

III

Статистика мест рождения русских художников дает нам в результате несколько характерных фактов, составляющих резкое отличие новой школы от прежней.

В прошлом столетии, в период Екатерины II, почти все наши замечательнейшие художники были родом из Малороссии или из Москвы: Левицкий, Лосенко, Боровиковский были малороссы; Волков и Угрю-

[425]

мов — москвичи. Родившиеся в Петербурге художники были многочисленны, но ниже всякой посредственности и не достигли никакой известности. Ни малороссы, ни москвичи ничуть не сохранили своей национальности. Они все обезличились. Будущие художники поступали всегда в Академию художеств в возрасте шести-семи лет, т. е. не по собственному влечению и выбору, а по воле отцов и помещиков-меценатов, видевших в художественной карьере выгоду. Выросши, эти художники в большинстве случаев работали все только по заказам двора и старались приблизиться к европейским оригиналам. Этот период, мне кажется, всего вернее будет назвать *придворно-иностранным*.

В нынешнем столетии, в царствования императоров Александра I и Николая I, почти все замечательнейшие наши художники родились в Петербурге или его окрестностях. Бессонов, Варнек, Воробьев, Сильвестр Щедрин, Рабус, Карл, Александр и Федор Брюлловы, Александр Иванов, Басин, Марков, Завьялов, Шамшин, Серебряков, Штернберг, Бейдеман, Клодт, Пименов, Тон, Бондштед — все родились в Петербурге; Шебуев и Моллер — в Кронштадте; Виллевальде — в Павловске; Штакеншнейдер — в Гатчине; Кипренский и Петровский — в Ораниенбауме. Егоров родился в калмыцкой орде, на китайской границе, но уже шести лет привезен был в Петербург; Бруни родился в Москве, но тоже еще маленьким мальчиком привезен в Петербург. Все они поступили в Академию художеств очень рано, и хотя уже не шести-семи, а десяти-одиннадцати лет, но все-таки не по собственному влечению и выбору, а по выбору отцов и благодетелей. Очень многие родились сыновьями профессоров и художников (Щедрин, Брюлловы, Бруни, Иванов, Пименов, Шамшин), но это уже ничуть не имело своим последствием наследственность

живого таланта и здоровой художественности, как то бывало в Европе средневековой и в Европе XVI — XVII века, когда искусство было свободно, — тут была только наследственность академических понятий и преданий. Они впоследствии сделались все и сами профессорами, и почти все их произведения суть только исполнение заказов начальства. Наполненный их работами художественный период по всей справедливости должен быть назван *петербургским* и, за исключением Иванова, *профессорским и казенно-официальным*.

В совершенную противоположность предыдущим двум периодам, период, начинающийся с 50-х годов, включает в себе художников, из которых замечательнейшие родились не в Петербурге, лишь немногие в Москве, а огромное большинство — внутри России, в разнообразнейших губерниях севера, юга, востока и запада. Их предшественник Федотов тоже родился в Москве и провел там все юношеские свои годы. Петров, Шварц, Ге, Пукирев, Якоби, Риццини, Боголюбов, Трутовский, Попов, Брянский, Мясоедов, Журавлев, Корзухин, Кошелев, Крамсюй, Чистяков, Дмитриев-Оренбургский, Кудрявцев, Ковалевский, Васнецов, Семирадский, Харламов, Дюккер, Куинджи, Репин, В. В. Верещагин и многие другие еще — все они родились в разнообразнейших местностях России. Прянишников, Маковский, Седов, Лемох, Неврев, Лансере — в Москве. Лишь очень немногие из замечательных художников этого периода родились в Петербурге: Морозов, Петров, Бобров, Гартман, Ропетт. Максимов родился в Петербургской губернии,

[426]

но в такой глуши, которая не имеет ничего общего со столицей. Наконец, в Петербурге родились преимущественно те художники, которые в течение этого периода не заключают в себе ничего национального и всегда сильно тяготели к чужеземному стилю и складу: Гун, Урлауб, Сведомский и др. Таким образом, наибольший процент лучших художников этого периода состоит из художников, родившихся внутри России, в провинции. Поступали все они в Академию художеств в возрасте уже восемнадцати-двадцати и более лет, значит, уже вполне сознательно и сами избрав для себя художество главным занятием жизни. Они приносили с собой в Академию сложившийся характер, вкусы, понятия и взгляды, они перестали быть тепличными растениями

Академии, и полученный ото всего этого в результате склад и облик был сильно характерен и самостоятелен. Только такие люди способны были образовать сначала „Художественную артель”, а потом Товарищество передвижных выставок — два общества, где художники являлись у нас впервые независимыми и сплоченными для общих их интересов. Только такие люди могли иметь потребность создавать произведения не по заказу начальства, а по собственному свободному выбору, по внутреннему влечению. Им обязано своим началом истинное русское искусство, и период их по всей справедливости должен называться *национальным и периодом свободных художников*.

Не все равно для художника, где и среди чего он родится и где проводит лучшие свои годы. Впечатления детства и юношества всегда задают тон остальной жизни художника. Федотов рассказывал в зрелые годы свои: „Все, что вы видите на моих картинках (кроме офицеров, гвардейских солдат и нарядных дам), было видено и отчасти обсуждено во время моего детства; это я заключаю как по воспоминаниям, так и по тому, что, набрасывая большую часть моих вещей, я почему-то представляю место действия непременно в Москве... Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют основной фонд моего дарования”. Реалист от головы до ног, Федотов не мог жить иначе. Только художники-идеалисты и академисты способны вообразить, что все дело для живописца, скульптора, архитектора не в коренной натуре его, а в образовании, в дрессировке, в которую можно вогнать кого угодно. Для этих людей ни среда, ни страна, ни постоянные душевные впечатления — ничто не существует. Они признают только класс да музей. Насколько не похож был на них Иванов, даром что провел свое детство и отрочество тоже все только среди классов и музеев столицы и ни единой минуты не подышал в те годы тем свежим воздухом, которым дышит народ! Иванов писал еще в 1836 году из Рима: „Русский художник непременно должен быть в частом путешествии по России и почти никогда не быть в Петербурге, как городе, не имеющем ничего характеристического”. Читая эти глубоко правдивые слова, еще новый раз подумаешь: что за чудная и светлая натура был этот Иванов! Его натура до того была зоркая, чуткая и полная, что, сколько ни отравленный старинной школой и классицизмом, сколько ни враг реализма и „жанра” (всего недели за четыре до смерти он писал своему брату из

Петербурга: „Как жаль, что существует жанр у нас и признан Академией наравне

[427]

с исторической живописью”), несмотря на это, он все-таки понимал, что русскому художнику надо прежде всего быть русским и ездить не по Италии, ходить не по музеям, а ездить по России и вбирать в себя то, чем она полна. Иванов в такие минуты переставал быть робким воспитанником Васильевского острова и всепокорнейшим рабом римских преданий, он говорил тут от несознаваемой им самим глубины своей природы.

Конечно, было бы безумно вообразить себе, что национальность наша состоит только в тех элементах, которые представляет провинция или захолустье, и будто бы нет ничего национального в элементах, наполняющих большие города и столицы. Такая мысль была бы только узка и фальшива, на манер старых славянофилов. Национальность присутствует, конечно, во всех классах и слоях общества, во всех местностях, и это доказали произведения русской литературы за последние пятьдесят-шестьдесят лет. Их действующие лица принадлежат ко всем сословиям русского общества, от самого низшего до самого высшего, от последнего несчастного мужика, придавленного на своей полосе и в своей избе, и до наизятейнейшей дамы, от праздности и роскоши занятой только раздушенными своими амурами. Без сомнения, те же самые задачи свойственны новому русскому реальному искусству, и оно много раз изображало, с большой талантливостью, не только людей среднего сословия и дворян, но даже аристократов и высших чиновников („Неравный брак” Пукирева, „Барин и лакей” К. Е. Маковского), светских дам („Бедная невеста” барона М. П. Клодта, „Дама-благотельница” В. Е. Маковского) и т. д. И при всем том, не здесь лежат главные задачи нового русского искусства. Они лежат всего более и всего чаще в представлении крестьян, мещан, помещиков, купцов, лавочников, ремесленников, маленьких чиновников и низшего духовенства. В этих изображениях новое русское искусство выказало всю силу, талант и оригинальность. Большинство новых художников вышло из среды народа и „низших классов”, — значит, будучи искренними врагами условности и формализма, эти люди раньше всего хотели представлять то, что видели всего чаще вокруг себя почти со дня рождения, то, что знали и переживали в

продолжение собственной жизни, под влиянием типов и сцен, постоянно стоявших вокруг них. В этом высшая их заслуга и сила.

Новые художники, быть может, и не читавши никогда новых трактатов, перевернувших вверх дном эстетику, осуществляли, однакоже, в своих созданиях все те положения, которые составляли главную основу этих трактатов. „Предмет художества есть вообще жизнь, а не одно прекрасное; прекрасным предметом будет для него служить не одно формально прекрасное, а все, что напоминает ему о жизни”. „Возвышенное действует на человека вовсе не тем, что пробуждает в нем идею безграничного (оно почти никогда не пробуждает ее), а тем, что оно гораздо больше или сильнее явлений, с которыми может его сравнивать человек”. „Трагическое, по понятиям нового европейского образования, есть не что иное, как „ужасное в жизни человека”: оно не имеет никакой искусственной связи с идеей судьбы или необходимости, как учили в прежнее время”. „Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии; образцы фантазии —

[428]

только бледная и часто неудачная переделка действительности”. „Искусство рождается вовсе не для потребности человека восполнять недостатки прекрасного в действительности”. „Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства: создания искусства ниже прекрасного в действительности и с эстетической точки зрения”. „Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова: искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни”. „Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности”. „Конечно, воспроизведение жизни есть главная задача искусства; но часто его произведения имеют и другую задачу: объяснять жизнь или быть приговором о явлениях жизни”⁵

⁵ „Эстетические отношения искусства к действительности”.—В. С.

Таковы главные положения нового искусства. Старое искусство почти вовсе их не знало или же следовало наименьшей, незначительнейшей доле этих законов. У него была перед глазами постоянно одна только задача: служение красоте, отыскивание красоты, воспроизведение красоты, игнорирование полноты живой природы и жизни и выборка оттуда только очень немногих кончиков и материалов, потом достаточно аранжированных, „прочищенных”, „просветленных” и „возвеличенных”. Оно сильно веровало в фантазию и поклонялось всем странным капризам и выдумкам ее. Новое искусство выбросило все это за борт. „Прекрасное” не стоит уже для него на первом месте: на первом месте стоит для него жизнь и все то, „что в ней для человека интересно”. А когда так, то высший законодатель для искусства — не школа и музей, а сама жизнь. Небозримые области, прежде забытые или с презрением оттолкнутые вон, становятся на первое место; бесчисленные сцены, личности, события, люди, прежде забракованные, теперь становятся краеугольными камнями здания. Прежнее надутое высокомерие к тысяче вещей превращается в любовь и почтение, и, в то же время, в пучину забвения на веки веков летят стремглав вещи, когда-то „важные” и „почтенные”. Картины и скульптуры наполняются множеством субъектов, в которых нет вовсе „красоты” и „возвышенности”, но в которых есть „интересы жизни”. И наконец, что выше всего, искусство берется еще за одно настоящее великое назначение свое, до сих пор позабытое и не испробованное, заброшенное на дно каких-то сундуков, от которых и ключи-то были потеряны: оно становится „объяснителем” и „судьей” жизни.

Когда прежде искусство брало так высоко и так глубоко? Когда оно было так смело и так дерзко? Когда оно в такой мере сознавало свою силу и значение? Но для того, чтоб стать на эту настоящую степень, художнику нашему, как и вообще европейскому, не нужно было читать книгу и набираться оттуда понятия о верном, должном и справедливом. Новые мысли были уже повсюду в воздухе, а около начала 50-х годов они, наконец, дотронулись и до художников. Новые писатели об искусстве не сами что-то новое изобретали, а только

[429]

заносили на свои страницы то, что было уже во всех лучших и светлых головах. Вот отчего и происходит то удивительное согласие, соответствие, которое существует, начиная с 50-х годов, между созданием художников и тем, что об искусстве пишут во всей Европе действительно современные писатели о художестве. И те, и другие черпают из одного и того же источника: современной мысли и понятий.

В продолжение XVIII века во всей лжехудожественной Европе существовало жестокое гонение на маленькие и большие картины голландской школы. Существовавшие в них реализм и правда были невыносимы для любителей „высокого” и „прекрасного”, для поклонников стриженных садов, пудры, мушек и фижм, жеманных граций и аристократического *comme il faut*. Еще Людовик XIV кричал: „Qu'on m'ôte ces magots!” („чтоб убрать у меня эти китайские куклы!”). Легко понять, насколько в тысячу раз сердитее были нынешние Людовики XIV, расплодившиеся на всех ступенях социальной лестницы, ходящие в черном сюртуке, но достойные носить парчевый кафтан и парик в сажень. Не было конца жалобам на новую школу, переломавшую прежние перегородки и замки и желавшую свободно прохаживаться там, куда прежде и заглядывать было не велено — зазорно, дескать. Не было конца обвинениям в „банальности” и „тривиальности”, не было конца плачу об утраченном высоком, строгом, значительном и настоящем искусстве. Но что такое были прежние голландцы в сравнении с нынешними художниками! Правда, голландцы уже гордо попрали формальную, обязательную и бессмысленную „красоту” и „условность” — первое и последнее слово старых школ, и этим они были драгоценны новой русской школе. Но художники этой последней, *по содержанию*, далеко возвысились над голландцами, еще наивными, еще даровитыми полумладенцами, еще не думавшими в искусстве и так часто способными тратить свой правдивый талант на сюжеты незначашие, совершенно маловажные. Новые художники вздумали вносить какую-то „мысль”, какое-то „объяснение жизни”, какой-то „приговор” над явлениями этой жизни. На место прежних Александров Македонских, олимпийских игр, великих людей, святых и ангелов — какие-то все маленькие люди, а часто даже грубое мужичье, пьяные растрепанные люди: какой скандал! Конечно, это было уже окончательно нестерпимо, и преследованиям нового искусства не было пре-

делов. Объявлено было, что искусство падает, что оно развращается, что оно мельчает и становится ничтожно.

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

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

Сознавая это, оно уже ни пред кем не клонило голову и бодрым шагом шло вперед. Главная, наибольшая масса публики была на его

[430]

стороне. С академической школой оно разошлось. Новый корпоративный дух, прежде небывалый, дал крепкие свои рамки для сохранения, в одной массе и в одной общей силе, молодых художников, сплотившихся вместе для взаимной художественной помощи. „Художественная артель” возникла сама собой, — писал мне один из самых талантливых, самобытных и энергичных новых художников, И. Н. Крамской, — обстоятельства так сложились, что форма взаимной помощи сама собой навязывалась. Кто первый сказал слово? кому принадлежал почин — право, не знаю. В наших собраниях, после выхода из Академии в 1863 году, забота друг о друге была самой выдающейся заботой. Это был чудесный момент в жизни нас всех”. Так смотрело на новый почин и русское общество. Оно также понимало, что для нашего искусства пришел „чудесный момент”, и радовалось, смотря на гордый, смелый почин горсточки молодых художников, слабых житейскими силами и средствами, но могучих мыслью, понятием и решимостью. Не радовались только Академия и цензура. Академия еще со времен Федотова готова была — конечно, до известной степени, — признавать право на существование за правдой в искусстве, за „жанром”, готова была даже раздавать людям этого направления поощрения,

награды, вспомоществования, но только бы ее ферула и классы на классический лад возвышались во всей неприкосновенности. И вдруг — какие-то смелые „протестанты”, решившиеся перевернуть все вверх дном! Конечно, это для нее равнялось разбою, грабежу и революции. Было сделано тотчас распоряжение, чтобы в печати ни единого слова не появлялось о „протестантах” и их подвиге. Я, в числе других писателей, ничего не зная о распоряжении, попался впросак со своими приветственными заявлениями публике насчет Артели. Статью мою о выставке 1863 года долго не хотели и не могли нигде поместить, и только гораздо позже, уже в 1864 году, она появилась в „Библиотеке для чтения”, но с выпуском вон всех страниц об Артели. Такой ужас и негодование она внушала! Но Артель и сама продержалась недолго. „Конечно, состав Артели был случайный, — говорит И. Н. Крамской, — конкуренты, отказавшиеся от права поездки на казенный счет за границу и очутившиеся в необходимости держаться друг за друга, не все были люди убеждений. Малая стойкость, недостаточная сила нравственная обнаружилась у некоторых между ними”. И оттого Артель просуществовала недолго, всего только лет пять-шесть. Не взирая на горячее сочувствие лучшей и интеллигентнейшей части русского общества, Артель к концу этих первых пяти лет начала клониться к упадку, оказались дезертиры. Но могучий подъем художественного духа не погиб. Перестала существовать Артель, но на ее место тотчас вступило новое сообщество художников, составившееся частью из прежних членов Артели, частью из вновь прибывших, но таких, которые все общей массой своей наполнены были тем самым духом самостоятельности и „протестантства” против устарелых форм художества, который создал протест и великодушную решимость 1863 года. Зимой 1868/69 года один из молодых художников нового содержания и склада, Мясоедов, возвратившись из Италии после своего пенсионерства, бросил в Артель мысль об устройстве выставки каким-либо кружком самих художников. Артель с большим сочувствием приняла новую мысль. Это был не только настоящий выход из тогдаш-

[431]

него отчаянного положения Артели, но еще громадный шаг вперед для коренной могучей идеи. Однакоже предложение Мясоедова не осуществилось тотчас же.

Оно затянулось. Но, проживая в 1869/70 году в Москве, Мясоедов возобновил там свою пропаганду. Художники московской школы: Перов, В. Маковский, Прянишников, Саврасов с жаром приняли мысль его и в конце 1869 года предложили петербургской Артели соединиться всем вместе и образовать новое общество. Когда на одном из тогдашних четверговых собраний Артели, где много бывало и посторонних, предложили на обсуждение эту идею, каких комплиментов наслушалась Артель, какие восторженные речи были произнесены и, наконец, какие подписи были даны тут же и какими личностями! Тут уже дело загорелось и пошло быстрыми шагами вперед. Все воодушевились, все принялись за работу. В Петербурге самым энергичным, самым влиятельным борцом за новую мысль сделался, на мой взгляд, Крамской. Я живо помню это время, благодатный момент в истории нового нашего художества. Быть может, Крамской еще более всех был наполнен энтузиазмом к новой форме художественной жизни и деятельности в России, он призывал товарищей „расстаться с душной курной избой и построить новый дом, светлый и просторный”. Все росло, всем становилось уже тесно. Около того же времени возвратился из Италии Н. Н. Ге и заговорил о Товариществе, как о деле, ему уже известном. Немедленно началось обсуждение устава, а через год Товарищество, уже утвержденное правительством, начинало свою деятельность. Нельзя не заметить здесь, что старая Академия художеств точно сама нарочно толкала художников, иными своими действиями, на протестантизм и отделение. „До 1859 года, — писал мне однажды И. Н. Крамской, — выставки в Академии художеств были бесплатные. В 1859 году в первый раз публику пустили на выставку за деньги. Это было и нехорошо, и несправедливо. Академия — учреждение государственное. Своими выставками она отдает отчет и государству и обществу в ведении вверенного ей дела. На выставки она ничего не затрачивает; против впуска на выставку в Академию за деньги раздались голоса отовсюду. Как в самом обществе, так и в среде художников сильно заговорили о том, куда деваются деньги, собранные с выставки”. Негодование росло, к нему присоединилось давно уже, с конца 50-х годов, возникшее у художников чувство протеста против классических рамок, задач и антинационального направления Академии, и вследствие всего этого, вместе сложившегося, общество молодых художников с новым взглядом и потребностями встало и отделилось. Главный лозунг его был: национальность и

реализм. В этом новом сообществе (все равно как и в Артели, ему предшествовавшей) не могло быть и помина о той животной, забитой и бессмысленной жизни разгула, какой отличались прежние сообщества наших художников, времен брюлловских, в Петербурге или Риме. Каждый из новых художников с презрением и злостью посмотрел бы на возобновление чего-нибудь подобного теперь и неумолимою рукой оттолкнул бы прочь такой позор. Эти новые люди умели и думать, и читать книги, и рассуждать одни с другими, и, более всего, видеть и глубоко чувствовать, что кругом них в жизни творится. Искусство не могло уже для них быть праздным баловством.

[432]

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