

### III

Наша художественная критика была всегда одним из самых зловередных тормозов нового искусства. Нельзя сказать, чтоб она в конце концов достигла своих целей, — нет, я надеюсь доказать ниже, что этого, по счастью, не случилось, но все-таки своим в большинстве случаев невежеством, безвкусицей и узким консерватизмом она успевала многих, очень многих задерживать, отуманивать, сбивать с пути. „А что говорят в печати?“ — обыкновенно спрашивает большинство, робкое и несамостоятельное, неспособное решать собственным умом. Приговоры печати, если они дружны и часты, нередко имеют самое решительное влияние на массу и способны завести ее бог знает в какие трупы, когда она колеблется или просто не знает, что подумать о том или этом новом явлении.

Какова была уже издавна наша художественная критика, тому мы находим необыкновенно верное и меткое определение уже почти пятьдесят лет тому назад. Один из самых крупных и умных художников наших, Иванов, писал из Рима отцу своему, в 1840 году, по поводу статьи неизвестного „Русские художники в Риме“, напечатанной в „Библиотеке для чтения“: „Тон русских журналов кулачный, хвастливый, бездушный, необразованный. Если бы эту статью перевести в иностранную газету, то она заставила бы краснеть каждого из нас, а между тем, нас хвалят. Я не знаю даже, не лучше ли бы было, если б о нас совсем не писать, чем писать таким антипатичным, неверным, безосновательным тоном“. Мне кажется, в продолжение полувека после Иванова многие должны были повторять почти точь-в-точь эти самые слова. Бездушные, необразованные, антипатичные, безосновательные „кулачные приговоры“ — как это верно схвачено, как все это возобновляется у нас все снова и снова по поводу каждой новой выставки, по поводу каждого нового сколько-нибудь значительного художественного создания. В редких случаях наша критика бывает иною в отношении к истинно хорошим художественным созданиям. Она все более любит брать под свое покровительство создания ординарные или ложные. Примеры тому бесчисленны; некоторые из характернейших будут приведены ниже.

В прежние времена наши художественные писатели любили отличаться по части глубины и красноречия и тут же по части патриотизма. Так, например,

известный поэт 30-х годов, Тимофеев, признанный Сенковским за великого гения, писал, в 1835 году, в лучшем тогдашнем журнале „Библиотека для чтения” (статья: „Русские художники в Риме”): „Мастерская художника—новая вселенная. Я сейчас выхожу из одной такой вселенной. Создать и осуществить — какие прекрасные преимущества творческой силы живописца! Вы видите, как в хаосе скопляются первые зародыши вещей; видите, как раскрываются их формы, как рассеивается облако и из тьмы выходят стройные совер-

[591]

шенные существа... Рассудок преклоняет колени перед могуществом этого волшебства; воображение зрителя, чувствуя нищету сил своих, останавливается, ослепленное как бы лучами солнца, едва осмеливается кинуть полвзгляда и, подобно стыдливой невесте, снова устремляет взоры в землю. Вселенная существует: вот она!.. Благоговейте перед тем, кто позволил избранному человеку говорить, и наслаждайтесь плодом позволения”. За таким вступлением следовало восхищение портретами Бруни, сравнявшимися с тициановскими (один из портретов — шестнадцатилетняя девушка „в костюме Психеи”!), портретом Анатолия Демидова, работы Брюллова, где все наполнено „русской национальной поэзией”, так как Демидов представлен „в одежде русского боярина” и ноги его коня „с гордостью попирают бывшие владения Кучума... Мир тебе, Сибирь — русская Америка!” и т. д.

Другие бряцали на своих лирах в ином тоне. Так, например, тот неизвестный, про которого говорил Иванов, описывая мастерские „русских художников в Риме” („Художественная газета”, 1840, № 6), восклицал по поводу картины Завьялова „Сошествие Христа во ад”: „Я смотрю на это все и умиляюсь! Как чудно, ярко, как непостижимо отчетливо высказывается во всем характер, история нашего народа, как явно гармонирует между собой, в известную эпоху, внутренняя жизнь народа с его бытием политическим. Россия живет в гигантских размерах и формах; ей тесно, ее политика объемлет целый мир. Европа и Азия ждут ее разрешений. Эта сила отозвалась во всех частях, во всех фазах нравственной жизни русского народа. Она откликнулась и в художествах наших. Посмотрите, вот русские люди, живущие вне своего отечества, отдельно и независимо от отношений общественных: они живут и действуют только про себя, а им давай, извольте видеть, больше места! Им

тесно! Раздайся!..” Другой писатель тех времен, профессор Шевырев, восторгался до беспредельности всем вообще русским искусством („Москвитянин”, 1841, т. VI, статья „Русские художники в Риме”), находил в нем создания все самые капитальные и говорил, что именно „Россия оградила наши гениальные дарования (Брюллова и Бруни) от всякого неправильного развития, какому подвержены художники Запада”. Кукольник, Булгарин, Сенковский, каждый в своем журнале и газете, взапуски восторгались Брюлловым, признавая его высочайшим гением современной художественной Европы, конечно, именно потому, что при всей своей талантливости (впрочем, внешней) Брюллов был одного с ними поля ягода, столь же поверхностен, надут, ложен и условен. Кукольник объявлял, что от „Последнего дня Помпей” и до „Взятия божией матери на небо” можно насчитать у Брюллова до двухсот разнородных его произведений, и каждое поражает новостью, оригинальностью создания, правдою, естественностью положений, разнообразием колорита” („Библиотека для чтения”, 1843, т. 56, статья „Современное искусство в России”). Что мудреного, когда даже тогдашние живописцы думали в том же самом роде, и старый академик Егоров со слезами на глазах восклицал: „Карл Павлыч, ты своею кистью бога славишь!” Но, за одним разом с Брюлловым, журналисты и фельетонисты беспредельно восхищались тогда и остальными нашими художниками, главное в том соображении, что они отличатся перед Европой и нам „честь принесут”. Тут уже все в расчет шли безразлично, одной сплошной толпой, и хорошие, и посредственные,

[592]

и никуда не годные: и Завьяловы, и Кипренские, и Шамшины, и Тырановы, и Плюшары, и Воробьевы, и Чернецовы, и Штейбены, и множество других, которых имена теперь давным-давно забыты, но тогда—все годились, все были превосходны. Кукольник— тот в своем пафосе заходил так далеко, что объявлял в „Библиотеке для чтения” (1843, т. 56): „Мы так избалованы, так приучены к колоссальному, что для нас и художник не художник, если не напишет картины в несколько сажень. Это требование весьма справедливое!” Еще бы всего подобного не называть бездушным, хвастливым, кулачным, необразованным—Иванову, в самом деле художнику, в самом деле человеку думающему и понимающему. Его не могли вводить в заблуждение никакие фольги и фальши,

он видел на деле совсем другое, чем критики-риторики, критики-лжепатриоты, критики— чванливые хвастуны, критики— грубые невежды его времени. Он писал в эти самые годы Обществу поощрения художников из Рима, что „русские художники почти еще ничего не произвели” и что все это еще впереди („Жизнь и переписка Иванова”, письмо № 54).

Но много лет прошло с тех пор, а наша художественная критика ничуть не пошла вперед и стоит все на той же неизменной ступени. Имена переменились, но сущность вещей—нисколько. Вместо прежних Тимофеевых, Кукольников, Булгаринных, Сенковских пишут нынче в журналах такие же „художественные критики”, как и они. Продолжается все прежняя проповедь, прежнее восхваление того, что плохо или посредственно, и топтание в грязь того, что талантливо. И толпа часто слушается этой проповеди, часто верует в слова невежд, повторяет их, не понимая того, что какова она сама, толпа, ни есть, как ни полна зачастую бывает темноты, предрассудков и ложных преданий, а все стоит гораздо выше большинства своих самозванных просветителей и советников. Несмотря на всю толстую кору, застилающую ей иногда глаза и уши, у массы все-таки есть в корню свежее здоровое чувство, иной раз вдруг просыпающееся и ярко высказывающееся. У большинства тех, кто выступал в роли „художественных критиков”, напротив, всякое здоровое свежее чувство давным-давно утеряно. Трудно поверить, не убедившись собственными глазами, насколько они почти все ниже общей, темной, сплошной толпы.

Посмотрите на нашу литературную критику: там другие люди, другие требования, другие нравы. Там, в большинстве случаев, приступает к этому делу тот, кто действительно интересуется им, чья мысль занята им, кто искренне стремится узнать, что создано разнообразными талантливыми людьми, своими и чужими, в деле занимающего его искусства, одним словом, приступает к этому делу тот, для кого литература и ее судьбы — вопрос очень важный, иногда даже задача его жизни. От этого у нас есть в литературной критике такие люди, как Белинский, Добролюбов, Писарев, Ап. Григорьев. В художественном деле совсем другое. Кроме исключений, самых редких, как, например, автор книги „Эстетические отношения искусства к действительности”, почти все, бравшиеся у нас за перо для того, чтоб писать об искусстве, — и не знали его, и не любили. Это были, в большинстве случаев,

все только фельетонисты. Они обращались к нему своим пером, так, по нечаянности, потому что так пришлось в эту минуту; они брались писать о нем, прежде о том никогда и не думавши, экспромтом для самих себя, без малейшего приготовления — сойдет, мол, ведь это дело такое

[593]

пустое, что тут „знать” да „понимать”! А поэтому они и расправлялись с ними за панибрата, с такою же беззаботностью и санфасонством, как с любым другим ничтожнейшим предметом своего ежедневного фельетонного каляканья. Кто пошел в фельетонисты, тот сейчас все знает. Он все видел, все уразумел, ничего для него нет темного или затруднительного. Взглянул — и разом все понимает. Фельетонисту довольно притти и стать перед картиной или статуей — и он вам сейчас все разведет по пальцам. Но, что всего постыднее: никто не находит всего этого безумным и нелепым, никто не глядит с презрением на ту смесь легкомыслия, дерзкого невежества, безвкусыя, из которых составлены те фельетоны, что идут у нас за „художественные критики”. Что эти люди на самом деле ничего не знают об искусстве, никогда ничего не видали из его созданий, что они не имеют никакой способности понимать его и судить о нем — а им какое до того дело? Иногда к этому хору людей-всезнаек и людей-экспромтов присоединялись и художники. Но так как до сих пор (кроме очень редких исключений — таких, как Крамской) это все бывали художники плохие или посредственные, с головою спутанною и понятием темным, то и они ровно ничего не приносили (как мы увидим ниже) для просветления публики и повышения ее художественного уровня.

Но вот что очень любопытно. Эти господа, перед изложением своих прекрасных мыслей и приговоров, часто помещали что-то вроде извинений перед публикой, что, мол, я не считаю себя в самом деле разумеющим что-нибудь по этой части, и мои, дескать, рассуждения, конечно, не бог знает что, и им особенно верить нечего... а все-таки, а все-таки извольте-ка их, господа, послушать. В таком роде всегда бывало прежде, да часто бывает и нынче. Лет пятьдесят тому назад Кукольник, приступая к разбору академической выставки 1836 года, писал: „Я буду просто беседовать, и если где-нибудь, от дурной отделки в слог, слова мои получат вид суда — не верьте: я не хочу, да и не могу судить, не хочу и не могу брать на себя права, которого действительно не

имею. Буду рассказывать свои мысли вслух, нимало не ручаясь за их непреложность...” („Художественная газета”, 1836, стр. 139). Иногда он тоже восклицал: „Боже меня сохрани сесть на судейское кресло!” Спустя пятьдесят лет г. Суворин точно так же, принимаясь за статью о выставке, которой посвящает множество превосходных столбцов своей газеты, объявляет, что „он был на выставке не в качестве критика, а в качестве „друга” своего корреспондента, и что хочет только сказать о том, что ему понравилось и о том, что не понравилось”. Таких Кукольников и Сувориных у нас всегда бывало сколько угодно. Станный народ! Блудливы, как кошки, а трусливы, как зайцы. Наговорят сто возов нелепостей, нагромоздят целые горы негодных мыслишек своих, попробуют заплевать все, что есть лучшего и талантливейшего, поднять до небес все, что есть плохого или посредственного, а сами приговаривают: „А впрочем, это мы только так! Не обращайтесь особенного внимания на то, что мы говорим, — мы ведь тут только друзья, а не критики! О судейских креслах мы и не думали!”

Однако взглянемте подробнее на критики наших критиков.

У них вначале было такое высокое понятие о русском искусстве, что они ставили его даже гораздо выше русской литературы. Сенковский писал в 1836 году: „Обежав дважды бесконечные залы выставки

[594]

в Академии художеств, мы были удивлены и числом дарований наших художников и их силою. О, русское художество далеко опередило русскую литературу! И почему знать, может статься, мы предназначены быть преимущественно народом художественным, подобно голландцам и бельгийцам, которым никогда не удавалось надеть два венка вместе на голову своего гения. Англичане, первый народ после древних на поприще словесности, несмотря ни на какие усилия, не могут приобрести в Европе художественной славы. Одни только греки получили двойную пальму победы и в литературе и в искусствах. Видно, народы, так же как и отдельные лица, рождаются каждый под особенною звездою” („Библиотека для чтения”, 1836, т. 18). Точно так же Кукольник, столь патетично признававший величие русского искусства, совершенно отвергивался от русской литературы, от русской поэзии: „Куда девалась у нас поэзия — одному богу известно; не верим нынешней русской поэзии”, —

возглашал он, принимаясь за обзор и превознесение „современного нашего художества” („Библиотека для чтения”, 1843, т. 56). Оно понятно: и Кукольник, и Сенковский, и Булгарин, и все их товарищи не выносили ни Лермонтова, ни Гоголя — эти новые наши писатели и созданные ими новые школы были им противны и непонятны, они ненавидели их от всей души за ту искреннюю правду, которую те вносили в искусство, и с восхищением готовы были превозносить, им в пику, кого угодно, не только Брюллова, их приятеля и человека действительно талантливого (хотя человека с талантом испорченным и фальшивым), но даже самых посредственных или плохих тогдашних наших живописцев и скульпторов. Да, и именно за то, что эти художники были бесцветны своим направлением, никого и ничего не затрогивали своими полотнами и статуями, не будили никакой мысли и никакого чувства. Запоздалый эстетик старинного покроя, Плаксин, даже в 1853 году повторял жалкие размышления своих учителей и товарищей. Он соглашался с Сенковским, что в самом деле „мы, русские, народ не литературный, а художественный” и в доказательство восклицал: „Пойдемте в императорскую Академию художеств. При всей строгости суда вы не найдете здесь (на выставке) таких произведений, которые бы не заслуживали внимания в каком-либо отношении!..” („Москвитянин”, 1853, часть 1, статья „Посильный взгляд на выставку Академии художеств”). Вдобавок соображениям общим, поминутно повторялось тогда публике, что наши художники и по технике стоят невообразимо высоко. „Хвалить г. Маркова за чистоту и правильность рисунка в его картине „Фортуна и нищий”, — объявлял Сенковский в 1836 году, — значило бы обижать питомцев Академии, которая всегда славилась как превосходная школа рисовальщиков”.

Вот как все у нас в искусстве шло чудесно, мило и деликатно вначале, вот как любезны, дружелюбны и розовы были тогда наши „критики” в отношении к художникам. Но такое благополучие продолжалось до тех. только пор, пока художники держались старинного „искусства для искусства”, пока они были далеки от всех тех задач, которыми жила уже в то время литература, пока в их руках искусство было нарядной, но праздной игрушкой. Но только что наши художники поворотили на настоящую дорогу, только что они попробовали сделаться тем же, чем литература, приблизиться к жизни и

рисовать ее, тотчас же все переменялось, тотчас же критики сделали другую мину.

[595]

#### IV

Первым поводом к тому вышел Федотов.

Публика была поражена им. Она глубоко обрадовалась той свежести чувства, той правде представления, которыми были полны его создания; она стала тотчас же на сторону Федотова и с искренним восторгом аплодировала его смелым, неведанным еще у нас попыткам водворить горячую действительность и неподкрашенную искренность жизни на месте прежнего холода, выдумок и условностей. Толпы зрителей в Петербурге и Москве не отходили от „Утра чиновника” и „Сватовства майора” и, в первый раз еще с тех пор, как было на свете русское искусство, его сравнили и поставили на одну доску с русской литературой. „Чтобы судить о многих картинах, — писал в 1848 году Погодин, — нужно быть ученым знатоком, иметь опыт, нужно задумываться; картину Федотова „Сватовство майора” поймете вы с первого раза, и все лица переселятся с холста в ваше воображение, а может быть, вам придет в голову, что все случилось с действительными лицами комедии Островского „Свои люди — сочтемся” (тогда только что ставшей известною), перед ее началом. Так все это верно, живо, истинно... Что за знакомство с жизнью, с бытом !..” Биограф Федотова, А. И. Сомов, рассказывает, что когда двери выставки 1849 года (где впервые явились перед петербургской публикой обе знаменитые картины Федотова), открылись для всех, „имя Федотова стало сразу известно всему Петербургу. Во все продолжение выставки толпа посетителей наполняла тот зал, где находились его произведения, так что пробраться к ним поближе можно было лишь с великим трудом. Всякий хотел насмотреться на эти сцены, целиком выхваченные из жизни, одинаково понятные для каждого...” Так думали и писали в то время очень многие.

Но тотчас же оказалось у нас немало и таких людей, которых новый почин и новое направление привели в истинное негодование, можно сказать, просто подняли на дыбы. Новое направление казалось им чем-то и неприличным, и незаконным, и непозволительным. Большинство этих людей были классики, т. е. те люди, которые по-раскольничьи веруют только в старое,

давно прошедшее, да еще чужое, а слепы и глухи ко всему новому, в особенности своему. Один из них, достаточно известный впоследствии друг и товарищ М. Н. Каткова, профессор Леонтьев, напечатал статью под заглавием: „Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова”, и здесь подробно высказал все свое негодование, весь свой гнев. Как истый классик, он начинал свою статью громовыми вопросами, вроде Цицерона в речи против Каталины: „К какому разряду художественных произведений, к какому направлению в искусстве следует отнести картины и эскизы г. Федотова, имевшие столько успеха и у петербургской, и у московской публики? Что заставляло стоять перед ними на выставках такую большую толпу посетителей, что привлекало к ним приходивших в Растопчинскую галерею и отводило глаза, повидимому незаконно, от многих превосходных вещей гораздо высшего художественного достоинства, в ней находящихся? Особенная ли острота, с которою они задуманы, особенная ли художественность в артистической обработке, особенная ли виртуозность в технической отделке? Или, более,

[596]

нежели что другое, новость рода, меткость, с которою художник попал именно на то направление, по которому, при данных обстоятельствах, можно идти успешнее, нежели по другим, одним словом,— оригинальность и вместе современность в оригинальности?” На это профессор классицизма отвечал, что одна из главных причин успеха Федотова — та, что его картины принадлежат к жанру, а этот род процветает с тех пор, как „высокое образование стало считаться вещью ненужною для художника, а богатство мыслями— даже качеством вредным”. После этого следовали горькие сожаления об утраченных, невозвратных временах Рафаэля и Микель-Анджело, когда существовало высокое искусство, а далее такие мысли: „Историческая живопись, несмотря на внешние пособия и поощрения, уступает все более и более место ежедневному быту (genre). Это явление очень понятное. Последняя живопись не обращается за своими предметами в высокие области: она берет их из той вседневной жизни, которая окружает всякого, которую знает всякий, как всякий знает хлеб, дрова, платье. Она доступнее исторической; она ко всякому просится в комнату; она всякому понятна. С тех пор как люди разделились на образованных и необразованных, она имеет более обширную публику, нежели живопись

историческая. К тому же она может процветать во всякое время, как бы оно скудно ни было поводами к положительному одушевлению. Этот род живописи более требует меткой наблюдательности, нежели увлечения, более верности природе, нежели высокого изящества, более даровитости и остроумия, нежели гениального богатства мыслями и истинно художественного, спокойно-восторженного мирозерцания...” Расправившись таким образом с жанром за то, что он близок к природе и всякому понятен, не спокоен и не торжественен, московский классик после того расправлялся специально и с Федотовым. Конечно, он отдавал ему некоторую справедливость и слегка похваливал его за „разительную верность”, за удаление от академической модели и за колорит (который, как на беду, у Федотова сер и мутен), но профессор Леонтьев корил Федотова за то, что он слишком низко стоит в сравнении с знаменитыми нидерландскими старыми жанристами и Гогартом, за то, что у него нет их „наивности”, но вместо того есть „злоба и сатирическая насмешка над изображаемыми лицами”, а главное за то, что у него „изображена действительность, как она бывает”. Еще далее московский классик любовно перебирал Горация, Ювенала, цитировал их стихи по-латыни, сравнивал с ними Федотова, находил, что он совсем не то делает, что они (как бы следовало, по-настоящему), и приходил к заключению, что „сатирическое направление не может являться у нас во всей его безотрадной чистоте: в христианском обществе для него нет места”, и что все, сделанное Федотовым, носит характер только „современный и временный”. Тут же профессор Леонтьев упрекал Федотова в „недостатке творчества”, в „малой обдуманности, в малом вкусе, в недостатке изучения постановки фигур”. Хотелось бы спросить: что такое сам профессор Леонтьев-то разумел в „художественной обдуманности”, в „постановке фигур”. Точно будто должно читать Горация и Ювенала, чтобы разом все это понять и узнать! Но всего лучше было заключение: Леонтьев называл тут Федотова (конечно, для проформы) „редко даровитым художником”, но вместе поздравлял Москву „с замечательным талантом другого москвича,

[597]

еще более принадлежащего их городу, это с талантом г. Астрахова, ученика московского художественного класса, которого опыты в чисто нидерландском

роде возбуждают самые приятные надежды” („Москвитянин”, 1850, ч. III). Надежды классического профессора не сбылись, и его Астрахова никто никогда не узнал, даже имени его не слышать было никогда; а тоже и насчет Федотова никто не послушался его предательских внушений. Но с этой московской классически-эстетической статьи можно вести эру походов против бытовой живописи, правдивой деятельности в искусстве и изображении ее — так как она в самом деле в натуре есть. Дело пошло у иных так быстро, что, например, тот самый Погодин, который в 1848 году писал такие восторженные похвалы Федотову (оставшиеся, впрочем, тогда ненапечатанными), и тот уже год спустя, в 1850 году, давал в своем „Москвитянине” место таким враждебным излияниям против Федотова, как статья Леонтьева. Правда, в 1853 году Погодин сам же печатал свою хвалебную статью про Федотова, но это было уже после его смерти (когда наследников у Федотова по художеству никого еще не было и не предвиделось), чисто как исторический „материал”, а несколько лет позже, в 1864 году, по поводу картины Ге „Тайная вечеря”, вполне презрительно отзывался о всей живописи не исторической, не классической, успевшей уже пустить у нас сильные корни, в противоположность настоящей высокой живописи: он ее называл „житейской живописью, или, как говорят ныне поварварски, жанр”.

Вот что произошло в то время, когда консерваторы стали догадываться, что живопись наша вовсе не так „невинна” и ничтожна, как прежде все думали, как бы им самим хотелось и как они давно привыкли видеть. Они стали замечать, что ей неохота долше оставаться статистом, актером „без речей”, и что она начинает что-то забирать себе в голову, тоже пробует сказать какое-то свое слово. А это уже было, конечно, невыносимо.