

# ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА<sup>1</sup>

## НАША ЖИВОПИСЬ

[391]

У нас все еще до сих пор нет национального музея, а давно пора бы ему быть. И это не только потому, что национальные музеи существуют (впрочем, не очень давно) в столицах всех главных европейских наций и что уже давно вся цель стараний наших — ни на шаг не отставать от других. Нет, по гораздо более важной причине — по той, что у нас и в самом деле своя собственная художественная школа народилась, и на ноги поднялась, и выросла, и возмужала, и сильно похорошела: как же такой дорогой гостье не отвести почетной квартиры? Было время, когда с нас совершенно достаточно было музеев, с великой роскошью устроенных, для созданий иностранного искусства, старинного, превознесенного и препрославленного. Это было делом моды, но и справедливости. Покуда не было своих талантов, надо было, по крайней мере, на чужие любоваться. Но почтение почтением, а не надо и себя забывать, когда чувствуешь, что и сам из пеленок вышел, что и сам чего-нибудь стоишь. Это почувствовали в других странах Европы раньше нас. Уважение к прежнему искусству, к прежним великим талантам и гениям, ничуть там не ослабело, но нашлось вдруг место и для понимания своих собственных талантов, своего собственного значения в искусстве. И вот строятся музеи нового искусства, например, громадный *Nazional-Museum* в Берлине, а где не успели их сделать как специальные и отдельные музеи, там устраиваются громадные отделы нового, своего, собственного, национального искусства при всех великих общеевропейских и общеисторических музеях. В парижском Лувре, в венском Бельведере, в лондонской Национальной галерее и Кенсингтонском музее, в мадридском музее Прадо, в неаполитанском *Museo Nazionale* и в разных других еще есть везде целые особые отделения, очень крупные, назначенные для создания отечественного, своего собственного искусства. У нас покуда этого

---

<sup>1</sup> В.В. Стасов, *Избранные сочинения в трех томах*, т.2 (Москва: Искусство, 1952), стр. 391-522 (главы о живописи, скульптуре, архитектуре). Впервые «Вестник Европы», 1882, ноябрь-декабрь; 1883, февраль, июнь, октябрь.

нет. Несколько случайных картин в Эрмитаже еще ничего не говорят, да и те относятся к старинным, давно пережитым эпохам и направлениям. Ничего нашего нового там нет. А именно это-то новое и представляет собой нечто очень важное и в высшей степени значительное. Можно сказать даже, что это новое так важно и значительно и такой оно получило теперь сильный рост, что нехватит для него места в Эрмитаже и надо для него создать новое помещение, может быть, всего скорее, в новом роде и в новом характере, без всякой прежней торжественности и парадности,

[392]

без золота, яшм и драгоценных порфиров, но зато и без тех гигантских размеров, ненужных колонн и сводов, которые только давят и портят художественное впечатление.

Да, народному художественному музею давно пора у нас настала. Пример подало несколько частных лиц, которые, не дожидаясь никого и ничего, взяли да завели у себя в дому, понемножку да помаленьку, трудом и стараниями многих лет, первые собрания русского искусства. Но, как ни прекрасна и как ни превосходна инициатива этих Прянишниковых, Третьяковых, Солдатенковых, не следует, чтоб все дело осталось на одних только плечах этих благородных, великодушных добровольцев; не надо, чтобы судьба русских созданий, вырастающих все более и более густой толпой, была только в зависимости от доброго желания, вкусов, характера, понятий, кармана, а иногда, может быть, даже минутного расположения и капризов того или другого отдельного любителя, как бы он, впрочем, ни был силен страстью к искусству и одушевлен истинным художественным пониманием. Надо, чтобы само государство создало сначала один, а потом несколько центров, куда бы собирались произведения национального искусства, куда бы они шли постоянной живой струей и могучим потоком и где бы их мог всегда находить весь народ, как свое драгоценнейшее достояние.

В таком музее почетное место займут, конечно, многие прекрасные создания прежних русских даровитых художников, — их всегда было немало, — но самую видную и блестящую роль будет играть то русское искусство, которое началось со второй половины нынешнего столетия. Сколько бы это обидно и непозволительно ни казалось, надо признаться, что настоящее русское

искусство послепетровской России в самом деле началось только около 50-х годов. Все прежнее можно считать только более или менее интересным приготовлением и более или менее приличным вступлением. Настоящее наше искусство, в самом деле стоящее этого имени, самостоятельное, никому не подражающее, никого и ничего не повторяющее, преследующее свои собственные национальные цели,— такое искусство началось у нас только недавно. Те, прежние, создания наши — сени, эти — настоящая палата и храмина будущего национального русского музея.

## I

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

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

Полный

[393]

расцвет нового искусства произошел у нас в 60-х и 70-х годах, и движение его шло у нас все сильнее и сильнее, захватывая вокруг себя область все шире и глубже и не слушаясь никаких отсталых воплей; в Западной Европе — тоже. Но на стороне Западной Европы — большее число наций, значит, примеров и событий; на ее же стороне старейшинство во всяком интеллектуальном, значит, и художественном деле. Как не подумать вследствие всего этого: о, да новое русское искусство не что иное, как последствие нового искусства западного, не что иное, как отблеск того, что родилось и выросло могучим ростом на Западе. Мы и тут, как везде, только копиисты и продолжатели.

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

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

Первым проблеском нового нашего направления в искусстве был Федотов. Но это был человек, не имевший ничего общего с современной Европой, ничего о ней не знавший и ни в самомалейшей степени даже не подозревавший, что в ней тогда делалось, думалось и совершалось. Он ничего не знал ни об ее книгах, ни картинах. Все его художественные познания ограничивались тем, что он видел в Эрмитаже, в Академии или у „великого” Брюллова в мастерской. Но во всем, что тут было налицо, не заключалось ни единой черточки новой Европы, все было старое и стариннейшее: либо давно прошедший классицизм высоких и малых мастеров прежних столетий, либо

надутый и растопыренный романтизм новейших эпох. Да притом же то, что начиналось в то время нового на Западе, было плохо известно и самой Европе; куда было знать что-нибудь о нем бедному гвардейскому офицеру в отставке, до тридцати лет прожившему между кадетским корпусом

[394]

и казармой, нигде не бывавшему и ничего не слышавшему? Я сам знал Федотова в 40-х годах, я его живо помню. Мне случилось быть с ним знакомым в лучшую, сильнейшую пору его жизни, в те годы, когда он писал „Сватовство майора”. Эта картина, могу сказать, писалась на моих глазах. Я не раз слышал тогда, из его собственных уст, многие из тех его виршей, которые он любил читать и где объяснял свою картину. Я присутствовал при его поисках типов и подробностей. Мне памятливы его рассказы, его юмор, его веселость, его остроумие и наблюдательность — все, делавшее его столь привлекательным для всех, кто знал его тогда. Он вышел из кадетского корпуса первым; он и прежде, и потом не прочь был от чтения, но все-таки образования у него не было никакого и все он брал талантливостью и живостью натуры. Если бы ему тогда рассказать, что хотели Курбе и Прудон, к чему они начинали тогда стремиться и что проповедывали, — он, мне кажется, и не понял бы и чуждался бы всего этого. Он вполне веровал еще в „высокое искусство”, олицетворением которого казался ему, как и всем тогда в России, Брюллов. Он, наверное, и сам не воображал, что настоящее высокое искусство и есть то самое, которое зачиналось в ту минуту на его маленьких холстиках и которое он, конечно, считал искусством второстепенным, подчиненным. Как бы он удивился, я думаю, если бы ему кто-нибудь тогда сказал, что именно с него только и начнется настоящее русское искусство. „А Карл Павлыч куда?” — наверное спросил бы он, видя тогдашнее всеобщее поклонение России Брюллову и помня, как этот тогдашний „колосс” русского искусства протянул ему, маленькому неизвестному офицеру, свою могучую руку и как он всей тяжестью своего громадного авторитета перед Академией и русской публикой помог ему сделаться вдруг, за одним разом, современной знаменитостью. „А Егоровы, а Шебуевы, а Бруни, а Васины и все остальные — куда же все они?” — наверное спрашивал бы он, и это — не по чувству благородной скромности и праведного смирения, а потому, что в самом деле так веровал и исповедывал. Конечно, он чувствовал

правду своего таланта и истину трактуемого им нового материала, но он не чувствовал силы и значения начатого им дела, он был за тысячу верст от мысли, что он — родоначальник нового русского искусства. С новыми французскими художниками, столько сознательными в своем творчестве, столько понимавшими, куда они идут, и понимавшими, что многое из старого должно пойти ко дну,— с этими художниками он не имел ничего общего. Да притом же, повторяю, он их и не знал вовсе. Он починал все сам собой, раньше их, ниоткуда не заимствуя.

Еще очень любопытно то, что Федотов вовсе не понимал Гоголя и очень мало симпатизировал ему. Что бы, казалось, естественнее Федотову любить Гоголя со страстью, от всей души разуместь своей талантливой натурой его гениальность даже еще больше, чем вся тогдашняя Россия, сходявшая от Гоголя с ума. Притом же, повидимому, столько было общего в складе и направлении Гоголя и Федотова. Не зная фактов, можно было бы даже легко вообразить себе, что Федотов прямо внушен был Гоголем и, охваченный его могучим духом, устремился нарисовать красками то, что Гоголь живописал огненным словом. Так нет же, Федотов не любил и не понимал Гоголя; это свидетельствует его приятель и биограф Дружинин. А отчего? Оттого, что находил у него

[395]

слишком много карикатуры во всем. Какая странность природы Федотова, какое свидетельство неполноты и бедности этой природы: находить „карикатурность” у Гоголя, из-за нее отвергиваться от созданий этого гениального человека и в то же время наполнять добрую половину своих созданий именно только лишь „кариатурами”! Но этот факт служит все-таки доказательством того, что Федотов был в столь же малой зависимости от Гоголя, как и от новых французских реалистов. Он был художник совершенно „сам по себе”.

Что он любил в искусстве, к чему стремился, чего хотел? Он любил всего более старых голландцев, которых бесчисленные маленькие картинки он видел и по целым дням рассматривал в Эрмитаже. Потом любил он еще до страсти Гогарта, которого он знал по гравюрам, рассматриваемым им точно запоем. Во-первых, его привлекали с необычайной силой правда жизни, сюжет, взятый из самой простой ежедневности, глубокая естественность, отсутствие всего фальшивого и высокопарного; во-вторых, — едкая сатиричность,

юмористическое накопление в одну рамку десятков и сотен маленьких подробностей, приводящих к одному общему смехотворному аккорду, и, наконец, моральная нравоучительная тенденция. Рожденный с сильным даром наблюдательности, Федотов сначала устремил эту наблюдательность на портреты-карикатуры окружавших его в корпусе и полку, вообще в военной службе, личностей; потом принялся рисовать картинки с полковыми „жанрами”, где на сцене были все только солдаты, офицеры и генералы в казарме, лагере и во дворце, но большей частью все это — в безразличном и восхвалительном тоне; наконец, недовольный узкостью таких рамок, он решительно бросил военную службу и перешел в живописцы бытовых сцен, происходящих среди народа и того класса общества, которым он сам был постоянно окружен.

Настроение Гогарта и старых голландцев сильно высказывалось везде тут; скоро потом к ним прибавилось то фельетонное иллюстрирование ежедневной жизни, которое он нашел и полюбил в картинках Гаварни, модного любимца в 40-годах русской публики столько же, сколько и парижской. Ловкость и блеск, остроумие, известная доля метко схваченной типичности, легкость и веселость, некоторая поверхностность, скользкая по верхушкам и не идущая в глубину, — все это прельщало Федотова и соответствовало известным сторонам его натуры, в то же время как другие стороны этой натуры оставались глубоко связанными с голландцами и Гогартом. И вот все эти разнообразные элементы, вместе слившись, образовали очень оригинальное целое. Но Федотов навсегда остался бы только художником второстепенным, фельетонным, довольно приятным иллюстратором и нехудым живописцем-моралистом, если бы не написал двух своих картин: „Свежий кавалер” и „Сватовство майора”.

С этими двумя картинами все дело переменяется. Прежние легкие эскизы, наброски, прилежные, но мало творческие копии с натуры — все, сверкавшее и кружившееся мотыльком, отодвинулось на далекий план и выступило глубокое талантливое творчество. Федотов вдруг затронул такие глубокие ноты, каких до него еще никто не брал в русском искусстве. В одной картине „Свежий кавалер”, или „Утро чиновника, получившего первый орден” (появившейся на выставке 1848 года), у него выступает наш ужасающий чиновник 30-х годов; в другой — „Сватовство майора” — наш ужасающий солдафон-офицер 30-х — 40-х

[396]

годов: разом целых две громадных болячки старинной нашей России, выраженные в потрясающих, глубоких, бесконечно правдивых чертах. Взгляните этому чиновнику в лицо: перед вами понаторелая, одеревяневшая натура, продажный взяточник, бездушный раб своего начальника, ни о чем уже более не мыслящий, кроме того, что даст ему денег и крестик в петлицу. Он свиреп и безжалостен, он утопит кого и что хотите — и ни одна складочка на его лице из риноцеровой шкуры не дрогнет. Злость, чванство, бездушие, боготворение ордена, как наивысшего и безапелляционного аргумента, вконец опошлившаяся жизнь — все это присутствует на этом лице, в этой позе и фигуре закоренелого чиновника в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди. Глубоко почувствовала все это русская публика, валившая густой толпой на выставку, где в первый раз появилась эта картина, но глубоко почувствовала все значение ее и тогдашняя цензура: когда вышла в свет литография с картины, на ней орден был выпущен совсем вон; „свежий кавалер” указывал просто себе на грудь, картина была искалечена, но какое кому дело! Впрочем, уже раньше того и в указателе академической выставки было благоразумно напечатано заглавие картины в таких словах: „Следствие пирушки и упреки”. Значит, всякий должен был понимать, что тут все дело состоит только в человеке под хмельком, сцепившемся со своей кухаркой. О прочем не стоило, дескать, и думать. Да и слава богу, что так было: не будь такого громоотвода и ширмы налицо, картину Федотова вовсе запретили бы тогда, и она, может быть, исчезла бы бесследно. Другая картина Федотова „Сватовство майора”, или „Поправка обстоятельств”, появившаяся на выставке 1849 года, была точно такого же глубокого настроения. Это снова была трагедия, грозно, выглядывающая из-за веселой и потешной наружной ширмы.



Только забавным мог казаться на первый взгляд этот майор, крутящий себе ус в передней у зеркала, раньше чем вступить в комнату, где ждет его купеческое семейство с невестой; только забавным мог казаться каждый в этом семействе—и практическая мать, и перезрелая жеманная невеста-дочь; мог казаться только забавным и отец-лавочник в сюртуке, еще в первый раз в жизни надетом по приказу жены; только забавным могли казаться и все другие в картине; только забавным мог казаться и весь дом этот, где „одно пахнет деревней, а другое — харчевней”.<sup>2</sup> Но перестанешь забавляться и забудешь о смехе, когда подумаешь о том, что заключает в себе вся эта сцена: тут два враждебных лагеря, ведущих войну один другого; тут враги, ищущие как бы получше надуть друг друга, бездушные, огрубелые, пошлые и свирепо эгоистичные, готовые на все без разбора. Тут не до смеха. Тут Федотов в первый раз затронул талантливой кистью, глубоко и сильно, то самое трагическое „темное царство”, которое несколько лет спустя со всей силой таланта вывел на сцену Островский.

После этих двух картин Федотов уже ничего не произвел, даже издали к ним приближающегося. Он попробовал еще одну новую, великолепную задачу — „Возвращение институтки в родительский дом”; это было противоположение мертвого, застылого провинциального захолустья со свежей жизнью, привезенной из блестящего европейского

[397]

центра русской столицы; это была холодная вода, которою вдруг плеснуло на молоденькую горячую, только что распустившуюся жизнь. Все это обещало картину подстать „Свежему кавалеру” и „Сватовству майора”. Но Федотов вдруг не выдержал, своротил с дороги и ударился в расслабленную

---

<sup>2</sup> Слова стихотворения Федотова. — В. С.

сентиментальность: такова его картина „Вдовушка”, им самим много раз повторенная. Потом он принялся за картину „Приезд государя императора в Патриотический институт”, значит, за тот самый полуофициальный род живописи, которым занимался еще во время своего офицерства. Потом он рисовал множество „сатирических” и нравоучительных картинок: одни в поверхностном фельетонном, хотя и не лишенном остроумия, едкости и меткости, роде Гаварни, другие — в наставительном роде Гогарта (например, „Мышеловка”). Наконец, затевал было издание сатирического журнала, который был бы, конечно, гибелью настоящего художественного направления у него. Но ничего этого он не докончил, скучал, хирел, тосковал; недовольный и не справляющийся сам с собой, сошел с ума, наполовину от бедности, и умер, произведя на свет едва лишь маленькую крупинку из того богатства, каким одарена была его натура. Но эта крупинка была чистое золото и принесла потом великие плоды.

И художники, и публика пришли в невероятный восторг при появлении картин Федотова; Академия сделала его тотчас же академиком; „в кругу художников на него стали смотреть с уважением, как на честь и гордость русской школы; газеты и журналы затрубили ему восторженные хвалы; повсюду, от аристократической гостиной до каморки апраксинского торговца, только и было речи, что о замечательных работах новоявленного русского жанриста”, — говорит А. Сомов в биографии Федотова. Да, именно „жанриста”! И в том-то вся и беда была, что в Федотове увидали только „жанриста”, а не просто крупного, своеобразного, талантливого живописца. „Жанр” считался тогда очень второстепенным родом художества, и именно по поводу Федотова в тогдашних журналах печатались важные соображения о том, почему, мол, „жанр” захватывает ныне такое значительное место во вкусах публики и чем бы помочь настоящему высокому и великому искусству снова занять должное место. Правда, публике, воспитанной на Пушкине, Гоголе и Белинском, должно было становиться немножко тошно от безмыслия, условности и неправды тогдашнего русского искусства, и потребность в чем-то другом, более высшем и правдивом, ярко высказалась в том восторге, с каким она приветствовала неожиданное-негаданное появление Федотова. Но жалобы этой публики были по-тогдашнему тихи и скромны, восторги — минутны, и ни те, ни другие еще не способны были перевернуть вверх дном существовавший тогда в искусстве

порядок и начать новую жизнь. У этой самой публики был перед глазами „колоссальный” Брюллов, признанный величайшим гением уже более десятка лет тому назад, в него веровали и ему поклонялись, — стоило ли думать о том, что так мало удовлетворительны остальные его товарищи! У всех твердо было заложено в голове представление о том, что Брюллов столкнулся с пьедестала и поборол „академическое” направление старых русских живописцев, что он заменил это никуда не годное, устарелое направление — новым, настоящим, правдивым, талантливым. Такое убеждение было непоколебимо, начиная с таких высоких и правдивых художников, как

[398]

Пушкин и Гоголь, и кончая последним тупицей среди публики. Никому в голову не приходило, что Брюллов был и сам точь-в-точь такой же академист, как презираемые Егоровы и Шебуевы, только повылощенное, на новый манер, поблестящее, поновее и поталантливее. Никто не жаловался на его фальшь, ничтожество и пустоту содержания, холодное бездушие, коверканый вкус рококо, отсутствие природы, вечный фейерверк и шумиху, заменяющие истинное выражение, чувство, жизненную правду: все это осталось непонятно, и Брюллов так и сошел в могилу великим русским Рафаэлем. Там, где для всех годились его исторические картины, где поэт Жуковский печатно называл „богоносными видениями” такие вещи, как, например, его „Взятие богородицы на небо” и другие подобные же картины старого итальянского академического пошиба; там, где беспрекословно восторгались ничтожеством, пустотой и безвкусицей его „прелестных жанров”, — там нечего было ожидать настоящего понимания искусства. У всех были отведены глаза, все было крепко убеждено, что у нас великий период искусства совершается и что под кистью Брюллова точь-в-точь такие же великие дела творятся, как под пером Пушкина и Гоголя. Какое заблуждение! Еще никогда такого разлада у нас не бывало между литературой и искусством, как во времена императора Николая, сколько та была полна жизни и правды, национальности и самостоятельности, столько же тогдашнее искусство все состояло из мертвечины и лжи, из условного космополитизма и пережевываемых на все лады европейских задов.

И живопись, и скульптура наша были в 40-х годах самыми отсталыми искусствами, только никто у нас этого тогда не понимал. Исключение составлял

один-единственный Федотов. Но он в то время только промелькнул, как блестящая ракета какая-то: просиял минуту, возбудив восторги, и исчезнул в непроглядной мгле, не оставив глубокого следа ни на тогдашней массе публики, ни на тогдашних художниках. Следующему лишь поколению суждено было оценить его глубже и продолжать начатое им дело.

Всего явственнее вышло наружу печальное и пустое положение русского искусства, когда наступила крымская война. Это была, конечно, для искусства самая пора служить свою настоящую великую службу. Какая еще эпоха могла быть важнее, где можно было бы отыскать более потрясающие, более дорогие для целого русского общества задачи и сюжеты, где присутствовало большее богатство народных типов, мыслей, чувств, большее разнообразие жизни и сцен? Но искусство николаевского времени осталось ко всему этому слепо и глухо; оно было застигнуто врасплох среди своей вялости и аристократической бесцветности. Ему было чуждо все, где есть жизнь и правда. Оно умело только писать ангелов и святых в итальянском академическом стиле, лжеисторические картины вроде „Осады Пскова”, целое небо святых, где каждая личность представляет собой одно из высокопоставленных лиц (купол Исаакиевского собора). А тут вдруг требовалось изображать настоящих живых людей: тех, что целый день в самом деле ходят, движутся и живут; тех, что можно всегда и всюду встретить. Требовалось изображать, вместо одуроченной и оказанной истории, вместо обычных небывальщин и всяческих праздных выдумок, то, что в самом деле есть, — но только в одну из самых великих,

[399]

трагических и грозных минут жизни. Куда девалось наше несчастное, паразитное искусство тогдашнее? Оно ступало дотла, оно запряталось в какую-то мышиную норку, и ничего не слышать было о нем. Пусть бы любому из наших профессоров задали тогда написать „Битву Горациев и Куриациев”, или „Самсона, побивающего филистимлян”, или „Сражение Александра Македонского”, или, пожалуй, хоть „Александра Невского”, — никогда ни один не отказался бы. Но писать настоящих живых людей, нынешних русских — никогда! Они бы сказали: „Адресуйте к баталистам. Это не по нашей части, это до нас не касается!” Только один иллюстрированный „Художественный листок” Тимма считал крымскую войну „своим делом” и

продолжал рисовать, по придворной своей привычке, бравых и вымуштрованных солдатиков, сытых, довольных и веселых, одетых, как на разводе, с иголки и счастливых безмерно. Куда попрятались наши „баталисты”, целая широко разросшаяся школа, с таким упоением рисовавшая карандашом и красками бесчисленные сцены: „Кавалергарды у фонтана”, „Казачи у колодца”, „Конные гренадеры в деревне”, „Солдаты в походе”, „Солдаты-фуражиры”, „Гвардейцы в лагере”, „Гусары на водопое”, блистательная „Атака” там-то, великолепная „Победа” там-то?<sup>3</sup> Нет, им не по зубам пришелся тогдашний орех. Проступившая вдруг наружу правда резала глаза; настоящие солдаты вместо прежних куколок, геройские, страдающие, великие в несчастье, смелые, безлично наивные, юмористичные, сердечные, не годились для их холстов и кистей: это было что-то им чуждое и неизвестное. И несчастное искусство молчало, пока литература, давно приученная Пушкиным и Гоголем к живописанию одной глубокой истинной правды, страстно хваталась за могучее перо и рукой одного из высочайших русских художников, графа Льва Толстого, чертила картины великой крымской войны, навеки стоящие колоссальными скрижалями правды, исторической глубины и творческой талантливости. Но что удивляться бессилию целой школы художников малодаровитых, когда и такой даже талантливый и своеобразный человек, такая светлая натура, как Федотов, в продолжение более чем полжизни своей не в состоянии был отделаться от изображения русских военных сцен и людей иначе, как с казенной точки зрения. Что такое разные его „Бивуаки”, его „Освещение знамен во дворце”, его „Прибытие дворцового гренадера в бывшую его роту Финляндского полка”, как не рутинные „ура” того времени, как не перенесение на „добрых солдатиков” той самой фальши и условности, которая присутствует в „добром мужичке” романов и драм того же времени.

Но если уже непонятны были для русских художников конца царствования императора Николая I и люди, и события великой и глубоко трагической крымской войны; если они неспособны были зажечь их фантазию и поднять их творчество к созданию, то пусть бы они хоть свои-то всегдашние

---

<sup>3</sup> Картины гг. Микешина, Филиппова, Кенига и др. — В. С.

задачи, те, для которых их учили и дрессировали так долго, справлялись чудесно, великолепно. Но и этого не было. Нужды нет, что к концу царствования Николая I те наши великие таланты, которыми так все гордились, достигли зрелости своих лет и своего художественного развития; нужды нет, что им были

[400]

заданы крупные, многообъемлющие задачи, — они все-таки ничем необыкновенным не вышли и ничего необычайного не проявили. Десятки тысяч были потрачены на их настоящее, классическое образование, сотни тысяч, может быть, миллионы, сурово взысканные с народа, были уплачены за их холсты и фрески, и тем не менее эти люди остались тем же, чем были до своих поездок в Италию: темными и ограниченными художниками, ничего не видящими и не понимающими, кроме рук, ног, драпировок и крыльев. Всегда много было говорено о том, что широкие задачи создают великих художников и великие школы. Император Николай в это веровал точно так же, как Луи-Филипп и Наполеон III во Франции, как Людвиг I в Баварии, как Фридрих-Вильгельм IV в Пруссии. Он не жалел денег и отвел громадные полотнища стен и сводов в Исаакиевском соборе в Петербурге под создание русской школы, которой назначено было прославить век и царствование. Но, как Луи-Филипп и Наполеон III, как Людвиг I и Фридрих-Вильгельм IV, так и император Николай жестоко ошибся в ожиданиях, и никаких неувядаемых памятников века и царствования не появилось на свет. Публика это очень хорошо видела, и никакие разглагольствования Теофиля Готье, нарочно нанятого в Париже за свое великое художественное перо и приехавшего в Петербург взглянуть и написать на славу, научить всю Россию и всю Европу, — не помогли ни тогда, в первую минуту, ни во все тридцать с лишком лет, с тех пор прошедшие. Всего любопытнее при этом вышло то, что наемный француз, желая отличиться и до усов накормить своих заказчиков, сравнил в своем издании, очень дорого стоившем русской казне, наших живописцев Исаакиевского собора с художниками времен Наполеона! — с Гро и другими, ему подобными. Он думал тем оказать нам великую честь и удовольствие. Как же иначе! Еще ли не великие, не завидные величины — французские живописцы, глубоко почитаемые во Франции, по старой памяти, даже и до сих пор! Но он не знал, бедный, что эти выдохшиеся знаменитости — совсем не ходячая монета у нас,

а, напротив, предмет глубочайшего посмеяния. Понятно, что немного пользы и принес этот поверхностный всезнайка делу прославления наших художников.

Впрочем, хотя Теофиль Готье ровно ничего не произвел у нас и на него совершенно понапрасну ушло множество казенных рублей, но все-таки, и помимо него, у нас во всей целостности продолжало сохраняться глубокое почтение к тогдашнему направлению искусства, по преимуществу „высокому” и „великому”, принимая эту „высокость” и „великость” в самом внешнем, в самом ограниченном смысле. Чего же было и требовать от наших художников, когда этим самым лжепониманием была заражена тогда и вся Европа! Могли же там сотни тысяч, может быть, миллионы людей приходить в искренний, совершенно непритворный восторг от „высоких” созданий Корнелиуса и Каульбаха, где нет ни единой черточки правды, естественности и природы, где все условно и выдуманно: и сцены, и группы, и лжепафос, и фигуры, и лица, и самое даже человеческое тело. Могли же они этих людей, даровитых по натуре, но испорченных дотла сухим доктринерством, традицией и „классицизмом”, находить великими гениями, достойными подражания и музеев, нарочно для них устроенных. Чего же можно было ожидать от наших-то тогдашних художников, робких,

[401]

лишенных инициативы, воспитанных не для художественной мысли, а для одной только художественной школьной техники, бессловесных рабов перед Европой и особенно перед Италией! Куда им было понять, что существовавшие тогда художественные порядки и привычки — нуль и тлен, куда им было самим что-нибудь подумать и начать по-новому, по-своему! Сожалеть о них можно, но взыскивать с них мудрено. Они не виноваты, что им дали такое воспитание и приучили их с малолетства к такому образу мыслей, которые затушили у них всякую светлость и самостоятельность мысли. Что они были все не очень-то даровитые люди, — это была бы еще не слишком большая беда; но что они были печальные художественные калеки — вот это было гораздо хуже и безотраднее.

Последним отпрыском „высокой” художественной школы николаевского времени был, около середины 50-х годов, живописец Моллер. Мне участь его часто казалась еще жальче участи его предшественников и учителей. Возьмите, например, Бруни, Басина, Маркова. Они, кажется, так прямо и родились каждый

с одной нотой, бедной и ограниченной, но еще более ограниченной впоследствии школьным и заграничным дрессированием. Кроме „великих”, единственно настоящих — классических и академических — сюжетов, никто из них никаких других всю жизнь свою и не трогал. Даже портреты живых людей были им совершенно чужды: из „натуры” они только и знали что „натурщиков”, которых переносили на свои холсты, переиначивая и „облагораживая”, как хотели, — никто за это не взыскивал с них. Ни единой задачи, ни единого сюжета из настоящей жизни им отроду и в голову не пришло: что, мол, за презренная низость, стоит ли на нее тратить время?

С Моллером было совсем иначе. С самого начала могло показаться, что его натура богаче, правдивее, разнообразнее. Он чувствовал прелесть и красоту женской и детской натуры; он не был мрачен, сух и казенен с первых же шагов своих; он начинал не с отвлеченностей и небывальщины, а с живой действительности. Его „Поцелуй”, страстно изобразивший горячую молодость, пору любви и поэзии, облетел и пленил всю Россию; его „Татьяна”, его „Русалка” все еще брали ноту жизни, чувства и чувствительности. Но что потом из него, бедного, вышло! Он пожил несколько лет в Италии, среди так называемого тогда „всего самого великого в искусстве”, и это „великое” сбило и затоптало все, что в нем было порядочного и обещающего. Оно обезличило его, оно задушило в нем все зачатки естественности и правдивости; к этому прибавился пиетизм, навеянный в Риме Овербеком, — и вот Моллер погиб безвозвратно. Конечно, и натура, и дарование его были невелики и нешироки; конечно, он никогда не создал бы ничего слишком значительного, но, не будь зловредных направлений доктринерской немецкой школы и засасывающего капкана художественной Италии, он, вероятно, оставил бы после себя много созданий, наполненных грацией, свежестью и чувством жизни. Но тогдашние понятия и художественный кодекс потянули его силой в другую сторону, и он превратился в жалкого недоноска, наполовину абстрактного резонера и холодного формалиста и наполовину скучного пастора. Когда в 1857 году он привез из Италии своего „Иоанна на острове Патмосе”, от него отвернулись даже его товарищи-академисты: так



разило ханжеством и сушью из его вымученной, искусственной картины. А по правде сказать, много ли разницы было между его фальшью и их фальшью, между его попиранием жизни и природы и их попиранием жизни и природы? Все-таки у него, в этой же самой картине, есть одна блестящая, светлая, правдивая нота, какой никогда не бывало у презиравших его теперь товарищей: это молодая женщина, вакханка, валяющаяся на ступеньках храма, с чашей вина в руках, и насмехающаяся над благочестивой проповедью. Это здесь неслась речь из того душевного уголка, который еще не засох и не окаменел у Моллера в Риме под влиянием фресок и музеев, пасторских бесед и идолопоклонства перед Овербеком. Здесь сказался в последний раз бедный художник, перед тем как ему навеки уже опуститься в бездонную рутину; тут еще он одним крылом бьется и создает такую фигуру, которая, наверно, одна из лучших во всем „высоком” нашем искусстве. Подумайте только, кто еще из его товарищей отгадал верным чутьем этот исторически глубокий и правдивый мотив — насмешку древнего, вакханствующего, полупьяного от телесности и чувственности языческого мира над начинающимся строгим и целомудренным христианством? Во всех их картинах (со включением даже „Последнего дня Помпеи” Брюллова) нет нигде такого верного, правдивого мотива. Всюду только одни абстрактности, общие места. Но не абстрактность и не общее место была у Моллера эта вакханка: он ее скопировал с одной действительной вакханки современного ему Рима, у которой огненными чертами напечаталась вся ее прошлая жизнь на красивом, характерном молодом лице. Правда и натура взяли тут, в этом уголку картины Моллера, верх над ложью остального создания — постного и холодно-деревянного. Моллера вывезло и возвысило тут то правдивое чувство жизни, которое кипело у него еще с молодости и которое он так успешно сумел потушить в себе в честь „великого” искусства. От Моллера не осталось, после двадцати пяти лет работы, ничего, кроме „Поцелуя” и „Вакханки”, на что бы стоило указать. Такова ли могла быть и была бы его участь, если судить по его первоначальной натуре, раньше ее искажения?

Рядом с Моллером перешел в эпоху русского художества и тот наш живописец, который составляет крайнюю противоположность всей нашей школе „профессоров”. Это — Иванов, являющийся точно какой-то остров среди остального моря, не связанный никакими перешейками с прочим нашим материком. После двадцати лет жизни в Италии, им ни разу не покинутой, он в

1858 году приехал в Петербург со своей картиной, минуту побился против обстоятельств и людей, которым вовсе не годился, и — умер с глубокой раной в душе.

А Иванов был — натура капитальная, совершенно выходящая из ряда вон, среди всего нашего художественного мира, и прежнего, и нынешнего. Он ни на кого не похож между всеми нашими художниками, и жизнь его представляет такое трагическое явление, какого более не бывало ни в чьей жизни из числа всех этих художников. Кому еще привелось, как ему, страшно работать много десятков лет над собой и над своим искусством, для того только, чтобы в последние годы, с сединой в голове, сказать себе: „Нет, все это не то! Все это были ошибка и заблуждение, надо бы начинать сызнова, совсем с другого конца. Да, но где взять время, где взять силы?“

[403]

Иванов был истинный художник, но, к несчастью, — недостаточно художник. Элемент ума, размышления, искавшего истины, брал в нем почти постоянно верх над всем, а слабость и робость характера замедляли всякий решительный шаг. От этого-то он и в состоянии был промучиться двадцать лет над одной и той же картиной, а между тем эта картина вовсе не была такой всеобъемлющей и колоссальной по содержанию картиной, которая оправдывала бы подобное принесение себя в жертву; от этого-то он так страдал и метался, так сомневался в себе самом, от этого-то он никогда не мог найти себе ни покоя, ни удовлетворения.

Будь в нем сторона непосредственной талантливости сильнее и шире, он, наверное бы, так не разьедал и не преследовал сам себя, как это с ним постоянно было; он, конечно, давно бы уже довел свою картину до конца и создал бы потом многие другие, и в то же время не унижался бы всю жизнь выпрашиваниями себе подачек и пособий на то, чтобы еще пожить в Италии и продолжать все одну и ту же вечную свою картину. А то вертеться десятки лет все в одном и том же кругу, тягостно громоздить одну мелкую подробность на другую мелкую подробность, ожидать от них всего спасения, боязливо тысячу раз то приискивать, то отбрасывать детали очень второстепенные — что это, как не явное доказательство слабости и далеко не полного владения своим материалом!

Всякий художник век живет и век учится, не переставая, совершенствуется, поправляет и пополняет свое создание; но есть большая разница между поправками, которые будут следствием пламенно горящей фантазии и разыгравшейся силы, и поправками — вследствие слабости и робкого искания.

На картине Иванова ярко отразилась история ее происхождения на свет, и как она создавалась без огня, так и вышла без него, совершенно холодной в общем своем впечатлении. Она общей сложностью, общим составом своим не способна никого вдохновить и вознести; ничей дух она не потрясет, ничье воображение не захватит и только будет действовать отдельными великими своими красотами и совершенствами. Впечатление от этой картины спокойно и мозаично, как было само создание ее. У Иванова всего меньше было громадной фантазии, объемлющей и создающей целые сцены, многосоставные события, — оттого картина его не будит фантазии зрителей. Кажется, если бы эта картина еще дольше писалась, она бы все более и более сжималась и все только суживала бы свои рамки. В том виде, как мы ее знаем, она растеряла многие важные элементы, сначала в ней присутствовавшие. Было время, когда в картине Иванова было столько же мужских, сколько женских действующих лиц, да на придаток — еще немало детей. Могло ли оно и быть иначе, когда в этой картине должен быть представлен „народ”, и чем разнообразнее будет его масса,—тем лучше. Но Иванов, в известный период своей жизни, не хотел больше этого знать и заменил массу народную, бог знает по каким пуританским или ханжеским соображениям, очень искусственно подобранными группами. Но что это за „народ” у него жалкий вышел — без женщин и без детей, — одни мужчины, и то большей частью все зрелых лет или пожилые, неизвестно какого сословия: высшего, низшего или среднего. Потом прежнюю широкую великую

[404]

местность, раскинувшуюся среди гор и деревьев, на берегу реки, он заменил узенькой полоской земли, где расставил своих действующих лиц искусственно и условно, по всем правилам скульптурного барельефа. Прибавьте к этому полную неспособность Иванова к краскам, его рыжий, пестрый, несносный, кричащий, неестественный колорит, — понятно, что, при таком соединении стольких невыгодных условий, картина его не могла производить сильного впечатления и, вместо того, многих отталкивала. Все это было следствием

недостаточности таланта и тех вредных влияний, которым подвергался в Италии Иванов, постоянно замкнутый в кружке людей ограниченных и малоразвитых, хотя и талантливых в лице иных отдельных художников.

Но, рядом с крупными недочетами и несовершенствами, в натуре Иванова было много таких качеств, которые делали его художником высоким, необыкновенным. У него был талант, доходивший до гениальности, когда дело шло о создании отдельных личностей, типов, характеров,— тех именно, к достижению и глубокому обожанию которых способна была его натура. Тут уже у него была глубокая и мыслящая голова, тут уже у него был глубокий пытливый дух, неудовольствовавшийся тем, чем удовлетворяется большинство художников, когда они творят свои создания. Он хотел до последних корней разуть то, что брал себе задачей, он смотрел на историю, людей и события не с одной только внешней стороны, как все почти его предшественники и товарищи. Все это не было для него одним безразличным материалом, из которого можно брать что ни попало, — любые куски, любые субъекты и сцены, что закажут другие или что самому по нечаянности взойдет в голову: для него каждая его задача, каждый его тип и личность были делом важным и серьезным, делом жизни; на создание их он клал все свои силы и способности. Он изучал глубоко и полно, что предстояло изображать его кисти, он погружался в задачу свою всем существом своим, он искал правды и исторической верности во всем: и в подробностях сцены, и в костюме, и в лицах, и в самом пейзаже, среди которого являются доступные и дорогие ему личности. Такое искание верных форм, такое стремление к исторической и психологической правде начались у Иванова с молодых лет, когда он был еще юношей, еще в Петербурге, еще в Академии художеств. В такое время, когда другие молодые художники, его сверстники, только и думали, что о медалях и как бы поскорее попасть на волю и в Италию, как бы поскорее „пожить”, — Иванов думал: как бы себя образовать получше и избавиться поскорее от той коры глубокого невежества, которая на них всех лежала, но только для других была нечувствительна и безразлична, а ему казалась невыносимым грузом. В Италии ему тоже не приходило в голову „пожить хорошенько”. Его наполняло совсем другое: он только о том и думал, что такое его будущая картина и какая глубочайшая правда мысли и выражения должна в ней заключаться. Пусть он глубоко ошибся на счет всеобъемлемости и бесконечной грандиозности

задуманного им сюжета. Из его картины не вышло изображения „величайшего в мире события”, как он думал в своем кратком, несколько ограниченном религиозном воодушевлении. Картина его только выразила „рекомендацию” Иоанном Крестителем появляющегося вдали и никому еще не известного

[405]

в народе Христа. Что же в таком моменте великого и мирового? В картине мы свидетели только глубокой, сердечной „доверчивости” еврейского народа, и больше ничего. Тут не представлено обращение народа к Христу, вследствие его проповеди и вследствие совершенных перед глазами великих деяний, сверхъестественных чудес; нет, народ только увлечен проповедью Иоанна Крестителя, — одни уже крестятся, другие готовы сию же минуту креститься, но что касается до Христа, то никто из всех присутствующих его еще не знает и не ведает и только потому обращается в его сторону, к нему навстречу, что на него указал Иоанн. Смею сказать, такой момент выбран вовсе не к авантажу главного лица, и первым в картине все-таки не Христос, но Иоанн; а если так, то содержание картины вовсе не „Первое появление Христа народу”. Христос сам ровно ничем еще не проявляет здесь своей личности, своего значения, своего влияния, он виден лишь вдали, он только *идет*, и ничего более. Содержание картины: проповедь Иоанна Крестителя и впечатление, произведенное ею на толпу еврейского народа. А в этом далеко еще нет того великого, мирового содержания, какое приписывал своей картине Иванов. Пускай так. Но все-таки он наполнил картину эту такими элементами, которые делают ее созданием истинно великим, необыкновенным.

Иванов достиг тут своих давнишних учителей и идеалов — Рафаэля и Леонардо да Винчи. Надо прямо сказать: он сущий Рафаэль и Леонардо да Винчи нашего времени. Только к тому, что есть важного и значительного у тех двух мастеров, он прибавил все то глубокое, верное и правдивое по внешней форме и по внутренней психологии, что наш век способен был прибавить к созданиям этого рода. В сравнении с Ивановым очень мало значат все немцы: Корнелиусы, Овербеки и Каульбахи, Шнорры и Фюрихи, все французы: Фландрены, Орсели и иные, стремившиеся дать религиозную живопись нашему времени и примкнуть к „великим мастерам прошлых эпох”. Они вышли все подражателями и маньеристами, несовершенными по художественным своим

средствам и еще более несовершенными по коренному духу своему. Все равно, к чему ни направлялись их усилия: к грандиозному ли, как у Корнелиуса и Каульбаха, или к приторно-сентиментальному и старообрядческому, как у Овербека, или к грациозному и изящному, как у Фландрена, Орсели и Фюриха, — все они остались далеко позади своих задач и не создали ничего самостоятельного, нового и великого. Одному Иванову это удалось. Он был истинно благочестив и наивен, как Рафаэль и Леонардо да Винчи; он, как они, искренно веровал в правду и глубину того, что писал, но он всей душой погружен был в создаваемую его кистями сцену, даже, может быть, еще больше и еще искреннее их, и оставался религиозным и благочестивым даже в последние годы своей жизни, когда вдруг вообразил про себя, что перестал „верить” и „быть религиозным”. Он говорил и думал одно, а судя по всем его делам, предприятиям, планам и намерениям — выходило совсем другое. Даже в последние дни жизни он только об одном мечтал: поехать в Палестину и писать жизнь Христа. Но, кроме того, его нельзя было бы ни за какие деньги „нанять” для писания какой угодно религиозной картины, как это всегда возможно было сделать в любой день и час с его товарищем и сверстником, столько же блестящим, сколько и равнодушным ритором

[406]

Брюлловым. Нет, сюжет картины должен был быть выбран, взят и сочинен им самим, и никому Иванов никогда не позволил бы вмешаться в это глубокое, истинно душевное его дело.

Но, кроме серьезности сюжета и задачи, у Иванова были еще своеобразные и самобытные формы. В красоте, во внешнем мастерстве изображения, в рисунке тела и одежды он, наверное, ни в чем не уступал (относительно фигур мужских, одних только и изученных и созданных Ивановым) произведениям старых мастеров, да еще сюда прибавил то, что давало новое время: реальную верность и национальность типов. Этих элементов еще не знали прежние периоды искусства. Он вздумал ходить по еврейским синагогам, по еврейским кварталам, ездить нарочно в такие города и такие местности, где много было евреев, чтобы сыскать настоящие типы, способные оживотворить его картину; он вздумал пристально всмотреться во всю глушь и запущенность разных пустырей, распростертых вокруг Рима,

чтобы выбрать там ту глухую и дикую местность, которая перенесла бы зрителя в глушь и дичь около Иордана; он вздумал изучить еврейские уцелевшие до нашего времени одежды, манеру их носить, их складки; он вздумал изучить позы, типы, движения евреев. Всего этого никому еще не приходило в голову не только у нас — нашим Брюлловым, Бруни и иным равнодушным академическим копиистам того, что прежде в искусстве делалось, но даже живописцам европейским, несравненно более мыслящим и образованным.

Один Орас Берне, поверхностный и ничтожный, но все-таки не лишенный ума и инициативы, придумал писать библейские сцены в костюмах арабских бедуинов (конечно, близких к еврейским). Но это была лишь блестящая остроумная попытка, причем сущность дела, тип, характер, душевное настроение вовсе не были приняты в расчет; они были просто выпущены вон, и представленные личности оставались французами и француженками луифилипповского времени, переряженными в арабов. Целые горы и пропасти отделяли Иванова от этих поверхностных, легкомысленных и праздных игрушек. У него все было серьезно и глубоко. Ему не блеснуть новизной и остроумием надо было, ему надо было путем создания, путем изучения, выбора и вдумывания добраться до тех фигур, лиц и типов, которые бы воссоздавали сцену на Иордане, совершившуюся 1800 лет раньше. И он достиг, чего хотел. Он создал если не все, то многое в своей картине так, как до него никто еще не создавал в целой Европе. Такого Иоанна Крестителя, истинного еврея от головы до ног, но объятых всем огнем вдохновения, никогда еще не написала ничья кисть; такого Христа, тоже чистого еврея по внешнему виду, но великую, необычайную личность, полную глубины, благости, мысли и чудного спокойствия, тоже никогда не создавала кисть ни одного другого европейского живописца; многие из апостолов и из присутствующей массы народа — все это оригинальные еврейские типы, передающие не одну внешность, но и душу, характер взятого лица. Они останутся навсегда великими глубокими созданиями в ряду всего, что только европейское искусство произвело до сих пор самого вечного.

Придет, наверное, однажды то время, когда и Европа, узнает Иванова по настоящему, оценит его лучше, чем было до сих пор по легкомыслию или незнанию, и поставит его навеки — за великую истинно

[407]

классическую технику, красоту, благородство, величавость — рядом с Рафаэлем и Леонардо да Винчи, а за его гениальные, его исторические и психологические типы, характеры, душевное выражение, может быть, — еще выше да Винчи. Кто любит и высоко ценит этих двух, не может не любить всей душой и не ценить Иванова, — он их нынешнее воплощение. Иванов — это второе, так сказать, пересмотренное и дополненное издание старых двух итальянцев.

Что было бы с Ивановым дальше, если б он еще несколько лет прожил, — мудрено, конечно, отгадать. Но, кажется, несомненно то, что он никогда не осуществил бы того, про что в последние свои годы столько говорил и писал. Иванов был натура странная, сложная. Одно он думал и желал, а другое производил. Это в особенности чувствовалось в последние его годы. Мысли, высказанные им в письмах к разным знакомым насчет необходимости коренного переворота в искусстве, велики и высоки — по правде, по светлости; но что же мешало ему осуществить их? Он прожил целых десять лет с тех пор, как эти мысли появились у него в голове, и, однакож, он ничего даже и не попробовал в новом духе и смысле, даром что десять лет — это очень много для человека, наполненного новой мыслью. Если смотреть на слова разговоров и выражения писем, надо было бы полагать, что Иванов отрекался от прежнего направления своего, отрекался от своей картины. Но на деле Иванов все-таки выставлял эту „неудовлетворительную” картину в конце своей жизни, в 1857 году, — в Риме, в 1858 году — в Петербурге, как нечто самое важное и значительное и в то же время, в промежутке между 1848 и 1858 годом, набрасывал сотни чудесных эскизов, но все они, как ни чудесны по формам и подробностям, принадлежат все к одному и тому же разряду — иллюстрированию жизни Христа.<sup>4</sup> Что же касается до будущего направления и задач своих, то в самые даже последние дни жизни своей он рассказывал близким и знакомым о том, как желает сделаться главой и руководителем новой школы

---

<sup>4</sup> Про все эти многочисленные эскизы я не буду говорить здесь, потому что они только в 1879 году стали издаваться в свет, так что лишь небольшая доля их известна до сих пор. Ни при Иванове, ни после него они не успели оказать никакого действия ни на публику, ни на художников. — В. С.



искусства, но все-таки на основаниях, положенных „великими старыми мастерами Италии”. Мыслимо ли это? Возможны ли новые сюжеты, новые задачи, выраженные в формах и в складе старого, классического искусства? Иванов явно вовсе не сознавал этой невозможности и, во всяком случае, признавал единым настоящим искусством — искусство на темы религиозные и исторические, а все прочее считал не только чем-то неважным, ненастоящим, вовсе не выполняющим истинного призвания искусства, но прямо унижением, разворотом и гибелью искусства. В чем же, спрашивается, состоял бы тот переворот в искусстве, который проповедывал Иванов? Он явно сводился к нулю. Он мог бы, конечно, касаться частных, отдельных подробностей, способа представления тех или других задач и личностей; самые же эти задачи и личности все-таки оставались бы на первом и единственном месте, и искусство попрежнему закрывало бы глаза на все остальное. Невелик же был бы коренной переворот, проповедуемый Ивановым!

[408]

Иванова можно порицать не за то, что он сделал, и не за то, что в нем было, а единственно за то, чего он не сделал и чего в нем не было. Что он сделал и создал на своем веку, то прекрасно и высоко, но, как ни светел и силен был его ум, как ни глубоко и ни искренно его искание правды, он все-таки не раздвинул рамок предрассудков и преданий, в которые был замкнут с малолетства, и не шагнул дальше. На то уже нехватало его природы. Природа его принадлежала старому миру, старому настроению и образу мыслей, и никакие реставрации, подчистки и поправки в этом настроении и образе мыслей не могли ничего поделать. Нужна была - другая, от самых корней, натура.

Пожалуй, иной подумает: при его ненависти ко всему школьному, рутинному, нечестному и легкомысленному в искусстве, при его глубоком взгляде на жизнь и задачу художника он, вероятно, пошел бы далеко и высоко, если б все детство и юношество не провел в том узком и ограниченном семействе, к которому принадлежал по рождению, если б не просидел много лет на тогдашней академической скамье и в тогдашнем академическом классе, если б не провел потом много лет среди ханжей и моралистов, среди затхлого тогдашнего папского и „классического” Рима, и совершенно отрезанный от Европы. Когда на него пахнуло, наконец, европейским современным духом,

было уже поздно, и он мог только платонически чего-то желать, путаться в сталкивающихся требованиях старого и нового и не понимать, что и как именно может вновь осуществиться.

Но нет, это не так. Ни другое воспитание, ни другая среда, ни отсутствие ханжей и людей ограниченных вокруг него в течение лучших и важнейших годов его жизни, ни отсутствие Рима — не могли бы сделать из него другого человека. Чтобы создать иное, ему надо было родиться совершенно иным человеком. Поэтому-то и вышло, что Иванов — одно из величайших явлений русского художественного мира и достоин всех восторгов и уважений, но уже как отжившая историческая величина. Для нашего будущего развития он не имеет никакого значения, разве только как пример и наставление для тех, кому придется и впоследствии трактовать сюжеты, подобные его сюжетам, ничуть, впрочем, не придавая этим сюжетам того всеобъемлющего, исключительного значения, какое придавал им Иванов. Со времен Иванова нельзя уже давать, при воспроизведении таких задач, менее того, что давал в них Иванов. Он — вежа, от которой непозволителен поворот назад, ко всем нашим Брюлловым, Бруни, Васиным, Марковым, невозможен даже поворот к Корнелиусам, Каульбахам и Овербекам, Фландренам и иным; он их всех убил навеки своей глубиной, правдой, сердечностью и вдохновением, в известном смысле историчностью и реальностью, но его искусство и создание все-таки не есть искусство и создание нашего времени. Оно принадлежит иному направлению и понятиям, иным вкусам и симпатиям.

Целых четверть столетия прошло с тех пор, как картина Иванова в России, но она не породила ни школы, ни продолжателей, вообще осталась без последствий. Она была уже несвоевременна. Она являлась словно бабушка среди внуков и внучек: они могут ее уважать и любить, но дело их жизни уже не связано с ее прошлым, давно отжитым делом жизни, и она уже не поведет их ни к каким новым,

[409]

драгоценным для них горизонтам. Картине Иванова надо было переселиться из Рима в Петербург десятью годами раньше — не в 1858, а в 1846 или 1847 году, когда Иванов остановился с писанием ее и дальше потом не двигался, оборотив спину к своему прошлому и устремив очи к раскрывшемуся перед ним зрелищу

новой Европы. Его поправки и дополнения 1856 и 1857 годов не имеют никакого особенного значения. Поэтому-то и выходит, что его картина понапрасну простояла лишних десять лет в Риме. Там ни одна душа, ни единый художник и ни один человек из публики не пользовался и не наслаждался ею за все это время. В России было бы тогда, напротив, совсем иначе, и, наверное, она произвела бы на свет школу и последователей. В 1858 году было уже поздно. Иванов был величайшим заключительным словом прежнего, старого искусства. Но в это время народилось уже — искусство новое.