—1873), русский живописец — 246
Волков Ефим Ефимович (1844—1920), русский живописец, пейзажист — 362
Волков Иосиф Петрович (1854 — после 1897), русский живописец — 362
Волков Роман Максимович (1776—1831), русский живописец, портретист — 54
Волков Федор Григорьевич (1729—1763), русский актер и театральный деятель — 65
Волконская Зинаида Александровна (1789—1862), княгиня, русская писательница — 194
Вольтер (наст. имя *Мари Франсуа Аруэ)* (1694—1778), французский писатель и философ-просветитель — 47
Воробьев Максим Никифорович (1787—1855), русский живописец — 77, 88, 91, 92, 94, 130, 298, 299, 304
Воробьев Сократ Максимович (1814—1888), русский живописец — 92, 301, 302, 307
Воронихин Андрей Никифорович (1759—1814), русский архитектор. Представитель классицизма — 93
Вотье Беньямин (1829—1898), немецкий живописец. Один из видных жанристов дюссельдорфской школы — 150, 424
Врубель Михаил Александрович (1856—1910), русский живописец — 343, 403—410, 420
Вуаль Жан Луи (1744 — после 1803), французский живописец, портретист — 54

Гагарин Григорий Григорьевич (1810—1893), русский живописец и рисовальщик — 50, 110, 111, 135
Галактионов Степан Филиппович (1779—1854), русский живописец и график — 88—92, 94, 99, 151, 298, 299, 379
Галкин Илья Саввич (1860—1915), русский живописец — 234
Гальберг Самуил (Фридрих) Иванович (1787—1839), русский скульптор. Представитель классицизма — 100

Гампельн Карл Карлович (1794—1880), русский художник — 62, 93
Гандара Антонио де ла (1862—1917), французский художник — 383
Гартман Виктор Александрович (1834—1873), русский архитектор, акварелист — 388
Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888), русский писатель, критик — 258
Гау Владимир Иванович (1816—1895), русский художник — 54
Гверчино (собств. *Барбьери Джованни Франческо*) (1591—1666), итальянский живописец — 126
Гвидо — см. *Рени Гвидо*
Ге Николай Николаевич (1831—1894), русский живописец — 16, 18, 142, 154, 178, 180—185, 196, 203, 216, 228, 257, 262, 263, 274, 275, 309, 314, 396, 397
Гедике Роберт Андреевич (1829—?), русский архитектор — 300
Гейнсборо Томас (1727—1788), английский живописец и рисовальщик, портретист — 37, 42, 47
Гейслер Г. Х. (1770—?), немецкий художник-жанрист и пейзажист. Работал в России (1790— 1798) — 63
Герцен Александр Иванович (1812—1870), русский писатель, публицист, философ, общественный деятель — 173, 262, 263
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель — 423
Глинка Федор Николаевич (1786—1880), русский поэт — 146
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель, публицист — 17, 21, 97, 110, 112, 146, 149, 162, 176, 194, 207, 212, 219
Гойя (Гойя-и-Лусьентес) Франциско Хосе де (1746—1828), испанский живописец, гравер, рисовальщик — 192
Голицын Александр Николаевич (1773—1844), князь, член Государственного совета (1817—1824), министр духовных дел и народного просвещения России — 121
Головаческий (Гловачевский) Кирилл Иванович (1735—1823), русский живописец — 44, 45, 74
Головин Александр Яковлевич (1863—1930), русский театральный художник — 343, 392—395, 400, 402
Гольштейн-Ольденбургский, принц — 50
Гонзаго, Гонзага Пьетро ди Готтардо (1751—1831), итальянский живописец, театральный декоратор и архитектор — 71
Горавский Апполинарий Гиляриевич (1833—1900), русский живописец — 301, 302
Готье Теофиль (1811—1872), французский писатель и критик — 148
Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писатель-романтик, композитор, художник — 330, 331, 414, 418
Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960), русский живописец и искусствовед, руководитель многотомного издания «История русского искусства» — 421, 423
Гране Франсуа Мариус (1775—1849), французский живописец, хранитель Лувра и картинной галереи в Версале — 72
Граффф Антон (1736—1813), швейцарский живописец. Работал в различных городах Германии — 37
Грёз Жан Батист (1725—1805), французский живописец-жанрист и портретист — 58, 237
Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829), русский писатель и дипломат — 66, 146, 219
Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899/1900), русский писатель — 258, 267
Гроот Георг Кристоф (1716—1749), немецкий живописец, портретист. Работал в России (1741— 1749) — 31
Грузинский Алексей Евгеньевич (1858—1930), председатель Общества любителей российской словесности, историк литературы, издатель — 284
Гун Карлис Фридрихович (1830—1877), латышский живописец и график — 150, 151, 238, 270, 301, 399
Гюго Виктор Мари (1802—1885), французский писатель-романтик — 130, 148
Гюден Жан Теодор (1802—1880), французский пейзажист — 306
Давид Жак Луи (1748—1825), французский живописец. Представитель классицизма — 104, 128, 130
Давыдова Наталья Яковлевна (1873—1926), русская художница, мастер прикладного искусства — 391
Даль Владимир Иванович (1801—1872), писатель, этнограф — 111
Даньян-Бувре Паскаль Адольф Жан (1852—1929), французский живописец — 359
Дау, Доу Герард (Геррит) (1613—1675), голландский живописец — 74
Дега Эдгар (1834—1917), французский живописец-импрессионист, график и скульптор — 151, 218, 274, 338, 391
Декан Александр Габриель (1803—1860), французский живописец и график. Представитель позднего романтизма — 110, 298
Делаберж — см. *Берж*
Делавинь Казимир Жан Франсуа (1793—1843), французский поэт и драматург — 130, 134, 330
Деладвез Стефан Францевич (1817—1854), русский художник — 145
Делакруа Эжен (1798—1863), французский живописец и график — 107, 110, 130, 144, 148, 163, 327, 330, 426
Деларош Поль (наст. имя *Ипполит*) (1797—1856), французский живописец — 110, 127, 129, 130, 134, 135, 144, 178, 270, 274, 330
Демарн Жан Луи (1744—1829), французский живописец — 61
Демартрэ (Дамам-Демартрэ) Мишель Франсуа (1763—1827), французский художник. Работал в России (1796—1805) — 63
Демидов Прокопий Акинфиевич (1710—1786), русский горнозаводчик, основатель Коммерческого училища — 37
Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337), итальянский живописец — 96, 159
Джулио Романо (собств. *Джулио Пиппи*) (1492 или 1499—1546), итальянский живописец и архитектор — 103, 425
Дзампиери — см. *Доменикино*
Диаз (Диас де ла Пенья) Нарцис Виржиль (1808—1876), французский живописец, пейзажист барбизонской школы — 314
Дидро Дени (1713—1784), французский философ-просветитель, писатель. Основатель и редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусства и ремесел» — 38
Дитрих Христиан Вильгельм (1712—1774), немецкий художник — 71

Диц Юлиус (1870—1957), немецкий художник — 412, 414
Дмитриев-Оренбургский Николай Дмитриевич (1837—1898), русский живописец — 225, 284, 294, 427
Дмитрий Донской (1350—1389), великий князь Московский (с 1359) и Владимирский (с 1362), сын Ивана II. При нем в 1367 построен белокаменный кремль в Москве. В Куликовской битве 1380 проявил выдающийся полководческий талант, за что был прозван Донским — 49
Добиньи Шарль Франсуа (1817—1878), французский живописец и график — 347
Добролюбов Николай Александрович (1836—1861), русский литературный критик, публицист — 295
Дольчи Карло (1616—1686), итальянский живописец — 159
Доменикино (собств. *Доменико Дзампиери*) (1581—1641), итальянский живописец Представитель болонской школы — 54, 122, 126
Дон Жуан, образ рыцаря, искателя чувственных наслаждений, созданный средневековой западноевропейской легендой — 142
Доницетти Гаэтано (1797—1848), итальянский композитор. Представитель романтической оперной школы — 134
Доре Гюстав (1832—1883), французский график — 149
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), русский писатель и мыслитель — 17, 21, 195, 196, 204, 207, 212, 238, 241, 258, 259, 279, 290, 295, 331, 334, 344, 370, 372, 396
Доу Джордж (1781—1829), английский живописец В 1819—1829 работал в Петербурге — 54, 150, 351
Дрождин (Дрожжин) Петр Семенович (1745—1805), русский живописец, портретист — 44, 65, 423
Дроллинг Мишель Мартин (1786—1851), французский живописец — 73
Дубовской Николай Николаевич (1859—1918), русский живописец, пейзажист — 322—324
Дузи Косрое (1808—1859), французский художник. Работал в России (1840 — начало 1850-х гг) — 131
Дусэ Леони (1843—1912), французская художница — 139
Дюез Эрнест Анж (1843—1896), французский живописец — 139
Дюккер Евгений Густав Эдуардович (1841—1916), русский художник — 301, 304
Дюма Александр (Дюма-отец) (1802—1870), французский писатель — 130, 144, 330
Дюпре Жюль (1811—1889), французский живописец. Представитель барбизонской школы — 303, 347
Дюрер Альбрехт (1471—1528), немецкий живописец, рисовальщик, гравер, теоретик искусства Основоположник искусства немецкого Возрождения — 168, 192
Дягилев Сергей Павлович (1872—1923), русский театральный деятель и художественный критик, один из создателей объединения «Мир искусства» — 6, 9, 10, 16, 342, 343, 422

Евреинов, миниатюрист — 44, 45
Егоров Алексей Егорович (1776—1851), русский живописец и рисовальщик. Представитель классицизма — 21, 46, 82, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 110, 127, 158, 270
Екатерина II (1729—1796), российская императрица (с 1762) — 24, 30, 39, 44, 47, 66, 85, 89, 142, 178, 299, 341, 422
Елизавета Петровна (1709—1761/62), российская императрица (с 1741), дочь Петра I. При Елизавете в 1757 основана Академия художеств — 20, 24, 31, 66, 85, 96, 178, 360, 361
Ендогуров Иван Иванович (1861—1898), русский живописец, пейзажист — 304
Ермак Тимофеевич (?—1585), казачий атаман. Походом ок. 1581 начал освоение Сибири Русским государством Герой народных песен — 187, 331, 334, 336—337
Ерменев Иван Алексеевич (1746 — после 1797), русский график и живописец — 63

Жерар Франсуа (1770—1837), французский живописец и литограф — 130
Жерико Теодор (1791—1824), французский живописец и график — 110
Жером Жан Леон (1824—1904), французский живописец — 135, 267
Жуков Дмитрий Егорович (1841—1903), русский живописец — 294
Жуковский Станислав Юлианович (1873—1944), русский живописец, пейзажист и мастер изображения интерьеров — 382
Журавлев Фирс Сергеевич (1836—1901), русский живописец — 251, 427

Забелин Иван Егорович (1820—1908/09), русский историк, исследователь быта русского народа XVI—XVIII веков, историк Москвы — 111
Завьялов Федор Семенович (1810—1856), русский живописец — 134
Зарянко Сергей Константинович (1818—1870), русский живописец — 58, 71, 77, 78, 80, 210, 244, 309
Зауервейд Александр Иванович (1783—1844), русский живописец и рисовальщик, баталист — 284
Захаров (Захаров-Чеченец) Петр Захарович (1816—1846), русский портретист — 54
Зеленцов Капитон Алексеевич (1790—1845), русский живописец — 76, 77, 80, 81
Земцов Михаил Григорьевич (1688—1743), русский архитектор Представитель раннего барокко — 85, 421
Зихель Натаниель (1843—1907), немецкий живописец — 267
Зичи Михай (Михаил Александрович) (1827—1906), венгерский график и живописец. Работал в России (с 1847) — 84, 148—150, 201, 230, 232, 233, 314
Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель — 72
Зубов Алексей Федорович (1682 — ум. после 1750), русский гравер — 85

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург — 344
Иван (Иоанн) IV Грозный (1530—1584), первый русский царь (с 1547) — 138, 142, 192, 195, 271— 273, 394
Иванов Александр Андреевич (1806—1858), русский живописец. Сын А. И. Иванова. В 1831—1858 жил в Италии — 7, 15, 18, 95, 113, 120, 135,

142—144, 149, 153—178, 183—186, 193—198, 203, 215, 219, 235, 238, 255, 257, 264, 274, 401, 420, 426—428
Иванов Андрей Иванович (ок. 1776—1848), русский живописец. Представитель классицизма — 46, 97, 100, 102, 126
Иванов Михаил Матвеевич (1748—1823), русский живописец, пейзажист — 63, 67, 87, 89—91, 97, 299
Иванов Сергей Андреевич, брат А. А. Иванова, издавший его Библейские эскизы — 173
Игорев Лев Степанович (1822—1893), русский живописец — 150
Изабе Эжен Луи (1803—1886), французский художник — 303, 306
Иисус Христос — 160, 161, 168, 169, 171, 173—182, 184—188, 197, 198, 200, 235, 257—260, 274, 331
Иоанн Креститель (Иоанн Предтеча), в Новом завете пророк, предшественник Христа — 160, 168
Исраэлс (Израэльс) Йосеф (1824—1911), голландский живописец — 362

Кабанель Александр (1823—1888), французский художник — 139, 267
Кабат, русский живописец, пейзажист — 93
Казанова Франческо Джузеппе (1727—1802), итальянский пейзажист— 87
Калам Александр (1810—1864), швейцарский живописец и график — 307, 311, 429
Калистов (Каллистов) Василий Ефимович (1839—?), русский живописец — 293
Калло Жак (1592 или 1593—1635), французский гравер и рисовальщик Крупный мастер офорта — 61, 192
Кальдекот Рандольф, английский художник, автор иллюстраций в детских книгах — 396
Каменев Лев Львович (1833—1886), русский живописец, пейзажист — 304, 319
Камуччини Винченцо (1771—1844), итальянский живописец — 54, 106, 107, 122, 155, 158, 163, 427
Каналетто (собств. *Каналь*) *Джованни Антонио* (1697—1768), итальянский живописец и офортист — 87
Канова Антонио (1757—1822), итальянский скульптор. Представитель классицизма — 54, 106
Капков Яков Федорович (1816—1854), русский живописец — 134
Каразин Николай Николаевич (1842—1908), русский живописец — 149, 233
Карамзин Николай Михайлович (1766—1826), русский писатель, историк — 49, 66
Карл Великий (742—814), король Франкского государства (с 768), император (с 800) — 126
Карлюс-Дюран Эмиль (1838—1917), французский живописец, портретист — 139
Карраччи, семья итальянских художников болонской школы. Представители академизма. Лодовико (1555—1619) и его двоюродные братья Агостино (1557—1602) и Аннибале (1560—1609) — 126
Касаткин Николай Алексеевич (1859—1930), русский живописец — 294
Катков Михаил Никифорович (1818—1887), русский публицист, критик — 238
Каульбах Фридрих Август, немецкий живописец — 139
Кваренги, Гваренги (итал *Куаренги*) *Джакомо* (1744—1817), русский архитектор. Итальянец по происхождению. Представитель классицизма конца XVIII — начала XIX века — 54
Кейзер Никез де (1813—1887), бельгийский живописец — 121
Кившенко Алексей Данилович (1851—1895), русский живописец — 284
Кикин Петр Андреевич (1775—1834), один из основателей Общества поощрения художников — 121
Кипренский Орест Адамович (1782—1836), русский живописец и график. Представитель романтизма — 5, 7, 17, 46—50, 52—56, 58, 59, 93, 103, 104, 120, 130, 155, 203, 219, 275, 278, 314
Киреевский Иван Васильевич (1806—1856), русский религиозный философ, литературный критик и публицист, один из основоположников славянофильства — 195
Киреевский Петр Васильевич (1808—1856), русский фольклорист, археолог, публицист. Брат И В. Киреевского Славянофил — 195
Киселев Александр Александрович (1838—1911), русский живописец, пейзажист — 362, 374
Клагес Федор Андреевич (1814— после 1892), русский архитектор и художник — 300
Клевер Юлий Юльевич (1850—1924), русский живописец, пейзажист — 304
Клингер Макс (1857—1920), немецкий живописец, график и скульптор — 416
Клодт Михаил Константинович (1832/33—1902), русский живописец, пейзажист — 293, 307—309, 315
Клодт Петр Карлович (1805—1867), русский скульптор — 55
Кнаус Людвиг (1829—1910), немецкий живописец-жанрист дюссельдорфской школы — 138, 290, 424
Ковалевский Павел Осипович (1843—1903), русский живописец, баталист — 234
Козлов Гавриил Игнатьевич (1738—1791), русский живописец — 99
Кокоринов Александр Филиппович (1726—1772), русский архитектор — 33, 40
Кок Поль де (1794—1871), французский писатель, изображавший быт и нравы парижан с пикантными подробностями — 118
Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842), русский поэт — 112, 219, 350
Кондер Чарлз, английский художник, друг О. В. Бёрдсли — 219, 412, 414
Кондратенко Гавриил Павлович (1854—1924), русский живописец, пейзажист — 304
Констан — см. *Бенжамен-Констан*
Констебл, Констебль Джон (1776—1837), английский живописец. Крупнейший представитель английского реалистического пейзажа — 347
Конт Огюст (1798—1857), французский философ и социолог — 249
Конье Леон (1794—1880), французский портретист и исторический живописец — 130
Корещенко Арсений Николаевич (1870—1921), русский композитор, пианист, дирижер — 393
Корзухин Алексей Иванович (1835—1894), русский живописец-жанрист — 225, 249, 279, 282, 290, 427
Кормон Фернан (1845—1924), французский живописец и педагог, в мастерской которого учились В. Ван Гог, Н. К. Рерих, В. Э. Борисов-Мусатов — 198

Корнелиус Петер фон (1783—1867), немецкий живописец. Один из главных представителей немецкого романтизма — 47, 131, 163, 330, 426
Коро́ Камиль (1796—1875), французский живописец. Один из создателей французского реалистического пейзажа XIX века — 144, 267, 274, 347
Коровин Константин Алексеевич (1861—1939), русский живописец. Один из крупнейших мастеров пленэра — 195, 228, 297, 307, 311, 343, 350, 362—367, 392, 393, 395, 400, 402
Коровин Сергей Алексеевич (1858—1908), русский живописец. Брат К. А. Коровина — 372, 374
Костанди Кириак Константинович (1852—1921), украинский живописец. Передвижник — 324
Коцебу Александр Евстафьевич (1815—1889), русский живописец, баталист — 284
Кошелев Николай Андреевич (1840—1918), русский живописец — 251
Кракау Александр Иванович (1817—1888), русский архитектор — 300
Крамской Иван Николаевич (1837—1887), русский живописец, рисовальщик и художественный критик — 123, 131, 137, 142, 149, 154, 173, 178, 184, 185, 225—228, 255—262, 270, 274, 284, 301, 309, 343, 344, 360, 420, 427, 429
Крачковский Иосиф Евстафьевич (1854—1914), русский живописец — 304
Крейн (Крэн) Уолтер (1845—1915), английский живописец и график, мастер декоративного искусства — 192, 392
Крендовский Евграф Федорович (1810 — после 1853), русский живописец и акварелист. Мастер бытового жанра и портретист. Представитель венециановской школы — 75, 80, 81, 424
Крыжицкий Константин Яковлевич (1858—1911), русский живописец, пейзажист — 304
Крылов Иван Андреевич (1769—1844), русский писатель, баснописец — 66, 97, 121, 207, 219
Крылов Никифор Степанович (1802—1831), русский живописец — 80, 424
Крюгер Франц (1797—1857), немецкий живописец и график. Неоднократно приезжал в Петербург для работы над портретами и сценами парадов — 284
Кузнецов Николай Дмитриевич (1850—1929), русский живописец — 187, 290, 324, 382
Куинджи Архип Иванович (1841—1910), русский живописец, пейзажист — 309, 314—319, 338, 366, 379, 382, 421
Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868), русский писатель — 112—114, 121, 325
Кукольник Платон Васильевич (18...— 1848), младший брат Н. В. Кукольника — 121
Куккук Баренд Корнелис (1803—1862), голландский живописец, пейзажист — 307, 351
Куракин Александр Борисович (1752—1818), князь, вице-канцлер при Павле I — 30
Куракины: Борис Леонтий Александрович (1733—1764), князь; *Агриппина Александровна* (1734—1791), княжна — 30
Курбе Жан Дезире Гюстав (1819—1877), французский живописец, график, скульптор, общественный деятель. Представитель и теоретик реализма — 73, 142, 173, 210, 220, 235, 249
Куртейль Никола де (1768 — после 1830), французский художник. Работал в России в первой трети XIX века — 54
Кусов Иван Васильевич (1750—1819), коммерции советник — 50
Кюгельген Карл Фердинанд (1772—1831), живописец. Работал в России (1796—1831) — 299

Лавеццари Андрей Карлович (1817—1881), русский архитектор и художник — 300
Лагорио Лев Феликсович (1827—1905), русский живописец и акварелист — 301, 302, 308, 315, 374
Лагрене Луи Жан Франсуа (1725—1805), французский живописец. Работал в России (1760—1762) — 34
Ладюрнер Адольф Игнатьевич (1798—1855), французский художник. Работал в России (1831—1855) — 284
Лажечников Иван Иванович (1792—1869), русский писатель — 144
Лами Эжен Луи (1800—1890), французский художник — 149
Лампи Иоганн Баптист Старший (1751—1830), австрийский живописец. Работал в России (1792—1797) — 38—40, 54
Лампи Иоганн Баптист Младший (1775—1837), австрийский живописец. Работал в России (1795—1804) — 54
Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1948), русский график и живописец — 410, 412, 413
Ланской Александр Дмитриевич (1758—1784), флигель-адъютант, один из фаворитов Екатерины II — 40
Лаокоон, в греч. мифологии жрец Аполлона в Трое. Скульптурная группа «Лаокоон» родосских мастеров Агесандра, Атенодора и Полидора (ок. 50 до н. э.) в музее Пио-Клементино, Ватикан — 120, 122, 195, 224
Лар Питер ван (1592 или 1595—1642), голландский живописец — 95
Латри Михаил Пелапидович (1875—1944), русский живописец-маринист — 382
Лебедев Александр Игнатьевич (1830—1898), русский рисовальщик и литограф. В 50—90-х гг. выполнял карикатуры для сатирических журналов «Искра», «Осколки» — 152
Лебедев Михаил Иванович (1811—1837), русский живописец, пейзажист — 300, 301
Левитан Исаак Ильич (1860—1900), русский живописец, пейзажист — 16, 227, 297, 307, 309, 311, 323—325, 343—356, 358, 367, 381, 382
Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822), русский живописец, портретист — 7, 15—17, 26, 27, 30, 32—37, 39, 40, 42—44, 49, 54, 55, 65, 99, 103, 120, 203, 219, 275, 359, 422
Легашов (Легашев) Антон Михайлович (1798—1865), русский живописец — 54
Лейбль Вильгельм (1844—1900), немецкий живописец — 267, 359
Лелё Арман Гюбер Симон (1818—1885), французский художник-жанрист — 150
Леман Юрий Яковлевич (1834—1901), русский живописец — 150
Лемох Кирилл (Карл) Викентьевич (1841—1910), русский живописец-жанрист — 225, 293, 427
Лемуан Франсуа (1688—1773), французский живописец — 97
Ленбах Франц фон (1836—1904), немецкий живописец-портретист. Представитель салонного академизма — 359

Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый и инженер эпохи Возрождения — 126, 168, 172
Лепренс Жан Батист (1734—1781), французский живописец и гравер, изобретатель техники акватинты. Ученик Ф. Буше — 63, 87
Лепер Огюст (1849—1918), французский художник, график и иллюстратор — 378
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), русский поэт и прозаик — 112, 146, 219, 375
Лесков Николай Семенович (1831—1895), русский писатель — 359
Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781), немецкий драматург, теоретик искусства, литературный критик — 128
Лефевр Жюль Жозеф (1836—?), французский художник — 267
Либерман Макс (1847—1935), немецкий живописец и график — 359
Ливингстон Давид (1813—1873), знаменитый английский исследователь Центральной Африки — 287
Липпи Филиппино (ок. 1457—1504), живописец флорентийской школы — 414, 416
Литовченко Александр Дмитриевич (1835—1890), русский живописец — 134, 234, 259, 427
Лицен-Мейер Александр (Шандор) (1839—1898), венгерский и немецкий художник — 409
Ломтев Николай Петрович (1816—1859), русский живописец — 130
Лонг (2—3 вв. н. э.), древнегреческий писатель, автор любовного романа «Дафнис и Хлоя» — 414, 415
Лопухина Мария Ивановна (1779—1803), рожд. графиня Толстая, жена С. А. Лопухина — 39
Лоренс, Лауренс Томас (1769—1830), английский живописец. Мастер парадного аристократического портрета — 120, 192
Лосев Николай Дмитриевич (1855 — после 1901), русский живописец — 137
Лосенко Антон Павлович (1737—1779), русский живописец. Мастер исторического жанра, портретист, рисовальщик — 21, 27, 34, 44, 45, 65, 96, 97, 99, 319, 423
Луи Филипп (1773—1850), французский король (1830—1848) — 147
Лэндсир Этвин (1802—1873), английский живописец — 150
Люминэ Эварист (1822—1896), французский жанрист и исторический живописец — 192, 198

Мадокс (Маддокс) Уилл (1813—1853), английский живописец — 243
Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), русский поэт — 295
Майков Василий Иванович (1728—1778), русский поэт — 30
Макаров Иван Кузьмич (1822—1897), русский живописец, портретист — 150
Макарт Ганс (1840—1884), австрийский живописец — 136, 192, 259, 267, 362
Маковский Владимир Егорович (1846—1920), русский живописец — 10, 58, 138, 149, 196, 252, 265, 272, 279, 290—293, 362, 373, 386, 410, 421
Маковский Константин Егорович (1839—1915), русский живописец — 12, 116, 135, 137—140, 142, 148, 190, 225, 249, 259, 287, 290, 314, 334, 359, 362, 371, 427
Маковский Николай Егорович (1842—1886), русский живописец — 302
Максимов Василий Максимович (1844—1911), русский живописец — 251, 253, 254
Малютин Сергей Васильевич (1859—1937), русский живописец и график — 111, 194, 228, 344, 394—398, 400, 401, 414, 416
Малявин Филипп Андреевич (1869—1940), русский живописец — 295, 384—386
Мамонтов Савва Иванович (1841—1918), русский промышленник и меценат. В 1870—1890 подмосковное имение Мамонтовых Абрамцево было крупным центром художественной жизни — 343, 389, 391, 408
Мане Эдуард (1832—1883), французский живописец — 72, 166, 249
Маратти Карло (1625—1713), итальянский живописец и гравер — 54
Марилья Проспер (1811—1852), французский живописец-ориенталист — 110, 111
Мария Магдалина, в христианской мифологии раскаявшаяся грешница, преданная последовательница Иисуса Христа — 178
Марков Александр Тарасович (1802—1878), русский живописец — 131, 224
Мартин Джон (1789—1854), английский художник — 306
Мартос Иван Петрович (1754—1835), русский скульптор — 100
Мартынов Андрей Ефимович (1768—1826), русский живописец — 87, 88, 90—92, 94, 99, 111, 379
Матвеев Андрей Матвеевич (между 1701—1704 — 1739), русский живописец — 25, 26
Матвеев Федор Михайлович (1758—1826), русский живописец, пейзажист — 299
Матейко Ян (1838—1893), польский живописец — 144, 270
Махаев Михаил Иванович (1718—1770), русский рисовальщик и график — 85
Мейербер Джакомо (собств. *Якоб Либман Бер*) (1791—1864), композитор, пианист и дирижер, виднейший представитель «большой оперы» — 134
Менгс Антон Рафаэль (1728—1779), немецкий живописец и теоретик искусства — 47, 54, 102, 130
Менцель Адольф фон (1815—1905), немецкий живописец и график — 96, 144, 147, 149, 206, 207, 267, 327, 330, 331, 361, 410, 429
Меншиков Александр Данилович (1673—1729), князь, сподвижник Петра I — 325, 331, 334, 335
Месонье (Мейсонье) Эрнест (1815—1891), французский живописец и график — 144, 316, 324, 330, 351
Мешков Василий Никитич (1867/68—1946), русский живописец и график — 382
Мещерский Арсений Иванович (1834—1902), русский живописец, пейзажист — 301, 307, 308, 314
Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт Высокого и Позднего Возрождения — 54, 126, 131, 159, 163, 172, 219, 410
Микешин Михаил Осипович (1835—1896), русский скульптор, график и живописец — 149, 201
Микула Селянинович, герой русских былин — 409
Милле Жан Франсуа (1814—1875), французский живописец и график — 16, 63, 96, 144, 147, 151, 219, 249, 267, 271, 274, 309, 314, 347
Миллес Джон Эверетт (1829—1896), английский художник, один из основателей «Братства прерафаэлитов» — 243, 428

Минне (Минн) Жорж (1866—1941), бельгийский скульптор. Виднейший представитель бельгийского символизма — 414
Михаил Федорович (1596—1645), русский царь (с 1613), первый из династии Романовых — 49
Михайлов Григорий Карлович (1814—1867), русский живописец — 76, 146, 206
Миропольский (Митропольский) Леонтий Семенович (1749 или 1754—1819), русский живописец, портретист — 54
Мишель Жорж (1763—1843), французский живописец, пейзажист. Предшественник барбизонской школы — 347
Мнишек Урсула (ок. 1750—1808), рожд. графиня Замойская, жена литовского коронного маршала, графа Михаила Мнишека — 34
Мокрицкий Аполлон Николаевич (1810—1870), русский живописец и педагог — 206, 244
Моллер Федор Антонович (1812—1875), русский живописец — 123, 131, 132, 134, 135, 146, 167
Моне Клод Оскар (1840—1926), французский живописец. Один из главных создателей метода импрессионизма — 151, 166, 218, 274, 308, 314, 338, 347
Монигетти Ипполит Антонович (1819—1878), русский архитектор— 121
Мордвинов Александр Николаевич (1799—1858), русский живописец — 302
Морленд (Морланд) Джордж (1763—1804), английский живописец и рисовальщик — 74
Моро́ Гюстав (1826—1898), французский живописец и график. Представитель символизма — 126, 130
Морозова (Соковнина) Феодосия Прокопиевна (1632—1675), боярыня, раскольница — 325, 332—335
Морозов Александр Иванович (1835—1904), русский живописец-жанрист — 84, 225, 233, 234, 253, 280, 427
Мункачи (собств. *Либ*) *Михай* (1844—1900), венгерский живописец — 130, 144
Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), русский композитор — 396, 397
Мутер Рихард (1860—1909), немецкий искусствовед — 7—10, 63
Мюллер Андреас (1811—1890), немецкий живописец — 249
Мягков (Мягкой) Михаил Иванович (1799—1852), русский живописец — 150
Мясоедов Григорий Григорьевич (1834—1911), русский живописец — 225, 227, 246, 250, 251

Наполеон I (Наполеон Бонапарт) (1769—1821), французский император (1804—1814, март — июнь 1815) — 49, 66, 100, 102
Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) (1808—1873), французский император (в 1852—1870) — 216
Невахович Михаил Львович (1817—1850), русский живописец — 151
Невиль Альфонс Мари де (1836—1885), французский живописец и рисовальщик — 380
Неврев Николай Васильевич (1830—1904), русский живописец. Мастер бытового жанра и исторических картин — 293
Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877), русский поэт — 295
Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942), русский живописец — 8, 73, 186, 187, 194, 202, 228, 344, 350, 367—374, 394
Нефф Тимофей Андреевич (Карл Тимолеон) (1805—1876), русский живописец — 131, 146, 293, 359
Нечаев Иван Алексеевич, русский график — 54
Нибур Бартольд Георг (1776—1831), датский историк, работавший в Германии. Основоположник критического метода изучения истории Древнего Рима — 114, 426
Никита Пустосвят (наст фам и имя *Добрынин Никита Константинович*) (?—1682), идеолог раскола, писатель 5 июля 1682 возглавил раскольников на «прении о вере» в Кремле Казнен — 242, 243, 429
Никитин Иван Никитич (ок 1690—1742), русский живописец, портретист Один из основоположников русской светской живописи — 25, 421
Никитин Роман Никитич (ок. 1680—1753), русский живописец, портретист — 25, 421
Николай I (1796—1855), российский император (с 1825) — 13, 101, 216, 230, 284, 421
Николай II (1868—1918), российский император (1894—1917) — 359
Нитхардт (Готхардт, известен под ошибочным именем Грюневальд) *Матис* (ок. 1470/75—1528), немецкий живописец эпохи Возрождения — 182, 192
Новиков Николай Иванович (1744—1818), русский просветитель, писатель, журналист, издатель Издавал сатирические журналы «Трутень», «Живописец», «Кошелек» — 66
Норблин (собств *Жан Пьер Норблен де ла Гурден*) *Ян Петр* (1745—1830), французский живописец, рисовальщик и гравер — 59

Овербек Иоганн Фридрих (1789—1869), немецкий живописец. Основатель братства назарейцев — 47, 126, 135, 158, 161—163, 426
Одольские — см. *Адольские*
Оленин Алексей Николаевич (1763—1843), президент Академии художеств (с 1817) — 121
Орлов Алексей Григорьевич (1737—1807/08), русский военный деятель, генерал-аншеф — 66
Орлов Николай Васильевич (1863—1924), русский живописец — 145, 294
Орловский Александр Осипович (1777—1832), польский и русский живописец и график. Представитель романтизма — 58, 60—63, 99, 130, 219, 230, 232, 304, 315
Остаде Адриан ван (крещен в 1610 — умер в 1685), голландский живописец. Мастер крестьянского бытового жанра — 206
Островский Александр Николаевич (1823—1886), русский драматург — 251
Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955), русский гравер и акварелист. Положила начало возрождению русской оригинальной, в том числе цветной, ксилографии — 376, 378
Остроухов Илья Семенович (1858—1929), русский живописец, художественный деятель — 323, 324
Оффенбах Жак (Якоб) (1819—1880), французский композитор и театральный дирижер Один из основоположников классической оперетты — 148

Павел Александрович (1860—1920), великий князь, дядя Николая II — 359
Павел I (1754—1801), российский император (с 1796), сын Петра III и Екатерины II — 30, 44, 47, 49, 87
Парланд Альфред Александрович (1842—?), русский архитектор — 388
Патерсон Джеймс (1854—1901), шотландский художник — 63
Пейнакер Адам (1622—1673), голландский живописец, пейзажист — 95
Пелевин Иван Андреевич (1840—1917), русский живописец — 293
Перезинотти Антонио (1708—1778), итальянский живописец. Работал в России (в 1742—1778) — 87
Переплетчиков Василий Васильевич (1863—1918), русский живописец, пейзажист — 376, 382
Перов Василий Григорьевич (1833/34—1882), русский живописец Один из организаторов Товарищества передвижников — 52, 58, 96, 123, 138, 142, 149, 206, 210, 225, 227, 230, 233, 235—245, 248, 249, 251, 262, 275, 279, 282, 290, 317, 344, 373, 429
Петр I Великий (1672—1725), русский царь с 1682 (правил с 1689), первый российский император (с 1721) — 19, 20, 23—25, 85, 142, 178, 179, 331, 339, 393, 420, 421
Петр II (1715—1730), российский император (с 1727), сын царевича Алексея Петровича — 360, 361
Петр III Федорович (1728—1762), российский император (с 1761) — 66
Петров Николай Петрович (1834—1876), русский живописец-жанрист — 225, 246, 249, 427
Петровичев Петр Иванович (1874—1947), русский живописец, пейзажист — 382
Петровский Петр Степанович (1814—1842), русский живописец — 134, 145
Петцольд, литограф — 54
Пилоти Карл Теодор фон (1826—1886), немецкий живописец-академист — 121, 130, 135, 144, 267
Пименов Николай Степанович (1812—1864), русский скульптор Представитель позднего классицизма — 224
Пимоненко Николай Корнильевич (1862—1912), украинский живописец — 148
Пиранези Джованни Баттиста (1720—1778), итальянский гравер и архитектор — 54
Пиратский Карл Карлович (1813 или 1815—1871), русский живописец — 284
Пирогов Николай Иванович (1810—1881), русский хирург и анатом, педагог, общественный деятель — 274
Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868), русский публицист и литературный критик — 295
Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881), русский писатель — 236
Писемский Алексей Александрович (1859—1913), русский живописец, пейзажист — 304
Платон (428/427—348/347 до н. э.), древнегреческий философ — 97
Платонов Харитон Платонович (1842—1907), русский живописец — 148, 293
Плахов Лавр Кузьмич (1810—1881), русский живописец — 77, 79
Плешанов Павел Федорович (1829—1882), русский живописец — 134
По Эдгар Аллан (1809—1849), американский писатель-романтик, критик — 414, 418
Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927), русский живописец — 135, 186—188, 194, 228, 321, 322, 334, 343, 363
Поленова Елена Дмитриевна (1850—1898), русский живописец и график. Сестра В. Д. Поленова — 377, 390—392, 394, 395, 398, 400, 402
Попов Андрей Андреевич (1832—1896), русский живописец-жанрист — 233, 245
Потемкин-Таврический Григорий Александрович (1739—1791), светлейший князь, генерал-фельдмаршал — 20, 44, 66
Похитонов Иван Павлович (1850—1923), русский живописец, пейзажист — 324
Прахов Адриан Викторович (1846—1916), русский искусствовед, историк искусства, руководитель работ по росписи Владимирского собора в Киеве — 198, 199, 202
Премацци Луиджи (Людвиг Осипович) (1814—1891), русский художник итальянского происхождения. Работал в России (с 1834) — 300, 307
Пржевальский Николай Михайлович (1839—1888), русский путешественник, исследователь Центральной Азии, Уссурийского края — 287
Прометей, в греческой мифологии титан, похитивший у богов с Олимпа огонь и передавший его людям — 331
Прудон Пьер Жозеф (1809—1865), французский экономист, социолог, теоретик анархизма — 173, 218, 258
Прюдон Пьер Поль (1758—1823), французский живописец и рисовальщик — 83, 120
Прянишников Илларион Михайлович (1840—1894), русский живописец — 251—253, 426
Пугачев Емельян Иванович (1740 или 1742—1775), донской казак, предводитель Крестьянской войны 1773—1775 — 242
Пукирев Василий Владимирович (1832—1890), русский живописец — 225, 246, 247, 251
Пурвит, Пурвитис Вильгельм Карлис (1872—1945), латышский живописец, пейзажист — 382
Пуссен Никола (1594—1665), французский живописец и рисовальщик. Представитель классицизма — 74, 96, 97, 99
Пучинов Матвей Иванович (1716—1797), русский исторический живописец — 99
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), русский поэт, писатель — 17, 21, 97, 112, 142, 146, 178, 219, 295, 394, 420
Пюви де Шаванн Пьер (1824—1898), французский живописец — 192, 218, 270

Рабус Карл Иванович (1800—1857), русский живописец — 92, 155, 300
Радклиф Анна (1764—1823), английская писательница — 55
Раев Василий Егорович (1807—1870), русский живописец — 134, 145, 300
Растрелли Бартоломео Карло (1675—1744), скульптор, по происхождению итальянец. Мастер барокко. В 1716 приехал по приглашению Петра I в Петербург. Работал в России (1716—1744) — 28
Растрелли Варфоломей Варфоломеевич (Бартоломео Франческо) (1700—1771), архитектор. Сын Б. К. Растрелли. Главный представитель барокко в России середины XVIII века — 28

Рафаэль (собств *Рафаэлло Санти*) (1483—1520), итальянский живописец и архитектор Высокого Возрождения — 54, 74, 96, 99, 107, 113, 126, 127, 142, 158, 159, 163, 172, 196, 270, 425
Раффе Август (1804—1860), французский гравер и рисовальщик, живописец-баталист — 111, 284
Ребёрн Генри (1756—1823), шотландский живописец, портретист — 50
Редон Одилон (1840—1916), французский график и живописец — 126
Реймерс Иван Иванович (1820—1868), русский живописец — 145
Рейнолдс, Рейнольдс Джошуа (1723—1792), английский живописец и теоретик искусства — 44, 47, 50, 53
Рейтерн Евграф (Гергардт) Романович (1794—1865), русский живописец — 54
Резанов Александр Иванович (1817—1887), русский архитектор, педагог, председатель Петербургского общества архитекторов (1870—1888) — 300
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669), голландский живописец, рисовальщик и офортист — 47, 53, 178, 268, 351, 358
Рени Гвидо (1575—1642), итальянский живописец академического направления — 54, 99, 103, 112, 113, 126, 159, 239
Репин Илья Ефимович (1844—1930), русский живописец. Передвижник — 7, 8, 10, 17, 18, 21, 142, 148, 190, 218, 221, 254, 258, 259, 264—280, 290, 314—316, 338, 344, 356, 362, 382, 384—386, 403, 420, 421
Рессель Джон (1745—1806), английский художник — 42
Рерих Николай Константинович (1874—1947), русский живописец и театральный художник, археолог, писатель, член «Мира искусства» — 340
Ривьер Анри (1864—1951), французский график и иллюстратор — 378
Рикар Гюстав (1823—1873), французский художник — 139
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), русский композитор, дирижер — 319
Рихтер Людвиг (1803—1884), немецкий живописец и график. Представитель позднего романтизма — 111, 392, 396
Риччони Павел Антонович (1823—1913), русский живописец — 145
Риччони (младший) *Александр Антонович* (1836—1902), русский живописец — 234
Робер Леопольд (1794—1835), французский художник-классицист — 147
Робер Юбер (Гюбер) (1733—1808), французский живописец и рисовальщик Мастер «архитектурного пейзажа» — 87, 88
Ро́за Сальваторе (1615—1673), итальянский живописец, гравер и поэт — 61
Розанов Василий Васильевич (1856—1919), русский писатель, философ, публицист — 411
Рокштуль Алоиз (1798—1877), русский художник — 54
Рокотов Федор Степанович (1735(?)—1808), русский живописец, портретист — 28—31, 34, 35, 37, 43, 44, 420, 422
Роландсон Томас (1756—1827), английский акварелист и карикатурист — 87
Романо Юлий — см *Джулио Романо*
Ропет Иван Павлович (наст фам и имя *Иван Николаевич Петров*) (1845—1908), русский архитектор — 388, 418
Ропс Фелисьен (1833—1898), бельгийский живописец и график — 416
Рослин, Рослен Александр (1718—1793), шведский живописец Работал в России (1775—1777) — 35, 359
Росси Карл Иванович (1775—1849), русский архитектор Представитель позднего классицизма — 54
Ротари Пьетро Антонио (1707—1762), итальянский живописец Представитель рококо — 29, 31, 44, 422
Рошгросс Георг Антуан (1859—?), французский живописец — 130
Рубенс Питер Пауэл (1577—1640), фламандский живописец Глава фламандской школы живописи эпохи барокко — 47, 50, 53, 54, 72, 153, 424
Румянцев-Задунайский Петр Александрович (1725—1796), граф, русский полководец, фельдмаршал — 67, 424
Рунге Филипп Отто (1777—1810), немецкий живописец, график и теоретик искусства Один из основоположников романтизма в немецкой живописи — 18, 74
Руссо Жан Жак (1712—1778), французский писатель и философ-просветитель — 89
Руссо Теодор (1812—1867), французский живописец Глава барбизонской школы — 237
Рущиц Фердинанд Эдуардович (1870—1936), польский живописец и график Учился в Академии художеств в Петербурге (1892—1897) — 382
Рябушкин Андрей Петрович (1861—1904), русский живописец — 338—340
Саблуков И С (1735—1777), русский живописец, ученик И П Аргунова — 44
Саваоф, одно из имен Яхве — 200
Савицкий Константин Аполлонович (1844—1905), русский живописец Передвижник — 279, 280, 282
Саврасов Алексей Кондратьевич (1830—1897), русский живописец, пейзажист Передвижник — 73, 304, 319—321, 323, 350
Сазонов Василий Кондратьевич (1789—1870), русский живописец — 63
Салтыков (Салтыков-Щедрин) Михаил Евграфович (наст фам Салтыков; псевд Н Щедрин) (1826—1889), русский писатель-сатирик, публицист — 295
Самойлова Юлия Павловна (1803—1875), графиня, урожд. графиня Паллен — 115, 121, 427
Самокиш Николай Семенович (1860—1944), русский живописец — 149
Санд Жорж (наст. имя Аврора Дюпен) (1804—1876), французская писательница — 210
Сапожников Андрей Петрович (1795—1855), русский живописец — 151
Сарджент Джон Сингер (1856—1925), американский живописец — 359, 383
Сведомские, Александр Александрович (1848—1911) и *Павел Александрович* (1849—1904), русские живописцы Представители академизма — 137
Сверчков Николай Егорович (1818—1891), русский живописец — 62, 84, 232, 233
Светославский Сергей Иванович (1857—1931), украинский живописец, пейзажист Передвижник — 376, 380, 381
Седов Григорий Семенович (1836—1884), русский живописец — 134, 234

Сеземов Никифор Артемьевич, откупщик, крепостной графа П Б Шереметева, жертвователь на основание Московского воспитательного дома — 40
Семирадский Хенрык (Генрих Ипполитович) (1843—1902), польский и русский живописец. Представитель академизма — 12, 116, 135—137, 198, 238, 249, 259, 270, 287, 290, 314, 322, 334, 338, 362, 363, 427
Сергий Радонежский (ок 1321—1391), основатель и игумен Троице-Сергиева монастыря — 73, 370—372
Серебряков Гавриил Иванович (ок 1745—?), русский живописец-баталист — 63
Серов Валентин Александрович (1865—1911), русский живописец и график — 16, 17, 227, 275, 290, 297, 307, 311, 343, 344, 346, 350, 356—363, 367, 384
Сислей Альфред (1839—1899), французский живописец, по происхождению англичанин. Представитель импрессионизма — 308
Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1883), русский генерал, прославившийся во время русско-турецкой войны (1877—1878) — 288
Скотт Вальтер (1771—1832), английский писатель, основоположник английского реалистического романа — 107
Скотти Михаил Иванович (1814—1861), русский живописец — 145, 244, 300
Скородумов Гавриил Иванович (1754—1792), русский художник и гравер — 379
Скриб Огюст Эжен (1791—1861), французский драматург, либреттист — 134
Смирнов Василий Сергеевич (1858—1890), русский живописец — 137
Соллогуб Федор Львович (?—1890), граф, русский художник театра и иллюстратор — 389
Солнцев Егор Григорьевич (1818—1864), русский художник, пейзажист — 111
Соколов Александр Петрович, русский художник, акварелист, портретист Брат живописца П П. Соколова — 54
Соколов В., исторический живописец — 44, 97
Соколов Иван Алексеевич (1717—1757), русский гравер и рисовальщик Создатель школы русских граверов, мастер портрета — 84, 147—149, 208, 230, 245, 314
Соколов Павел Петрович (1764—1835), русский скульптор — 149
Соколов Петр Петрович (1821—1899), русский живописец и график Сын П. Ф. Соколова — 54, 62, 73, 84, 230—233
Соколов Петр Федорович (1791—1848), русский живописец-акварелист — 54, 55, 58
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900), русский философ, поэт, публицист — 295
Соломаткин Леонид Иванович (1837—1883), русский живописец — 251, 429
Сомов Константин Андреевич (1869—1939), русский живописец и график, член «Мира искусства» — 5, 16, 311, 344, 399, 412—418, 426
Станиславский (собств. *Алексеев*) *Константин Сергеевич* (1863—1938), режиссер, актер, педагог, теоретик театра — 269, 429
Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), русский художественный и музыкальный критик, историк искусства — 9, 111, 135, 141, 150, 198, 201, 221, 222, 245, 246, 251, 270, 293, 388, 399, 400, 428
Стевенс Альфред (1823—1906), бельгийский художник — 139
Степанов Николай Александрович (1807—1877), русский график-сатирик Один из зачинателей политической карикатуры в России — 51
Страхов Николай Николаевич (1828—1896), русский философ, публицист, литературный критик — 238, 295
Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна (1850—1903), русская трагическая актриса — 278
Строганов Александр Сергеевич (1733—1811), граф, президент Академии художеств, член Государственного совета — 49
Струговщиков Александр Николаевич (1808—1878), писатель — 116, 121
Ступин Александр Васильевич (1776—1861), русский живописец, педагог. Организатор и руководитель арзамасской школы живописи (1802—1861) — 76
Суворов Александр Васильевич (1730—1800), русский полководец, генералиссимус (1799) — 66, 107
Сумароков Александр Петрович (1717—1777), русский писатель Один из видных представителей классицизма — 65
Суриков Василий Иванович (1848—1916), русский живописец. Мастер исторической картины Передвижник — 7, 92, 107, 111, 138, 178, 194, 228, 325, 327—329, 331—339, 344, 373, 389, 393, 400, 420
Сухих Андрей Акимович (1798—1843), русский живописец-академист — 99
Суходольский Петр Алексеевич (1835—1903), русский живописец — 304
Схалкен Готтфрид (1643—1706), голландский художник-жанрист — 63

Таннауэр (Данауэр) Иоганн Готтфрид (1680—1737), немецкий живописец, портретист. Работал в России (с 1711) — 25
Таннер Филипп (1795—1875), французский живописец Работал в России (1835—1837) — 306
Тараканова Елизавета (ок. 1745—1775), выдавала себя в Париже за дочь императрицы Елизаветы Петровны, объявила себя претенденткой на русский престол. Арестована в Италии и доставлена в Россию В 1775 заключена в Петропавловскую крепость, где умерла от туберкулеза. Предание о гибели Таракановой во время наводнения (сюжет картины К Д. Флавицкого, 1864) не соответствует действительности — 116, 133, 135
Творожников Иван Иванович (1848—1919), русский живописец — 294
Тенирс Давид Младший (1610—1690), фламандский живописец — 23, 63, 74, 206
Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям (1775—1851), английский живописец Крупнейший представитель английского романтического пейзажа — 144, 192, 298, 306, 351
Теребеневы, русские скульпторы, мастера монументально-декоративной скульптуры классицизма, отец и сын· Иван Иванович (1780—1815), Александр Иванович (1815—1859) — 67, 87
Теребенев Михаил Иванович (1795—1864), русский живописец, портретист. Брат скульптора И. И Теребенева — 54

Тимм Василий Федорович (Георг Вильгельм) (1820—1895), русский живописец и график — 84, 147, 149, 151, 201, 284
Тимур (Тамерлан) (1336—1405), среднеазиатский государственный деятель, полководец, эмир (с 1370). Создатель государства со столицей в Самарканде — 285
Тиссо Джеймс (1836—1902), французский художник — 186
Титов Петр Савельевич (?—1868), русский живописец — 44, 45
Тициан (собств *Тициано Вечеллио*) (1476/77 или 1480-е гг.— 1576), итальянский живописец эпохи Высокого и Позднего Возрождения Крупнейший представитель венецианской школы — 54, 103, 107, 259, 358
Толстой Алексей Константинович (1817—1875), граф, русский писатель — 138, 259, 326
Толстой Лев Николаевич (1828—1910), граф, русский писатель — 17, 21, 142, 178, 179, 184, 196, 258, 262, 271, 275, 284, 295, 344, 420
Токке Луи (1696—1772), французский живописец, портретист. Представитель рококо Работал в России (1756—1758) — 31
Толстой Федор Петрович (1783—1873), русский скульптор, медальер, рисовальщик и живописец. Представитель классицизма — 80, 83, 149, 424—425
Тома де Томон Жан (1760—1813), русский архитектор. Француз по происхождению В России с 1799 — 100
Тон Константин Андреевич (1794—1881), русский архитектор — 197, 224, 300
Тонков (Танков) Иван Михайлович (1740—1799), русский живописец — 63, 135
Торвальдсен Бертель (1768 или 1770—1844), датский скульптор. Один из крупнейших представителей позднего классицизма — 54, 55, 106, 155, 160
Торелли Стефано (1712—1780), итальянский живописец-декоратор Работал в России (1762—1780) — 30, 31
Третьяков Павел Михайлович (1832—1898), русский художественный деятель, основатель Третьяковской галереи. В 1856 начал собирать произведения русского искусства, в 1892 передал свое собрание вместе с коллекцией покойного брата в дар Москве — 227, 228, 245, 343, 410, 427
Тропинин Василий Андреевич (1776—1857), русский живописец, портретист — 56—59, 99, 106, 423
Трост Корнелис (1697—1750), голландский живописец, рисовальщик и гравер — 24
Труайон, Тройон Констан (1810—1865), французский живописец, пейзажист, близкий барбизонской школе — 347
Трутовский Константин Александрович (1826—1893), русский живописец-жанрист и график. В 1860—1880-х годах жил и работал на Украине — 147, 148, 245
Тупылев Иван Филиппович (1758—1821), русский живописец, профессор исторической живописи Академии художеств — 63
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), русский писатель — 238, 295, 350
Тыранов Алексей Васильевич (1808—1859), русский живописец венециановской школы — 75, 78, 84, 206, 311
Тютчев Федор Иванович (1803—1873), русский поэт — 295, 350
Угрюмов Григорий Иванович (1764—1823), русский живописец. Представитель классицизма — 27, 43, 46, 49, 55, 93, 97, 99, 100, 130
Уилки (Вильки) Дейвид (1785—1841), шотландский живописец и офортист — 74, 212
Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нил (1834—1903), американский живописец и график Много лет жил и работал в Европе — 74, 166, 167, 308
Уокер Джеймс (1748—1808), английский художник. Работал в России (1784—1801) — 45
Успенский Глеб Иванович (1843—1902), русский писатель — 246
Уткин Николай Иванович (1780—1863), русский гравер. Крупнейший мастер портретной гравюры 1-й половины XIX века — 379
Фауст, герой немецких народных легенд и произведений мировой литературы и искусства, символ человеческого стремления к познанию мира — 411
Федотов Павел Андреевич (1815—1852), русский живописец и график. Родоначальник критического реализма в русском изобразительном искусстве — 7, 15, 16, 18, 21, 24, 84, 113, 134, 149, 203—216, 225, 229, 230, 235, 245, 249, 290, 311, 426
Фейт Ян (1611—1661), фламандский живописец — 126
Фет (наст фам. *Шеншин*) *Афанасий Афанасьевич* (1820—1892), русский поэт — 295
Филиппов Константин Николаевич (1830—1878), русский живописец — 284
Фирсов Иван Иванович (ок 1733 — после 1785), русский живописец — 64
Флавицкий Константин Дмитриевич (1830—1866), русский исторический живописец академического направления — 116, 133, 135, 167, 270
Флаксмен, Флаксман Джон (1755—1826), английский скульптор и рисовальщик. Представитель классицизма — 83
Фландрен Эжен (1809—1876), французский художник — 131, 201
Флёри Робер, французский живописец — 130, 249, 330
Флобер Гюстав (1821—1880), французский писатель — 344
Фортуни (Фортуни-и-Карбо) Мариано (1838—1874), испанский живописец и график — 144, 334, 410
Фрагонар Жан Оноре (1732—1806), французский живописец и график — 414
Франческини Бальдассаре (1611—1689), итальянский живописец — 127
Френц Рудольф Федорович (Фердинандович) (1831—1918), русский живописец — 233
Фридрих II (1712—1786), король Пруссии (с 1740) — 330
Фрикке Логгин Христианович (1820—1893), русский живописец, пейзажист — 92, 301, 302, 307
Фрит Уильям Пауэл (1814—1909), английский портретист и жанрист — 150
Фромантен (Фромантен-Дюпе) Эжен Самюэль Огюст (1820—1876), французский живописец, писатель и историк искусства — 110, 111
Фруассар Жан (1338—1405), французский историк-хронист — 415

Хаккерт (Гаккерт) Якоб Филипп (1737—1807), немецкий живописец-пейзажист, автор картин со сценами Чесменского морского боя— 87, 299
Халс (Гальс) Франс (между 1581—85—1666), голландский живописец, портретист — 120, 264, 275, 358
Хант Холмен (1827—1910), английский живописец, теоретик и один из основателей «Братства прерафаэлитов» — 243, 428
Харламов Алексей Алексеевич (1840—1922?), русский живописец — 150, 362
Хейне (Гейне) Томас Теодор (1867—1948), немецкий график — 414
Херасков Михаил Матвеевич (1733—1807), русский писатель — 66
Хогарт Уильям (1697—1764), английский живописец, график и теоретик искусства — 24, 207
Хольбейн (Гольбейн) Ханс Младший (ок 1497/98—1543), немецкий живописец и график эпохи Возрождения — 196
Хомяков Алексей Степанович (1804—1860), русский философ, писатель, поэт, публицист — 195
Хонтхорст Геррит (Герард) ван (1590—1656), голландский живописец и рисовальщик — 178
Хох (Хоох, Гох) Питер де (1629 — ок. 1685), голландский живописец — 73
Христос — см *Иисус Христос*

Цветков Иван Евменьевич (1845—1917), московский собиратель картин и рисунков русских художников Основатель Цветковской галереи — 42, 81, 87, 424
Ционглинский Ян Францевич (1858—1912), русский живописец — 376, 379, 380, 382
Цорн Андерс Леонард (1860—1920), шведский живописец, график и скульптор — 359, 384

Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856), русский мыслитель и публицист — 194
Чемесов Евграф Петрович (1737—1765), русский гравер, портретист — 379
Чернецовы, русские художники 1-й половины XIX века, братья. Григорий Григорьевич (1802—1865), живописец и рисовальщик Никанор Григорьевич (1805—1879), живописец и литограф, пейзажист — 75—77, 92, 300
Чехов Антон Павлович (1860—1904), русский писатель — 383
Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889), русский писатель, ученый, литературный критик — 135, 144, 220, 221, 230
Чистяков Павел Петрович (1831—1919), русский живописец и педагог — 143, 144, 274
Чумаков Федор Петрович (1823—1911), русский живописец — 150
Чернышев Алексей Филиппович (1824—1863), русский живописец — 84, 145, 147, 149, 151, 208, 230, 233, 240, 246, 300

Шампень Филипп де (1602—1674), французский живописец. Представитель классицизма — 139, 148
Шаплен Шарль (1825—1891), французский живописец и график — 139, 148
Шарден Жан Батист Симеон (1699—1779), французский живописец. Представитель реалистического направления во французском искусстве XVIII века — 65
Шарлемань (Боде-Шарлемань) Адольф Иосифович (1824—1901), русский живописец — 149
Шварц Вячеслав Григорьевич (1838—1869), русский живописец. Один из основоположников русской реалистической исторической живописи — 132, 135, 138, 193, 194, 325—327
Швинд Мориц фон (1804—1871), немецкий живописец и график. Представитель позднего романтизма — 212, 392, 396
Шебуев Василий Козьмич (1777—1855), русский живописец. Один из ведущих мастеров позднего классицизма и академизма — 27, 46, 67, 82, 96—100, 102—104, 110, 120, 122, 128, 158, 235, 425
Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861), украинский поэт, художник — 147, 149
Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт — 62, 330
Шервуд Владимир Осипович (1833—1897), русский архитектор, скульптор, живописец — 388
Шибанов Михаил (отчество и год рожд. неизв.— умер после 1789), русский живописец. Зачинатель крестьянского бытового жанра в русском искусстве — 44, 423
Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства Просвещения — 130, 330
Шильдер Николай Карлович (1842—1902), русский историк — 245
Ширмер Иоганн Вильгельм (1807—1863), немецкий пейзажист — 307
Шифляр Самойло Петрович, русский художник и график — 93
Шишкин Иван Иванович (1832—1898), русский живописец, пейзажист. Передвижник — 297, 307—314, 319, 360, 421
Шишков Александр Семенович (1754—1841), русский писатель, государственный деятель, адмирал. Президент Российской академии (с 1813) — 66
Шлоссер Фридрих Кристоф (1776—1861), немецкий историк — 114, 426
Шнейдер Саша (Александр) (1870—1927), немецкий салонный художник — 275
Шпицвег Карл (1809—1885), немецкий живописец и график — 212
Штейбен Карл Карлович (Шарль) (1788—1856), французский художник Работал в России (1843—1854) — 134
Штемберг Виктор Карлович (1863—?), русский живописец — 384
Штернберг Василий Иванович (1818—1845), русский живописец — 84, 145—147, 163, 204, 240, 246, 300
Штраус Давид Фридрих (1808—1874), немецкий теолог и философ — 171, 428
Шуберт Франц (1797—1828), австрийский композитор — 130
Шубин Федот Иванович (1740—1805), русский скульптор — 420
Шувалов Иван Иванович (1727—1797), русский государственный деятель, фаворит Елизаветы Петровны, генерал-адъютант (1760). Покровительствовал просвещению. Президент Академии художеств — 31, 420
Шурыгин Арсений Николаевич (1841—1873), русский живописец-жанрист — 293

Щербатов Михаил Михайлович (1733—1790), князь, русский историк, публицист — 66

Щедрин — см. *Салтыков-Щедрин*
Щедрин Семен Федорович (1745—1804), русский живописец, пейзажист. Брат Ф. Ф. Щедрина — 17, 86, 87, 89, 297, 299
Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791—1830), русский живописец, пейзажист. Сын Ф. Ф. Щедрина — 5, 17, 87, 93—95, 297, 299, 301
Щедрин Феодосий Федорович (1751—1825), русский скульптор. Брат Сем. Ф. Щедрина — 17
Щедровский Игнатий Степанович (1815—1870/71), русский рисовальщик и литограф, живописец — 78, 80, 81, 146, 234, 314
Щукин Степан Семенович (1758—1828), русский живописец, портретист — 44, 49, 54, 58, 99

Энгр Жан Огюст Доменик (1780—1867), французский живописец, рисовальщик и музыкант — 104, 120, 121, 128, 130
Эппингер Федор Иванович, русский архитектор — 145
Эрасси Михаил Спиридонович (1823—1898), русский живописец, пейзажист — 302
Эриксен Вигилиус (1722—1782), датский живописец. Работал в России (1757—1772) — 31
Этлингер Мария Васильевна (она же Казак, Мэри, в замужестве княгиня Эристова) (18...—1934), русская художница, ученица М. А. Зичи. Жила в Париже — 150

Юсупова Зинаида Николаевна (1861—1939), княгиня — 359
Юшанов Алексей Лукич (1840— не ранее 1866), русский живописец-жанрист — 251

Якоби (Якобий) Валерий Иванович (1834—1902), русский живописец — 144, 225, 246, 248, 249, 399
Яковлев Иван Еремеевич (1787—1843), русский живописец, портретист, ученик Д. Г. Левицкого — 54, 58
Якунчикова-Вебер Мария Васильевна (1870—1902), русский живописец, пейзажист 311, 343, 376, 377—379, 391, 402
Яненко Феодосий Иванович (1762—1809), русский живописец, портретист — 44, 45
Ярошенко Николай Алексеевич (1846—1898), русский живописец — 180, 281, 282
Ясновский Федор Иванович (1833—1902), русский живописец, пейзажист — 304, 319

Составитель *В. М. Володарский*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Л. С. Бакст. Портрет А. Н. Бенуа. 1898. ГРМ — 19
И. Н. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е гг. ГРМ — 25
А. М. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729. ГРМ — 26
А. П. Антропов. Портрет М. А. Румянцевой. 1764. ГРМ — 27
И. П. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. 1784. ГТГ — 28
Ф. С. Рокотов. Портрет Е. В. Санти. 1785. ГРМ — 29
Ф. С. Рокотов. Портрет поэта В. И. Майкова. Конец 1760-х гг. ГТГ — 30
Д. Г. Левицкий. Портрет архитектора и первого ректора Академии художеств А. Ф. Кокоринова. 1769. ГРМ — 33
Д. Г. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. 1782. ГТГ — 34
Д. Г. Левицкий. Портрет Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской. 1773. ГРМ — 36
Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773. ГТГ — 37
В. Л. Боровиковский. Портрет Е. Н. Арсеньевой. Вторая половина 1790-х гг. ГРМ — 38
В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. ГТГ — 39
В. Л. Боровиковский. Портрет генерал-майора Ф. А. Боровского. 1799. ГРМ — 40
В. Л. Боровиковский. Портрет вице-канцлера князя А. Б. Куракина. 1801—1802. ГТГ — 41
Г. И. Угрюмов. Испытание силы Яна Усмаря. 1796—1797. ГРМ — 43
А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. ГРМ — 45
О. А. Кипренский. Автопортрет. 1828. ГТГ — 48
О. А. Кипренский. Портрет Д. Н. Хвостовой. 1814. ГТГ — 50
О. А. Кипренский. Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова. 1809. ГРМ — 51
О. А. Кипренский. Портрет графини Е. П. Ростопчиной. 1809. ГТГ — 52
А. Г. Варнек. Автопортрет с палитрой и кистями. 1805—1806. ГТГ — 53
П. Ф. Соколов. Портрет скульптора П. К. Клодта. ГТГ — 55
В. А. Тропинин. Портрет сына художника. Около 1818. ГТГ — 56
В. А. Тропинин. Кружевница. 1823. ГТГ — 57
В. А. Тропинин. Портрет В. А. Зубовой. 1834. ГТГ — 59
А. О. Орловский. Автопортрет в красном плаще. 1809. ГТГ — 60
А. О. Орловский. Щеголь на дрожках. Литография. 1820 — 61
И. И. Фирсов. Юный живописец. Вторая половина 1760-х гг. ГТГ — 64
А. Г. Венецианов. Автопортрет. 1811. ГТГ — 66
А. Г. Венецианов. Гумно. 1821. ГРМ — 67
А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. Середина 1820-х гг. ГТГ — 68
А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. Первая половина 1820-х гг. ГТГ — 69
А. Г. Венецианов. Утро помещицы. 1823. ГРМ — 70
А. Г. Венецианов. Девушка с бурачком. 1824. ГРМ — 71
К. Я. Крендовский. Сборы художников на охоту. 1836. ГТГ — 75
А. В. Тыранов. Мастерская художников братьев Чернецовых. 1828. ГРМ — 75
К. А. Зеленцов. Мастерская художника П. В. Басина. 1833. ГТГ — 76
К. А. Зеленцов. В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях. 1833. ГТГ — 77
И. С. Щедровский. Пейзаж с охотниками. ГРМ — 78
Л. К. Плахов. Кузница. 1845. ГРМ — 79
С. К. Зарянко. Портрет художника и скульптора Ф. П. Толстого. 1850. ГРМ — 80
Ф. П. Толстой. Букет цветов, бабочка и птичка. 1820. ГТГ — 81
Ф. П. Толстой. Семейный портрет. 1830. ГРМ — 82
Ф. П. Толстой. Душенька перед зеркалом. 1825. ГТГ — 83
Семен Ф. Щедрин. Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля. Панно. 1799—1801. ГТГ — 86
Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. ГТГ — 88
С. Ф. Галактионов. Каменноостровский мост. Литография. 1822. ГМИИ им. Пушкина — 89
А. Е. Мартынов. Вид на Мойку у здания Конюшенного ведомства. 1809. ГРМ — 90
М. Н. Воробьев. Набережная Невы у Академии художеств (вид пристани с египетскими сфинксами). 1835. ГРМ — 91
Сильвестр Ф. Щедрин. Малая гавань в Сорренто. 1826. ГТГ — 93

Сильвестр Ф. Щедрин Веранда, обвитая виноградом. 1828 ГТГ — 94
В. К Шебуев. Подвиг купца Иголкина 1839 ГРМ — 98
К П. Брюллов. Автопортрет 1848 ГТГ — 99
К. П Брюллов. Всадница. 1832 ГТГ — 105
К П. Брюллов Последний день Помпеи. 1833 ГРМ — 108—109
К П. Брюллов Портрет писателя Н. В. Кукольника 1836. ГТГ — 114
К. П. Брюллов. Портрет графини Ю П Самойловой, удаляющейся с бала Не позднее 1842 ГРМ — 115
К. П. Брюллов. Портрет писателя А Н Струговщикова. 1840. ГТГ — 116
К. П Брюллов. Портрет сестер Шишмаревых 1839 ГРМ — 117
А. П. Брюллов. Портрет Е. П Бакуниной. 1830—1832. ГТГ — 119
Ф. А. Моллер. Портрет Ф. А Бруни. 1840 ГТГ — 123
Ф. А Бруни. Медный змий. 1841 ГРМ — 124—125
Ф А Бруни Вакханка, поящая Амура 1828 ГРМ — 129
Ф А Моллер. Поцелуй 1840. ГРМ — 132
К. Д Флавицкий Княжна Тараканова 1863—1864. ГТГ — 133
Г. И Семирадский Фрина на празднике Посейдона в Элевзине. 1889 ГРМ — 136
К Е Маковский Народное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге. 1869 ГРМ — 139
П. П. Чистяков. Портрет А. П Чистяковой, матери художника 1883 ГРМ — 143
К Ф. Гун. Канун Варфоломеевской ночи 1868 ГТГ — 151
А А. Иванов. Явление Христа народу 1837—1857. ГТГ — 156—157
А А. Иванов Голова Иоанна Крестителя Этюд для картины «Явление Христа народу» 1840—1850-е гг. ГТГ — 160
А А. Иванов. Нагой мальчик Этюд, выполненный во время работы над картиной «Явление Христа народу» 1840—1850-е гг ГРМ — 162
А А Иванов. Оливы у кладбища в Альбано Молодой месяц Около 1843—1845 ГТГ — 164—165
А А Иванов. Жених, выбирающий серьги для невесты. 1838. ГТГ — 167
А. А. Иванов. Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. Конец 1840-х — 1857 г ГТГ — 168
А. А. Иванов Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на Распятие. Конец 1840-х — 1857 г ГТГ — 174—175
Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе 1871. ГТГ — 179
Н. А. Ярошенко. Портрет художника Н. Н Ге 1890. ГРМ — 180
Н Н. Ге «Что есть истина?» Христос и Пилат 1890. ГТГ — 181
Н. Н. Ге. Голгофа. 1893 ГТГ — 183
Н. Д. Кузнецов. Портрет В М Васнецова 1891 ГТГ — 187
В. Д Поленов. Христос и грешница 1887 ГРМ — 188—189
В. М. Васнецов. Преферанс 1879. ГТГ — 190
В. М Васнецов. Аленушка. 1881. ГТГ — 191
В М Васнецов Витязь на распутье 1878 ГРМ — 193
В М Васнецов Царь Иван Васильевич Грозный 1897. ГТГ — 195
В М Васнецов Собор святителей русской церкви Подготовительная работа для росписи Владимирского собора в Киеве Главный алтарь 1885—1896. ГТГ — 197
В М. Васнецов Страшный суд Общий вид композиции 1885—1896. ГТГ — 199
П А. Федотов Прогулка. 1837. ГТГ — 205
П. А Федотов Свежий кавалер. 1846. ГТГ — 208
П А Федотов Завтрак аристократа 1849—1850 ГТГ — 209
П А Федотов Сватовство майора 1848 ГТГ — 211
П А Федотов Вдовушка. 1851—1852 ГТГ — 213
П. А Федотов «Анкор, еще анкор!» Около 1851 ГТГ — 214
И Е Репин Портрет В В Стасова 1883 ГРМ — 221
И Н. Крамской Автопортрет 1874 ГТГ — 226
И Н Крамской. Портрет П М Третьякова 1876 ГТГ — 227
П П Соколов Пахарь 1873 ГТГ — 231
А И Морозов. Выход из церкви во Пскове. 1864 ГТГ — 233
В Г Перов Сельский крестный ход на Пасху 1861 ГТГ — 236
В Г Перов Приезд гувернантки в купеческий дом 1866 ГТГ — 239
В Г. Перов Проводы покойника 1865. ГТГ — 240
В Г Перов Портрет писателя Ф М Достоевского 1872 ГТГ — 241
В Г Перов Никита Пустосвят Спор о вере 1880—1881 ГТГ — 243
В. В Пукирев Неравный брак 1862. ГТГ — 247
В. И Якоби Привал арестантов. 1861 ГТГ — 248
Г Г Мясоедов Земство обедает 1872 ГТГ — 250
И. М. Прянишников Шутники Гостиный двор в Москве 1865 ГТГ — 252
И М Прянишников Спасов день на Севере 1887. ГТГ — 253
В М Максимов Семейный раздел 1876 ГТГ — 254
И Н Крамской Неутешное горе 1884 ГТГ — 256
И Н. Крамской. Портрет писателя Д. В Григоровича 1876 ГТГ — 258
И Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872 ГТГ — 260—261
Н. Н Ге Портрет писателя Л Н Толстого 1884. ГТГ — 262
Н Н. Ге Портрет писателя А И Герцена 1867 ГТГ — 263
И Е Репин Автопортрет 1878. ГРМ — 265
И Е Репин Бурлаки на Волге. 1870—1873 ГРМ — 266
И. Е. Репин Не ждали 1884—1888. ГТГ — 269
И Е Репин Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года 1885. ГТГ — 271
И. Е. Репин. Запорожцы 1880—1891 ГРМ — 273
И Е Репин. Портрет хирурга Н И Пирогова 1881 ГТГ — 274
И Е Репин Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. ГТГ — 276—277
И Е Репин Портрет П. А. Стрепетовой 1882. ГТГ — 278
К. А. Савицкий. Встреча иконы. 1874. ГТГ — 280

Н. А. Ярошенко Всюду жизнь. 1888. ГТГ — 281
И. Н. Крамской. Портрет художника В. В. Верещагина. 1883 ГТГ — 284
В. В Верещагин. Двери Тимура (Тамерлана). 1871—1872. ГТГ — 285
В. В. Верещагин. Смертельно раненый. 1873. ГТГ — 286
В. В Верещагин. Шипка-Шейново Скобелев под Шипкой. 1878—1879. ГТГ — 288—289
В. Е. Маковский. Крах банка. 1881. ГТГ — 291
В Е. Маковский. На бульваре 1886—1887. ГТГ — 292
Ф А Бронников. Гимн пифагорейцев восходящему солнцу 1869 ГТГ — 293
М. Н. Воробьев. Смирна. 1820 ГТГ — 299
М И Лебедев. В парке Гиджи. 1837. ГТГ — 300
Ф. А. Васильев. Перед дождем. 1869. ГТГ — 302
Ф А Васильев. Вид на Волге. Барки. 1870. ГРМ — 303
И. К Айвазовский. Морской берег 1840 ГТГ — 304
И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850. ГРМ — 305
М К. Клодт На пашне 1872. ГТГ — 308
И. И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем. Этюд. 1886. ГТГ — 310
И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884. ГТГ — 312—313
А. И Куинджи. После дождя. 1879. ГТГ — 315
А И. Куинджи. Березовая роща. 1879 ГТГ — 317
А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871 ГТГ — 320
В. Д Поленов Бабушкин сад 1878. ГТГ — 321
Н. Н Дубовской. Притихло 1890. ГТГ — 322
И С. Остроухов Сиверко 1890 ГТГ — 323
В. Г. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868. ГТГ — 326
В. И. Суриков. Автопортрет 1879. ГТГ — 327
В. И Суриков Утро стрелецкой казни. 1881. ГТГ — 328—329
В И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. ГТГ — 332—333
В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895. ГРМ — 336—337
А. П. Рябушкин. Русские женщины XVII столетия в церкви. 1899. ГТГ — 339
В А. Серов. Портрет И. И. Левитана. 1893. ГТГ — 346
И И. Левитан Вечер на Волге. 1886—1888. ГТГ — 347
И. И. Левитан Озеро. 1899—1900 ГРМ — 348—349
И. И. Левитан. После дождя. Плёс. 1889. ГТГ — 351
И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894 ГТГ — 352—353
И. И. Левитан. Март. 1895. ГТГ — 354
В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888. ГТГ — 357
В. А. Серов Дети. 1899 ГРМ — 358
В. А. Серов. Октябрь. Домотканово. 1895. ГТГ — 360
В. А. Серов. Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте. 1900. ГРМ — 361
В. А Серов. Портрет художника К. А. Коровина. 1891. ГТГ — 363
К. А. Коровин. Гаммерфест. Северное сияние. 1894—1895. ГТГ — 364
К А Коровин Бумажные фонари 1898 ГТГ — 365
К А. Коровин. Северная идиллия. 1886. ГТГ — 366
М В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею 1889 ГТГ — 368—369
М. В Нестеров Юность преподобного Сергия. 1892—1897. ГТГ — 370
М. В. Нестеров. Под благовест. 1895 ГРМ — 371
С. А Коровин. К Троице. 1896. ГТГ — 372
А. М. Васнецов. На крестце в Китай-городе. 1902. Государственный Исторический музей. Москва — 375
А. М Васнецов. Озеро. 1902. ГТГ — 376
А Е. Архипов Обратный. 1896. ГТГ — 377
М В. Якунчикова-Вебер. С колокольни Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода. 1891. ГТГ — 378
М. В Якунчикова-Вебер. Городок зимой. 1898. ГРМ — 379
С И. Светославский. Постоялый двор в Москве. 1892. ГТГ — 380
И. Э. Браз. Портрет писателя А П. Чехова 1898. ГТГ — 383
Ф. А Малявин Крестьянская девушка с чулком. 1895. ГТГ — 385
Е Д. Поленова. Эскиз орнамента. 1880-е гг. ГТГ — 390
Е. Д. Поленова Эскиз орнамента 1880-е гг ГТГ — 390
А. Я Головин Площадь перед Зимним дворцом. Эскиз декорации к опере А Н. Корещенко «Ледяной дом». 1900. ГТГ — 393
С. В. Малютин. Флот царя Салтана. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С Пушкина. 1898. ГТГ — 394
С. В. Малютин. Теремок во Флёнове. 1900—1901 — 395
М А. Врубель. Демон (сидящий). 1890. ГТГ — 404—405
М. А. Врубель. Пан. 1899 ГТГ — 406
М А. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900. ГТГ — 407
М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897 ГТГ — 408
Л. С. Бакст. Портрет писателя В. В. Розанова. 1901 ГТГ — 411
Е. Е Лансере. Никольский рынок в Петербурге. 1901. ГТГ — 412
К. А Сомов. Дама в голубом. 1897—1900. ГТГ — 415
К. А. Сомов. Отдых в лесу. 1898. Смоленская художественная галерея — 416

СОДЕРЖАНИЕ

В. М. Володарский. Живое наследие серебряного века 5
I. Введение 17
II. Первые шаги 23
III. Портретисты XVIII века . . . 32
IV. О. А. Кипренский. В. А. Тропинин. А. О. Орловский 47
V. А. Г. Венецианов и его школа. Ф. П. Толстой 63
VI. Первые пейзажисты 85
VII. Первый академический период . 96
VIII. К. П. Брюллов. Академические годы. Пребывание в Италии . 102
IX. К. П. Брюллов в России . . . 112
X. Ф. А. Бруни 122
XI. Эпигоны академизма. К. Д. Флавицкий. Последние академики 128
XII. Влияние Академии на реалистическую школу 141
XIII. Академический жанр. Карикатуристы 145
XIV. А. А. Иванов. Пребывание в Риме. «Явление Мессии». . . . 153
XV. Эскизы А. А. Иванова к Священному писанию. Возвращение в Россию 170
XVI. Н. Н. Ге 177
XVII. В. М. Васнецов. Сказки. Религиозная живопись. Владимирский собор 186
XVIII. П. А. Федотов 203
XIX. Перелом 50-х годов. Эстетика 50-х годов 216
XX. Отказ 13-ти конкурентов . . . 223
XXI. Реалисты 50-х годов 230
XXII. В. Г. Перов 235
XXIII. Художники 60-х годов. И. М. Прянишников 245
XXIV. И. Н. Крамской 255
XXV. И. Е. Репин 264
XXVI. К. А. Савицкий. Н. А. Ярошенко 279
XXVII. В. В. Верещагин 283
XXVIII. В. Е. Маковский 290
XXIX. Новые веяния. Освобождение от тенденции 295
XXX. Пейзажисты Воробьевской школы. М. И. Лебедев Ф. А. Васильев. И. К. Айвазовский . . 298
XXXI. М. К. Клодт. И. И. Шишкин. А. И. Куинджи 307
XXXII. А. К. Саврасов. В Д. Поленов. Н. Н. Дубовской. И. С. Остроухов 319
XXXIII. В. И. Суриков 325
XXXIV. «Мир искусства». С. Дягилев. С. Мамонтов 341
XXXV. И. И. Левитан 345
XXXVI В. А. Серов. К. А. Коровин . 356
XXXVII. М. В. Нестеров 367
XXXVIII. А. М. Васнецов. М. В. Якунчикова-Вебер. А. П. Остроумова. С. И. Светославский . . . 374
XXXIX. Интернационалисты. И. Э. Браз. Ф. А. Малявин 382
XL. Возрождение декоративного искусства. В. М. Васнецов. Е. Д. Поленова. К. А. Коровин. А. Я. Головин. С. В. Малютин . 387
XLI. Национализм в искусстве . . . 399
XLII. М. А. Врубель 403
XLIII. Л. С. Бакст. Е. Е. Лансере . . 410
XLIV. К. А. Сомов 414

КОММЕНТАРИИ 420

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 430

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 445