

IX

Репин и Верещагин — двое самых крупных и глубоких наших живописцев последнего времени. Поэтому понятно, что на них всего больше и всего чаще должны были обрушиваться единомышленники „Гражданина”, „Московских ведомостей”, „С.-Петербургских ведомостей” и „Нового времени”. Для этих газет могли быть сносны или симпатичны из созданий Репина либо только еще юношеские (как „Дочь Иаирова”), либо неудачные (как „Проводы новобранца”). Все остальное было для них темно или враждебно. Но это уже была большая милость со стороны М. Соловьева и его товарищей, что они признавали хоть прежние-то картины Репина чего-нибудь стоящими. Много есть ретроградов одинакового пошиба с гг. Соловьевым, Васильевым, писателями „С.-Петербургских ведомостей” и „Гражданина”, которые всегда находили и эти прежние картины Репина, еще никем не признанные за „тенденциозные”, антипатичными, антихудожественными, достойными презрения. Литературный критик „Нового времени” вздумал однажды писать и об искусстве. Он с ревностью вступился за Брюллова против тех, кто доказывал его пустоту, ложь, гниль, холод, бессердечие и условность, — и уверял, точно будто ничего не читавши и не видавши, что Брюллов если и грешит чем, то разве тем, что он — романтик и художник одного направления и характера с Виктором Гюго! Этим, конечно, г. Буренин только доказывал, что ровно ничего не способен понимать ни в Брюллове, ни в В. Гюго, и никогда не в состоянии был уразуметь, как велик этот последний и мыслью, и чувством, не взирая на одолевающую его иногда риторичность и надутость, как глубоко то содержание, которое он вкладывал в свои произведения, — и вместе не способен был уразуметь всего «ичтожества и дрянности обычного содержания у Брюллова, всей „академичности” его склада и направления (как это давно уже и признала вся Европа). И вот этакий-то знаток и пониматель искусства выступил перед петербургской публикой для того, чтоб оповестить всех, что „теперешние русские художники и живописи, и слова, и звуков чаще всего производят уродливые и безжизненные произведения” („Новое время”, 1883, № 2580), и это „право, большой еще вопрос: лучше ли для русского искусства, что прежде его „торжествующею песнью” было, например, изображение в „Последнем дне Помпей” женщины, упавшей с колесницы, а теперь его „торжествующею

песню” является угреватый, пропитанный спиртом нос „Протодьякона” Репина?” („Новое время”, 1882, № 2410.) Читатель понимает, что под видом „протодьяконского носа” остроумно олицетворено все новое реальное искусство, но, конечно, навряд ли он поймет, почему это так и почему такая невообразимая чепуха может укладываться в человеческой голове. Во всяком случае, верно то, что во всей великолепной картине „Протодьякон”, по силе и выражению достойной Рубенса, такую

[625]

и признаваемой на Западе, критик ничего не увидел и ничего не понял, кроме носа, а потому и повторял, по всегдашнему обычаю своему, сто раз свои остроумные, едкие и сокрушительные насмешки над „протодьяконским носом”.

Другой писатель той же газеты высказал свои эстетические понятия и способности по поводу картины Репина „Не ждали”. — Во-первых, он объявил, что на той выставке, где находилась эта картина (12-я передвижная выставка), „нет ничего выдающегося, ни одной картины, которая заставляла бы о себе говорить особенно”. (NB. Прямо наоборот истине: о редкой картине говорили и писали у нас, и в Петербурге, и во всей провинциальной нашей печати так много, как о „Не ждали”.) Далее он нападал на передвижников, зачем они разбросали картины одного и того же мастера по разным углам (конечно, и не подозревая в своем художественном невежестве, что нигде в Европе картины одного и того же художника никогда не ставятся вместе на выставке). После таких приступов этот писатель объявлял вдруг, что картина Репина „производит примиряющее впечатление, пожалуй, трогательное”. Откуда он это взял, на основании одного только своего мгновенного вдохновения, — „все случаем!”, как говорил Хлестаков, — этого, конечно, никто не отгадает. Еще далее объявлялось, что в картине „словно нет настоящего творчества и одушевления, нет того свободного и яркого таланта, который подчиняет себе всех”. Тем ярким талантом, который подчиняет себе всех, оказался К. Маковский, когда написал свою, по-тогдашнему не бесталанную, но яркую, пустую, бессодержательную и даже во многом фальшивую, на брюлловский манер, картину „Боярская свадьба”. Эта вещь уже провозглашена была „превосходящею все, прежде написанное этим художником, не только техникою, но внутренним содержанием, историческим и бытовым смыслом”. „В

истории русской живописи едва ли есть другая картина столь выразительная”, — прибавлял критик и вместе объяснял, что картина К. Маковского вся светится поэтическим колоритом, поэтической гармонией: у невесты „такие интеллигентные черты лица” и т. д. Ну да, разумеется, кому могут нравиться, казаться поэтическими и высокими созданиями такие картины, как „Боярская свадьба” К. Маковского, кто способен, по своему полному безвкусию, печатно уверять русскую публику („Новое время”, 1883, № 2463), что Перов, последние свои годы занявшийся исторической и религиозною живописью, вовсе не пошел назад, а его „Снятие со креста” останавливает наше внимание „по чуткому реализму именно русского художника”, — тому никогда, конечно, ни единой черточки не понять в картине Репина „Не ждали”. Ему тотчас покажется, что главное действующее лицо картины (по признанию всех наших художников, не говоря уже о лучшей части публики, — истинный *chef d'oeuvre*) — нечто „вымученное”; что у него в физиономии „какая-то исключительность, что-то нехорошее, недоброе, тенденция, одним словом”; оно „обдаёт чем-то странным, неприятным” и т. д. То ли дело действующие лица у г. Маковского: там, кроме самой ординарной смазливости, ничего нет — там критика ничем не „обдаёт”, кроме пустяков. В заключение оракул „Нового времени” давал даже художникам рецепт, посредством которого они могли бы выправить эту картину, написать ее гораздо лучше: стоит только выбрать главное лицо не

[626]

столь изысканное (требуется, вероятно, лицо вроде „сытых, здоровых, румяных лиц” из картины К. Маковского, столько восхитивших критика), написать всю картину колоритнее (вероятно, в стиле лакированной иллюминации К. Маковского), не так умышленно серо и экономно — и дело в шляпе! Вообще говоря, по мнению газеты, „боязнь силы и настоящей художественной правды”, „экономность и умеренность” средств выражения и мешают таланту Репина „развиться в настоящую величину”. Где можно найти еще большую неспособность понимать искусство?

Впрочем, непонимание непониманием, а по части художественной критики здесь оказалось многое такое, что еще хуже. Сюда относится, например, отстаиванье своих прекрасных мнений посредством выдумок и клевет. Нуждаясь в унижении Репина, критик пробует произвести это, выставив

противовес, который раздавил бы его окончательно. Для этого избран Крамской. Отчего бы и не так? Крамской — художник крупный, высокоталантливый, играющий крупную роль в истории нового русского искусства. Поэтому нет ничего худого в том, чтобы сравнить с ним другого крупного нашего художника и затем, если угодно, отдавать предпочтение тому или другому. Но худо то, что для выигрыша своего дела газета принимается вдруг уверять своих читателей, будто бы Крамской „вырос в течение последних лет” потому, что „сбросил с себя реалистические путы и рецептуру, что его сухость оказалась напускною, его черствая трезвость — придуманною, его бледность колорита — умышленною экономией”. Какая глупая и несчастная клевета! Но главное, что это за крупный и высокий художник, который в течение нескольких десятков лет способен был умышленно обезобразить свой талант! И какое из всего заключение: „Портреты Крамского стали живее, правдивее, художественнее; в них меньше претензии обнять необъятное, т. е. выразить в портрете целый характер...” Боже, какая нелепость! Художник-портретист, не желающий выразить целого характера, что это за портретист, что это за художник? Казалось бы, над всеми этими смешными глупостями можно было только смеяться; однакоже находятся люди, которые пресерьезно стараются выгородить и отстоять весь этот невежественный вздор. В этой роли особенно отличался, в 1884 году, некто, подписывавшийся „Художник”, хотя ему скоро доказали, что на такое название он не имеет никакого права, что он есть только лжехудожник, дерзкий самозванец, и что в искусстве он в глаза аза не знает.

Но где еще лучше, чем на Репине, Крамском и К. Маковском, выразились художественное понимание, вкусы, симпатии и знание критиков „Нового времени”, так это на Верещагине. Тут уже все было пущено в ход, все пошло *va-banque*.

Уже тотчас после первой верещагинской выставки 1874 года поднялись против великого художника с шипением и злобой голоса ретроградов и ярых консерваторов. Как в 1858 году, под сильным влиянием некоторых профессоров Академии, выступил против Иванова весьма мало известный и плохой литератор Толбин, так в 1874 году, вследствие подобных же влияний, выступил против Верещагина весьма малоизвестный и плохой живописец академик Тютрюмов. Он доказывал, что „непозволителен, неучтив и дерзок был отказ

Верещагина от предложенного ему Академией звания профессора; что такому ху-

[627]

дожнику всякие почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которые он и умел выручить; что некоторые залы выставки были освещены огнем для того, чтоб „скрыть недостатки письма” очень многих картин, и, вдобавок ко всему, что вообще все картины Верещагина писаны не им самим, а „компанейским способом”, в Мюнхене, так как в четыре-пять лет один художник не в состоянии написать такую массу картин, и поэтому „Верещагину, давшему только свою фирму, и совестно было принять профессорство” („Русский мир”, 1874, № 265). Две московские газеты, „Современные известия” и „Московские ведомости”, также высказались против Верещагина: первая была столько же, как и Тютрюмов, возмущена небывалым еще нигде отказом от художественного чина и уверяла, что этот „странный отказ произведет впечатление только на непризнанных гениев, разглагольствующих по трактирам и погребкам”; вторая говорила, что картины Верещагина „это — эпопея туркестанской войны, изображенная с туркменской точки зрения. Герои поэмы Верещагина — туркмены, побеждающие русских и торжествующие свою победу. Поэт-художник воспеваает их подвиги и венчает их апофеозой из пирамиды человеческих голов. У Верещагина есть много изучения, наблюдательности и местами сильно развитая техника; недостает только весьма часто самого главного — поэзии” (Нб: всегдашний припев самых прозаических ретроградов и консерваторов — поэзия! Только тут речь идет об особенной, их собственной, казенной и рутинной „поэзии”). Что касается Тютрюмова, то с его жалкими обвинениями и клеветами скоро расправились художники русские и иностранные: русские напечатали протест о полной их несолидарности с мнениями, подозрениями и критическими взглядами Тютрюмова, а мюнхенские, целым обществом из шестисот человек, заявили, что, по произведенному ими расследованию, ничто из слов Тютрюмова не подтвердилось и что факт „оклеветания” такого высокого художника, как Верещагин, вызвал между ними всеми глубочайшее негодование. Русская публика и большинство печати, полные уже и в то время глубочайших восторгов от картин Верещагина, приняли это заявление мюнхенских художников с

большой симпатией; один только хроникер „Отечественных записок” (1875, апрель) нашел приличным и умным трунить и посмеиваться над всем тютрюмовским событием и пробовал уверять, что „начинать серьезное расследование о том, не помогал ли кто Верещагину в Мюнхене, значило делать такой же абсурд, какой представляло само обвинение”, что „теплота чувств и возвышенные порывы духа являются здесь не более как пустым и не совсем благовидным фанфаронством”.

Но спустя шесть лет, когда Верещагин написал свои картины из болгарской войны и произвел ими громадное впечатление на нашу публику (как впоследствии и на всю Европу), „Новое время” вздумало остановить успех Верещагина и доказать публике, что этот художник вовсе не так высок и необыкновенен, как всем кажется. Первым выступил некто В. П. со статьей „Неправда в картинах Верещагина” и здесь, с точки зрения забавнейшего квасного патриотизма, доказывал, что с выставки зритель выносит „не мир, а раздражение; ноющая боль чувствуется в глубине оскорбленной души...” „Действительно ли правда болгарской войны, страдания высказаны тут, а не — сатира на страдание? — спрашивал В. П. — Человек исчез, исчезли

[628]

физиономии мучеников войны (картина „Панихида”), для чего же этого мяса так много? Следовательно, тут страдание является подчеркнутым... Где же молящиеся? Это прямая клевета на живых перед лицами мертвых... В „Победителях” русское поражение сугубо подчеркнуто... Нищеты победителей нет на правдивой картине Верещагина... Глубоко, сердечно обидится русское простое мужицкое или солдатское сердце за правду этих картин” (NB: это пророчество вовсе не сбылось, и никакое солдатское и мужицкое сердце не обиделось). В заключение В. П. объявлял, что „правда этих картин — болезненная правда одержимого рефлексом беспочвенного интеллигента” (1880, № 1437).

После этой статьи, возбуждившей величайшее негодование в среде нашей публики и печати, „Новое время” в продолжение нескольких лет не прекращало своих нападений на Верещагина. Чего-то тут не было перепробовано: и клевет, и выдумок, и прямой лжи, и насмешек, и пошлейшего „остроумия”, и отвратительных запоздrevаний, и глубокомысленных важных рассуждений. К

сожалению, ничто не помогло. „Новое время” только жесточайшим образом осрамилось (может быть, еще более, чем когда-нибудь прежде и после), и все усилия его ни к чему -не привели: публика осталась при своем собственном мнении. Привести все, что было высказано „Новым временем” в продолжение этого незабвенного похода, невозможно, да и не стоит. Но вот несколько главнейших извлечений.

Газета жаловалась, что в картинах Верещагина „нет ни одного светлого луча, ни тени радостного чувства, ничего такого, что говорило бы в пользу войны, в пользу истребления человечества, во имя бы чего они ни совершались; сама природа взята в суровые моменты своей жизни” (NB: Верещагин виноват не только в том, что война есть война, но и в том, что болгарская война была зимой). „У Верещагина нет Ахиллесов, Аяксов, Агамемнонов, нет ни Елены, ни Париса, ни Патрокла (?!). У него — массы, груды тел, груды черепов, вороны и несколько обыденных типов” (NB: на этот раз газетой требуются „необыденные”, вероятно, какие-нибудь парадные, аристократические типы и „обыденные типы” порицаются, между тем как, наоборот, в картине Репина „Не ждали” требовались именно „обыденные типы” и „необыденные” — порицались. Отчего так? Кто поймет?) „... Верещагин тщательно старается (?) отнять всякое утешение именно у русского человека...” „Г-н Верещагин не ясно понимает, что такое реальная художественная правда (NB: газета, конечно, это отлично понимает!) и что такое обратная сторона, которая никогда не может быть реальной художественной правдой” (да, для квасных патриотов, для слепых или для „всепокорнейших”) и т. д. Все это по части патриотизма и широких взглядов на задачи правдивого, не лгущего искусства.

Что касается собственно художественной стороны, в газете объяснялось, что „Верещагин очень ловко и мило делает по полотну мазки кистью, обмоченной в красную краску, и говорит, что это все трупы и кровь, хотя при ближайшем рассмотрении это оказывается какими-то кочками и кучами навоза”, что Верещагин „постепенно нисходил от сильных картин среднеазиатской войны, где было так много типов и живых людей, к более слабым картинам русско-турецкой войны, где вместо живых людей трупы...” „Школы Верещагин не создает (NB: то ли дело К. Маковский? — тот, вероятно, создает), но создает самого

[629]

себя, свой талант, свое умение и средства располагать своим достоянием” и т. д. Сверх того, при появлении „Свадьбы” Маковского, газета признала этого художника опасным соперником Верещагина.

По части внешней фактической стороны дела издатель уверял (нагло насилуя правду и даже позабывши то, что печатал у него же в газете его заграничный корреспондент г. Молчанов), что никогда Европа не приходила в большой восторг от Верещагина, что восторги Европы были умеренны и что даже все „авторитетные Revues совсем умолчали о выставке Верещагина”; что этот художник не только умел написать несколько прекрасных картин, но „умел и прославиться. Последнее умение очень важно, ибо для него часто недостаточно даже самого выдающегося таланта, а необходимо умение человека, понимающего дух времени и знающего уловить этот дух. Для этого необходимы средства”, и т. д.

Другой писатель газеты⁴ оставлял в стороне соображения патриотические, но зато с тем большею ревностью занимался другими соображениями, художественными и теми, которые касались личности самого Верещагина. Отношение критика к Верещагину ясно обозначено было уже и в одних этих словах: „Моя критика должна будет почти вся свестись на самые элементарные замечания, ибо иных картины г. Верещагина не могут вызвать”. Вот каков бедный Верещагин! Кроме „элементарных замечаний”, он ничего другого не дождется от газеты — не достоин. И почему не достоин, это очень легко понять: картины Верещагина „вовсе не представляют в русском искусстве художественного факта, имеющего крупное внутреннее значение; они только блестящее, модное явление, явление поверхностное”. У Верещагина критик находит великие недостатки. Так, например, в картине „Процессия на слонах в Индии” он признал „грубую, кричащую колоритность и эффектность красок, небрежное письмо, малую выдержку воздушной перспективы — все это слишком грубо декоративно”. Рассматривая картину „Великий могол в мечети в Дели”, критик чувствует себя склонным „заподозрить Верещагина — выражаясь мягко — в некотором фокус-покусничестве в искусстве: мнимая оригинальность и

⁴ Г-н Буренин. — В. С.

поразительность этой картины заключается в том, что в ней на пространстве громадного холста нарисована, вероятно с фотографии, в колоссальном виде перспектива мечети и в ней помещено десять небольших фигур и несколько пар туфель на первом плане”. При этом сообщается глубоко художественное и очень полезное для художников замечание, что „все, что тут нарисовано на пространстве четырех или трех квадратных саженей, — все это могло бы с удобством уместиться на крошечном полотне, и впечатление от картины было бы то же самое. Скажут, что нельзя художнику предписывать размеры его полотна, — нет, это не так: художественные соображения предписывают художнику известное соотношение между сюжетом и размерами картины, если только он преследует истинные цели искусства, а не коммерческие”.

Любопытно было бы послушать критика где-нибудь в музее: он там, я думаю, мастерски и ловко разобрал бы, кто имел право и кто нет писать картину свою на том или другом полотне, — я думаю, тысячам художников досталось бы. Еще лучше

[630]

то, что, при своем примерном художественном вкусе и чутье, этот критик решил, что „большая часть индийских этюдов Верещагина, вероятно, писана им с фотографии”, — предположение, совершенно равняющееся клеветам и выдумкам Тютрюмова насчет туркестанских картин Верещагина, писанных не прямо им самим, а „целой компанией художников”. Читая такие изречения обоих превосходных писателей, художники только хохотали и с жалостью поднимали плечи. Но одно из самых любопытных мест у писателя „Нового времени” — это объявление, что, „за немногими счастливыми исключениями, почти все произведения Верещагина суть только иллюстрации, а не картины в истинном смысле этого слова”, и при этом объяснялось, что „иллюстрация есть такое произведение, где художник изображает известный случай или фотографирует с приблизительною точностью известную местность, оставляя свою мысль и свое поэтическое чувство в стороне и заботясь только о формальной верности данного случая или местности”. Откуда взял критик такое смехотворное определение „иллюстрации” — спрашивать нечего: ясно, что оно всецело исходит из собственной его головы, оно есть плод неизмеримого его невежества в деле искусства. Надо полагать, что критик отроду не видывал

других иллюстраций, кроме как в плохих детских книжках или лубочных изданиях, а то бы он знал, что не только новое, но и старое искусство Европы наполнено иллюстрациями не только в высшей степени талантливыми, но и гениальными, где присутствуют и мысль, и поэзия, и самое глубокое творчество; поэтому для художественного произведения не составляет еще никакого стыда и позора быть „иллюстрацией”, как этого бы желал критик. Сверх того, сколько ни путешествовали по всей Европе картины Верещагина, повсюду вызывая восторг и изумление, начиная от самой простой публики и кончая высшими знатоками и талантливейшими художниками целой Европы, они еще никому до сих пор не показались только „иллюстрациями”. Курьезно, наконец, было то, как критик, совершенно по-тютюмовски, упрекал Верещагина за „электрическое освещение” его картин, как за шарлатанское средство „взбудоражить внимание толпы” — не зная, конечно, что так же освещаются везде теперь самые знаменитые классические картины, начиная с Британского музея. Курьезно также было то, как критик злобно обвинял Верещагина в рекламировании в пользу своей славы, для чего он даже не презирает угощать парижских рецензентов „тонкими обедами”.

Да, критики газеты не дошли даже до степени понимания писателей „Гражданина”, которые, все-таки, каковы они ни есть, а находили, что „Верещагин представляет собою крупную величину в нашей современной живописи... Главное значение Верещагина то, что он более всех наших художников напоминает большие европейские таланты. Он более всех способен к огромным задачам, к широким замыслам, к величавым и серьезным композициям. Он подчинил себе технику. Он в этом отношении все может сделать, чего нельзя сказать ни про одного из самых талантливых наших художников... Верещагин мог бы сделаться первоклассным всемирным художником, наравне с Деларошем, Жеромом, Каульбахом, если б он не наследовал от своего русского родства двух капитальнейших недостатков: неряшливой грубости и зависимости от пошлых литературных влияний. ...” („Гражданин”, 1883, № 36).