

## II

Злокачественные влияния в области художества точь-в-точь те самые, что и в других областях нашей жизни. Это, во-первых, все те ходячие взгляды на искусство и его произведения, которые каждый получает еще дома, по наследству от папаши, мамыши, дяденьки, тетеньки и всяческих знакомых. Потом вся та масса условных, общепринятых понятий и мнений, которыми наделяет „образование”, дрессировка дома, в пансионе, школе, гимназии, академии, консерватории. Потом твердо прививаемая слепая вера в общепризнанные авторитеты. Потом весь тот спутанный, хаотический мир художественных произведений, который постоянно встречает везде вокруг себя каждый в то время, когда складываются мысли и представления, весь тот океан хорошего и посредственного, превосходного и никуда не годного, идущий нам навстречу в музее, на выставке, в концерте, в опере: среди него большинство людей, уже расслабленное, отуманенное всеми предыдущими влияниями, оказывается неспособным само разобраться и распутаться, становится втупик, совершенно растеривается, просто не знает, куда повернуться, на чем остановиться. Эту путаницу понятий, эту нерешительность и робость мысли безмерно увеличивает и

[577]

поддерживает, в заключение всего, так называемая наша „художественная критика”, которая, не взирая на свое громкое название, в большинстве случаев вовсе не приготовлена и неспособна к тому делу, за которое берется. Она только приносит своей публике величайший вред.

Первые зловредные влияния в деле искусства начинаются в жизни у каждого почти всегда очень рано. Они одновременны с зловредными влияниями „общего” воспитания и очень похожи на них. В большинстве случаев в общем „воспитании” нас с самой ранней молодости усердно учат тому, чему вовсе не надо учить, и усердно не учат тому, чему всего более надо бы учить. Учат всего более всяческим механическим ухваткам и приемам знания, всей его внешней формалистике, всем его голым фактам, и ничуть не заботятся о том, что кроется позади этих механических приемов, что выражается этою внешнею формалистикою, что заключается в этих голых фактах. „Учи, помни и не

рассуждай” — говорят грамматика, учебники истории и географии, катехизис. „Рассуждать будешь — потом, впоследствии когда-нибудь”.

Приходит ли, в самом деле, впоследствии это рассуждение, — это мы увидим дальше, а пока его нет, оно изгнано, и начинающий учиться остается без ответа на сто вопросов, именно в нем просыпающихся на каждом шагу и беспокоящих его. В искусстве — точь-в-точь то же самое, но с тою только разницею, что здесь приемы еще стариннее, еще первоначальнее. Нынче грамоте уже не учат по „буки-аз-ба”, „глагол-рцы-иже-гри”; вообразите же себе, в искусстве все-таки и до сих пор учат именно так. Что такое, как не эти „буки-аз-ба”, те „геометрические тела” из проволоки, картона или дерева, те выдуманные идеальные носы, уши, лица из гипса, которых нет в природе, а только в классе, но которые всем приходится долго, очень долго вырисовывать, точно так, как прежде, бывало, заставляли мальчиков и девочек, с потом на лбу, складывать небывалые склады „лры, щры, цры, шта”, все для симметрии с другими подобными, для порядка, для гимнастики. Долгое время держат каждого учащегося всяческих мертвых и условных формах и как можно тщательнее отдаляют его от форм действительных, — от того, что в самом деле есть в природе. И к этому еще прибавляется бесконечное копирование с „оригиналов”, копирование форм банальных, лиц, голов и фигур бесцветных, бесхарактерных, безжизненных, но зато признаваемых „классическими”, не смотря на то, что их даже и против оригиналов-то еще обесцветили и опошлили бездарные рыночные рисовальщики. И все это безумие идет ровным мерным шагом, окруженное общим доверием и даже почтением, никто не жалуется, все довольны, все убеждены, что только в таком ученье и состоит все спасенье, только им и можно дойти до истинного уменья. Но на деле этого не выходит. Рисуют конусы, кубы, носы и уши — все, но рисовать не умеет никто. А почему? Потому, что учат не рисованью, а отбыванью рисовальной повинности. Рисованье — это во всех классах, дома и в школе, нечто вроде каллиграфии, где ученик обязан вывести коротко или длинно, прямо или косо, толсто или тонко, и непременно с тщательною тушовкой, указанной заранее, известные условные фигуры, лица, головы, драпировки — точь-в-точь кем-то и где-то выдуманные буквы, корючки и завитки чистописания.

Разумные

[578]

системы — величайшая редкость; их только что, только что пробуют вводить в употребление.

Что в этом мудреного, когда сами учителя рисования ничего выше этой каллиграфии не знают и не желают! Какие люди учителя рисования? Почти всегда или люди очень старые, или люди очень молодые. В первом случае это все те, которые побились-побились в Академии художеств, увидали, что художество не для них создано, что тут им ничего не добиться, ни до чего не дойти; и вот, кинувши все надежды, сбжавши разом сто ступенек вниз, они идут в учителя. Но позволительное ли это дело? Кто негоден для художества, тот именно и идет учить ему! Ведь это, мол, только начало, ведь это только одна первая его механика, что ж — чему-нибудь большему, настоящему научат, дескать, позже, потом когда-нибудь, другие. И все воображают, что это то же самое, что учить азбуке и складам: не все ли равно, кто ей будет учить — нянька, или мамаша, или маленький братец Ванюша? Но в том-то и дело, что не все равно. Дело искусства, хотя бы на самой первоначальной, на самой низменной своей ступени, ничуть не похоже на дело знания, тоже на самой его первоначальной, на самой низменной его ступеньке. В деле искусства нет того мгновения, когда можно было бы остановиться на одной механике, на одном факте и внешности. Оценка, сравнение существующей формы с представляемою моею рукою формой не должны ни единой секунды покидать рисующего. Он ничего не должен принимать одною механическою памятью и от первого своего штриха до последнего должен действовать соображением, воображением, рассудком и — как ни забавно это может на первый взгляд показаться — творчеством. Да, творчеством. Потому что эта сила, в какой бы то ни было микроскопической дозе, но присутствует уже и в пачкотне маленького ребенка, когда он рисует домик, или сани, или даму со шлейфом и в шляпке с пером, и в неуклюжем царапанье дикаря, когда он чертит на дереве, или вырезывает на камне, или выдавливают на глине круги, и звезды, и спирали, и человечков, и животных. Везде тут уж присутствует творчество. Везде ум, соображение и творческая фантазия водят слабою, неумелою рукою, когда она пытается воспроизвести то, что глаз видит, что ему нравится, что интересует. Надо этому зачаточному творчеству помочь, надо его направить, надо его укрепить и развить. Вместо этого что происходит? На него выливают ушат

воды, его замораживают, его засушивают. Его запирают куда-то далеко на ключ, говорят ему, что оно вздор и пустяки, что его надо забыть и бросить, а вместо того надо приняться за сушь, за мертвечину, за непонятную небывальщину, за отвлеченности, в действительности нигде не существующие. Ничего другого не может дать тот старичок, выброшенный вон из Академии художник, который побывал когда-то в передней искусства, видел классы, карандаши, фигуры и чертежи и никуда дальше не пошел. Помните „Учителя рисования” Перова? Какая это талантливая картина! Как она глубоко хватает! Вся натура, весь внутренний мир этого бедного печального старика выложен перед вами как на ладони. Но не прав будет и совершенно близорук тот, кто остановится на одной только этой стороне картины и поймет только ее грусть и элегию. “Да, конечно, жаль этого бедного существа, испытывавшего голод и холод, промыкавшего бог знает как

[579]

неприглядную жизнь, век собиравшего себе хлеб по копейкам и ничего не собравшего, а вот теперь, на закате, принужденного печально и тоскливо ждать, в богатой комнате, в уединении, пока мальчишки и девчонки отзавтракают за богатым столом или воротятся с веселой прогулки с расфранченной мамашей. Да, грустная, печальная эпопея. Но не в ней одной вся картина состоит. Есть еще другая сторона, сторона за кулисами, которой не надо забывать. Это — те самые „мальчишки и девчонки”, которых тут нет налицо, которых мы приносим в жертву в честь разжалобившего нас старичка-учителя, но у которых есть тоже свои права, своя нота. Вон он сидит у стола, понурив голову и вертя карандаш между пальцами, в тоске и скуке ожидания. Но посмотрите, около него на столе, на эти доски, на эти воздвигнутые на столе таблицы с „носами” и „глазами” — ведь это все инструменты пытки и мучения, орудия засушивания; все это враги тех маленьких розовых существ, которые в эту минуту еще так весело прыгают и смеются за сценой, а через минуту, потушенные и натянутые, будут вести нетерпеливую войну со своим учителем, если они живы и смелы, или слепо ему покорятся, если они вялы и бесцветны. Чему и в том и в другом случае научит их бедный печальный старик? Тому, что сам по нечаянности узнал и в чем окостенел навеки, тому, что он разносит теперь каждый день по всем домам, как один и тот же рецепт, без рассудка, без разумия, без ответа на какой бы то ни

было вопрос, никогда не спросивши, даже никогда не подумавши о всей разнице натур, характеров, вкусов, наклонностей.

Другой учитель, молодой, сам еще начинающий, не попал еще под кисть Перова, но тоже как стоил бы того! Может быть, однажды придет и для него свой черед. Это юноша, прибежавший в Петербург, в Академию, или в Москву, в Рисовальную школу, из дальней провинции, учиться и сделаться художником. Он беден, ему нечем жить, он должен что-нибудь предпринять, — и он идет в учителя: это так легко и просто. Он кое-как отбывает свою должность, до которой ему никакого дела нет, он только о том и думает, как бы ее поскорее сбросить с плеч и заняться одним своим настоящим делом. Он учит, как ему в голову придет, — впрочем, все-таки с тех же носов и ушей, опять-таки не справляясь ни с натурой, ни с наклонностями маленького пациента и вгоняя его в общую мерку.

Неужели все это ученье, ничему не научающее, кроме — и то в лучшем разе — внешней, поверхностной механики, неужели оно не действует самым вредным, самым растлевающим образом на юный ум, понятие, чувство? Ведь оно учит искать в искусстве одной формы, и притом не той формы, бесконечно разнообразной, которая существует в изменчивой и колеблющейся действительности, а какой-то экстрактной формы, процеженной и просеянной, исключительной и отвлеченной, какой в природе нет. Она учит верить в „поправку” природы, она учит верить, что все рассеянное вокруг нас — ничтожество и мизерность, нечто второстепенное, словно какой-то напрасный призрак, ложь и неправда, а настоящее и истинное — это те гипсовые белые люди, которые завещаны нам старинными народами, когда-то жившими, давно и далеко, и к которым мы должны лететь всем сердцем и всей душой. Но в то же время папаша и мамаша со слезами радости держат в своих руках чисто, гладко и тупо тушованные

[580]

листы своих деток, эти рисунки с казенными, безличными, чуждыми всякой живой действительности очертаниями, и с восхищением веруют, что детки их делают успехи в искусстве. Если б они знали, что эти „успехи” — первые шаги на пути искажения художественного чувства и водворения пошлого, рутинного вкуса!

Если бы они знали, что стул, стол, лампа, чернильница, простейший цветочек, учебная комната, все самые обыкновенные вещи, но нарисованные в самом деле с натуры и являющиеся как плод собственного наблюдения, усилий и успехов, в сто тысяч раз нужнее и важнее для художественного настоящего развития, чем всевозможные головы Ахиллеса, ангела или Ниобеи, отчеканенные с мертвых „оригиналов” прописей рисовальных.

В школе, а потом в Академии с тем же успехом продолжается это самое дело разрушения. Лишь немногие истинные художники или же немногие люди, одаренные здоровым художественным взглядом, видят эту порчу, понимают ее вред и стараются протестовать. Но их голоса обыкновенно никто не слушает, их смешных требований просто никто знать не хочет.

Заглянем на минуту в художественные школы и академии.

Один из лучших художественных умов нашего времени, знаменитый Виоллелле-Дюк писал еще в 1864 году („Reponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts et du dessin”): „Рисует не карандаш, не кисть, а — интеллигенция. Механизм руки есть только аксессуар. Художник, не рисующий умом, век будет только машиной, сколько бы ни искусна была, впрочем, его рука. Вот этот-то источник рисования, как и всяческой человеческой деятельности, интеллигенцию — и надобно развивать. А разве академическое преподавание устроено так, чтобы развивать интеллигенцию ученика? Неужели механическая работа состоящая в том, чтоб воспроизводить на бумаге, каким бы то ни было орудием, голого человека, торчащего на эстраде, между четырех стен, может (при какой бы то ни было внимательности преподавателя) развить у учащегося мысль, концепцию, чувство? Есть только один теоретический способ научиться рисовать, и именно тот, который употребляли все великие художники, вне способов академических или иных, и даже вопреки им: это — учиться видеть натуру, учиться выбирать, привыкать задерживать в памяти все, данное наблюдением, и сделать свою руку настолько послушною, чтоб потом воспроизводить на картине отпечаток наблюдения. Переходя к практике, и здесь есть точно так же всего один способ: это — развивать наблюдательную способность ученика, раскрывать его интеллигенцию для всегда нового зрелища природы, анализировать все, представляемое ею, изучать подробности врозь, но твердо помня место каждой из них и их относительное значение; сделать так, чтобы вследствие упражнения рисунок сделался средством постоянной передачи мысли или впечатления,

подобно тому, как это бывает у оратора или писателя с речью или пером... Я упрекаю академические методы в том, что они уничтожают интеллектуальную работу между моделью и рукою, что они научают строить периоды, без намерения что-нибудь сказать. .. Академическая метода представляет две опасности: первая та, что ученики, вовсе не одаренные способностью к искусствам, научаются рисовать, стряпать произведения, так как для этого есть способы чисто механические;

[581]

вторая та, что развивается исполнение чисто условное, в ущерб работе мысли... Нет, надо начинать с расширения и увеличения интеллигенции учащегося; не следует ограничивать его горизонт стенами школы или мастерской, а доказывать ему, что все должно быть для него предметом наблюдения, что он должен сперва на живой натуре, и раньше чем на картинах и статуях мастеров, схватывать выражение человеческих чувств посредством изучения жеста; что он должен разбирать внешнее проявление форм, эффекты света и красок..."

Но таково ли отношение между школьным художественным учением и учащимися также и у нас, в России, мы это узнаем из воспоминаний одного из самых крупных и самых мыслящих наших художников. В статье под заглавием „Судьбы русского искусства”, наделавшей много шума, Крамской говорит: „Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от академии, как у нас; нигде академии не имеют возможности направлять его сообразно своим традиционным наклонностям; везде оно повинуетя вновь возникающим потребностям общества, и отжившие свое время академии в сущности очень мало стесняют развитие национальных школ живописи...” („Новое время”, 1877, № 645).

Но как же всегда учила своих учеников наша художественная школа, имеющая такое громадное влияние и на судьбу, и на понятия, и на знания, и на деятельность наших художников? Мы знаем это из рассказов не только одного Крамского, но еще многих других, значительнейших наших художников: Перова, Верещагина. Крамской рассказывает: „Я вступил в Академию (в 1857 году), как в некий храм, полагая найти тут тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей. Словом, я полагал встретить

нечто похожее на те мастерские итальянских художников, какие действительно когда-то существовали. Рассказы товарищей о том, что такой-то профессор замечательный теоретик, а вот этот великий композитор, только разжигали мое воображение... Но на первых же порах я встретил, вместо общения между учителями и учениками (какое существовало за целые столетия до возникновения академий) и, так сказать, „лекций” профессоров об искусстве, одни голые и сухие замечания: вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне... Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании... В классе живописи замечания профессоров отличались опять-таки тем же лаконизмом: „Плоско! коленка дурно нарисована! чулок вместо следка!” На другой день с иными вариациями: „Не худо, не худо! Э... Это не так, да и это не так! Все не так...”

Перов в своих воспоминаниях говорит нечто совершенно подобное. В статье „Наши учителя” („Художественный журнал”, 1881) он рассказывает множество интересного про трех главных преподавателей в московской Школе живописи и ваяния. Один, Мокрицкий, наполнял все свои классы повествованиями о Брюллове и Италии: Монте-Пинчио, Фраскатти, Альбано не сходили у него с языка. О чем бы он ни заговорил, но кончал непременно своей незабвенной Италией и пленительной Венецией. „Ученики очень любили его слушать, — говорит

[582]

Перов. — Их увлекали его рассказы о великих мастерах, о живописных местностях и очаровательных картинах. И если бы Мокрицкий не был обольщен собою, как хорошим, даже выдающимся художником; если бы он не предлагал каждому своей помощи и совета, даже тому, кто его об этом не просил, а также и тем, которые от них уже по несколько раз отказывались; если бы он не навязывал также копировать своих плохих произведений, чуть не насильно всовывая их в руки оторопелых учеников, то его, наверное бы, очень любила молодежь, и он, несомненно, мог бы сделать много хорошего и принести много пользы своими живыми и воодушевленными рассказами...” Что касается до мнений об искусстве, усердно внушаемых ученикам устами этого Мокрицкого,



то они были следующие: „Что натура? Натура — дура! Надо изучать великих мастеров. Изучая их великие творения, только и возможно притти к чему-нибудь разумному, сознательному и изящному. Ученик, прежде чем пользоваться натурой, должен изучить рисунок и живопись по образцам великих мастеров... Пожалуйста вот ко мне. Я вам покажу и дам рисуночки из „Страшного суда” Микель-Анджело. Вы их почертите побольше, и я ручаюсь, что это будет для вас самое полезное... Скопируйте также что-нибудь. У меня есть много прекрасных образцов, и, поработавши с них, вы, сами увидите, подвинетесь!..”

Другой преподаватель, Скотти, проходил по классу как Юпитер-громовержец или по меньшей мере римский император. Подняв высоко голову и заложив за спину руки, он медленно, торжественно подходил к какому-либо ученику, молча смотрел на его работу и, так же молча отвернувшись, без слова, без звука, проходил дальше, останавливаясь у следующего. Величайшая похвала из уст его была: „Гм, гм! У тебя идет!.. Это недурно!.. Продолжай!” Но иногда он удостаивал и следующими замечаниями: „Убавь носу! Подними глаз!..” или: „Срежь подбородок!..” Это все слышали от него ученики... Впрочем, в свое дежурство Скотти, в противоположность Мокрицкому, с которым был в вечной вражде, постоянно твердил ученикам: „Надо изучать природу! Это лучший учитель!” Но это были только праздные слова. Никакой природы, живой и правдивой, он не видел и не разумел, но сам был художник старого покроя и академист, точь-в-точь как и враг его Мокрицкий, и понимал он в действительности только одну „природу” школьную и натурщикову, и это он доказывал всю жизнь свою не только всеми картинами своими, но и бездушным, мертвым, механическим своим преподаванием в Московской художественной школе.

Третий преподаватель, Заряно, клонил все свое преподавание и бесконечные разглагольствования свои о разных, им самим изобретенных механических приемах только к тому, чтобы ученики рисовали, писали и сочиняли с „математической точностью”. Но дело кончалось только тем, что выходили в результате этюды и картины „с изумительною выпискою, крайнею сухостью и странностью”. - В свою очередь и рассказы Верещагина о преподавании в Академии, в его время, рисуют положение дела, очень похожее на то, какое нарисовано у Крамского и Перова. „Осенью 1860 года я поступил в

Академию художеств, — говорит он в одном письме ко мне, — в число учеников профессора Маркова. Бейдеман, тогда еще свежий, был мне

[583]

очень полезен. Он первый, рядом наглядных примеров, поколебал мою веру в необходимость „штриха” (повсеместно царствовавшего тогда в Академии), чистоты и опрятности рисунка. Я стал рисовать грязнее и стал получать более далекие номера...”

Весь этот схоластический, поверхностный и бездушный способ ведения художественного преподавания существует в нашей Академии уже очень давно. По всей вероятности, он точно такой был с самого начала Академии, сто лет тому назад. У нас ведь, в этом случае, ничего своего нового не выдумывали, повторяли только то, что заведено было и делалось везде в остальной Европе. Во времена „великого” Брюллова, в те времена, когда вся Россия от него с ума сходила и видела в нем не только эру нового искусства, но и олицетворение чего-то совершенно еще небывалого, даже и в деле преподавания, художественной педагогической проповеди, — продолжали, однакоже, царствовать повсюду, в том числе и у самого Брюллова, те же самые взгляды. Хвалители Брюллова, из числа его учеников, бывшие в продолжение многих лет свидетелями всего того, что он делал, думал, говорил, а также того, чему он учил других, рассказывают многое такое, что дает полное представление о художественном учебном и воспитательном способе той эпохи. Один из брюлловских учеников, Железнов, рассказывает: „Брюллов говорил, что „рисовать надо уметь прежде, нежели быть художником; механизм следует развивать от ранних лет, чтобы художник, начав размышлять и чувствовать, передавал свои мысли верно и без всякого затруднения; чтоб карандаш бегал по воле мысли... Да и поздно учиться рисунку тогда, когда живая женщина нравится более Венеры Медицейской” („Отечественные записки”, 1856, т. 107). Что такое это ученье о приобретении „рисунка раньше размышления и чувства”, как не обычное схоластическое понятие о рисунке, как о чем-то совершенно механическом, внешнем и условном, вроде каллиграфии! Что все это, как не старинное игнорирование в искусстве всего самого важного, низведение его на степень красивой, но фальшивой игрушки! Потому что какой же правды ожидать от того художника, который научился рисовать, не думавши и не

чувствовавши, вдали от живой природы? Брюллов требует, чтоб художник владел каким-то отвлеченным, внеестественным рисунком. Но какой же это будет рисунок, как не условный? Никакому другому, кроме этакого, здесь места нет. Живая действительность, наблюдение и усвоение ее далеко отлетели прочь. Посмотрите, помимо всяческой риторики и пышных слов, что выходило на самой действительности у художников, воспитанных по тлетворной, глубоко разрушительной и развращающей системе академического рисования. Взгляните за кулисы, посмотрите на художников во время их работы, за холстом, в их собственной мастерской. Брюллов всегда очень много толковал своим ученикам про „натуру”, но как он ее понимал, эту „натуру”? Никак не иначе, как в одном только самом условном смысле: он брал из нее, что ему хотелось, и пропускал все остальное мимо. Ученик его Мокрицкий рассказывает, как он однажды писал в его присутствии картину. „Пришел натурщик, — пишет Мокрицкий. — Ну, Тарас, начнем, благословясь. — Натурщик стал на свое место, и художник, поправив его, взял в руки палитру и начал писать... Торжественная тишина в мастерской сопровождала труд его и довершала очарование.

[584]

Я посматривал на натурщика и дивился, откуда брал художник изображаемую красоту, форму и выражение, ибо, сравнивая с живописью, я видел только некоторое сходство пятен света и теней...” Все это Мокрицкий, в своем беспредельном энтузиазме, ставит в заслугу Брюллову, но мы бы поставили, конечно, только в укор. Откуда, в самом деле, брал он все то, что наносил тут на холсте? Конечно, не из природы — он ее обходил, он ее пропускал мимо глаз, он выдумывал какую-то свою собственную натуру, ту, которая у него вертелась в ту минуту в голове, на основании всяких гипсов, антиков, картин „великих мастеров”. Это была натура эклектическая, мозаичная, склеенная из разных кусочков, выдуманная. Механически послушная и понаторелая в условности и лжи рука покорно выполняла затеи своего барина и беспрекословно рисовала всякую небывальщину. Вспомним еще, как Брюллов этому же Мокрицкому поправлял его рисунки „с природы” у себя на квартире, далеко от самой природы... „Он просмотрел внимательно, указал недостатки и сделал замечания; потом взял карандаш, нарисовал кисточку, выправил

следки, просмотрел внимательно контур и, указывая на красоту линий, сказал: „Видите ли, как нужно смотреть на натуру; как бы ни был волнист контур, рисуйте его так, чтоб едва заметно было уклонение от общей его линии... смотрите почаще на антики: в них всегда выдержано спокойствие, гармония общей линии, оттого они и прекрасны, оттого они важны и величественны...” Вот и весь катехизис художества „великого” Брюллова: все природы, все разнообразие природы, все бесчисленные видоизменения людей и существ — приводить к одному знаменателю! Стушевывать все различия, все уклонения, все случайности и, с подобострастием глядя на антики, искать только „прекрасного”, „важного” и „величественного”! Брюллову, со всеми его учителями, товарищами и учениками, не могло, конечно, тогда и в голову притти, чтобы нашлись такие люди и такие художники, которые бы сказали: „Да не хотим мы совсем ни „прекрасного” и „важного”, ни „величественного” всех ваших антиков. Их совершенства пусть при них и остаются. Но нам совсем другое нужно — нам, художникам, писать, и нам, публике, видеть и чувствовать. Не хотим мы вашего „прекрасного”, которое не есть прекрасное в самом деле, а только условное; да вовсе и не одним „прекрасным” живет искусство. У него важнее есть задачи!” Но ничего такого еще не знал Брюллово со всеми его предшественниками и последователями. И вот, спустя целых полстолетия, их символы веры, их законы до сих пор продолжают царствовать в школе, и вы всякий день можете увидеть в классе профессора, который сердито выговаривает ученику, зачем он так близко, так взаправду воспроизводит на своем классном рисунке натурщика, быть может, с его немножко сухими плечами, может быть, с его полноватым телом, может быть, с его, не до последней ниточки „идеальными”, как статуя, очертаниями! „Что это вы такое делаете? — кричит он, — разве так можно? Копировать натурщика! Да разве вы забыли гипсовые фигуры в залах музея? Натурщик вам дан только на то, чтобы напоминать вам гипсовые статуи древних! Их одних вы должны помнить и рисовать, лепить, а не эту нынешнюю, действительную, случайную, изменную натуру!” И ученик вздыхает и должен фальшить, должен с природы рисовать „то, да не то”.

Кто этого не слушается в академиях, горе тому! Один из лучших современных художественных писателей, Эжен Верон, пишет в статье своей „Несколько слов о состоянии искусства во Франции”: „Узколобые академические педанты выбирают из античного мира то, что признают для себя подходящим, сообразно со своим собственным разумением, налагают на него свой собственный вкус и, в конце концов, создают из него ту окостенелую традицию, которая, под именем схоластики, во времена средних веков, сделала бесплодными все усилия человеческого ума, а в деле искусства исключала, во имя академической традиции, таких людей, как Буланже, Гюе, Руссо, Делакруа, с наших выставок, признавая их недостойными считаться в числе французских художников” („L'Art”, 1876, т. IV).

Это „окостенение” так всегда и шло в школах и академиях! повсюду, в том числе и у нас, тяжелым и мерным шагом, передаваясь от поколения к поколению. Сначала рисование и лепление с „великих антиков”, позже — сочинение на нелепо заказываемые „великие античные” или классические сюжеты, потом еще копирование в Эрмитаже и всяких музеях с „великих новейших” произведений „великого века”, т. е. с итальянцев XVI века, единственных достойных наследников великого античного времени; наконец, умиленное пилигримство в художественную Мекку — Италию и фанатическое самоотравление ее старыми идолами. Вот что составляло тот тяжелый капкан, в который попадал художник на лучшие годы своей жизни.

Но всего хуже было то, что люди, задавленные этою ужасною системою, не чувствовали своей гибели и, напротив, находили себя вполне благоденствующими, идущими по настоящему пути и ко всем самым превосходным целям. Лишь немногие, в Европе и у нас, понимали настоящее свое положение и восклицали, как Курбе во Франции, как Крамской в России: „Академия душит!” Лишь немногие разумели глубокую отраву во всем ведении художественного дела повсюду: в механичности преподавания, все равно и первоначального, и высшего, в фетишизме перед древним антиком и новою Италиєю; лишь немногие разумели ложь и вред „классических задач” для заказываемых школою композиций, лишь немногие не веровали в животворящую силу путешествия в Италию и долгой жизни там. Мало выступало вперед, где бы то ни было в Европе, таких художников, которые, как Шассаньоль, живописец 40-х годов (наверное, списанный с природы в романе Гонкуров

„Manette Salomon”), с досадой провозглашают: „Как! все самое противоположное, натуры, темпераменты, способности, призвания, все личные особенности чувствования, схватывания, передачи, все разнообразия, все контрасты, все, что в художнике есть оригинального, — вы запираете все это в художественный пансион, под начальство и указку гувернера от Красоты! И какой Красоты! Красоты, патентованной школой! Талант — гм! Но если б у тебя и было его на грош, то его не донесешь оттуда назад. Потому что талант, что такое талант? Это просто-напросто большая или маленькая способность к новизне, слышишь? к новизне, какую носит в себе индивидуум. .. способность вложить в то, что ты делаешь, немножко того рисунка, который ты схватишь и уловишь сам в нынешних линиях жизни, — сила и, прямо скажу, смелость попробовать немножко той краски, которую ты видишь своим западно-европейским взглядом,

[586]

взглядом парижанина XIX века... Так вот, мой любезнейший, ты и увидишь много ли у тебя всего этого останется после проповедей, маленьких мук, преследований! Да ведь на тебя будут указывать пальцем! Против тебя будут и директор, и товарищи, и чужие люди, воздух виллы Медичи (французской академии в Риме), воспоминания, примеры, старые рисунки твоих предшественников, Ватикан, камни прошлого, заговор индивидуумов, вещей, всего говорящего, советующего, укоряющего, гнетущего посредством воспоминаний, традиций, высокопочитаний, предрассудков — весь Рим и угарная атмосфера его шедевров... И к чему эта французская академия в Риме? Скажи мне только, зачем? Точно будто не следовало бы оставить на волю растущему живописцу итти, куда ему угодно. Отчего не быть школе в Амстердаме для тех, кто чувствует в себе родственную связь с Рембрандтом? Отчего не быть школе в Мадриде для тех, кто слышит Веласкеса у себя в крови? Отчего не быть школе в Венеции еще для других? И потом, в сущности, на что школы? Хочешь, я тебе скажу, что надо делать, и что, может быть, некогда сделают? Долой конкурсы, школьное соревнование, долой старые, обветшавшие машины и традиционные зацепки: скорей к созданию свободному, убежденному, личному, доказывающему мысль и вдохновение... Но ты увидишь, я тебе это пророчу, что из тебя выйдет, как и из других, — почтенная

посредственность. Как же! Ты будешь служить „здоровым и возвышенным учениям искусства!..” Мало выступало также писателей, которые, как Эжен Верон восклицали: „Глубокопочитание прежних поколений со стороны новых иногда превращается в фетишизм, совершенно лишенный рассудка. Если греческая и римская древность еще и до сих пор так странно господствует над нашим умом, если она сделала совершенно бесплодную такую массу интеллигенции, и это посредством деспотизма подражательности, вне которой для художника не было спасения, то надо искать причин этого феномена в фактах психологических”. Мало было людей, которые, как наши художественные „протестанты” 1863 года, видели до корней нелепые привычки и приемы нашей художественной школы, не хотели покориться им и уходили вон, с проповедью новых понятий, новых приемов, новых стремлений. Мало было у нас художников, которые, как недавно рассказывал один художественный журнал, со слов самих пациентов, „до 30-летнего возраста учились (в Академии), а после только о том и заботились, чтобы забыть все, чему их учили” („Живописное обозрение”, 1883, № 6). Это были все только „лучшие” между художниками; все остальные мирно и кротко покорялись тяготевшей над ними железной лапе и безропотно вдавливались в изготовленную для них, стараниями долгих годов, форму. Систематический погром художественной интеллигенции был прочный, он вполне достигал своей цели, он до глубины костей проникал в существо своего человеческого материала. Уцелели от этого погрома лишь немногие, лишь те, у кого была своя крепкая мысль, самостоятельное понятие, своя виднеющаяся впереди цель. „Оставалось нам в школе, — говорит Крамской, — товарищество, единственное, что двигало массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справиться со своими задачами...” Да, такие люди, по счастью, существовали у нас (как и в остальной Европе), но их было немного, и, в общем хоре, их мало

[587]

слышала и видела отуманенная масса. Еще раз приходит на ум вся глубокая правда слов, приведенных выше: „Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от академии, как у нас; нигде академии не имеют возможности направлять его, сообразно своим традиционным наклонностям...”

Отравляющее влияние совершалось не над одними художниками, но над всей громадой публики. Она еще больше художников была беззащитна против традиционных наклонностей и привычек.

Художественный уровень уже и так, сам по себе, всегда невысок у массы, она всего охотнее наслаждалась бы всякими прилизанными, ничтожнейшими картинками и иллюстрациями, бессмысленными, безвкусными и только жантильными или сентиментальными, теми, какие атакуют каждого человека с самого раннего детства, на страницах „маленьких детских книжек” (этой заразы и чумы), со сладкою улыбкой даримых папашей и мамашей еще в первые годы жизни сыну и дочери. Впоследствии вкус и понятие вырастающего человека подаются преследованию, сквозь всю жизнь его, тысячи лживых картин и картинок на выставке и в музее, манерных, полных условности гравюр в окнах магазина, приторных и прилизанных иллюстраций в бесчисленных книгах. И что же! Вдобавок ко всему этому тяжелый гнет академических преданий, классические и античные рамки, навязываемые каждому, забивающий мысль слепой культ „великих авторитетов”, не разбираемых, не тронутых собственным умом зрителя!

Какому из всего этого вместе выйти художественному складу и понятию у бедной, ниоткуда не просветленной массы! Тот даже прямой ум, то светлое здоровое постижение, которое первоначально принадлежит каждому не отравленному внешними влияниями человеку, тускнеют и заволакиваются темным облаком. Здравый смысл не всегда погибает до конца — и мы немало еще тому примеров укажем ниже, — но первоначальная сила и свежесть понятия слабеют в громадном размере, мысль становится робка и бесцветна, она делается способна неразборчиво воспринимать зараз хорошее и дурное, ложное и правдивое, она лениво мирится и с талантом, и с посредственностью, и с бездарностью, она часто приучается всего более любить именно последнюю, лишь бы только она была смазлива. Но, что всего безотраднее, она привыкает как нельзя дружнее и спокойнее уживаться с полнейшею бессодержательностью в искусстве и даже искать ее и покровительствовать ей.

Художественная отравка так была глубока, что действовала не только на бедную безответную массу публики, но даже на самых наших талантливых художников-писателей. Кто мог быть более реалист, как Пушкин и Гоголь, кто глубже их понимал фальшь и условность той литературы, которая



предшествовала им, кто больше их искал правды и действительности в искусстве своем? И что же! Оба они нисколько не понимали такой же точно фальши и условности, когда она высказана была не в литературе, а в живописи или скульптуре, они в этих искусствах и не воображали искать той самой правды и действительности, какую наполнены были их собственные произведения, для какой они только и создавали эти произведения.

По рассказам ученика Брюллова, Мокрицкого, Пушкин и Жуковский глубоко „любовались и восхищались дивными акварельными

[588]

рисунками Брюллова”; но когда он показал им недавно конченный рисунок „Съезд на бал к австрийскому посланнику в Смирне”, то Пушкин был в таком восхищении, что не мог с ним расстаться, стал перед Брюлловым на колени и начал умолять его: „Отдай, голубчик! Ведь другого ты не нарисуешь для меня: отдай мне этот!” (рисунок принадлежал уже княгине Салтыковой). А между тем, известно, каковы рисунки Брюллова с живой природы, в том числе и этот: они полны условности и произвола, они не заключают никакой действительной природы, и „турки” в них такие придуманные, прикрашенные и переделанные по своему, как все его итальянцы, греки, русские, французы, рыцари, монахи, крестьяне и синьоры. Точно так же Пушкин до глубины души восхищался и его „Распятием” и эскизом „Гензерих грабит Рим” и т. д., совершенно не чувствуя, какие тут везде присутствовали условность, академичность, ходульность, ложь и гниль, отсутствие правды и природы.

Точно так же, когда скульптор Пименов вылепил своего „Бабочника”, Пушкин, при первом же взгляде, сказал: „Слава богу! Наконец и скульптура в России явилась народная”. Президент Академии, Оленин, указал ему художника. Пушкин пожал руку Пименову, назвал его „собратом” и тут же написал свой чудный экспромт:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колени

Бодро оперся, другой поднял меткую кость.

Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,

Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

Но Пушкин не понимал тогда, что эта статуя академическое, совершенно условное создание, без всякой жизненной правды, как все, созданное Пименовым в течение всей его жизни. Пушкин не понимал, что никакой „народной скульптуры” тут не являлось, а русское было тут всего одно заглавие да волосы, остриженные в кружок.

Так и Гоголь. „Последний день Помпеи” казался ему верхом не только красоты и совершенства, но и жизненной правды; он ее прославлял— эту театрально-итальянскую живую картину, виртуозную по выполнению, но чуждую всякой правды и живого выражения, полную риторики и барочности, — как гениальное, великое пробуждение искусства в наш век. Художник Чартков (в „Портрете”) создает всего только какую-то „Психею”, и в этом школьном, насилованном, неестественном, ни на что не нужном творчестве Гоголь не видит ничего предосудительного, негодного, безумного. Да и вообще, кроме подобных безобразных задач, он никаких других и не желал для искусства, он, великий и правдивый реалист, он, который ни за что не согласился бы брать подобные задачи для своего собственного творчества и, наверное, гнушался бы ими, как чем-то мертвым и ложным от начала до конца.

Целую четверть столетия позже еще один крупный, талантливейший наш реалист, Тургенев, точно так же не угадывал смысла художества Брюллова и, значит, всей школы его предшественников и последователей. Конечно, Тургенев видел „трескучесть” и, следовательно, лживость картин Брюллова, но все-таки говорил: „Брюллов мог выразить все, что хотел, да сказать ему было нечего... Брюллов правдиво представлял ложь...” Нет, на деле все это было не так.

[589]

Брюллов вовсе не мог выразить все, что хотел, и вовсе не представлял правдиво что бы то ни было. Он не мог представить все, что хотел; он мог представить только то, к чему привык, к чему был приучен школой и Италией, и потому представлял все это не „правдиво”, а ложно. Его форма рококо вполне равнялась его содержанию рококо и ничем не возвышалась над ней. Не чудо ли это, что такой правдивый в своем собственном творчестве художник, как Тургенев, даже в зрелых годах своих не понимал фальши, академичности и условности у другого художника только потому, что тут дело шло не о романе,

комедии или драме, а о картинах и работе кистью? Правда, впоследствии Тургенев, после анатомических работ нашей художественной критики, значительно изменил свое понятие о Брюллове, и в „Дыме”, устами Потугина, прямо называл его „пухлой ничтожностью”, которой, бог знает почему, могли у нас поклоняться целых двадцать лет. Да, но сколько же потребовалось лет даже и Тургеневу, чтобы увидеть ложь Брюллова (и, значит, всего ему родственного искусства) не только в мысли, задаче, содержании, но и в самом „исполнении”?

Так было с живописью; но в скульптуре понятие Тургенева никогда не изменилось, до конца жизни. В „Накануне” у него на сцене скульптор Шубин, который создает барельеф „Ребенок с козлом”, и Тургенев вполне симпатично, без тени осуждения или юмора, относится к такой академической, никуда не годной деятельности. Этот Шубин „посмотрел на настоящих, на стариков, на антики, да и разбил свою чепуху”— чепуху не потому, что все в ней нелепо и праздно, от самого начала, а только потому, что она не приближается к „настоящим”, к „антикам” и не достигает их неоспоримых, несомненных совершенств.

Вот какие бывали иногда художественные понятия у правдивейших реалистов, у совершеннейших художников русского слова. Для них искусство раскалывалось на две половины. Одна половина была— литература и литературное творчество: здесь они смотрят вперед, у них есть ясные глаза, твердое острое зрение, здесь они стремятся к одной правде и натуре, здесь они чуждаются лжи, гонят ее, как самого злого врага своего. Но другая половина — все остальное искусство, живопись и скульптура в особенности. Тут у них вдруг является: новая мерка, совершенно особенная. Они прощают многое такое, чего? никогда бы не простили в своем собственном деле, становятся близоруки и односторонни, светлый взгляд их отуманивается, и они мирятся, спокойно уживаются со всем тем, что по-настоящему никогда не должно было оставлять их ни мирными, ни спокойными. Такова сила привычки, давно навязанных взглядов, укоренившихся словно непреложный какой-то закон, таков гнет понятий, пример других стран и народов.

Чего же можно ждать, в подобном же случае, от массы публики, состоящей по преимуществу из людей обыкновенных, посредственных, не одаренных ни силою мысли, ни светлым взглядом, ни глубокими симпатиями таланта, часто слишком ко многому равнодушных? Им еще во сто раз труднее

противиться ложным идеям, извращенным вкусам, бедственным привычкам мысли, пагубному гнету традиции.

Посмотрим же теперь, в каком положении очутилось большинство нашей публики и куда оно направилось, когда народилось у нас и

[590]

шагнуло вперед новое художественное поколение, с совершенно иными против прежнего мыслями, задачами и стремлениями, и когда наша „художественная критика“, неприготовленная, слабая, вдруг выведенная из своего добродушного *far niente*, оказалась застигнутою врасплох, совершенно сбитою с толку.