

VI

Но вот, если стольким людям „жанр” казался и фальшив, и безобразен, и вреден, или, по крайней мере, ничтожен, то что же всем этим людям нравилось? Так как всего более их возмущали самые сюжеты, самые задачи нового искусства, казавшиеся мелкими, ничтожными, так как всегда раздавались бесчисленные жалобы на почти полное отсутствие „серьезного”, „высокого” рода в новом искусстве, разумея под этими словами картины на сюжеты религиозные и исторические, — то, значит, надо предполагать, что к этим последним и тяготели все симпатии и вкусы. Взглянем же на создания в серьезном, высоком роде: как ни редко они у нас бывали, потому что не приходились по нашей натуре, но все-таки бывали же. Как же к ним относилась и масса публики, и „критика”?

Все они, в особенности „критики”, относились к ним благосклонно и с великою симпатией всякий раз тогда, когда эти создания бывали поверхностны, банальны, ничтожны или даже ложны, и становились врагами их всякий раз, когда в них присутствовало желание выразить в самом деле нечто серьезное, глубокое, правдивое, выйти из обычной колеи всего „принятого”. Брюллов мог писать какие угодно „Помпей”, „Взятия божией матери на небо”, декорации рококо в куполе Исаакиевского собора — и никто не только не жаловался на фальшь и академическую условность всего здесь представленного, но, напротив, все радовались и били в ладоши. Он мог бы, если бы прожил еще долго, написать сколько еще угодно подобных же блестящих по внешности и гнилых по содержанию и выражению созданий — и его только все больше и больше признавали бы гением. Но стоило явиться художнику настоящему, глубокому — Иванову, стремившемуся к выражению истины и правды, — и почти все от него отвергивались, кто с негодованием, кто с антипатией. Если оставить в стороне москвичей, повторявших только восторженные речи Гоголя, продиктованные, впрочем, не постижением искусства, а фанатизмом ханжества, да если оставить еще в стороне небольшую группу людей, в самом деле любивших и понимавших искусство, остальные все сердились на Иванова и бранили его картину. А нападали они на нее вовсе не за те недостатки и недочеты, которые действительно присутствовали в картине по неполноте таланта Иванова, — о нет! а только за подробности внешнего исполнения.

Жаловались, зачем тело такого-то или такого-то действующего лица написано слишком белым, не загорелым,

[607]

зачем колорит картины не изящен и не красив, как у Брюллова (а между тем, у Брюллова колорит блестящ сколько угодно, но совершенно далек от натуры), зачем „Иванов не позаботился сообразиться с античными типами Аполлонов, Антиноев, Амуров и т. д.“, зачем „композиция его не похожа на композицию Брюллова, Бруни и других“, зачем у него в картине столько еврейского типа, что тут, можно сказать, просто „семейство Ротшильдов изображено“, и т. д. Большинство этих замечаний делалось самими художниками и повторялось публикой. Иванов писал тогда брату: „В статье „Сына отечества“ противоположная мне партия, Бруни и другие члены Академии, прикрылась именем весьма малоизвестного и плохого литератора (Голбина). Статью приносят к картине и читают, сличая... Со статьею ходят на выставку проверять неученые и способные ко злу... Пименов мне говорил, что картина моя не поразила двора, как картина Брюллова. Князь Оболенский говорит: „Надобно будет ее в Москву — скорей купят и лучше“. Профессора Иордан и Зарянко (которых отзывы уже напечатаны теперь) выражались о картине также самым плоским поверхностным и недоброжелательным образом. Но во всем этом только одно было позабыто — главное: глубокое, искреннее и верное чувство, разлитое в картине; было одно только пропущено: создание таких типов и фигур Христа и Иоанна Крестителя, с которыми не может сравниться никакое другое олицетворение этих личностей во всем европейском искусстве, с самого начала его существования и по сей день; выражение такого вдохновения и мощи в лице Иоанна; выражение таких глубоких черт души и вместе правдивейшей натуральности у молодого Иоанна Богослова и у многих из числа других апостолов и присутствующих зрителей, с которыми не может идти в параллель никакое другое выражение подобных же личностей во всех картинах, написанных ранее Иванова. Иванова пожалели как неудачника — и позабыли на много лет. Но никому не приходило в голову, что если есть у кого учиться новому художественному поколению, насчет серьезности и правдивости выражения, — так это у Иванова, а не у поверхностного и модного Брюллова.

Всего через пять лет после смерти Иванова „Голос” объявил (1863, № 244), как вещь общепризнанную, что „Иванов пытался в своей картине изобразить божественного учителя, но неудачно”. Кому, мол, не известно, что „Христос выполнен тут вполне неудовлетворительно?”

Когда Ге написал свою „Тайную вечерю”, картину, хотя и заключающую разные, довольно существенные недостатки, но все-таки выдающуюся, то многие восхитились новой картиной и даже превозносили ее выше небес. „С.-Петербургские ведомости” (1863, № 213) провозгласили, что „Ге внес новую струю в русскую живопись и шагнул далее Иванова на пути к свободе стиля”, а „Голос” объявил, что „картина Ге должна быть зачатком новой школы, которую мы могли бы назвать русской школой” (1863, № 244). Картина эта, конечно, вовсе не сделалась зачатком новой школы, и притом „новая русская школа” образовалась и крепко сложилась задолго до „Тайной вечери” Ге, что „Голосу” в то время пора было и знать; но, как бы ни было, все подобные изречения, хотя и слишком неверные, свидетельствовали о симпатиях к новому произведению, о высокой оценке его. Но что

[608]

сказали в эту минуту те люди, которые ранее того всего более требовали картин религиозных и „высоких”, что сказали классики и консерваторы? Они пропустили мимо глаз все, что было в картине хорошего, талантливого, и только стали жаловаться на нарушение „общепринятых преданий”, на неуважение прежних „великих образцов”. „Эта картина не что иное, как жанр, — восклицала газета „Весть”, — она представляет сцену после ужина нескольких евреев, из которых один представляет собою главу одной политической партии, существовавшей в Иудее. Книга Ренана — явление, сходное с картиной Ге: тоже отрицание божественности, тот же материализм, но у Ренана — более стремления к идеальности. Нет ни правдоподобности, ни естественности, ни историчности... В нашем обществе заметно сильное негодование против этой картины...” Вот что говорилось в Петербурге, конечно, не всеми, но очень многими. В Москве тоже не обошлось без значительного негодования, уличений в измене против добрых преданий. Погодин писал в „Московских ведомостях” (1864, № 90): „Нет, это не тайная вечеря, а открытая вечеринка. Несколько евреев только что оставили трапезу. Двое поссорились.

Один выходит с каким-то дурным намерением, другой задумался о происшествии, в недоумении. Божественного в лице у него ничего нет. Прочие в испуге: как бы не случилось чего, но не имеют силы остановить уходящего... Картина Ге обличает замечательный талант. Ге обещает нам хорошего мастера, но если он посвящает себя духовной живописи, а не житейской, то мы смеем ему напомнить, что великие творцы новой европейской живописи: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Корреджио, Гвидо Рени, Доминикино, Гверчино, черпали свое вдохновение не в том источнике, к которому, повинувшись духу времени или, может быть, только увлекаемый потоком, обратился Ге...”

„Низводить религиозные сюжеты до степени жанра, — восклицала „Современная летопись” (1868, №38), — кажется нам чересчур смелым: не шагнул ли г. Ге слишком далеко? Где лучше было ему искать вдохновение: в слабом ли человеческом анализе новейших толкователей, исполненном несовершенств, или в светлом источнике всякого спасения?” И тут же автор из всех сил старался доказать, что картина Ге противоречит духу и смыслу евангелия. Зловредность направления казалась ему такою сильною, что он скоро потом посвятил этому же предмету еще другую статью, там же (№ 41), и, изложив еще новые свои доводы, в прежнем же роде, спрашивал: „Но отчего же картина Ге произвела на иных благоприятное впечатление и возбудила столько толков?” На это он отвечал, что первую причиною был „несомненный талант Ге, впрочем, талант, проявившийся только в механизме художества, как-то: смелости кисти, оригинальности и верности колорита, рельефности и группировке фигур и особливо в удачном освещении”; вторую же причиною автор признавал то, что „художник сумел угодить ходячим идеям и вкусам, что он в своей картине изобразил материализм и нигилизм, проникший у нас всюду, даже в искусство”.

„Голос”, столь часто оказывавшийся переметной сумой, совершенно изменил тому, что провозглашал вначале, и в 1871 году уже прямо объявил (№ 332), что „Тайная вечеря” Ге, вместе с громкими одобрениями, вызвала и не совсем неосновательные упреки в том, что худож-

[609]

ник, гоняясь за новизной (?!), впал в некоторую несообразность, изобразив на первом плане Иуду Искариота, а самого Христа едва заметным (!) между

учениками (!)”. Всего лучше и характернее было общее заключение „Голоса”: „Современный реализм только вредит (нынче) религиозным картинам!” Это было мнение, диаметрально протиположное тому, какое было высказано при первоначальном появлении картины. Что тогда ставилось в похвалу, то шло теперь в упрек.

С картиною Крамского „Христос в пустыне” повторилось нечто в том же роде. Лишь немногие остались ею довольны, радовались на ее талантливое, правдивое и глубокое выражение, в стиле Иванова. Всего же чаще „критики” нападали на нее за „еврейский тип”, за недостаточную „возвышенность и идеальность”, за собственный взгляд и почин, за отступление от принятого банального способа представления. „У картины Крамского, — говорили „Отечественные записки” (1873, т. 206), — приходится слышать сетования, будто она трактована уже чересчур реально”. Иные уверяли („Киевлянин”, 1873, № 143), будто в Христе этом выражено „ожесточение против людской злобы и неверия”. Но всех превзошел некто „художник А. Ледаков”. Он доходил даже до того, что Христа Крамского называл „оборванцем жидом, восседающим на камешке и тоскующим о том, что рано или поздно, а за контрабанд/ доведется попасть в руки правосудия” („С.-Петербургские ведомости”, 1879, № 42).

С картиной Флавицкого „Княжна Тараканова” повторилось опять-таки то же самое. „Весть” говорила (1864, № 47): „Совершенство технического исполнения так явно, что с этой стороны трудно нападать, но некоторые (из „горячих порицателей”) недовольны выбором сюжета, находя, что он слишком драматичен и что картина производит слишком тяжелое впечатление. Другие, более основательные, порицают Флавицкого за неверность в отношении истории...” Эти „другие”, вслед за М. Н. Лонгиновым (впоследствии начальником цензуры), находили, что „на картину Флавицкого следует смотреть не как на эпизод из истории, а как на эпизод из анекдотической хроники XVIII века”. А потому, признавая до некоторой степени талант автора картины, писатель „Голоса” объявлял, что „мы вполне имеем право требовать от него, чтобы он попробовал свою кисть над более широким сюжетом из русской истории” („Голос”, 1864, № 337). Итак, настоящий сюжет был еще не настоящий, недостаточно широкий! Под „широким”, конечно, разумеется всякий, какой угодно сюжет, только бы он не тревожил зрителя. Этим людям явно было нужно ослабить действие картины и отвести глаза публике.

„Отечественные записки” выразили по поводу картины Флавицкого взгляд еще более любопытный. „Флавицкий симпатизирует трагической стороне жизни, — писал критик Дмитриев, — и мастерски иногда ее выражает. Но мы неоднократно говорили, что художество, перенося природу на полотно, не переносит ее с грубою действительностью. Не все ужасное годится для трагедии, драмы, или, лучше, — ужасное в художестве передается опять-таки поэтически. Момент, взятый Флавицким из жизни княжны Таракановой, действительно ужасен, но ужасен чересчур, а потому и помешал автору достигнуть той цели, которой он желал. Он, вероятно, хотел возбудить сожаление к пленнице, а возбуждает, напротив, неприятное чувство, зовущее

[610]

поскорее отвернуться от картины. Такого рода картины есть нравственная пытка, чего не допускают художественные законы” („Отечественные записки”, 1864, т. 157, стр. 885).

Итак, при оценке „исторических” и „религиозных” наших картин мы встречаемся все с теми же самыми фактами, которые встречали и при оценке картин из обыденной жизни: везде мы находим жестокие нападки на своеобразие мысли, на почин чего-то нового, на „неуважение прежнего”, на трогание того, чего „не следует трогать” из материалов и сторон жизни, на „непокорность” прежним образцам и мастерам, на внесение в художество таких серьезных и глубоких элементов, которые не оставляют зрителя в блаженном покое и при одном праздном любованье, а потрясают его душу участием и могучими симпатиями к истинной действительности жизни; одним словом, нападки на слишком большую, прежде вовсе не известную, правду представления. Все это казалось огромному большинству непозволительным и требующим расправы.

Правда, у нас произносились иногда суждения несколько иного рода об „исторической” новой нашей живописи, но и в тех не найдешь много утешения. Вот взглянем, например, на то, что прежде говорилось у нас о Шварце. Вначале, при жизни этого художника, „критики” наши относились к нему довольно сочувственно, похваливали его, так что сам классик и академик Рамазанов находил картины его „прекрасными композициями, со счастливым расположением живописных пятен, с археологическою верностью”; находил,

что „Шварц в последние свои годы делал огромный шаг вперед, после первых попыток своих, исполненных ума, фантазии и близкого знания истории...” („Современная летопись”, 1866, № 38). После смерти Шварца, в 1869 году, о нем вдруг замолкли, его забыли. О нем утвердилось такое мнение, что это был скорее талантливый дилетант, чем настоящий „художник” и настоящий „исторический живописец”. Ему, дескать, еще много для того недоставало. Он был еще только живописец-археолог. В таком смысле очень решительно и определительно высказалось, в 1880 году, „Живописное обозрение”. В начале статьи шли великие похвалы Шварцу. „Шварц принадлежит, — говорил этот журнал, — к числу самых оригинальных художников русской школы живописи. Его картины из русской истории поражают даже и теперь полным отсутствием всякой условности, которая так упорно держится в так называемой исторической живописи... Шварца можно считать настоящим основателем русской исторической школы в живописи. Все условное, официальное, фальшивое, сочиненное было им окончательно и бесповоротно отброшено. В его картинах и рисунках мы изучаем русскую историю не в ее официальных представителях в момент их официальных исторических функций; мы изучаем ее в полной и непосредственной жизненной правде, в действительной обстановке, в нравах, обычаях, костюмах, типах архитектуры; вся жизнь народа, схваченная в известный момент его культуры, воскресает перед нами с такой жизненной правдой, о которой до Шварца невозможно было предполагать в историческом жанре...”. Ну, вот и прекрасно. В этих правдивых словах, высказанных точно будто бы истинным глубоко чувствующим и понимающим художником, обрисовано почти все самое существенное, что есть в таланте и художественной физиономии

[611]

Шварца. Но тотчас же потом (какое разочарование!) следует вторая половина приговора, которая самым коренным образом уничтожает первую: „Усидчивое и специальное изучение летописей и древних памятников, иногда не вполне усвоенное (?!), не переработанное в художественную форму, по временам слишком видно в картинах Шварца. Они поэтому носят на себе характер археологический. Приходит невольно на мысль, что художник гораздо более озабочен археологической точностью, чем художественным впечатлением, что

искусство служит для него лишь средством для распространения историко-археологических знаний (?!)... Шварц впал в ошибку, противоположную италиянизму. У Шварца художественная правда, художественный идеал отодвинуты на второй план, на первый же выступает голая археология, не только не прикрашенная, но не вышедшая даже из сырого вида..." Итак, все, что есть самого глубоко исторического и психологического у Шварца в типах, сценах, позах, выражениях лиц (картон „Иван Грозный у тела убитого сына”, „Иван Грозный с опричниками”, „Царский поезд по монастырям”, „Иностранные посланники в посольском приказе”, „Никон в Новоиерусалиме” и т. д.), все это не что иное, как только археология? Все это „сырой вид”? Какой еще другой более „настоящей” истории нужно писателю „Живописного обозрения”? И где, у какого народа, в какой школе он видал картины более „исторические”? Просто недоумеваешь.

В итоге выходило, следовательно, что и Ге с Флавицким, с одной стороны, и Шварц, с другой стороны, — все еще не то, неудовлетворительны! Как ни кинь, все клин. И „серьезные” сюжеты тоже оказывались, в конце концов, неудовлетворительными. То-то оно-то, говорила публика и критика, да все не тот „взгляд”, не то „направление”! И вот в них-то, значит, вся и суть дела была. Надо было для массы (и ее „критиков”) побольше ординарности, всего принятого и условного, всего, что не выходит за пределы старинных привычек и преданий. Кажется, не может быть сомнения в том, что всегда для большинства были бы самыми желанными, самыми удовлетворительными художники вроде, например, Брюллова, потому что при внешней талантливости и виртуозности у них оказывалось бы всегда все, что требуется: и „возвышенность” сюжетов, и достаточная „серьезность” направления, и „истинно исторических” картин сколько угодно, и легко-мысленнейших, поверхностнейших, ни до чего в самом деле не дотрагивающихся „жанров” — тоже вдоволь, наконец, фальши, условности, отсутствия природы, ложного, театрального выражения — целые горы. И действительно, художественный критик „Гражданин” однажды именно так прямо и объяснил, что „новое русское искусство многое утратило из того, что было приобретено в предыдущую эпоху. Струя драматическая очень ослабела со времен Брюллова” („Гражданин”, 1882, № 83). А, вот в чем дело! Вот кто нужен, вот где вся правда, поэзия, история, истинное выражение. Недаром же в самое последнее время один из писателей „Вестника изящных

искусств” (1884, вып. 2) ревностно вступался за все фальши и кривизны Брюллова и ставил его на одну доску с Пушкиным. И это — нынче, после всего созданного новым, истинным, правдивым нашим искусством! Нет, видно ничто не способно исправить поколения, выросшего на старой лжи и пропитанного ею до мозга костей!

[612]

VII

Но новое поколение художников не слушалось никаких ретроградных воплей, не боялось нарушать небывалые „художественные законы” и твердо шло своей дорогой. В сравнении с прежними нашими художниками эти художники были совершенно иными людьми. У них уже более не было прежнего равнодушия и неразборчивости, им не все равно было, что писать, что изображать, что брать задачами своих созданий. У них была своя цель перед глазами, а цель эта не мирилась с тем, что совершалось в действительности. Они не согласны были рисовать лживою кистью все только притворные счастья и благополучия, торжества и победы, грации и улыбки — они видели, что в действительности жизнь, в большинстве случаев, вечно состоит из чего-то совсем другого, щемящего и мучительного, из бед и нелепостей, и эту горькую правду они стали передавать на холсте. Не только все лучшие и значительнейшие новые наши художники, но вообще наибольшее количество наших художников нового времени были, по натуре своей, или трагики, или юмористы, иногда и то и другое вместе, — значит, понятно, что они не могли уже более довольствоваться праздными или равнодушными задачами своих предшественников. Отвернувшись с презрением от фальшивых и притворных идеальностей, они всеми силами души и таланта искали правдивости и жизненности сюжетов, истины типов, сцен и выражений. Новое поколение художников воспитывалось уже не на Державиных и Бенедиктовых, не на Марлинских, Булгариных, Кукольниках и Сенковских, а на Гоголе, Островском и Некрасове, Белинском, Добролюбове и Писареве; место литературных и социальных тем заняли романы „Кто виноват?” и „Что делать?” и множество сочинений крупных европейских мыслителей, явившихся тогда в русском переводе. Следовательно, еще с ученической скамьи им было душно и больно в прежних школьных рамках Академии с ее искусственными запретами и указами

на творчество, с ее классической дрессировкой, опирающейся на античные статуи, картины старинных мастеров и задаваемые затхлые сюжеты. Пришла минута, когда им нельзя было дольше жить одною жизнью с Академией, и в 1863 году целая группа юношей ушла из нее вон, великодушно отказавшись и от золотых медалей и от всяческих академических званий и выгод. Спустя несколько лет Художественная артель превратилась в Товарищество передвижных выставок, и здесь сосредоточилось все, что только было между нашими художниками талантливого, думающего, независимого, светлого и прогрессивного. При прежних пенатах остались только люди темные, узко эгоистичные или пронырливые. Новая школа стала быстро расти и в немного лет создала целый ряд созданий, не только истинно талантливых, но еще самостоятельных, своеобразных — и главное — в высшей степени национальных.

Понятно, как должна была смотреть на все это та художественная „критика”, из образа мыслей которой я привел выше столько образчиков. Она не могла не смотреть на новое движение иначе, как с антипатией, и в лучшем случае — с равнодушием.

[613]

Про Художественную артель было запрещено печатать какие бы то ни было симпатизирующие отзывы и соображения, как про какой-то непристойный и непозволительный художественный бунт, — значит, в то время ничего и не было высказано об этом важном событии. Но в 1871 году для Товарищества передвижных выставок подобного запрета не могло быть, и тут всякий мог вполне высказать свое мнение. Что же оказалось? Некоторые журналы и газеты, как, например: „Дело”, „С.-Петербургские ведомости”, позже разные другие газеты и журналы (в том числе „Живописное обозрение” 1880 года, „Русские ведомости” 1883 года и т. д.) выразили величайшую симпатию к необычайному, небывалому у нас почину. „Дело” напечатало даже статью, которой одно заглавие: „На своих ногах” достаточно показывало, как смотрит журнал на чудесное предприятие горсточки смелых и великодушных юношей. Но большинство газет и журналов как-то так и не обратило особенного внимания на Товарищество и его цели. „Голос” удовольствовался, по поводу первой петербургской выставки Товарищества, тем, что только упомянул вскользь об

этом нововведении без малейших комментариев: „Подвижная выставка картин, заменяющая обыкновенную ежегодную академическую выставку, отложенную до весны, не обширна по размерам, но далеко оставляет за собою прежние выставки”, — сказал „Голос” (1871, № 332) и затем прямо перешел к рассмотрению самих картин. „Заменяющая!” — вот все, что остановило на себе внимание газеты, а с нею, может быть, и множества ее единомышленников и поклонников. Но зато для иных выразителей общественного мнения передвижные выставки послужили даже предметом глумления и подтрунивания. Один журнал напечатал такие острые и умные соображения: „Полагая начало эстетическому воспитанию обывателей, художники достигнут хороших результатов не только для аборигенов чухломского, наровчатского, тетюшского и других уездов, но и для самих себя. Сердца обывателей смягчатся — это первый и самый главный результат; но в то же время и художники получат возможность проверить свои академические идеалы с идеалами чебоксарскими, хотмыжскими, пошехонскими и т. д.... А провинциальная пресса! Сколько она одна даст полезных указаний, с разрешения гг. начальников губерний...” Журнал, признавший позволительным такое пошлое скалозубство над презренными провинциалами, конечно, недостойными поглядеть и одним-то глазком на то, что назначено самою природою собственно для глубоких и великих петербургских жителей, — журнал, признавший уместным остроумные насмешечки над „академическими” художниками (которые, как раз в эту минуту, протестовали против всего академического), этот журнал был, к йеличайшему изумлению, — „Отечественные записки” (1871, т. 199). Еще того лучше: художник А. Ледаков написал впоследствии („Свет”, 1884, № 78), что „Товарищество передвижных выставок образовалось потому, что наши художники начали мечтать более о сборе входных денег, нежели о продаже своих произведений”, а М. Соловьев („Московские ведомости”, 1884, № 88), что это „Товарищество возникло вследствие недовольства нескольких художников административными порядками Академии художеств”. Может ли еще далее идти жалкое непонимание или злобное искажение фактов! Наконец, „Гражданин” высказал по поводу тогдашней передвижной выставки (1884, № 10)

идеи, совершенно тождественные по уму, симпатии и верности идеям художника А. Ледакова и М. Соловьева, насчет значения Товарищества. „Вот уже двенадцатый год,— говорил в заключение „Гражданин”, — как оно развивает свои задачи, малопонятные публике, да, повидимому, и ему самому”.