

АЛЕКСАНДРНИКОЛАЕВИЧ
БЕНУА

РУССКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Если проследить в истории живописи отношение художников разных эпох и народов к своему предмету, если взять во внимание, что для них было более существенно – сама ли живопись или известные мысли, передававшиеся ими в живописи, – то мы заметим два основных течения в художественном творчестве. Началом одних стремлений было исключительное искание красоты, в источнике другого отношения обнаружилось желание посредством живописи рассказать что-либо забавное, поучительное или обличительное. Одни художники передавали в своих произведениях свое чувство прекрасного вне всякой тенденции; другие пользовались живописью как чем-то вспомогательным для передачи своих мыслей совершенно внехудожественного порядка. Живопись в последнем случае являлась в подчиненном от литературы, философии и религии положении, она исполняла служебную роль.

Иногда, впрочем, эти течения сливались. В эпохи сильного религиозного подъема или в творчестве отдельных религиозно настроенных личностей искание красоты в живописи

смешивалось неразъединимым образом с выражением их религиозных и философских взглядов. В такие эпохи, такими людьми создавались величайшие художественные произведения, одинаково содержательные по своей внеживописной мысли и одинаково прекрасные по чисто художественным достоинствам. Наоборот, в эпохи ослабления веры искание красоты получало узко-эстетический, какой-то специальный оттенок и мало-помалу искусство сворачивало в своего рода схоластику – в академизм. Наконец, в эпохи преобладания буржуазного, внерелигиозного стремления к земному благополучию живопись становилась в подчиненное от общественных требований положение и принуждена была, откинув попечение о красоте (которая некоторыми теориями смешивалась с этическими и политическими принципами), служить социальным идеям – то в виде обличительного орудия, то в виде поучительного развлечения.

В каждом из названных течений проявилось немало любопытного и драгоценного, но не все это любопытно и драгоценно в равной степени. Если одни произведения являются созданиями самодовлеющими, вечно юными, отмеченными печатью откровения, то другие произведения

кажутся рядом с ними порождениями мелких житейских забот, отражающими суету проходящих интересов, или плодами мертвенной школьной рутины. Значительная часть русской живописи общеевропейского ее фазиса отличается именно этими чертами и имеет так мало общего с истинной природой красоты, что даже может явиться вопрос, подлежит ли она рассмотрению с чисто эстетической точки зрения и имеет ли она место в истории русского искусства.

Однако какое бы то ни было "иконоборство" не в духе нашего времени. Тот, кому пришла бы мысль объявить теперь во имя служения великому и чистому идеалу гонение на мелкое, житейское творчество или на произведения, слишком зависимые от школьного шаблона, тот заслужил бы название вандала, одностороннего и одичалого фанатика. В защиту положения о необходимости восприятия в истории искусства *всех значительных* явлений художественного творчества, хотя бы наперекор чисто эстетическим требованиям, можно указать на Хогарта. Этот художник издевался самым бесцеремонным образом над заветами Аполлона, этот мастер приблизился больше всех к литературному памфлету, к смехотворным

новеллам. Однако у кого поднимется теперь рука, чтобы сокрушить этого дерзкого и умного буффона? Не станем здесь говорить об его большом чисто живописном даровании, на которое он сам обращал слишком мало внимания и которое так редко обнаруживалось в его картинах. Хогарт должен сохранить видное место в истории искусства, как части истории культуры, уже за одну удивительную документальность своих картин, придающую им меланхолическую глубокую прелесть отзвуков прошедших времен.

Точно так же не следует игнорировать произведения, отличающиеся одними школьными достоинствами. Положим, живой идеал в таких созданиях застыл, окаменел, превратился в сухой и мертвенный шаблон, но и на таких произведениях лежит еще слабое отражение красоты, и потому и они еще способны доставить если не восторг, то все же известное удовольствие. Однако если и не следует игнорировать ничего мало-мальски значительного, то при этом особенно необходимо соблюдать в своем изложении строгую пропорциональность, отдавая предпочтение произведениям безусловно *прекрасным* перед относительно *интересными*. И самая беспристрастная история не должна выпускать из

виду этой пропорциональности, так как в противном случае она рискует утратить свой основной характер и впасть в полную хаотичность.

В изложении истории русского искусства, более чем где-либо, важно придерживаться как тех принципов разносторонности и терпимости, так и соблюдения подобной соразмерности. Рассматривание русской живописи с одной только чисто художественной точки зрения повлекло бы за собой такие неожиданные странности, за которые на такое сочинение неминуемо обрушились бы обвинения в неполноте и в пристрастии. Это потому, что чисто художественных моментов в русской живописи меньше, чем в какой-либо другой живописной школе. Значительный период ее протекает в узком русле академизма и лишь только начинает освобождаться от него, как попадает в сложный механизм "общественного движения". Явлений истинно художественного характера за двести лет существования у нас общеевропейского искусства удивительно мало. Останавливаться на достоинствах одних этих явлений значило бы сузить свою задачу до кажущегося парадокса. Но с другой стороны, и самый снисходительный историк, исследуя

русскую живопись, не должен выпускать из рук известной идеальной мерки, при помощи которой он только и может выяснить чисто художественный смысл каждого явления и, отдав должное культурно-историческому, так сказать, местному и временному значению целого ряда произведений, выделить и осветить те моменты русской художественной жизни, в которых отразилась вечная и общечеловеческая прелесть красоты.

XVIII ВЕК

Матвеев. Никитин – Подъем русской культуры при Елизавете – Иван Аргунов. Антропов – Лосенко – Рокотов. Левицкий – Боровиковский. Шибанов – Дрождин. Миропольский – Николай Аргунов. Щукин – Бельский – Семен Щедрин – Михаил Иванов. Алексеев – Галактионов – Мартынов. Максим Воробьев – Александр Брюллов

С Петра следует начинать историю русской живописи общеевропейского характера. Если мы станем сравнивать произведения петровских художников с тем, что творилось в России до того времени, то мы не найдем в них почти никаких следов этого прежнего художества. В одной только церковной живописи продолжал еще довольно долго держаться допетровский стиль; но как раз русская церковная живопись уже до времени Петра I в сильной степени утратила свой самобытный, традиционный характер. Русская иконная живопись XVII века, только что начавшая освобождаться от византийского канона и впитывать в себя элементы народного вкуса (главным образом в подборе красок и в разработке орнаментов), с середины XVII века сворачивает в сторону и под влиянием южно-русской и польской культуры получает несомненно "немецкий" оттенок. Церковь почти не боролась с этим течением. Она, упорно стоявшая за неприкосновенность византийских традиций во всем, что касалось чисто внешних требований иконописания – в выборе сюжета, поз, группировок, отчасти даже одеяний – равнодушно относилась к тому, что самые типы священных лиц, под влиянием немецких эстампов, стали приобретать вялый характер и

что весь стиль образов сделался ломаным, дряблым, ничего общего не имеющим со строгим величием Византии. Ко времени и в особенности со времени Петра I течение это еще усилилось и выродилось в середине XVIII века в странную смесь византийского шаблона с дикими вывертами немецкого рококо. Академия вытеснила и последние черты византийства из русского иконописания, и в первой половине XIX века мы не находим уже более никаких следов его. Лишь в народном кустарном промысле дожило древнее церковное искусство и до наших дней.

Русскую школу живописи общеевропейского типа принято начинать с двух художников, посланных Петром для обучения за границу. Однако это не совсем верно, так как ни тот, ни другой из этих художников не имел решительного влияния на последующее русское искусство и гораздо большее значение для русской живописной школы имели многочисленные приезжие мастера. В выборе последних Петр обнаружил если не вкус, то, несомненно, большую проницательность. В Россию были приглашены безусловно отличные художники своего времени: граверы Шхонебек и Пикарт, скульпторы Шлютер, Растрелли и Пино,

живописцы Таннауэр, Каравакк, Тарсиа и Пильман, архитекторы Леблон, Микетти, Маттарнови, целые плеяды превосходных резчиков, ткачей, токарей и проч. К 20-м годам XVIII века русская придворная жизнь уже получила вполне западный облик. К тому времени Петербург был застроен; вместо прежних мазанок выросли более или менее роскошные дома императора и знатнейших вельмож, сады в новой столице и ее окрестностях украшены на итальянский лад статуями и фонтанами, стены и потолки покрыты затейливой живописью.

Однако вечно выписывать иностранцев было слишком обременительно. Сознание того, что русское золото утекает в другие страны, доставляло немало забот правительству и повлекло за собой мероприятия для насаждения у нас собственного, местного, "менее дорогого" искусства. С целью такого насаждения между прочим были посланы за границу несколько молодых людей для усовершенствования в художестве.

Из этих пенсионеров Петра Великого выдвинулись только двое: Андрей Матвеев и Иван Никитин, но судьба не благоприятствовала ни тому, ни другому, ни в особенности их произведениям. Из последних до нашего времени

дошло так мало, что трудно иметь настоящее представление об их авторах. Андрей Матвеев, вернувшийся в 1727 году, прожил затем всего десять лет и умер в цвете лет и таланта. Несколько достоверных его произведений свидетельствуют о том, что он усвоил вполне технические приемы западной живописи (свое художественное образование получил он в Нидерландах под руководством Моора и Схора), но их все же слишком мало, чтобы судить об его художественной личности. Два его портрета князя и княгини Голицыных в Петровском близ Москвы вполне прилично нарисованы и довольно умело написаны, но до первоклассных современных произведений Ларжильера, Наттье, Риго, Троста и др. им далеко, как до неба. Картина Матвеева в Строгановской галерее напоминает своей гладкой живописью и схематической композицией слабые подражания Ван дер Верфу, а об его образах в Петропавловском соборе и Симеоновской церкви невозможно судить, так как они сплошь переписаны в позднейшие времена. Лишь неоконченный портрет его самого с женой, пожертвованный сыном Матвеева Академии художеств, выделяется из заурядной живописи начала XVIII века своей характерностью, бойким

мазком и приятным зеленовато-коричневым тоном. Все остальные произведения Матвеева погибли, затерялись (как, напр., и его этюд с натуры для портрета Анны Иоанновны, бывший еще в 1850-х годах в Академическом музее) или же до неузнаваемости испорчены записью. Совершенно апокрифическая "Куликовская битва" в музее Александра III лишь окончательно сбивает представление об этом мастере.

Еще менее осталось от И. Никитина. Об И. Никитине, вернувшемся в Россию в 1720 году, приходится судить по единственному известному нам произведению, имеющему почти полную достоверность, по портрету барона С. Г. Строганова в голицынском имении "Марьино" под Петербургом. Этого произведения однако же мало, чтобы составить себе какое-либо понятие о художнике, тем более, что и этот портрет, интересно взятый и не лишенный элегантности, все же не отличается ни яркостью характеристики, ни каким-либо выдающимся мастерством. И этот портрет вполне приличное, но дюжинное для того времени произведение. Гораздо большее значение для характеристики Никитина имели бы портреты "Петра на смертном ложе" и "Напольного гетмана" в Академическом музее, написанные с большим

мастерством сочными красками в приятной и благородной гамме, если бы можно было вполне удостовериться, что эти картины действительно Никитина, а не Таннауэра. При Анне Иоанновне И. Никитин был замешан в дело монаха Иосии, бит кнутом и сослан в 1737 году в Сибирь, откуда он был вызван лишь при Анне Леопольдовне. К сожалению, ему, измученному долгим изгнанием, не суждено было увидеть свою родину, и он умер в пути осенью 1741 года. Быть может, существует еще немало его работ, разбросанных по разным усадьбам и дворцам, но вряд ли удастся когда-либо выяснить, что именно принадлежит его кисти, так как одного достоверного, но не особенно типичного портрета слишком мало, чтобы составить себе понятие о художнике. Единственное произведение брата его, Романа, портрет М. Я. Строгановой в Академическом музее, интересно лишь в костюмном отношении.

Со времени Елизаветы начинается новый период русской живописи. Любившая и понимавшая роскошь царица не довольствовалась тем вялым прозябанием, которым, наподобие мелким немецким дворам, отличалась придворная жизнь во времена ее предшественницы. Замыслы Елизаветы были грандиозны. Ее царствование было в

художественном отношении для России почти то же, что царствование Людовика XIV для Франции. При ней и под ее непосредственным наблюдением сначала перестроен аннинский Зимний дворец, а затем выстроен новый деревянный и почти закончен новый каменный дворец русских государей, при ней построены или сплошь перестроены огромные дворцы Анничковский, Ораниенбаумский, Гостилицкий, Царскосельский, Петергофский, Головинский в Москве, Киевский и бесчисленная масса других. При ней воздвигнуты лучшие и роскошнейшие постройки стиля рококо в России: Смольный монастырь, Троицкая пустынь, Андреевский собор в Киеве и многие другие. При ней же стали, в подражание царице, строиться на великолепный и истинно европейский лад русские магнаты: Строгановы, Воронцовы, Шуваловы, Шереметевы. Петербург и окрестности его к концу ее царствования получили совершенно новую физиономию, ту самую, которую они сохраняют в довольно значительной степени и поныне. В гениальном Растрелли Елизавета нашла своего Лебрена, но для исполнения его бесчисленных и равномерно превосходных проектов требовались новые и новые легионы мастеров, тем более, что часть вызванных Петром

художников была уже в могиле, другая вернулась, за неимением работ, на родину (как Пильман и Пино), часть же настолько состарилась, что не могла уже поспевать за лихорадочной деятельностью молодого поколения. Из вызванных при Елизавете живописцев наибольшего внимания заслуживают: портретист Г. Х. Гроот – мастер манерный, но владевший необычайно тонкой и нежной кистью, его брат И. Ф. Гроот, один из лучших "зверописцев" своего времени, Валериани, хороший перспективист, оказавшийся весьма полезным в деле образования молодых русских художников, декораторы Перезинотти, отец и сын Градицци и братья Бароцци. В последние годы царствования Елизаветы к ним присоединились еще: соперник Буше – С. Торелли, несколько однообразный, но все же отличный портретист граф Ротари и французы Ле Лоррен, Лагрене, Токке и Де Велли. В Петербурге и в Москве во время пребывания там двора развернулась теперь такая же блестящая и нервная художественная жизнь, какая царила лишь при самых изысканных европейских дворах того времени. Елизавета видела едва ли не главную задачу своего царствования в том, чтобы придать русской жизни тот фееричный блеск вечно счастливого

Эдема, которым отличалась великосветская жизнь Запада.

После агонии русской культуры при Петре II и Анне, теперь чувствовалось несомненное пробуждение и подъем ее. Семена, посеянные Петром Великим и пролежавшие в земле в продолжение пятнадцати лет, стали теперь всходить. На всех поприщах появились истинно русские даровитые личности; нашлись и люди, которые сумели оценить это явление, дать ему ход и поддержку. Среди них на первом месте стоит И. И. Шувалов – благороднейший русский человек, более чем кто-либо горевший желанием вернуть к жизни все образовательные начинания Великого Петра, но, разумеется, разделявший и общие для того времени недостатки во взглядах на искусство и на художественное образование. При царившей тогда грандиозной роскоши являлась настоятельная необходимость иметь собственных художников-мастеров, но о собственном, самобытном *народном* искусстве тогда никто и не думал. Престиж школьной эстетики не давал возможности глубже вдумываться в суть искусства, в его истинную, вдохновенную природу.

В этом характерная черта первых шагов русской школы живописи, не оставшаяся без

влияния и на все последующее течение ее. Живопись в России не появилась сама собой в ответ на запросы целого общества, а была вызвана на свет волей правительства и аристократии, желавших иметь внешность жизни, тождественную с внешностью жизни на Западе. Вот почему было бы бесполезно искать народной самобытности даже в лучших представителях русской школы XVIII века. Мы можем найти десяток даровитых и прекрасно образованных художников, могущих по своим чисто живописным достоинствам стать рядом с лучшими именами европейских школ, но в этих мастерах нет своеобразной личной ноты, нет особого "русского" настроения.

Вот почему лучшее, что было сделано в русской живописи XVIII века – это портреты и отчасти еще пейзажи – те же "портреты" природы. Портретная живопись требует большого таланта, технических знаний, но не нуждается в резкой индивидуальности художника. Эти знания и техническое совершенство получали русские художники XVIII века. Но нечего искать в них фантазии, какого-либо свободного творчества. Да у нас не могло быть и ценителей на эти драгоценности. Подобно кафтанам и шлафрокам, которые

выписывались из Парижа, и эстетика русского барства приехала прямо из Парижской *Академии*. Не Ватто или Ланкре, ни даже более доступные Буше и Фрагонар – эти дивные фантасты XVIII века, не Шарден или Ходовецкий – эти тончайшие поэты семейного очага, интересовали наших бар, а все то велеречивое официальное искусство, которое в Академиях выдавалось за Grand-Art.

В петровское время учреждена при Петербургской типографии школа рисования. При Екатерине I устроено стараниями Абрамова художественное отделение при Академии наук. При Елизавете в 1748 году издается регламент об учреждении Академии художеств при Академии наук и руководство ею поручается типичному представителю своего времени, "профессору от аллегории" Штелину. Наконец, в 1757 году стараниями И. И. Шувалова учреждается при Московском университете вполне организованная Академия художеств, местом нахождения которой назначен, однако, Петербург, как центр дворцовой и аристократической жизни. Впрочем, в качестве художественной теплицы являлась не только одна Академия художеств, но и вся, отчасти почти не зависевшая от нее, семья русских и иностранных художников, постоянно

живших в Петербурге и переселявшихся оттуда лишь вместе с временными переселениями двора.

При Елизавете выдвинулся целый ряд русских художников еще до основания Академии художеств. Появление их свидетельствует о сильном подъеме русской культуры в 40-х и 50-х годах XVIII века.

Среди этих художников особенного внимания заслуживают: Иван Аргунов – крепостной человек графа Шереметева, свойственник А. Матвеева – Алексей Антропов, рисовальщик и перспективист Махаев, ученик Валериани, а также иконописцы: Вишняков, И. Бельский, В. Павлов, Г. Вельяминов и другие довольно посредственные живописцы образов, интересные, однако, по своим курьезным опытам связать требования православного канона с бойкостью итальянского рококо. Иконы в петергофской и царскосельской придворных церквях, а также в соборе св. Николы Морского в Петербурге – весьма любопытные образчики этого стиля.

Во всем этом ряде художников действительного внимания заслуживают, впрочем, только первые два – Аргунов и Антропов, тогда как о Махаеве трудно судить потому, что неизвестно, что в сущности принадлежит ему в драгоценной серии

гравированных видов Петербурга, изданной в последние годы елисаветинского царствования. В Эрмитаже висят масляные оригиналы этих гравюр: некоторые из них (например, Летний дворец) написаны бойко и умело, другие (большой вид Невы) – с вялой робостью и совершенно ремесленно. Скорее всего, что первые из этих картин работы Валериани, а вторые – самого Махаева.

И. Аргунов (1729–1802), несмотря на изыскания С. Дягилева, представляется не вполне выясненным художником. Подобно многим другим мастерам того времени, он не стеснялся подписывать портреты, скопированные им с чужих оригиналов, и это перемещение копий с оригинальными произведениями очень сбивает оценку его дарования. Так, к сожалению, трудно быть вполне уверенным в авторстве И. Аргунова относительно одного из лучших произведений русской живописи XVIII века – портрета графини Варвары Алексеевны Шереметевой, могущего встать рядом с портретами Токке, Ротари и Ванлоо. Разумеется, весь интерес этой характерной, необычайно здоровой в своем реализме картины был бы утрачен, если бы оказалось, что это только копия Аргунова с заглохшего оригинала одного из этих мастеров.

Почти такого же достоинства портреты гр. П. Б. Шереметева, графини В. П. Разумовской и калмычки Аннушки. Несравненно слабее ряд других портретов И. Аргунова, но и в них, кроме прелести старины, интересных костюмов, причесок и поз, есть немало хороших чисто живописных сторон: довольно умелая живопись (И. Аргунов был учеником Г. Х. Гроота) и достаточно правильный рисунок.

Почти столь же сбивчивое представление имеем мы и о другом выдающемся русском художнике елизаветинского времени – об Алексее Петровиче Антропове (1716–1795). Как кажется, Антропов был далеко не заурядной личностью. Его главной заслугой следует считать основание – в противовес казенной Академии – собственной школы живописи, из которой вышел, между прочим, один из величайших русских художников – Левицкий. В потомстве последнего сохранились до нашего времени воспоминания об Антропове, как о человеке независимом, гнушавшемся официального художественного мира и предостерегавшем своего молодого ученика от пагубного влияния Академии.

В пользу же Антропова говорит и та гибкость, с которой, увлекшись искусством гр. Ротари, приехавшего в Россию в 1756 году, когда

Антропову было уже сорок лет, он заимствовал и усвоил себе твердую и ясную манеру знаменитого итальянского художника. В манере Ротари исполнены два лучших портрета Антропова: портрет неизвестного в Третьяковской галерее и портрет гр. Румянцевой в Музее Александра III. Последняя вещь, написанная в 1764 году, подтверждает своей симпатичной грубостью и простотой наше мнение об Антропове, как о человеке энергичном и до крайности самостоятельном. Несравненно слабее его царские портреты, в которых Антропов, не имея возможности писать с натуры, был принужден пользоваться чужими документами. Не обладая виртуозностью, не прошедший истинно европейской школы (он был учеником А. Матвеева, слабого иконописца Вишнякова и Каравакка), он беспомощно нагромождал в этих портретах разные детали, заимствуя их с произведений Токке, Гроота и Де Велли. Не более интересны и его образа, сохранившиеся в киевской Андреевской церкви.

Мы не обладаем достаточными документами, чтоб вполне судить о том, что представляла из себя первая "шуваловская" Академия художеств. Скорее всего это было нечто вроде большой художественной мастерской, куда поступали уже

почти зрелые люди и где учение было поставлено на довольно свободных началах. В шуваловской Академии, не задававшейся целью "воспитывать людей", а стремившейся "образовывать художников", – выразился в последний раз чисто практический принцип петровских образовательных реформ. Отсюда и плоды: шуваловская Академия дала несколько настоящих *мастеров* своего дела. В архитектуре выдвинулись: Баженов, Старов и Иванов; в скульптуре: Шубин и Гордеев; в гравюре: Чемесов, Колпаков и Герасимов; в живописи: Лосенко, Рокотов, Саблуков, Сем. Щедрин, Серебряков и Головачевский.

Фальконе, знавший хорошо Лосенко (1737–1779), так отзывался о нем впоследствии: "Le pauvre et honnkte garzon, avili, sans pain, voulant aller vivre ailleurs qu'a Pйtersbourg, venait me dire ses chagrins; puis s'abandonnant a la crapule par dйsespoir, il йtait loin de deviner ce qu'il gagnerait a mourir. On lit sur la pierre sйpulcrale, qu'il йtait un grand homme. Il est donc certain qu'en Russie, et dans la peinture, d'un dessinateur, copiste assez exact et peintre sans gйnie, on sait faire un grand homme apres sa mort. L'Impйratrice avait voulu l'encourager; mais enfin, il eut une belle йpitaphie". Эти добродушно-иронические слова,

весьма характерные для русского искусства вообще, едва ли верно характеризуют Лосенко. Фальконе познакомился с ним тогда, когда несчастный художник был уже совершенно измучен обязанностями своей чисто чиновничьей службы в Академии (он был директором ее). Несколько произведений, исполненных Лосенко в начале своей деятельности, рисуют его нам в другом свете. Если даже окончательно пришлось бы отнять у этого мастера приписываемую ему прелестную жанровую картину в Третьяковской галерее¹, то все же Лосенко должен, благодаря своим отличным портретам (актера Волкова и Сумарокова) и своим превосходным этюдам с натуры, сохранить видное место в истории живописи. Совершенно безотрадны только его исторические композиции, в которых он с мучительной неудачей пытался приблизиться к "благородному" стилю Парижской Академии.

О личности Рокотова нам известно еще менее, нежели о Лосенко, но о его большом живописном даровании говорят его многочисленные произведения. Рокотов выдвинулся очень быстро. В 1760 году он поступает в Академию (едва ли, впрочем, учеником), и уже в 1762 году он признан адъюнкт-профессором. В том же году он пишет два портрета императора Петра III, не

уступающих лучшим произведениям Ротари, и сама Екатерина, ни разу не позировавшая Левицкому, позволяет Рокотову писать свой портрет с натуры. Третий портрет императрицы (в Романовской галерее считался при жизни Екатерины за самый схожий. В конце 60-х годов Рокотов совершенно переселяется в Москву, возвращается в 90-х годах в Петербург и умирает в 1812 году². Вот почти все данные, известные о жизни мастера, которым Россия вправе гордиться не менее, нежели Левицкими и Боровиковским.

Действительно, имеется несколько портретов Рокотова, не уступающих ни в чем знаменитым произведениям этих мастеров. Сюда относятся сильно напоминающие Ротари, несколько жесткие, портреты Петра III, сюда же дивно написанный и очень смелый по характеристике портрет Екатерины II в белом атласном роброне (коронационный – в Академии художеств), сюда же гатчинский несколько пестрый портрет Екатерины в профиль, портреты И. И. Шувалова, П. И. Шувалова, И. Г. Орлова и др. Иногда, впрочем. Рокотов возносился до высоты, приближавшей его к величайшим европейским портретистам – к Гейнсборо, к Наттье, к Латуру. Таким является его портрет графини Санти – одно из самых удивительных произведений XVIII

века как по тонкости характеристики, так и по краскам, по очаровательным сочетаниям оливковых и розовых тонов. Букет скромных полевых цветов на груди этой дамы вносит ноту такой изысканной в своей простоте интимности, какую редко найдешь у Левицкого и Боровиковского.

Портреты Левицкого (1735–1822) одинаково интересны и для историка, и для художника. Он переписал массу выдающихся деятелей блестящей екатерининской эпохи, изобразил их с совершенно убедительной живостью, сумел, как никто в России, передать характерный тон и лоск, всю внешнюю "манеру жить" великосветского общества своего времени и в то же время создал ряд первоклассных образцов живописи, не уступающих по своим техническим совершенствам лучшим произведениям западных школ. Произведения Левицкого сразу отличишь среди массы других благодаря совершенно особой "зоркости" глаз изображенных лиц, их совершенно особым, несколько насмешливым усмешкам, наконец, благодаря знаменитому мастерству, с которым написаны шелка, кружева, бриллианты. Этот провинциал, попович, получивший чисто практическое художественное образование в мастерской Антропова и под

руководством Валериани, должен был обладать недюжинным художественным темпераментом, чтобы до такой степени усвоить себе блеск живописной техники *самой блестящей* эпохи европейской живописи. Правда, он был уроженцем Киевской губернии, т.е. той части России, в которой западная культура была насажена за много лет до своего появления в Московии и где она успела пустить более глубокие корни. Однако как раз в чисто художественном отношении южная Россия и в XVIII веке не отличалась в выгодную сторону от средних и северных губерний. Местная граверная школа, одним из представителей которой является и отец Левицкого, почти не представляет художественного интереса, являясь донельзя слабым подражанием немецкой гравюре, и считать такого готового мастера, каким был Левицкий-сын, продуктом киевского искусства едва ли верно. Бойкий, необычайно впечатлительный юноша попал в Петербург в конце 50-х годов, т.е. в самый разгар художественной деятельности выписанных Елизаветой иностранных мастеров, и, вероятно, исключительно под влиянием этой деятельности развился и его художественный вкус. Портреты Ротари и Эриксона научили его твердому, ясному

рисунку, картины Торелли и Лепренса – пышности композиции и элегантности поз, наконец, от Токке и Рослина он приобрел свою необычайную, чисто французскую технику в передаче "околичностей". Что Левицкий при этом не впал в салонную манерность, а сохранил всю свежесть своего провинциализма, что он остался метким, несколько иронизирующим наблюдателем, что от его портретов, несмотря на парижские кафтаны и парики, все же веет большой искренностью – всем этим мы, быть может, обязаны простяку Антропову, приблизившему к себе еще в Киеве (во время писания там образов для Андреевского собора) даровитого юношу, привезшему его с собой в северную столицу и оградившему его от влияния Академии и ее чиновничьего духа.

В творчестве Левицкого мы отличаем две манеры. Первые тридцать лет своей деятельности Левицкий пользовался приемом, выработанным им на изучении французских мастеров. Произведения, написанные им в этой манере, гораздо выше по своим чисто живописным достоинствам, нежели позднейшие портреты, в которых отчасти сказалось влияние изменившихся художественных вкусов. Дивный портрет Кокоринова, оба портрета

Дьяковой-Львовой напоминают по своему сочному письму, по своим густым краскам лучшие произведения Грёза; портреты смолянок в Петергофском дворце исполнены под влиянием костюмных портретов Рослина, но с такой живостью и с такой красочностью, которые указывают на знакомство Левицкого с произведениями Ван Дейка. В других полотнах этого периода можно найти черты сходства с портретами Менгса, Тишбейна, Торелли, Ванлоо – всех художников, связанных еще в технике, в манере с великими традициями Венеции, Фландрии и Франции. Совсем иное представляют его портреты второго периода (например, камер-фрейлины А. С. Протасовой, Владимирских кавалеров в Гатчине и многие другие). В них интимность перешла в погоню за величественным стилем, богатый колорит Левицкого превратился в скучную, холодную гамму, а техника в значительной степени потеряла свою жизненность.

Боровиковский (1757–1825), цитируемый всегда вместе с Левицким, принадлежит уже к другому периоду русской живописи и является вполне представителем этого "нового вкуса". И Боровиковский малоросс. С этим отставным офицером-любителем Екатерина познакомилась

во время знаменитого Крымского путешествия в 1787 году. Успех его первых опытов побудил молодого человека переселиться в Петербург. Но здесь его ожидала уже совершенно иная обстановка, совершенно иные вкусы, нежели те, которые царили в то время, когда Левицкий переселился в столицу. На смену подражанию теплоте и сочности старых венецианцев, лежавшему в основании всех образов Левицкого, теперь царило увлечение классической сдержанностью и величием. Мало-помалу исчезли цветные платья, живописные прически, колоритные сочетания газа, блесток, мишуры. К своему счастью, Боровиковский успел еще научиться и у хранителя прежних заветов Левицкого, и, благодаря этому обстоятельству, а отчасти также и благодаря тому, что он не попал в Академию, которая все более и более пропитывалась "давидовщиной", Боровиковский воспитал и сохранил в себе ту сочную манеру письма и тот колоритный рисунок, которые искупают в его картинах недостатки времени: известную холодность и чопорность, а также слишком однообразный тон.

Впрочем, иногда эта чопорность исчезала совершенно – и тогда Боровиковский являлся во всем своем чисто малороссийском благодушии

или же с таким тонким пониманием жизни и красоты, которые ставят эти его, к сожалению, немногие произведения рядом с лучшими портретами Левицкого. Среди этих перлов на первом месте стоит поэтичный портрет красавицы-княгини Суворовой в Третьяковской галерее; к этим же шедеврам принадлежит портрет графини Безбородко с дочерьми, портрет прелестной г-жи Лопухиной и многие другие. В старину, когда на получение права большого художника требовалось непременно создание исторических или религиозных картин, Боровиковский был превозносим за свои образа. Мы не разделяем этого восторга. Боровиковский не обладал *глубоким* талантом. Все его портреты несколько поверхностны и имеют шаблонный оттенок какого-то "семейного сходства". Естественно, что в сфере, требующей самого сосредоточенного чувства и глубочайшего проникновения, — в религиозной живописи он ничего не мог произвести замечательного.

Вокруг Левицкого, Рокотова и Боровиковского группировалось немало еще замечательных русских портретистов, частью получивших свое воспитание в Академии, частью развившихся самостоятельно. К сожалению, мы не можем судить об их художественных

личностях, а должны ограничиться лишь изучением их произведений. Один из этих русских портретов достоин европейской славы – это портрет графа Дмитриева-Мамонова, написанный Шибановым (Музей Александра III). Эта скромная в красках небольшая картина выдерживает сравнение с наиболее знаменитыми произведениями изысканного искусства XVIII века как по тонкости рисунка, так и по своей уверенной и нежной технике. Но кто был Шибанов? От него дошло до нас лишь два достоверных портрета: только что упомянутый и еще один шедевр – портрет Екатерины в меховой шапке (оригинал в Каменноостровском дворце). Шибанов появляется как фантастический метеор на горизонте русского искусства. Известно, что он был крепостным князя Потемкина, существуют предположения, что он был учеником Академии, и, наконец, главное, что он написал в Киеве портрет Екатерины и ее фаворита Мамонова. Однако, несмотря на успех этих произведений, имя этого первоклассного художника нигде уже затем больше не встречается.

От ученика Левицкого, известного в свое время Дрождина, осталось всего *три* портрета, из которых особенно хорош один, имеющий характер автопортрета (Третьяковская галерея).

Другие два также заслуживают внимания: любопытная семейная группа (портрет Антропова с сыном перед портретом жены в зале Совета Академии художеств) и элегантный портрет красавца-щеголя барона Мальтица (там же. Кроме того, нам известно только несколько образов его работы – копии очень среднего достоинства с известных оригиналов. Совершенно обижены судьбой Миропольский и Камеженков. От первого сохранилось два портрета (живописца Козлова в Академии и князя Вяземского в Архиве Министерства иностранных дел), от второго – только один наполовину достоверный портрет. Портрет Козлова, писанный Миропольским (1749 или 1754–1828), выдерживает сравнение с лучшими Левицкими и оправдывает вполне род славы, которую имел этот художник среди современников; портрет "зверописца" Гроота, писанный Камеженковым (1760 (57?)–1818), слабее в тоне и менее совершенен в живописи, но все же произведение вполне европейского уровня. От других славившихся в то время художниках: о Головачевском (1735–1823) и Саблукове (ок. 1732–1777) ничего не осталось кроме копий.

Назовем еще здесь портрет юноши князя Щербатова в охотничьем костюме рано

скончавшегося П. И. Соколова (более известного в качестве исторического живописца), превосходный пастельный портрет графа Румянцева, рисованный (совершенно в стиле XVIII века) Сазоновым, наконец энергичный масляный автопортрет гравера Чемесова (последний у г-жи Мятлевой и две превосходные миниатюры Черепанова 1765 года. Все это разрозненные частицы, крохи, оставшиеся от самого блестящего периода русской портретной живописи, развившейся благодаря наплыву к нам первоклассных иностранцев, но не нашедшей должной оценки в равнодушном к искусству обществе.

Более всех посчастливилось другому крепостному художнику, бывшему, впрочем, "во владении" утонченного и симпатичного графа Н. П. Шереметева, – Николаю Аргунову, сыну и ученику вышеупомянутого Ивана Аргунова. Н. Аргунов не отличался крупным живописным дарованием. Рядом с портретами его менее счастливых, но более талантливых собратьев: Шибанова, Дрождина, Миропольского – портреты Аргунова кажутся жесткими, сухими, скучными. Чисто живописных достоинств в них мало. Правильный, внимательный, несколько механический рисунок, приличная живость в

выражении; при этом очень скучные краски и очень скучное письмо. Аргунов методично списывал то, что видел, но благодаря этой спокойной систематичности его портреты имеют крупное исторически-документальное значение. Так, некоторые из них – бесценны для истории костюма. Другие передают с совершенной точностью образы любопытных личностей того времени и на первом месте – всю семью графа Н. П. Шереметева и его поэтичной супруги, бывшей певицы крепостной оперы. Лучшие из его портретов находятся в шереметевском подмосковном – в Кускове.

До сих пор мы не говорили о Щукине, рядом с Боровиковским наиболее талантливом ученике Левицкого, но это потому, что, несмотря на значительное количество сохранившихся от него произведений, как-то *забываешь* о Щукине, когда говоришь о живописи XVIII века. Положим, в первоклассном дамском портрете Третьяковской галереи он достиг высокого совершенства живописи и создал одну из самых колоритных вещей русской школы, положим, его собственный портрет в Академии художеств выдержан в необыкновенно красивых красках, напоминающих Грёза или даже более старых мастеров, положим, его портрет Александра I в

Харьковском университете не уступает в "парадности" официальным портретам Боровиковского или Н. Аргунова, но тем не менее представление о Щукине как-то расплывается – слишком он разнообразен и все же никогда не бывает особенно ярким, особенно характерным. Это хороший художник, обладавший несомненно живым дарованием, впечатлительный, но не глубокий и не выдержанный. Впрочем, Щукиным создан один первоклассный шедевр – портрет Павла I (в Гатчине, стоящий целого исторического сочинения, самый характерный, самый впечатляющий из всех портретов загадочной трагичной фигуры наследника Екатерины.

* * *

Выше мы упоминали, что наряду с портретистами первого периода русской живописи внимания историка заслуживают и пейзажисты. Действительно, несколько мастеров, выдвинувшихся при Екатерине в пейзаже, сохраняют до сих пор свое значение. Уже при Елизавете работал Махаев, произведения которого если и не обличают таланта, то все же свидетельствуют о весьма порядочном обучении

перспективе в штелиновской Академии. Другой художник, выдвинувшийся также при Елизавете (он успел даже принять участие в декорировании растреллиевской части Царскосельского дворца) – Алексей Бельский, ученик Перезинотти, еще красноречивее указывает на высоту уровня художественно-технического образования в этот период.

Бельский был в свое время известен как театральный декоратор, но до нас дошли одни только картины масляными красками этого художника. Его "руины" (в Музее Александра III и в Царскосельском дворце), правда, довольно бестолковые нагромождения бибиеновского барокко. В них нет и следа стройности и величия – отличительных черт композиций Паннини и Гюбера Робера. Но все же Бельский – явление удивительное для России середины XVIII века. Уже одно то, что он справлялся с таким гигантским запасом форм, что он умел склеивать в одно целое все эти арки, колоннады, пилоны и, таким образом, разрешал труднейшие в своем роде задачи, заставляет нас с большим уважением относиться к нему. К сожалению, Бельский не имел достойных последователей в среде своих соотечественников. Русская архитектурная живопись дала еще одного только, довольно

беспомощного Фарафонтьева и затем окончательно заглохла. Для театральных декораций приходилось выписывать иностранцев, из которых особенно прославились оба Градицци, Тишбейн, старший Гонзаго, Каноппи и Роллер. В середине XIX века архитектурная живопись исчезает совсем, так как не находит себе уже ценителей в грубеющем обществе, а декорационная живопись попадает на ту скучную дорожку археологического реализма и дешевой фееричности, на которой она находится еще и в наше время.

Преемниками топографа Махаева явилась целая плеяда художников – академических и крепостных. В них была в то время настоящая потребность, такая же, которая заставляла русских бар снимать с себя портреты. Это было время горделивого самоувечивания. Допетровская Россия, за исключением Москвы, Казани, еще двух-трех городов, представляла из себя однообразную и убогую деревню. Гражданская архитектура была в зачаточном состоянии. Даже царские дворцы являлись живописными, но бестолковыми нагромождениями. Для переодевшихся в кафтаны и парики бояр все это доморощенное уже больше не годилось. Кафтанам неловко было сидеть в

избах и гулять по одичалым огородам. Требовалась самая спешная "регулировка" строительства и садоводства. Как Петр, так и его преемники, особенно Елизавета и Екатерина, обратили серьезное внимание на постройки дворцов и вилл, на разведение садов и парков; вслед за ними начали строиться и вельможи, а к концу века все, и даже простейшие дворяне, были охвачены манией построек.

Разумеется, как кафтаны, шпаги и парики были чем-то вроде маскарада, так точно и вся эта декорация была не что иное, как обман, но обман настолько действительный, что он пленял и сбивал с толку самых скептических путешественников. Нужно было продолжать этот ценный обман до последних выводов; вот почему уже Петр обратил такое внимание на топографически-граверное искусство. Гравюры, изображавшие новопостроенные дворцы и новоразведенные сады, разлетались по всему свету и всюду распространяли то же впечатление о необычайном благоденствии и необычайной, совершенно европейской утонченности русской жизни. При Павле был даже основан специальный класс при Академии художеств, назначенный исключительно для образования таких видописцев, но как раз вскоре после того

потребность в этой отрасли показного искусства исчезла, отчасти из-за прекращения строительной лихорадки, отчасти и по причине глубокой перемены, произошедшей во всей культуре Европы. И там умерло искусство, давшее Мериана, Сильвестра, Ленотра, Перелли, Пиранези, Беллотто и массу других специалистов по дворцам и виллам, так же как исчез и род великих художников, создавших эти сооружения.

Среди русских художников этого типа выдвинулись в эпоху Екатерины трое: старший Щедрин, Ф. Алексеев и М. Иванов. Другие все, как-то: Причетников, Сергеев, Мошков и Петров — являются весьма порядочными товарищами этих трех мастеров.

Семен Щедрин (1745—1804) не был большим талантом. Иные из его картин и акварелей исполнены по-любительски и даже по-детски. Живопись их сухая, темная; рисунок робкий, неумелый. Однако все же можно насчитать несколько картин этого мастера, оправдывающих славу его среди современников и обладающих большой, едва ли впрочем художественной, прелестью. Щедрин знал, как эффектно схватить данный вид, он чувствовал прелесть бьющих среди зелени фонтанов, он увлекался любимыми мотивами той эпохи: разными "пустынками",

изящными лугами, белыми домиками, отражающимися в ясных прудах. В школе он выучился забытой ныне науке группировки пейзажных мотивов, а бесхитростное отношение к натуре развило в нем до некоторой степени чувство краски. Его лучшие вещи в Гатчинском и Павловском дворцах если и являются, сопоставленные с произведениями Гюбера Робера, скорее пародиями на этого художника, то все же они не лишены известной декоративной красоты и даже интимной, тихой поэзии.

Михаил Иванов (1748–1823) представляется рядом с Щедриным гораздо большим мастером своего дела. Его акварели с видами Царского Села, а также разных путешествий Екатерины и Потемкина (в Эрмитаже, в Царском Селе и в Павловске) обнаруживают большое, почти "английское" знание сложной и кропотливой акварельной техники. Кроме того, М. Иванов отлично рисовал фигурки, хорошо владел перспективой и вообще стоял, в отличие от скромного доморощенного Щедрина, на высоте западных требований. И репертуар его шире. Он с легкостью справлялся со сложными сценами, даже пробовал свои силы в батальных композициях³ и, как кажется, хорошо рисовал карикатуры. За всем тем его произведения

представляются менее симпатичными, нежели картины Щедрина. Слишком в них много умения, ловкости и слишком мало внимания к природе. Иванов, как типичный маньерист (в Париже он был учеником Лепренса), мог бы быть хорошим декоративным художником, однако работ его в этом роде не дошло до нашего времени.

Бесконечно выше Щедрина и Иванова по таланту был Федор Алексеев (1753–1824) – один из лучших мастеров всей русской школы. Но, к сожалению, мы имеем понятие о настоящем живописном таланте этого художника всего только по двум-трем произведениям – тогда как многочисленные остальные его картины исполнены рутинно и вяло. Среди шедевров Алексеева на первом плане стоит первоклассная картина в Музее Александра III: Набережная Невы, исполненная в сочных и густых красках, с необычайным, даже для западного искусства, мастерством, в удивительно колоритной гамме. По ней видно, что Алексеев немало изучал лучших пейзажистов своего времени Б. Беллотто и Гюбер Робера, и многочисленные превосходные копии его с этих мастеров служат подтверждением этой догадки. Почти такого же достоинства виды Невы в Зимнем и Царскосельском дворцах, в Третьяковской и

Юсуповской галереях. Гораздо слабее масса его видов Москвы и Крыма. Алексеев, воспитавшийся на архитектурных формах классического Запада, заимствовавший свою благородную, несколько монотонную палитру у Беллотто, Робера и Гварди, – был сбит с толку в пестрой, вычурной Москве и под ярким солнцем юга. Так, Москве он сообщил, в духе своего времени, – характер романтического "готического" города. Тем не менее и в этих произведениях Алексеев стоит выше всех своих русских собратьев и даже лучших заезжих иностранцев вроде Патерсена и Дамама. И в этих картинах отразился его истинно художественный темперамент, его чувство краски, его большое техническое знание. Особую прелесть его картинам придают оживляющие их фигуры. Алексеев любил в них подмечать разные бытовые особенности, и эта черта сообщает его картинам большой исторический интерес.

Нам кажется здесь уместным зайти несколько вперед и указать на ряд художников, хотя и живших в XIX веке, но являющихся несомненными преемниками пейзажных традиций XVIII века. И эти все художники не были пейзажистами в нашем понимании. Их почти не интересовала природа, ее настроение, ее

краски; и они были типичными, несколько узкими *видописцами* – портретистами известных местностей. Однако, разумеется, те из них, которые обладали более художественной душой, вносили в это " видосписывание" и некоторую поэзию, а также довольно удачно справлялись с тонкими отношениями света и красок.

К этим художникам принадлежат: Галактионов, Мартынов, Максим Воробьев, Александр Брюллов, отчасти Сильвестр Щедрин и М. Лебедев и, наконец, далекие эпигоны школы М. Иванова и Ф. Алексеева: Фрикке, братья Чернецовы, Эрасси, Лагорио, Горавский и многочисленные акварелисты из архитекторов. Из этих художников особенного внимания заслуживают здесь первые четыре, что же касается Сильвестра Щедрина и М. Лебедева, то о них мы будем говорить, когда перейдем к первым шагам современного пейзажа.

Галактионов (1779–1854) был учеником Семена Щедрина, однако в своих произведениях он более похож на Ф. Алексеева. Быть может, произошло это только потому, что ко времени самостоятельного развития Галактионова парковая живопись – это типичное явление XVIII века – отжила свой век. Александр I больше интересовался городами, походами и лагерями,

нежели сибаритским житьем на лоне художественно прибранной природы. В Галактионове сказался чисто *городской*, несколько официальный, несколько казенный дух времени. В его рисунках и литографиях (картин его почти вовсе не сохранилось), изображающих главным образом виды Петербурга, уже нет больше интимности, тишины, уютности картин Алексеева. Галактионов с наслаждением вычерчивает кордоны улиц, рисует пустынную площадей, передает холодный, казарменный дух Петербурга александровского времени. Но именно потому он и драгоценен, и даже в некотором отношении поэтичен. В его произведениях отразились типичные черты той эпохи, и эти толково, педантично нарисованные виды представляют несколько даже меланхоличный в своей точности снимок давно минувших дней. Рисункам Галактионова, так же точно как и картинам Алексеева, большую прелесть придают превосходные, характерно схваченные фигурки.

Мартынов (1768–1826), изъездивший всю европейскую и азиатскую Россию и исполнивший тысячи очень рутинных акварелей, интересных разве только в топографическом отношении, не был бы вовсе достоин упоминания в истории

русского искусства, если бы не его акварели и раскрашенные литографии Петербурга. Положим, и в них он смущает своим ребяческим рисунком и слабой техникой, но бесхитростная простота, с которой они нарисованы, меткая типичность избранных точек и в особенности удивительно верная, ясная, даже поэтичная раскраска их отводит этим произведениям скромное, но все же почетное место. В них царит подлинное настроение петербургского лета, не лишенное большой и весьма трудно уловимой прелести.

Из всех наших "видописцев" Максим Воробьев (1787–1855) был настоящим мастером и одним из самых прославленных в свое время художников. Действительно, Воробьев отличается от всех своих собратьев превосходным знанием своего дела, разносторонностью и поэтичными замыслами. Его скромные, но с большим вкусом подкрашенные акварели, его, несколько жидкие в письме, вялые в краске, но все же очень технично исполненные масляные картины свидетельствуют об отлично пройденной школе. Воробьев был также большим поклонником Петербурга; и его так же, как Алексеева и Галактионова, пленили гранитная мощь, пустынное величие, изящная чопорность столицы. Тогда Петербург был только что

достроен и его еще не начинали портить. По своей цельности, по своему выдержанному великолепию, по строгой стильности своих зданий, отражавшихся в бесподобной красоте невских вод, он не имел себе равных даже на Западе. Иностранцы смотрели на Петербург как на восьмое чудо. Художники, воспитанные в Академии на классических образцах, превосходно умевшие оценивать прелесть архитектурной красоты, естественно, увлекались только что построенными грандиозными сооружениями вроде Дворцовой площади, Биржи и Адмиралтейства, и ясные следы этого увлечения видны в их произведениях.

Воробьев, впрочем, не ограничился этой чисто архитектурной стороной Петербурга. Этот музыкально одаренный человек (Воробьев был хорошим скрипачом) понимал фантастическую прелесть лунных эффектов и меланхолическую загадочность светлых июньских ночей над тихими волнами Невы; если в этих картинах, в этих труднейших колористических задачах он не всегда справлялся с красками и часто впадал в черноту, то виной тому не столько он сам, сколько вообще его "малокрасочное" время. Во вторую половину жизни Воробьев много путешествовал по Востоку и Югу; больше всего

он прославился своей поездкой в Палестину. К сожалению, масса привезенных им из этих путешествий этюдов отличается той шаблонностью и бесцветностью, которые являются неизбежными чертами малопрочувствованных произведений и которые портят большинство картин учеников и последователей Воробьева.

Среди этих художников-видописцев⁴, гнавшихся в своих картинах не столько за настроением или хотя бы точностью передачи, сколько за эффектностью, условной красочностью, всем тем, что окрещено французским словом "pittoresque" – более других заслуживают внимания, благодаря своей отличной выучке и значительному мастерству, сын Максима Воробьева Сократ, оба Чернецова (давшие, впрочем, много образцов чисто топографического характера, не уступающих иногда по тонкости мастерства лучшим рисункам Галактионова), Рабус, Раев, Горавский, акварелисты Бейне, Клагес и Премацци. Поздними последователями этой школы представляются: Боголюбов, Лагорио, Мещерский, М. Вилье, Н. Маковский, А. Орловский, Судковский, Клевер и многие другие. Всю эту группу очень между собой

разнородных и далеко не равносильных художников можно рассматривать как одно целое, так как для них для всех главный момент творчества был чисто внешний: или щегольство ловкой манерой, или же желание *поразить* эффектными и "живописными" мотивами. Интимного, тихого настроения или сосредоточенного изучения природы в них нечего искать.

Отдельно стоит Александр Брюллов (1798–1877) – хороший архитектор и отличный портретный акварелист, создавший до своей поездки за границу в 20-х годах ряд литографских видов Петербурга, в которых он превзошел Галактионова и Воробьева как строгой правильностью и точностью в съемке видов, так и великолепным рисунком оживляющих эти виды фигурок.

КЛАССИЦИЗМ

*Акимов. Угрюмов – Егоров. Шебуев. Андрей
Иванов – Гр. Ф. Толстой. Ив. Иванов*

Шуваловская Академия просуществовала всего пять лет. Екатерина, лично не расположенная к ее основателю, заменила этот пост близким к себе человеком – И. И. Бецким, имевшим при дворе репутацию знатока педагогики. К сожалению, на самом деле Бецкой оказался лишь наивным и довольно упрямым дилетантом, и вред, принесенный им в деле воспитания русского юношества, значительно превышает те добрые намерения, которыми он, как истое дитя своего "прекраснодушного" века, был полон. И на Академии неспособность Бецкого отозвалась в сильной степени. В погоне за тем, чтобы формировать прекрасных людей, Бецкой терял из виду главное назначение Академии, как художественной школы. В Академии был учрежден род отделения Воспитательного дома. Сюда теперь стали приниматься малолетние дети, большей частью не успевшие еще обнаружить какие-либо способности к искусству. Сама же художественная часть образования окончательно была закреплена тем эстетическим формализмом, который сохранил за собой название академического классицизма.

Запад в то время, вследствие массы причин, среди которых не последнюю роль играло

открытие Помпеи, переживал род второго возрождения античного мира. Характерная культура XVIII века, этот странный, больной, но бесспорно прелестный цветок быстро увядал. В воздухе чувствовалось леденящее приближение XIX века. Римские республиканские идеи теснили монархический принцип, веселое беззаботное рококо чахло и уступало место суровому Витрувию, грациозные моды Ватто и де Труа мало-помалу переходили в "античные" хитоны, появились и эстеты нового духа: Лессинг, Винкельман, Менгс и Давид.

Академии существовали уже с конца XVI века, со времени Карраччи. Однако в начале Академии явились вполне здоровой и желанной реакцией против распущенного маньеризма позднего Ренессанса. Правда, мало-помалу они заняли положение официальных департаментов искусства. Здесь заседали художники, уравновешенные, всегда готовые по всем правилам школы сделать то, что потребует "начальство", т.е. монарх и окружающий его двор. Однако долгое время при этом средневековое цеховое начало не покидало Академий. Это были учреждения, где собирались *лучшие мастера* своего дела. Они послушно принимали разные изменения вкуса и моды и

сообщали только всему известную сдержанность и благоразумие. Эстетика при этом не играла почти никакой роли, да ее почти и не было в пластическом искусстве. Естественно, что Академии не могли иметь решительного влияния на ход искусства и скорее имели благотворное значение в деле художественной техники, так как художественно-образовательные заведения, состоявшие под попечением этих "мастеров своего дела", были действительно превосходными школами.

Иное получается во второй половине XVIII века. Академии некоторое время борются против нового классического движения, но потом принимают его всецело и становятся на сто лет главными его оплотами. Слова *Академия* и *классицизм* получают почти значение синонимов. В то же время центр художественного вкуса и художественных взглядов перемещается всюду от двора — к Академиям. Появляются строго выработанные художественные учения, и они находят себе самую твердую поддержку в Академиях. Из придворных департаментов Академии превращаются в своего рода олигархические "думы", безапелляционно решающие все вопросы искусства. При этом художественное образование, оставшееся в их

ведении, всецело подчиняется новому положению вещей. Теперь уже не учат людей, *как* справляться с техническими трудностями, но ученику стараются внушить, *что* следует считать прекрасным и что поэтому следует делать. Академическое ученье пропитывается насквозь классическим духом.

Много было говорено против этого академического классицизма, и, без сомнения, так называемые "давидовские" теории породили немало скуки и холода, однако едва ли справедливо при этой ненависти к формальной эстетике совершенное игнорирование хороших сторон ее. Классицизм убил грацию и жизнь, но вместе с тем он убил и манерность, на которой вырос Энгр, на которой воспитался и величайший поклонник Энгра – Дега. У нас в России классицизм также скорее принес своего рода пользу. При системе воспитывать в художников людей, часто лишенных каких-либо способностей, нечего было вообще ожидать превосходных, "живых" результатов; но, во всяком случае, твердая система в этом воспитании дала возможность выдвинуться нескольким мастерам, если и лишенным темперамента, то все-таки набравшимся в Академии больших, твердо усвоенных знаний, которые они и сумели

преподать своим более талантливым ученикам.

Из этих художественных педагогов, явившихся насадителями у нас строгой художественной школы, первым был еще Лосенко, постаравшийся поворотить художественное образование от чисто технической практики к эстетической теории. Это станет вполне понятным, если обратить внимание на то, что Лосенко был в Париже учеником Вьена – предтечи и учителя Давида. Лосенко даже издал атлас пропорций *идеальной* человеческой фигуры. Его преемниками в деле художественного образования были: Акимов, Угрюмов, Шебуев, Егоров и Андрей Иванов.

В начале XIX века всех этих художников считали за "русскую школу живописи" и находились патриотические энтузиасты, думавшие, что ими возвеличится Россия перед Западом. Но это было наивной ошибкой. На самом деле эти мастера не более как безличные подражатели, но превосходная вышколенность, не принеся при отсутствии в них значительного дарования большой пользы их собственному искусству, бесспорно дала им возможность сообщить своим ученикам ту твердую подготовку, благодаря которой эти ученики – Кипренский, Варнек, П. Ф. Соколов,

Брюллов и отчасти Бруни – заняли те выдающиеся и даже первые места в истории русского искусства, которые теперь, несмотря на все оговорки, за ними безусловно должны остаться.

Об искусстве И. А. Акимова (1754–1814) современники отзывались с безграничным восторгом: "один палец, написанный им, – выше целой картины, писанной иным художником". Но, разумеется, восторг этот объясним только слепотой академической системы. Современники относились свысока к истинно великим мастерам – к Левицкому и Боровиковскому, потому что их картины с полным совершенством воспроизводили только натуру, и зато млели от восторга перед "пальцем Акимова", так как он был написан по всем правилам "благородного стиля". Впрочем, Акимов в значительной степени принадлежит еще к XVIII веку. Он, так же как и его товарищи Козлов, Пучинов и рано скончавшийся П. И. Соколов, не сумел вполне передаться на сторону нетерпимых фанатиков классицизма. Он еще ищет грациозную игру линий, увлекается пышными складками, не брезгует эффектами "оперного дома": изогнутыми шлемами, барочным плюмажем. Этот художник, поступивший десяти лет, спасаясь от нужды, в

ученики Академии слишком еще был пропитан духом эпигонов рококо, от которого не могли освободиться и оба первых русских "исторических" живописца: Козлов и Лосенко (стоит только вспомнить "Апостола Петра" первого в Музее Александра III и "Прощание Гектора с Андромахой" второго в Академии). За границей Акимову долго не удавалось добраться до Рима, и в Болонье, где ему было *приказано* жить, он не мог "исправить" свой стиль на изучении маньеристов XVII века. По возвращении из чужих краев этот сын простого наборщика получил, благодаря своей образованности и умению жить, все возможные в то время для художника почести. Он был директором Шпалерной мануфактуры, давал уроки детям цесаревича, наконец, был избран в 1796 году в директоры Академии.

"Акимов был художник умный, но образ исполнения его не мог быть поучительным для молодых художников, – говорит в 1823 году в журнале Григоровича биограф Угрюмова, – надобно было явиться человеку, который бы обращал внимание их на истинные красоты, умел бы в своих творениях представить им пример, достойный подражания". Таким примером для молодых явился Угрюмов, учитель Егорова и

Шебуева – учителей Кипренского и Брюллова. Угрюмов был действительно более *определенным* представителем новых тенденций. Для него уже не существовало соблазнов в барочном искусстве. Он весь обратился к подражанию антикам, и среди этих антиков он особенно увлекался Геркулесом Фарнезским. Картин его не много дошло до нас, но лучшая из них – "Испытание силы Яна Усмаря" в Академии художеств, а также несколько его рисованных композиций являются характерными примерами этого его стремления приблизиться к силе и грандиозности древних. Впрочем, Угрюмов не был, как кажется, бездушным и рутинным академиком. Он написал немало портретов, из которых дошедшие до нас довольно характерны. Для Михайловского замка он исполнил две гигантские композиции из русской истории: "Взятие Казани" и "Призвание Михаила Федоровича Романова на царство". Обе они лишены всякой исторической правды и не отличаются какой-либо художественной прелестью, но любопытны как памятники первого "до-карамзинского" увлечения родной стариной. Самый факт написания таких гигантских картин с совершенной школьной порядочностью указывает на значительные шаги вперед, сделанные академической школой

живописи в России.

Двое из учеников Угрюмова, Егоров (1776–1851) и Шебуев (1777–1855), заслужившие один прозвище русского Рафаэля, другой – русского Пуссена, явились настоящими насадителями у нас строгого классицизма в духе Давида, Карстенса и Камуччини. Однако и эти мастера в сравнении с западными образцами кажутся лишь слабыми подражателями, не вполне даже сознательно относившимися к своей задаче. То, что в Давиде и его лучших учениках было убеждением и восторгом, то у Егорова и Шебуева заменялось школьным прилежанием и слепой верой в неопровержимость иностранной эстетики. Тем более кажутся для нас странными восторги современников от их безличного искусства. Энтузиасты отечественной живописи доходили даже до того, что предпочитали "строгость" Егорова и Шебуева "манерности" французской и итальянской школ. Егоров и Шебуев были, действительно, еще холоднее, еще безжизненнее своих образцов, но до колоссальных знаний Давида, Герена, Жироде, Энгра и даже итальянцев Камуччини, Пинелли и других им было далеко. В самых даже "облагороженных" композициях Шебуева всегда сквозит русский натурщик, какая-то связь с беспомощными

иконописцами XVII и XVIII веков, и в Егорове всегда чувствуется школьная выправка, а не увлечение; все его композиции — классные "сочинения на темы", а не свободное, сознательное творчество.

Холодны, шаблонны и в значительной степени немощны эти два наши корифея — но все же, несмотря на все недостатки их, нельзя сказать, чтоб они были лишены всякой приятности. Разумеется, *прославленные* их вещи хуже всего. Так, образа Егорова, его "Истязание Спасителя", знаменитый, но довольно беспомощный плафон Шебуева в Царскосельской церкви. Но их рисунки, их эскизы и этюды способны доставить удовольствие. В них есть отражение неувядаемой красоты антиков и Ренессанса, и хотя это отражение дошло в их передаче в сильно затуманенном виде — все же оно сохранило еще до известной степени свою прелесть. Кто умеет любоваться "красивой" композицией, кого способна тронуть простая красота сплетающихся округлых линий, тому могут доставить наслаждение (правда, несколько пресное) бесчисленные рисунки обоих мастеров, хранящиеся в наших музеях и частных собраниях.

Рядом с Шебуевым и Егоровым следует назвать и отца Александра Иванова — отличного

"знатока рисунка" Андрея Иванова (1775–1848). И он не был свободен от влияния XVIII века. "Слава" на его картине "Единоборство Мстислава с Редедею" точно слетела с какого-нибудь плафона растреллиевского дворца, его печенег, так *кстати* лежащий у ног застывшего в своем беге "юного киевлянина", имеет несомненное родство с "Марсами" барочной мифологии. Но в своем знании человеческого тела он, пожалуй, тверже, нежели его более знаменитые товарищи, и в особенности – Шебуев. Фигуры голых юношей на двух названных картинах Иванова, а также уверенное, до известной степени даже приятное в своей гладкой твердости письмо указывают на большой запас знания, оставшийся, впрочем, почти без применения, отчасти оттого, что Иванов был слишком поглощен своими занятиями по Академии и случайными подрядами иконной живописи (совершенно убивавшими большинство наших художников), а отчасти и оттого, что эти знания были только *знаниями* и не отвечали внутреннему миру художника, оставшегося до конца дней своих старосветским формалистом-чиновником. Семена дивной классической красоты падали в России в большинстве случаев на жесткую, бесплодную почву провинциального недомыслия.

Исключениями можно считать лишь графа Ф. П. Толстого (1783–1873) и Ивана Иванова (1812–1848). Первый был образованным и душевным человеком, сумевшим в своих иллюстрациях к "Душеньке" с большим, близким к Придону, пониманием женской красоты и с тонким чувством античности перерассказать на строгом и в то же время грациозном языке сказку Богдановича, задуманную еще совершенно в балагурном лафонтеновском стиле. Второй, не отличающийся крупным талантом и живой фантазией, сохраняет, однако, почетное место в истории русской живописи, благодаря своим тонким, изящным, а иногда и остроумным виньеткам. Положим, и четыре наших лучших художника – Кипренский, Брюллов, Бруни и Иванов – были питомцами Академии и даже пламенными поборниками преподаваемых им идей. Но огромная талантливость их сделала из них, против их собственного сознания и воли, в то же самое время и самых решительных врагов Академии. Обсуждение их творчества поэтому подлежит другому отделу нашего исследования, посвященному уже не русскому академизму, а тем проблескам романтизма, которые обнаружались, несмотря на зависимость этих мастеров от Академии, в их творчестве.

Кроме Угрюмова, Шебуева и Егорова, Академия дала немало вполне верных ей художников. Произведения всех этих мастеров – Родчева, Сухих, Бессонова, Крюкова, Волкова – остались украшать стены нашего Академического музея. Устроители Музея Александра III не решились перенести эту коллекцию вполне порядочных, но действительно скучных школьных упражнений в сокровищницу отечественного искусства.

ЭПОХА РОМАНТИЗМА

*Кипренский – Орловский – Тропинин –
К. Брюллов – Кн. Г. Гагарин. Фон Моллер –
Ф. Бруни – Флавицкий – К. Маковский –
Семирадский – Поленов. Микешин. Якоби*

Своеобразный расцвет европейской мысли, осветивший всю первую половину XIX века, принято называть далеко не ясным и расплывчатым именем романтизма. На смену материалистической философии XVIII века явились самые разнохарактерные увлечения мистикой, поэзией и религией; на смену чопорным идеалам неоклассического искусства явилась жажда к бесформенной искренности, к "прекрасному уродству", на смену культа линий – необузданное поклонение краске. Шиллер, Гофман, Байрон, Шелли, В. Скотт, В. Гюго, Мюссе, Т. Готье в литературе затемнили славу Вольтера, Руссо и Дидро; Бетховен, Шуберт и Вебер заставили забыть строгую классичность Глюка и очаровательную игру Гайдна и Моцарта; Жерико, Делакруа, Декан и назарейцы отвлекли всеобщее внимание от бесконечных повторений шаблона классической красоты.

В России это течение нашло себе неожиданно громкий отзвук, но отзвук этот ограничился одной словесностью. Едва появившаяся за пятьдесят лет – при Елизавете – русская литература теперь получила как-то сразу таких представителей, которые могли встать рядом с самыми великими из европейских гениев. Русская мысль одним гордым и плавным взмахом

взлетела на высшую точку западной культуры, но за ней не мог поспеть ни весь русский быт, ни, в частности, русское искусство. Впрочем, фантастическая скороспелость русской поэзии объясняется одним обстоятельством – необычайной культурностью высшей сферы общества, прошедшей замечательную школу в продолжение долгого царствования Екатерины Великой. Вне аристократии и вообще барства у нас, за исключением Крылова и Кольцова, и не обнаружилось в тот период крупных литературных дарований и особенно драгоценной творческой мысли. Русское искусство, приуроченное к Академии, а в свою очередь Академия, приуроченная к среднему, все еще темному сословию, не могли дать художников, которые стали бы на один уровень с глубочайшими и тончайшими представителями русской литературы – с Пушкиным, Гоголем, Жуковским, Лермонтовым, и всей плеядой второстепенных поэтов "пушкинской семьи".

Темная среда, откуда выходили наши лучшие художники (Кипренский и Тропинин были из крепостных, Варнек – сын столяра, Александр Иванов – сын найденыша Воспитательного дома и т.д.), накладывала печать на всю их жизнь, и эту печать не в силах была отбить Академия,

несмотря на французский язык, на уроки танцев и на всякие науки. В Академию, это закупоренное со всех сторон учреждение, почти не проникала струя бившей снаружи жизни. Дома – мещанская темнота, в школе – строгая практическая выправка и схематическое образование не могли дать людей, которые подали бы руку тем одухотворенным художникам-творцам, впитавшим в себя всю изящность культуры XVIII века и в то же время весь отчаянный порыв к душевному возрождению, охвативший болеющее человечество после французской революции. Лишь те из академических воспитанников, которые благодаря своему иностранному происхождению стояли по своей культурности ступенью выше своих чисто русских товарищей, как Бруни и Брюллов, дали нечто более прекрасное и смелое. Величайшему же из всего этого высокодаровитого поколения художников, – Александру Иванову – удалось освободиться от влияния своей среды лишь после долгих лет, прожитых им в чужих краях, к сожалению, уже слишком поздно – накануне смерти.

И все же, несмотря на свое второстепенное, по сравнению с литературой, положение, и русская живопись пережила в первой половине XIX века своего рода расцвет, не повторившийся с тех пор.

И все же, несмотря на тиски Академии, на темность самих художников, на приниженное их положение в обществе (и естественное следствие из того — неясность их стремлений, вечный компромисс между движениями души, зараженной общим влечением, и школьными прописями), и на этих русских людях лежит отражение романтизма, и они все, зачастую бессознательные, часто слабые и сбитые с толку, но все же истинные дети своего времени.

Ряд этих наших художников романтического периода начинается Кипренский — сын крепостного и, несмотря на это, по художественной своей натуре один из самых удивительных *аристократов* русского искусства. Разумеется, облик Кипренского не так ясен, ярок и значителен, как личности современных ему и однородных с ним французских мастеров. Но все же стихийное, чисто вкусовое влечение Кипренского к некоторым особенностям того, что называется общепринятым термином романтизма, было непреодолимо. Его не сумели обуздать ни Академия, ни даже наше тупое в вопросах искусства чиновничье общество. Несмотря на примеры Угрюмова, Егорова и Шебуева, Кипренский более обращал внимание на древних колористов, нежели на холодные

белые гипсы. Для него *краска* была главным, рисунок, линии – второстепенным. Но все же воспитание – вторая натура. Академия привила ему вместе с практическим знанием рисунка и теоретическое поклонение ему. Это соединение естественного влечения к краске со школьным знанием могло бы дать самый счастливый результат – настоящего, великого мастера, если бы только Кипренский *знал, что ему делать*.

Все несчастье его именно в том, что он, обладавший колоссальным умением, не знал, куда приложить это умение. Вот почему лучшее, наиболее вдохновенное и яркое из того, что им написано, – это опять портреты. В них тема была ему даваема самой натурой, и в них, как оно ни странно, он был более свободен, нежели в "свободных" композициях, к которым академическое воспитание принуждало его подходить с целым запасом отживших, мертвенных идей и шаблонов. Вполне естественно, что лучшие, наиболее прекрасные из его портретов были его автопортреты, где он не был стеснен требованиями заказчиков и мог вполне предаться своим колористическим влечениям. Таких автопортретов целая масса, и ни один не похож на другой – явное доказательство, что Кипренского, подобно

Рембрандту, не интересовало сходство, а лишь красочный эффект. Наиболее любопытные из этих собственных портретов – два в собрании Е. Г. Шварца, происходящие из собрания мецената и приятеля всей группы художников начала XIX века Томилова. Сумрачный зеленоватый тон, резкое освещение с глубокими тенями, придающими простодушному лицу Кипренского загадочный и фатальный вид, увлечение жирным и сочным письмом, несколько небрежный рисунок – все это выдает, что автора не трогали ясность и прозрачность винкельмановских теорий.

Во всех прочих портретах Кипренский (вероятно, в угоду заказчикам) степеннее, но все же всегда полон жизни и страстного отношения к делу. За исключением его последних произведений, Кипренский никогда не бывал *скучным*. В портрете Дениса Давыдова, в многочисленных бесподобных рисунках, изображающих героев Отечественной войны, живет яркое отражение той бурной и красивой эпохи. В дамских портретах он умел передать несколько деланную нежность и тонкую поэтичность читательниц Карамзина и г-жи Радклиф. Даже портретам сановников, почтенных тузов, облаченных в строгие сюртуки и

подпертых огромными жабо, Кипренский придавал посредством великолепного подбора красок какую-то приятную мягкость и большой художественный интерес. К сожалению, с Кипренским случилось обратное тому, что случалось с однородными с ним западными мастерами. Он начал со смелых и жизненных произведений и мало-помалу перешел к чему-то чопорному и безжизненному. Много способствовала тому и жизнь его в Италии, в Риме. Несмотря на фантастический роман его жизни, приведший его к браку со своей же приемной дочерью, Кипренский, проживая в Риме, куда он попал в первый раз в 1816, куда он вернулся в 1828 и где он умер в 1836, превратился в педантичного, иногда даже банального мастера. Рим – в самом разгаре романтизма – был все еще центр отживших уже в других странах классических теорий. Здесь, в годы создания "Ладьи Данте" Делакруа, все еще твердо верили в единственную спасительность антиков и строгой линии, и, разумеется, не схематически образованный ученик Петербургской Академии, не сын дворецкого Адама Швальбе мог пойти наперекор всей этой дисциплине. Напротив того, она забрала и его, заставила и его искать "более благородных

сюжетов", нежели портреты, а в портретах игнорировать "легкомысленную краску".

Рядом с Кипренским следует назвать поляка Орловского (1777–1832), переселившегося, после целого ряда походов, как-то: дуэли, бегства с труппой фокусников, службы рядовым солдатом и проч., в начале XIX века в Петербург и нашедшего себе здесь многочисленных покровителей и поклонников. Ученик одного из лучших французских рисовальщиков XVIII века – жившего в Варшаве Норблена де ла Гурдена, Орловский, однако, решительно порвал со связями изящного искусства фрагонаровского порядка. Он бросился на карикатуры, чудаческие выдумки, неутомимое зарисовывание всего, что только ни попадалось самого уродливого ему на глаза. *Le beau – c'est le laid*, кажется, было поставлено им в девиз задолго до того, как эти слова были взяты на знамя "Jeune France". Однако нельзя судить об Орловском по его картинам. Огромное большинство их – вялые этюды с натуры, исполненные с рабской подражательностью Поттеру и Вауверману, в угоду меценатам, желавшим иметь образчики живописи нашего "русского Ваувермана".

Настоящий Орловский проявился только рисунках и набросках, акварелях, гуашах и

пастелях. Положим, в них он очень неровен. И между ними попадаются вялые, шаблонные пейзажи, грубые и тривиальные пошады и прочее. Но если отбросить все это наносное, то найдется на невероятную массу его вещей и немало таких, в которых Орловский предстал со всеми своими увлечениями и симпатиями, во всей своей авантюристской хлесткости, не то шарлатаном, не то шутком и все же всегда истинным поэтом и художником. Здесь встретятся и карикатуры на чопорность павловских порядков, и трунение над увядшим величием века Екатерины, масса (задолго до Декана) всяких восточных типов и просто всякие штуки, исполненные самыми необычайными способами; здесь же попадутся и героические портреты деятелей александровской эпопеи, сцены из шекспировских трагедий, эффектные пейзажи, бешеные схватки и баталии. По технике многие из этих вещей выдерживают сравнение с рисунками старых мастеров. Быть может, и Орловскому помешало развернуться во всем блеске непонимание окружающего его общества, охотно прощавшего ему всякое занятное "баловство" на бумаге, но никогда бы не допустившего, что это баловство имеет серьезное, художественное значение – гораздо большее, во

всяком случае, нежели всякие академические упражнения в благородном стиле или добросовестные и робкие плагиаты с голландских "кабинетных" картин.

Рядом с Кипренским называют обыкновенно еще Тропинина – действительно лучшего после Кипренского портретиста начала XIX века; однако прозвище "русского Грёза", полученное Тропининым, достаточно ясно указывает, как мало общего между этими мастерами. Тропинин (1776–1857), крепостной графа Моркова, был освобожден лишь в зрелых годах, за границей он не был, всю жизнь провел в нужде, почти в уединении, чуждаясь своей малокультурной среды и не принятый в лучшем обществе. Ученик самого неровного из русских художников – Щукина, он заимствовал у него "приятность" колорита и мягкость письма, заставляющие в Тропинине видеть наследника школы XVIII века; но Щукин не мог дать ему ни выдержки, ни твердых знаний. С Грёзом Тропинин имеет общее как в выборе юных сентиментально-хорошеньких головок, так и в сочной, спокойной гамме красок. К несчастью, впоследствии Тропинин переменял эту манеру на жесткое и гладкое выписывание, пришедшееся, впрочем, более по вкусу его главным покровителям – московскому

купечеству. Впрочем, в бытовом, костюмном отношении как раз портреты 30-х и 40-х годов имеют большое значение, а по меткости характеристик многие из них первоклассного достоинства. В своих портретах жанрового характера Тропинин имеет нечто общее с Венециановым. Его "цветочницы", "кружевницы" и прочие иллюстрации жизни "московских гризеток" полны мещанской наивности, но в то же время они не лишены характерности и трогательности, как единственные, правда, очень слабые, побеги у нас той своеобразной отрасли романтики, которая дала во Франции Беранже и Мюрже.

Кипренского и Орловского можно считать предтечами русского романтизма в живописи. Роль своего рода Делакруа сыграл в русской живописи художник следующего за ними поколения – Карл Брюллов, еще в Академии обнаруживший почти гениальные способности и еще до поездки за границу обративший на себя внимание знатоков. Положим, причислять Брюллова к истинным романтикам можно лишь с натяжкой. В нем слишком глубоко внедрились прецепты академической школы, да и по натуре он был слишком внешним и легкомысленным человеком. Однако круг затронутых им сюжетов,

его собственная жизнь, прожженная им в каком-то вакхическом вихре, его порывы уйти от житейской прозы в сферу вечной славы и высоких идей, его приятельские отношения с лучшими из наших поэтов, наконец, его стихийное влечение к самым диким красочным эффектам заставляют нас считать Брюллова представителем того же течения европейского искусства, которое дало в западной живописи Жерико, Делакруа, Декана и многих других. К сожалению, огромный талант Брюллова не нашел себе полного развития в русской Академии и в русском обществе, а пребывание в Риме, чрезмерная высокомерность собственной природы (и вследствие того недостаточно вдумчивое отношение к окружающему) лишили Брюллова возможности развиться вполне и дать истинно жизненное, всемирно значительное и вечно прекрасное творчество. Для французов показалось бы даже странным, что мы причисляем Брюллова к романтикам. Они скорее отнесли бы его к породе художников вроде Энгра или даже Делароша, Конье и Галле, так как, действительно, с этими мастерами наш "гениальный" *juste-milleieu* Брюллов имел слишком много общего, как в сюжетах, так и во всех своих слишком внешних технических приемах.

Карл Брюллов (1799–1852), сын виртуозного резчика екатерининских времен, рос хилым и жалким ребенком, но уже в детстве обнаружил замечательный дар к рисованию. Отец, не жалея его, усиленно развивал этот дар, заставляя маленького Карла постоянно изучать натуру, строго наказывая его за лень или ошибки. Немудрено, что, пройдя такую суровую подготовительную школу, Брюллов быстро перегнал своих сверстников в Академии и заслужил восторг всего академического ареопага. Его непосредственный наставник Андрей Иванов даже приобрел на свои трудовые деньги программу Брюллова: "Нарцисс, смотрящийся в воду" – картину еще вполне академического типа, в своей аллегоричности не лишенную даже жеманности XVIII века. В Италии, куда его послало на свой счет только что народившееся Общество поощрения художников, Брюллов явился вполне готовым мастером, но далеко не развитым человеком. Шаблонный эстетизм, преподанный русской Академией и вмещавший в себе одинаковое поклонение как перед антиками, так и перед болонцами, заслонял от него живую действительность. Он не пошел далее того, что давали ему натурщицы Piazza di Spagna. Он не почувствовал всей глупости той розовенькой и

приторной, до известной степени приятной, но и не лишенной пошлости идеализации, благодаря которой итальянская жизнь в глазах туристов исключительно представлялась как бы иллюстрацией любимых опер, канцонетт и романсов. Целый ряд его композиций из итальянской жизни по смыслу ничем не отличаются от альбомных и кипсекных банальностей, которые сотнями поставлялись специалистами по изображению "счастливой Италии". Одновременно с этим, однако, его мучили честолюбивые замыслы, и он не переставая кидался от одной темы к другой, желая заслужить возложенные на его гениальность надежды.

Лишь восемь лет после его приезда в Италию он напал на сюжет, увлекший его и позволивший ему создать это ожидаемое грандиозное творение. На мысль написать "Помпею" его натолкнуло посещение развалин погибшего города и одновременно виденная им в Неаполе опера "L'ultimo giorno di Pompei" забытого ныне Пачини. Через три года шедевр Брюллова был окончен, и, естественно, он отразил на себе все недостатки, как самого Брюллова, так в особенности его воспитания. Картина вышла чрезвычайно эффектная, полная разумной подстроенности, но

театральная, поверхностная и даже довольно безвкусная...

За всем тем "Последний день Помпеи" сохраняет за собой серьезное художественное значение. Резкие и холодные краски, гладкая живопись, классическая шаблонность фигур, какая-то застылость и кукольность композиции не уничтожают общего впечатления, и общее впечатление все же до сих пор сильно, хотя, разумеется, это не сила Вебера или Шуберта, а сила Мейербера или Галеви. Как-никак, но брюлловская "Помпея" хороший театральный спектакль, а *grand fracas* исполненный с запасом грандиозных технических знаний и с захватывающим увлечением. Положим, это увлечение было холодным увлечением честолюбца, желавшего поразить мир. Истинно горячего отношения, истинной страсти в этой красоте нечего искать, но для большой публики именно эта черта скорее могла сойти за преимущество, так как именно страстность – крик наболевшей или восхищенной души – наименее приятна для благоразумной толпы. Лучший кусок "Помпеи" – это скомканная группа ломящихся в двери рушащегося дома беглецов. В этом запутанной узле человеческих фигур, среди которых так эффектно выделяется спокойное

лицо самого художника, Брюллов обнаружил такое мастерство рисунка и отчасти даже живописи, которое, пожалуй, не сыскать ни в давидовской школе, ни даже у болонцев. Какой истинный мастер жил в этом художнике, доказывают и его многочисленные эскизы к "Помпее" – все гораздо более "романтичные", нежели сама картина.

В Россию Брюллов вернулся триумфатором, но естественно, что художник, не освободившийся в лучшие, самые горячие свои годы от компромисса между устарелыми заветами школы и собственным влечением, не мог теперь создать что-либо более живое и прекрасное. Особенно в России, где его ожидали в глубине души равнодушное к искусству общество и в то же время почести, официальные заказы, самое головокружительное поклонение среди учеников и молодых художников. Брюллов со всеми своими недостатками был действительно *первый* во всем художественном мире, и эта художественная царственность поставила его в какое-то фальшивое положение, возвысила его над жизнью, отрезала ему путь к ней. Брюллов пытался было создать еще нечто более великолепное, нежели "Помпея", но его "Осада Пскова" – эта первая зарница злополучного

официально-националистического течения в искусстве — осталась лишь неоконченной и нелепой какофонией самых диких красок. В куполе Исаакиевского собора он погнался было за размахом болонских мастеров, но создал лишь банальный пастиш на них. Больной от кутежей, разочарованный в собственном творчестве, Брюллов заболел сердечным недугом и умер пятидесяти двух лет на своей второй родине — в Риме. Лучшее, что осталось от Брюллова, — это, бесспорно его портреты, а также разные, к сожалению, немногочисленные этюды с натуры, пейзажи, типы, в особенности те, которые зарисованы им были во время путешествия в Малую Азию в 1835 году.

Портреты Брюллова, бесспорно, принадлежат к лучшему, что создано в этой отрасли за весь XIX век. Правда, и в них он не вполне свободен от обычных недостатков — от некоторой пестроты красок и от навязчивой эффектности композиции, однако все же эти картины его производят удивительное впечатление благодаря своей жизненности, благодаря колоссальной талантливости, которыми они исполнены. В них виртуозность Брюллова выразилась с полным и непосредственным блеском. Но странное дело, для такого поверхностного, склонного к

театральным эффектам художника наименее удачные среди его портретов – это официальные и вообще большие, так сказать, "парадные" портреты. Они чересчур поверхностны и банальны. Напротив того, прямо первоклассного достоинства его интимные портреты, и среди них лучше всего акварели и карандашные рисунки, в которых Брюллов с тонкостью и меткостью Энгра и даже часто с большой красочной прелестью передал черты своих многочисленных друзей и приятелей.

Несмотря на небывалый и не повторившийся с тех пор успех, Брюллов не создал в России настоящей *школы*, но все же его влияние обнаружилось на всем академическом искусстве, пережив его на многие годы и исчезнув лишь в современном нам поколении. Ближе всех к нему стояли князь Г. Г. Гагарин и Ф. А. Моллер – скорее любители, нежели профессиональные художники. Гагарин (1810–1893) вырос, так сказать, на обожании Брюллова. В доме его родителей в Риме Брюллов был своим человеком, и молодой Гагарин мог изо дня в день следить за развитием мастера и перенимать от него все его совершенствование. Отсюда получилось изумительное сходство в манере Гагарина с манерой Брюллова, сказавшееся, впрочем, более в

рисунке, нежели в красках. В красках Гагарин так и остался дилетантом, склонным к чересчур резким эффектам. Зато рисунки Гагарина принадлежат к лучшему, что создано в русской школе. Его этюды горцев, пейзажи Кавказа, портреты, всевозможная мелочь отмечены высоким мастерством, необычайной характерностью и прямо классической простотой. Не менее прекрасны его акварели, в которых ему удалось избежать своих обычных недостатков в масляной живописи. Впрочем, и картины Гагарина, иллюстрирующие разные эпизоды завоевания Кавказа, при всех технических недостатках, лучшие, пожалуй, батальные картины николаевского времени. Они во всяком случае исполнены горячей нервности, дышат романтической отвагой, и в них вложена убедительность очевидца. К сожалению, этот крупный художник, увлекшись византизмом, во вторую половину своей жизни занялся на деле и на словах проповедью этого прекрасного, но безусловно "отжившего" искусства в России. С этих пор он превратился в того скучнейшего иконописца и в того безвкусного архитектора, который достаточно известен как своими зданиями и проектами, так и теми картонами, которые нашли себе приют рядом с

великолепными этюдами мастера в зале Музея Александра III, посвященном всему творчеству князя Гагарина. Однако не надо забывать, что и увлечение Византией было выводом из романтического увлечения средневековьем. Неудачные попытки вернуться к византийскому и русскому стилю не что иное, как местные переложения "готической проповеди" на Западе.

Ф. А. Моллер (1812–1875) прославился картиной, под которою мог бы подписаться сам Брюллов в лучшую свою пору, знаменитым, избитым тысячами репродукций "Поцелуем". Это наивное и несколько пестрое по краскам, но довольно живое произведение, в котором нашла себе отражение молодость автора, принадлежит к тому маскарадно-итальянскому жанру, который так полюбился европейской публике после успехов Л. Робера и Риделя. В том же брюлловском духе было исполнено Моллером (вообще малоплодовитым художником) еще несколько квази-итальянских и квазиромантических сюжетов. Затем произошла перемена. Его захватила проповедь Овербека, и он весь отдался своей огромной композиции "Апостол Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмосе во время вакханалий" (1856), неуспех которой слишком объясняется как

уродливым розово-голубым колоритом картины, так и ее условной закругленной композицией, наивными антитезами и слащавыми выражениями действующих лиц.

Романтические веяния не породили у нас, если не считать стоящего в стороне от общего его течения Александра Иванова, ни одного своеобразного художника, но каждое из этих веяний нашло свой отклик и у нас. Если Брюллова следует считать за представителя исторических увлечений романтизма, то Бруни (1799–1875), без сомнения, является отголоском назарейцев. Однако только отголоском. Его художественная формула явилась какой-то странной смесью классико-академической красоты с мистическим стремлением назарейцев. Из этого компромисса он так и не вышел, так как благодаря своему воспитанию был слишком пропитан классицизмом, а по своему душевному складу не мог ни разорвать с назарейскими увлечениями, ни окончательно отдаться им. Сама его жизнь мало способствовала развитию в нем всецело пожирающего пламени: она протекала слишком спокойною. Едва сошедши со школьной скамьи, Ф. Бруни сразу становится известным благодаря своей великолепной картине "Смерть Камиллы", написанной им 22-летним юношей и

являющейся до сих пор в Музее Александра III лучшим представителем классической школы. В Риме ему удастся тихо и методично продолжать свое образование в кругу симпатичных и спокойных людей. Слава Брюллова, требования ближайших поклонников наталкивают и его на "колоссальное" творчество. Семь лет спустя после создания "Помпеи" является "Медный змий" Бруни, не имеющий, правда, того же успеха, как произведение его товарища, но все же заслуживающий всеобщий, несколько спокойный восторг. Отныне имена Брюллова и Бруни в их странной аллитерации становятся нераздельными. Их стали цитировать вместе, а когда отстроился новый Петербургский Музеум (Эрмитаж), то оба колосса русской живописи нашли себе место на одной стене. Рядом же их повесили по перенесении в Музей Александра III, как будто и действительно эти гиганты – парные между собой произведения. После "Медного змия" жизнь Бруни потекла ровной и безмятежной струей. Ему не приходилось бороться. Работами для строящихся соборов и церквей он был завален, кроме того, любители нарасхват брали его мелкие образа и иконы. Остальное время он посвящал преподаванию в Академии, ректором которой состоял в

продолжение 16 лет, заведованию Мозаичным отделением и хранению эрмитажных сокровищ.

Бруни считается у нас мистиком. Действительно, этому умному и тонкому человеку не чужды были религиозные мысли и вникание в известные тайны религиозной поэзии, однако все же нельзя сказать, чтобы искусство его обладало большой глубиной. Бруни, во-первых, декоратор, большой мастер в группировке, в красках, в письме, но все эти его достоинства чисто внешнего характера. Напротив того, созданные им типы – схематичны, его пафос – театрален, в его мистических "видениях" слишком ясно обнаружились "нити", которыми они сшиты, – то, что французы называют "трюком". Разумеется, все это не лишает Бруни того перворазрядного места, которое он занял. Вспомним, что и Рафаэль был талант *внешний*. Бруни по великолепию своего выдержанного и почти безупречного мастерства оставляет далеко позади себя неровного и часто безвкусного Брюллова; однако в свою очередь Бруни уступает Брюллову в темпераменте, и в этом причина непопулярности Бруни: его искусство вполне удовлетворяло казенным требованиям, приводило в восхищение знатоков, но не обладало средствами впечатлять толпу – то, чем,

несомненно, обладало творчество Брюллова⁵.

Престиж Брюллова был настолько велик, что число его учеников было прямо огромным, но истинно хороших художников среди них не найти. Тыранов (1808–1859) известный нам по прелестной интимной картинке ученик Венецианова, подал любителям брюлловской условности большие надежды своей "Девушкой с тамбурином", достойным pendant к "Поцелую" Моллера. Капков (1816–1854) в портретах весьма близко подошел к Брюллову, но все же остался каким-то недоразвитым и безжизненным художником. Петровский, Раев (хороший пейзажист, почему-то пустившийся в историческую живопись), Лапченко, скучнейшие официальные живописцы – ученики Басина, тоже чуть-чуть заразившиеся брюлловскими эффектами – Завьялов и Шамшин – не прибавляют прелести этому течению русской живописи. Более крупные величины дало следующее поколение. Настоящими брюлловцами выступили: Ге, о котором речь впереди, Флавицкий (1830–1866), мастер, не лишенный темперамента и создавший одну из самых популярных картин всей русской живописи – трогательную "Княжну Тараканову", Плешанов (1829–1882), автор картины "Иоанн Грозный и

иерей Сильвестр", и П. П. Чистяков – автор "Софьи Витовтовны". Наконец, брюлловские черты сказались и в последних крупных представителях нашего академического искусства: в К. Маковском, Г. Семирадском, в Микешине, Поленове и Якоби.

Из этих художников наиболее крупной величиной представляется К. Маковский, бесспорно, одна из талантливейших фигур всей русской школы. Все несчастье К. Маковского в его времени; период сложения его художественной личности прошел в то время, когда еще царили позднеромантические течения, так сказать – декадентство романтизма, и таким декадентом романтизма остался К. Маковский на всю жизнь, несмотря на временное увлечение гражданской пропагандой 60-х годов и на редкие уступки передвижнической программе. Уже "школы", воспитавшей Брюллова, К. Маковский не мог застать, и недоучившимся, вернее, полунаучившимся талантом он представляется во всем своем пестром, разнохарактерном творчестве.

В 1850-х и 1860-х годах, когда вся *Jeune France* и вся *Jung Deutschland* превратились в маститых профессоров, романтические веяния выродились во что-то старчески-дряхлое. Узкий,

холодный рационализм В. Каульбаха и И. Фландрена вытеснил пламенный восторг назарейцев, костюмная живопись типа Пилоти и Жерома заполонила историческую живопись, легкомысленная и слащавая фантастика явилась на смену "гофмановскому" настроению 1820-х и 1830-х годов, разнузданное балагурство – едкой сатире, воспитавшей великую школу политических карикатуристов с Домье во главе. Дух истинной "романтики" продолжал жить, как он и продолжает жить еще в наше время, но формы его проявления изменились. В известном отношении Милле, все барбизонцы, Бёклин, английские прерафаэлиты, наш Иванов – романтики, но в свое время они явились скорее как бы противниками романтизма, так как тогда настоящими преемниками романтической эстетики считали себя (и почитались за таковых) такие настоящие упадочники, как В. Каульбах, Деларош с его многочисленными последователями, как художники дюссельдорфской школы, "бельгийцы" и проч. До Петербурга не достигало истинное искусство Запада. Ни Милле, ни Бёклин, ни прерафаэлиты, ни даже наш родной Иванов не нашли себе ни одного живого отклика и во всяком случае ни одного истинного последователя. Зато тот

мнимый старческий романтизм проникал к нам чрез все поры культуры нашего высшего общества вместе с модами и нравами "второй империи". Характерен для высшего общества того времени решительный успех таких художников, как слащавый Шопен, как еще более слащавый Нефф и, в особенности, как переселившийся в Россию в конце 40-х годов Зичи. Последний, высокодаровитый и необычайно совершенный в технике мастер заслуживал бы по своей упадочной характерности здесь более подробного рассмотрения, если бы он не причислял себя сам к западному искусству.

В этой атмосфере воспитался К. Маковский, и отражение ее лежит на всем его творчестве. Его краски ведут свое начало от палитры Неффа и Зичи, его темы отличаются безвкусицей, свойственным всем "костюмным" историческим живописцам, его фантастика не идет далее той чувственности, которою отличается все салонно-приторное искусство, в таком изобилии наводнившее художественный рынок в середине XIX века в момент торжества материализма. Ко всему этому К. Маковский, повторяем, не застал уже *школы*. Академия, превратившаяся из замкнутого неумолимо-строого-воспитательного заведения в открытое художественное училище,

не была уже той хранительницей рисунка и строго-систематической техники, которой она была в дни образования Брюллова. Егоровы и Шебуевы сошли со сцены. Брюллов внес, правда, в Академию "оживление", но это оживление сказалось лишь в отрицательной форме: в пренебрежении рисунком и в погоне за дешевыми красочными эффектами. В 1850-х годах, несмотря на бессильное сопротивление академического совета с Бруни во главе, упадок царил по всей академической линии, и в это-то самое время (в 1858 г.) поступил в Академию К. Маковский.

Огромные картины К. Маковского с его почти неприличными русалками, с его безвкусным набором театральных штофов, с его приторно-яркими красками, с его неуверенным рисунком — производят на нас теперь скорее неприятное впечатление. Но со временем отношение к нему может перемениться. Как-никак, а на тусклом, сером и, главное, *скучном* горизонте русского искусства К. Маковский все же является живой фигурой, увлекавшимся и увлекавшим художником. Патина времени, положим, не спасет его картин, ибо патина украшает лишь то, что само по себе прекрасно, но во всяком случае картины

Маковского останутся живыми свидетелями увлечений известного периода русской культуры и, как таковые, всегда будут представлять если и не вполне художественный, то все же крупный интерес. Особняком стоят несколько его жанровых картин с сюжетами из русской действительности – свидетели его временной принадлежности к лагерю передвижников, и среди них живая и трогательная для всякого петербуржца иллюстрация нашего, ныне отошедшего уже в историю, карнавала: "Народное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге".

Семирадский (1843–1902), по сравнению с Маковским, представляется несравненно большим мастером. В известных отношениях этот художник мог бы даже сойти за новатора. Блеск его красок, верная передача солнечных эффектов, местами красивая, живописная техника были для поколения русских художников 1870-х и 1860-х годов настоящим откровением. К сожалению, Семирадский уступал Маковскому в жизненности своего таланта. Его композиции из античной жизни не что иное, как прекрасные пейзажи и "мертвые натуры", в которые совершенно напрасно, в угоду требованиям исторической живописи, поставлены безжизненные и скучные

фигуры. Лишь те картины, где эти фигуры играют второстепенную, по сравнению с пейзажем и "околичностями", роль, Семирадский сохраняет известную прелесть. В его же огромных и сложных композициях недостаток драматического таланта, бедность воображения и схематичность лиц слишком бросаются в глаза.

Близко к Семирадскому стоит и В. Поленов, заслуживающий внимания историка русского искусства как почтенный деятель, как человек в высшей степени культурный. Лучшее, что создано им, это незатейливые, но чрезвычайно поэтично задуманные русские пейзажи. Гораздо слабее его прославленные восточные этюды, в которых неприятно поражают слащавость красок и дилетантская живопись.

Менее же всего отрадны его исторические композиции, страдающие всеми недостатками картин Семирадского, но уступающие им в красках и в технике.

Микешин (1835–1896), рядом с К. Маковским один из самых "талантливых" русских художников, запутался, если можно так выразиться, в собственном таланте и в своем подражании Зичи, превратившись в неприятно щегольского, банального и поверхностного маньериста. Лишь некоторые рисунки и этюды

этого присяжного изобретателя памятников в эпоху Александра II, лишь кое-какие беспритязательные акварели этого "исторического" живописца сохранят за ним место в русской живописи. Того же нельзя сказать про Якоби, который весь целиком, со всем своим гардеробом безвкусно-маскарадных костюмов, со всеми своими плохо нарисованными куклами, должен был бы отойти в архив, если бы не его картина "Привал арестантов" – одна из первых русских обличительных картин. Положим, и она не отличается большими художественными достоинствами. Колорит ее и живопись ниже критики. Но характерность и остроумная режиссерская подстроенность этого произведения заставляют все же сожалеть, что Якоби не остался верен избранному течению, в котором он, наверное, мог бы дать русскому обществу еще не одну удачную и меткую иллюстрацию к интересовавшим его время вопросам.

Кроме названных художников, заслуживают еще, среди эпигонов романтизма, упоминания: единомышленники и последователи Семирадского: Бронников, Смирнов, братья Сведомские и Бакалович, последователи Бруни: Бейдеман, Васильев и Вениг. Отдельно стоят любопытный, но совершенно недоразвитый

Ломтев и "поэт моря" Айвазовский – бесспорный, весьма талантливый, но совершенно исписавшийся романтик. К нему мы еще вернемся, когда будем говорить о русском пейзаже.

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ ИВАНОВ
1806–1858

Ге – Крамской – В. Васнецов – Нестеров.
Врубель

Александр Иванов в известном отношении также принадлежит к романтизму. Как личность необычайно серьезная, с истинно мистическим складом души, одаренная глубоким даром проникновения, — он заслуживает несравненно более, нежели крикливый Брюллов и поверхностный Бруни, быть зачисленным в почетный легион истинных романтиков. Его художественное мирозерцание, бесспорно, в значительной степени сложилось под влиянием романтического искусства Овербека и мистической проповеди Гоголя. Тем не менее и Иванова нельзя считать за настоящего представителя романтизма. Отчасти он не дорос до него, отчасти же перерос. Во всем том, что *сделано* им, он остался в слишком большой зависимости от рассудочности и условности классицизма, во всем том, что он *желал сделать* и что он наполовину уже заготовил к совершению, он бесконечно далеко ушел от всего романтизма и единственный из русских художников приблизился к великим представителям русской мысли в литературе: к славянофилам, к Гоголю, отчасти даже к Достоевскому, оставаясь, впрочем, вполне независимым от литературы, вполне художником.

Раздвоенность художественной личности

Иванова вполне объясняется его воспитанием. Сын того сурового классика Андрея Иванова, отданного в Академию из воспитательного дома и превращенного там мало-помалу в самого образцового профессора, Александр Иванов всю свою молодость провел в удушливой атмосфере академической схоластики. Мало того – самая эта классическая система в строгой, мещански-порядочной семье его получила особый казенно-незыблемый и чересчур узкий характер. Серые сумерки дома и серые сумерки в школе – вот как складывалась жизнь Иванова до поездки за границу. Обществу поощрения художников принадлежит честь спасения великого русского мастера. Только что утешенное эффектными успехами первых своих пенсионеров – братьев Брюлловых, Общество решилось послать на свой счет в Рим и Иванова, и в 1831 году Иванов покинул родную страну, куда ему было суждено вернуться лишь за месяц до своей кончины. Настоящий Иванов проснулся и развился за границей, где он прожил более 25 лет.

Однако первое время и за границей Иванов не мог найти себя. Напротив того, Рим чуть было не сбил его окончательно с толку, ибо именно в Риме доживал свой век дряхлый классицизм, та же издавна селилась интернациональная колония

художников, угодничавшая всему безвкусию и банальности бесконечно сменяющихся туристов. Брюллов, энергичный, своенравный и вполне культурный человек, умный, прекрасно образованный Бруни могли частью этим заразиться, но все же не потонуть в процветавшей в Риме пошлости и рутине. Иванову же в сильной степени угрожало последнее, но его спасла собственная, если и не особенно бодрая и живая, то, во всяком случае, глубокая, сосредоточенная натура, тяготившаяся повторением задов классицизма, а также, в значительной степени, знакомство с таким искренним и серьезным художником, как Овербек. Овербек указал Иванову на пути, выведшие его из тисков академической формулы, но Иванов, попав на эти пути, оставил своего ментора далеко за собой и приблизился к тем откровениям Тайны, до которых несколько ограниченному, запутавшемуся в католическом ханжестве Овербеку было как до неба.

К сожалению, Иванов нашел себя вполне лишь в самые последние годы, и истинный Иванов, грандиозный и прекрасный художник, известен нам лишь из его эскизов к Священному писанию, разработать которые в огромные картины он собирался по своем возвращении на

родину. В двадцать пять лет, проведенных им в Риме, он так и *не успел* отдаться всецело свободному творчеству, застряв на двух картинах, которые он считал своей обязанностью написать для петербургских ценителей. Первая из них, задуманная еще совершенно в классическом характере, была: "Явление Христа Марии Магдалине после воскресения", 1835 года (ныне в Музее Александра III), вторая – злополучное огромное полотно: "Явление Христа народу", над которым Иванов промучился около двадцати лет, с самого же начала запутавшись в усилиях связать в ней разнообразные религиозные мысли с полной исторической точностью и с совершенным соблюдением классических традиций.

И на этой картине, впрочем, лежит отражение большой художественной силы. Отдельными кусками, отдельными типами, отдельными фрагментами пейзажа и она указывает на то, чем мог бы быть Иванов, если бы он не был искалечен воспитанием, в какого истинного великого мастера он бы превратился, если бы смерть не похитила его ровно в тот самый момент, когда он, распрощавшись с ошибками молодости, должен был вступить на вполне самостоятельный и прекрасный путь.

В зале Румянцевского музея, где картина эта нашла себе приют, все стены завешены бесчисленными этюдами Иванова к ней. Столько же, если не больше, этюдов разбросано в Третьяковской галерее, в собраниях М. П. Боткина и в других местах. Лишь из этих этюдов видно, чего хотел достичь Иванов. В них он не только удивительный рисовальщик, удивительный знаток формы, но и глубокий психолог и даже в иных пейзажных этюдах и в набросках с нагой натуры — смелый колористический новатор, за много лет до появления импрессионистов предвещавший их завоевания. В этих этюдах Иванов прошел у живой природы такую школу, которую едва ли кто из художников проходил со времен античного искусства. Эта школа помогла ему с поразительной легкостью справляться с самыми сложными композициями и в эскизах к Священному писанию, которыми он занялся в часы досуга.

Положим, существует мнение, что коренная неподготовленность Иванова могла бы исковеркать и дальнейшую его деятельность. Ведь запутался же он в своей первоначальной, несколько наивной религиозности, пережитки которой так странно сохранились в нем и

впоследствии, несмотря на всю его духовную зрелость. Окончательный душевный разлад чуть было не создали в нем скептические выводы Штрауса, которыми слишком впечатлительный Иванов увлекался в последние годы. Мастер, с такой убедительной величественностью воспроизводивший самые трепетные и грандиозные страницы Библии, сумевший передать события Евангелия в таком сверхъестественном "магическом" освещении, давший некоторым сценам прямо силу рассказа очевидца, – не мог бы со дня на день изменить всему этому, вернуться к своим первоначальным недомыслиям или уйти в бесплодную пустыню неверия. Иванов был слишком своеобразной и сильной натурой. Самый факт его многолетней, упорной борьбы с самим собою, из которой он вышел победителем, полным надежд и проектов, доказывает его огромную силу – силу упорства и силу прогресса. Весьма вероятно, что и слова Штрауса успели бы претвориться в нем и дать неожиданно прекрасные плоды. Такая глубоко мистическая натура, как Иванов, не могла вдруг утратить свой мистицизм и превратиться в ординарного или, еще хуже, бестолкового реалиста-прозаика.

Смерть похитила его в самый значительный

момент его жизни..., сжалившись, впрочем, над многолетними страданиями этого мученика, которому пришлось бы по возвращении на родину пережить еще одно тяжелое испытание. Иванов приехал в Россию в тот момент, когда всякая мистическая проповедь должна была казаться диким анахронизмом, когда все, что было свежего и юного в русском искусстве, решительно порвало с эстетикой, созданной романтизмом, и всецело обратилось к живой действительности, к непосредственному изображению ее и к проповеди гражданских начал.

Прежде, однако, чем перейти к изложению нашего художественного реализма, укажем вкратце на несколько художников, которые явились как бы последователями Иванова в русской религиозной живописи.

Ближайшим преемником Иванова мог бы считаться, по некоторому сходству преследуемых задач, Ге (1831–1894). Однако, несмотря на то что сам Ге указывал на свою зависимость от Иванова – он во всей своей личности явился прямою противоположностью Иванова. Начать с того, что Ге, поступивший в Академию в конце 40-х годов, не застал уже там настоящей школьной выправки. Эта школа если и мучила

своими педантическими требованиями Иванова, то все же создала в нем тот крепкий фундамент знания, который виден в каждом штрихе мастера и составляет характерную его особенность. Ге остался полудилетантом. Иногда силой своего живого дарования он и достигал известного совершенства и красоты, но в большинстве случаев Ге не справлялся с требованиями живописи. Лучшее, чего в техническом отношении достиг Ге, – это известная яркость и своеобразность колорита; рисунок же, за редкими исключениями, в его произведениях всегда оставался ребяческим, а подчас даже доходил до безобразной неряшливости и грубости.

Но и кроме того, Ге, впитавший в себя весь яд герценовской эпохи, запутавшийся в своих симпатиях к маскарадному искусству Брюллова, умещавшихся в нем как с самым искренним восторгом перед абсолютной красотой, так и со страстным увлечением проповедью Толстого, и, наконец, с собственными, далеко не выясненными, мистическими взглядами, Ге не мог явиться настоящим преемником Иванова. Самые задачи его – отмеченные печатью почти истерической страстности – были совершенно противоположны спокойно-священным стремлениям Иванова.

Однако, взятый сам по себе, Ге представляется выпуклой и яркой художественной личностью, в особенности в своих последних произведениях, в которых выразилось особое, очень "русское" отношение к Евангелию – как к проповеди исключительно *духовной* красоты, с намеренным оттеснением внешнего безобразия, как самого Христа, так и всей обстановки Его жизни. Рафаэль, увидав "Распятие" и прочие чудовищные по уродству картины Ге, разорвал бы от негодования свои одежды, так как для него – наследника эллинов – понятие о Боге не могло быть отторгнуто от понятия о красоте. Иначе бы отнесся к Ге реформат Рембрандт, в сумрачном искусстве которого звенят те же ноты, что и у Ге. Но Рембрандт был слишком художник, чтобы намеренное уродство своих образов не скрыть под красотой живописи и колорита. Ге с чисто русской прямолинейностью, с чисто русским нигилизмом, в погоне за раздирающей силой впечатления, оставил в стороне и эти задачи и со всей своей жгучей страстностью устремился к изображению того, что он считал "правдой". Получилось что-то вроде отталкивающих, но живых и потому *страшных* "протоколов очевидца", которые, во всяком случае, сохранят

видное место в истории живописи конца XIX века. Эти произведения неоспоримо обладают серьезными и редкими качествами: они абсолютно лишены всепоглощающей пошлости, они – яркие, совершенно *особенные* слова, дышащие горячей искренностью и благородной убежденностью. Безобразному творчеству Ге именно нельзя отказать в душевном благородстве, а в искусстве, как и в жизни, благородство есть одно из редчайших и драгоценных явлений.

Эта же черта благородства сказалась и в портретах Ге, – быть может, лучших русских портретах за вторую половину XIX века. Его лица не только дышат прямо фантастической жизненностью, но на всех них лежит отражение благородной души их автора. В них абсолютно нет той дешевой подчеркнутости, которую так любили все современные Ге художники, воспитавшиеся на публицистике 60-х годов и вконец отравившиеся ею. Ге подходил к портрету с огромным любопытством и с самым трепетным, почти священным вниманием к изображенной личности. Он, так преднамеренно относившийся к Христу, оставлял всякое намерение в портрете, всякий *arrangement*. Его портреты не эффектны, но во всех них живет живая поэзия человеческой души. Будущие люди будут смотреть на них с

чувством того мистического трепета, который знаком всякому, пришедшему в слишком близкое соприкосновение с жизнью отошедших веков. В этом отношении особенно внушительным будет казаться его Толстой в Третьяковской галерее – мрачный и мудрый титан, весь ушедший в свою великую работу. Некоторые портреты Ге очаровательны и по интимности, по милой прелести семейного счастья. Особенно замечателен портрет г-жи Петрункевич, стоящей у отворенного в лес окна. Тихое настроение летнего дня в деревне передано в этой картине с поразительной искренностью. Следует еще заметить, что и живопись Ге в его портретах неизмеримо выше, нежели в его картинах. В некоторых из них, например, в известном портрете Герцена, он даже достигает блеска и уверенности Брюллова, не впадая притом в дешевое эффектничанье и оставаясь верным своему основному характеру благородства.

По пути Иванова, кроме Ге, пошли еще Крамской, В. Васнецов, Нестеров и Врубель. Все четверо были бы немислимы без своего великого учителя, но ни один из них не достиг до него – первые три по недостатку дарования, четвертый – скорее по чисто внешним обстоятельствам, не позволившим ему до сих пор развернуться во

всем блеске своего яркого и редкого таланта.

Крамской (1837–1887) известен в истории движения русской мысли как один из видных представителей реалистических тенденций, окрепших на почве позитивной философии середины XIX века и явившихся в качестве реакции бурному и мистическому романтизму. Таким же строгим и трезвым реалистом Крамской является и в своих портретах. Однако в своей интимной жизни Крамской не был абсолютно прямолинейным апостолом русского реализма, в переживаниях собственного духовного мира он не был той вполне ясной и уравновешенной натурой, какой он представляется нам в своих портретах и в своей общественной деятельности. Крамскому не чужды были увлечения в сторону "духовной свободы", и в душе его сохранилась яркая искра религиозного понимания и мистического томления, придававшая всей его фигуре, в противоположность Верещагину и Перову, какую-то особенную, характерно русскую глубину, теплоту и сложность. К сожалению, ни время, ни воспитание не дали ему развиваться вполне. Да наконец, и сила его чисто художественного дарования бесконечно уступала тем душевным порывам, которые жили в нем.

"Христос в пустыне" Крамского является убедительнейшим доказательством сказанного. С сюжетом этой картины, сюжетом весьма близким к темам, взятым Достоевским для иллюстрации своих откровений, Крамской провозился многие годы своей жизни, и странное дело – как раз годы своей молодости, совпадавшие с самым ярким развитием у нас позитивистской проповеди. И тем не менее, картина Крамского "Христос в пустыне" поражает своей пустотой, отсутствием убедительности и определенной идеи. Крамской подошел к ней слишком "осторожно", слишком обдуманно, без всякой бури, пожелав выразить в самых простых, выхваченных из жизни мотивах самые сложные и великие помыслы человечества. Крамской забыл об особых законах живописи, об ее сравнительной бедности средств и, в то же время, пренебрег незаменимыми ее богатствами. Изображенный среди точно списанных с натуры скал человек, задрапированный в мучительно-точные складки, никак не может, несмотря на выраженное в лице страдание, без словесных комментариев передать весь наплыв мучивших и волновавших Крамского мыслей. Во всяком случае, очень порядочная и трогательная по своей серьезности работа эта нисколько не указывает зависимости Крамского от гениальных

откровений Иванова, зависимости, о которой сам Крамской любил упоминать.

Тот же отпечаток чрезмерной сдержанности и благоразумной косности лежит и на других произведениях Крамского, в которых он позволял себе отходить от узкого канона реализма. Его иллюстрации к "Руслану и Людмиле", его "Русалки" — до мелочей обдуманые и до педантизма определенные композиции. Иные черты в них, правда, указывают на чуткость и остроумие его, но в общих своих чертах и эти композиции оставляют зрителя абсолютно холодным и равнодушным. И в них сухая манера его живописи, вялые краски и чрезмерный реализм затемняют яркость поэтического замысла. Требования воспитания и среды не дали развиться тлевшей в Крамском искре до настоящего пламени.

В. Васнецов, еще недавно всеобщий кумир, художник очень крупный и интересный, так же безусловно, не может считаться за настоящего продолжателя Иванова. Уже самая задача Васнецова — воссоздать "чисто русское", иначе говоря, ограниченное, почти этнографическое отношение к Христу и к Евангелию — бесконечно уступает высоким общечеловеческим идеалам Иванова. Васнецову ставили в заслугу его

происхождение из народа, но нам кажется, что именно в следах этого происхождения, в очевидной некультурности этого, впрочем, очень умного, художника — вся причина недолговечности его искусства. Разумеется, чисто народное искусство вечно, так как это живое слово огромного и значительного общественного организма. Но именно оно тем более интересно и драгоценно, чем оно чище и непосредственнее, чем больше в нем самостоятельной культуры, хотя бы диаметрально противоположной общему понятию о культуре. Менее драгоценно только *затронутое* общей культурой, "полукультурное" народное искусство, и, наконец, наименее отрадны те произведения, в которых люди, вышедшие из народа, вкусившие несколько общей культуры, стараются это немногое связать с тем, что им довелось впитать во время своего первоначального воспитания. Получается искусство компромиссное, неясное и чаще всего обладающее скорее недостатками тех двух начал, из которых оно сложилось, нежели достоинствами их.

Васнецов даровитый, живой и впечатлительный художник. Его энергичный "Каменный век", его декоративные композиции, отчасти его сказочные картины, прелести

которых, к сожалению, так мешают их размер и их приторные краски, — достаточно свидетельствуют об известной самобытности, а главное, о живости и впечатлительности мастера. Заслуга Васнецова, как пионера неоидализма, выступившего со своими опытами тогда еще, когда все его товарищи еще молились на Прудона и Чернышевского, заслуга его очень велика. Но художественно-религиозное творчество Васнецова, так кстати явившееся в царствование Александра III, в период официального славянофильства, в дни известного всем "возрождения" русского православия, — творчество это далеко не той художественной важности, которой оно еще недавно считалось почти всем нашим обществом. Как-никак, но это лишь удачная пародия на выработанные каноны древнерусской и византийской иконографии, к которым Васнецов без особенного художественного такта примешал довольно легковесный пафос и сказочную эффектность. Владимирский собор не может идти в сравнение с тем идеальным христианским храмом, о котором мечтал Иванов. Как попытки Фландрена возродить романско-византийскую живопись, как живопись Штейнле и всяких корнелианцев, пытавшихся вернуться к чисто немецкому стилю

Дюрера, – так и намерения Васнецова сохранят в истории искусства не слишком значительное, но все же почетное место. Однако до грандиозных замыслов Иванова, до высокого благолепия, до пророческой мощи последнего всем этим фазисам церковной живописи XIX века далеко, как до неба.

Впрочем, и в чисто живописном отношении произведения Васнецова стоят бесконечно ниже творений Иванова. Ге представляется рядом с Ивановым варваром, но все же Ге застал еще кое-какие традиции (неоспоримое доказательство тому – его портреты), и он более из каких-то убеждений гнушался развиваться дальше или хотя бы пользоваться данным. Не так Васнецов – настоящее дитя самой безотрадной для всей истории "живописного мастерства" эпохи 70-х и 80-х годов. Техника Васнецова беспомощна и полна дилетантской робости, почти всегда неуместно прикрываемой иллюстраторской "бойкостью".

Школы Васнецов сам не прошел. Все его творчество отмечено именно этим недостатком школы, а потому вполне понятно, что Васнецов и не мог создать *своей школы*. Однако несколько художников, усвоивших себе некоторые приемы его и применявших к росписи многочисленных, в

так называемом русском стиле построенных церквей, эти приемы, являются как бы опровержением этому мнению. На самом деле и эти художники, среди которых Нестеров является единственным, обладающим некоторою самостоятельностью и значительным художественным темпераментом, никакой школы не составляют, так как для появления школы необходимо требуются известные технические завоевания или, по крайней мере, известная техническая выправка, которой именно всем этим художникам абсолютно недостает.

Впрочем, Нестеров был бы одним из самых приятных русских живописцев, если бы он остался верен своему таланту, своему специальному призванию. Нестеров мог бы быть превосходным пейзажистом. Фоны большинства его картин доказывают это. К сожалению, в этих картинах, кроме чудесных пейзажей, очень мало отрадного для глаза, а самые пейзажи играют лишь второстепенную роль. Лишь в "Видении отроку Варфоломею" – фигуры почти не портят чудесного чисто русского пейзажа, расстилающегося позади них, напротив того, даже подчеркивают *невеселую праздничность* его, какое-то похоронное настроение, нашедшее себе самый напряженный аккорд в понурой

фигуре привидения-схимника на первом плане. Все же остальные картины Нестерова — с очаровательно задуманными, полными тихой меланхолии пейзажами — весьма некстати заполнены очень ординарными и плохо исполненными фигурами, старающимися казаться священными и трогательными.

Единственный художник, который мог бы считаться в некотором роде продолжателем Иванова, это Врубель. Начать с того, что из всех художников второй половины XIX века, подходивших к религиозным темам, один лишь Врубель подошел к ним с той же жгучей страстностью и с тем же тончайшим проникновением в тайны красоты, которыми отличается творчество Иванова. Но и, кроме того, обоим художникам свойственна одна общая черта, это — огромное мастерство. Врубеля не знает русская публика и считает его за сумасбродного "декадента". Недуг Врубеля окончательно дискредитировал его в глазах "благоразумной" публики. Однако, на самом деле из всей русской школы последних двадцати лет один лишь Врубель сковал себе настоящее мастерство — изумительную технику, и в то же время он среди наших художников единственный настоящий поэт, бесконечно высоко парящий над

общим уровнем. Безжалостная жизнь, почти сплошная неудача, недомыслие общества – в значительной степени подорвали творческую способность Врубеля и сообщили ей какую-то странную "гримасу", но сквозь гримасу светится подлинное художественное пламя, а в самой даже "гримасе" этой сказалось столько технических знаний, такое колоссальное мастерство, что невольно прощаешь ее мастеру и даже почти начинаешь любить ее.

РЕАЛИЗМ И НАПРАВЛЕНИЕ

*Венецианов – Варнек. Петр Соколов –
Федотов – Перов – Отказ 13 конкурентов –
Верещагин – Репин – В. Маковский.
Прянишников*

Реализм обыкновенно считается главным моментом истории русской живописи и ее отличительным признаком перед всеми другими школами. С тех пор, однако, как реализм перестал быть "современным" явлением и отодвинулся в историческую перспективу, очертания его вошли в настоящие пропорции с остальными фазами русской живописи, и он утратил свое преобладающее значение. Отныне реализм может быть рассматриваем лишь как *одно из* значительных движений нашей школы.

В XVIII веке, если не считать портретистов и пейзажистов, реализм появился на почве отчасти любительской и подражательной, отчасти на почве этнографии. В Академии художеств был основан класс бытовой живописи, названный "классом домашних упражнений" и имевший целью воспитывать для любителей отечественной живописи русских Тенирсов и Вауверманов. Но гораздо большее значение имели для нашей бытовой живописи сочинения разных иностранных этнографов и отдельные серии гравюр иностранных художников, обратившие впервые внимание на особенности русской жизни. Разумеется, рисовальщики эти — Лепренс, Гейслер, Дамам, Аткинсон и др. — не были реалистами в настоящем смысле слова.

Принципом их творения не было желание изображать *прелесть* повседневной жизни; они лишь заносили *курьезы* особого уклада русского быта. Но важно было уже то, что они обратили внимание русского общества на картинность и живописность народной жизни. По пятам за ними пошли и несколько русских: при Екатерине II – любопытный, но до сих пор не обследованный Ерменев, а также Танков, Мих. Иванов, скульптор Козловский; позже Мартынов, Александров, отчасти Орловский (о котором речь выше), Карнеев; иллюстраторы: Галактионов, И. Иванов, Сапожников и др. Из всех этих художников самый любопытный Танков (1740 (41?)–1799). Он брался за сложные сюжеты, вроде "Ярмарки" или "Пожара в деревне", и довольно удачно справлялся с ними при помощи реминисценций голландских и фламандских картин.

Настоящим первым реалистом бесспорно остается Алексей Венецианов (1780–1847), одна из самых удивительных фигур русской школы. В начале своей деятельности, не будучи профессиональным живописцем, он избежал нивелирующего влияния Академии. Венецианова не тронули успехи его ровесников Егорова и Шебуева в классическом вкусе. Он скромно избрал себе особый путь и методично, спокойно

прошел его, причем положил основание небольшой школе художников, так же, как и он, занимавшихся бесхитростным изображением окружающей действительности.

От последующего фазиса реализма искусство Венецианова отличается одной весьма характерной и в чисто художественном отношении ценной чертой: оно *бессодержательнс*. Не сюжеты, не анекдоты трогали, в большинстве случаев, Венецианова⁶, а чисто живописные мотивы, чисто красочные задачи, непосредственно предложенные ему природой. И Венецианов был на высоте, позволившей ему разрешать эти задачи очень просто и художественно. В техническом отношении Венецианов получил больше, чем многие из его сверстников. Ему посчастливилось быть одно время учеником Боровиковского, и от этого виртуоза он узнал не один секрет живописного мастерства, впоследствии совершенно забытого. Лучшие картины Венецианова: его портреты, его "Гумно", в котором он задался, в подражание Гране, изобразить внутренность скудно освещенного здания, его очаровательная "Помещица, занятая хозяйством", напоминающая по световому эффекту картины Питера де Хоха, его группа

крестьян "Очищение свеклы" – принадлежат к неоспоримо классическим произведениям русской школы.

Венецианов сознавал свою обособленную значительность и стремился укрепить на родной почве насажденное им искусство. При этом он даже отважился вступить в некоторую борьбу с Академией и создал свою собственную академию, в которой единственным руководством он выставлял внимательное изучение природы. Нашлись и покровители этой затеи, и одно время школа Венецианова процветала. Из нее вышли Плахов, Зарянка, Крылов, Михайлов, Мокрицкий, Крендовский, Зеленцов, Тыранов, Щедровский, все люди скромные, невидные, но передавшие потомству очень верный облик своего времени. Среди них особенной тонкостью отличались Крылов (1802–1831) и Тыранов (1808–1859); больше же всего сделал Щедровский, оставивший длинный ряд типов гоголевского Петербурга. К сожалению, крепких корней школа Венецианова пустить не успела, и сам мастер на старости лет должен был видеть, как лучшие его ученики, ослепленные успехами Брюллова, изменяли ему и переходили один за другим в мастерскую автора "Помпеи", где они быстро теряли свою свежесть и превращались в

холодных и напыщенных академиков. Верным учеником Венецианова остался лишь один Зарянко (1818–1870), хороший техник, но, к сожалению, очень ограниченный человек, превративший живые наставления своего учителя в неподвижную и мертвую формулу. Портреты Зарянки безупречно нарисованы и написаны с замечательной методой, но по своей сухости и безжизненности они напоминают раскрашенные фотографии.

Отдельно от Венецианова, в первой половине XIX века работали еще несколько реалистов, занимавшихся, впрочем, почти исключительно портретом. К ним принадлежат Варнек (очень жизненный художник и отличный рисовальщик, к сожалению, обладавший неприятным колоритом) и тонкие акварелисты: П. Ф. Соколов, М. Тербенев и А. Брюллов. Несколько первоклассных *interieur*'ов написаны, совершенно в духе Венецианова, и графом Ф. П. Толстым. В них суровая обстановка *empire* смягчена милой и задушевной уютностью в исполнении. Это одни из самых *трогательных* картин в русской живописи.

В 20-х годах видную роль на Западе стал играть так называемый "жанр", т.е. сентиментальные, смехотворные или

нравоучительные рассказы из жизни, переданные в картинах. К нам этот тип живописи был занесен в 30-х годах. Он приобрел несколько последователей среди русских художников: рано скончавшегося Штернберга, отчасти Неффа, несколько позже Ив. Соколова, Трутовского, Чернышева и других. Их искусство отличалось от венециановского тем, что главной их задачей была уже не самая живопись, а тот или иной сюжет, рассказанный посредством живописи⁷. Ими были положены первые основания к "содержательному искусству", и в скором времени, опять-таки вослед Западу, у нас расцвел и реализм на тенденциозной подкладке.

Тенденция охватила почти все следующее поколение художников. В стороне остались лишь верные сыны Академии да такие художники, которые по самому существу своей отрасли должны были оставаться в пределах простой передачи природы: пейзажисты и портретисты (среди последних Зарянко и талантливый, ловкий Макаров). Особое еще место занимает, впрочем, и великолепный, хотя чрезвычайно неровный Петр Соколов (1821–1899). Он из всего ряда художников 40-х – 70-х годов один остался верен живописи и ее прямым задачам. К сожалению, Петр Соколов был человек слишком

беспорядочный, и на творчестве его эта черта отразилась красноречивым образом. Огромное большинство его вещей – импровизированная безвкусица. Лишь некоторые его портреты, некоторые унылые типично русские пейзажи, некоторые его охотничьи сцены показывают его нам как большого мастера и истинного художника. Рядом с ним можно еще назвать Сверчкова (1818–1891), художника не особенно даровитого и умелого, но все же создавшего себе особую отрасль и выразившего в ней свою простодушную любовь к "русской лошадке".

Родоначальником тенденциозной, "идейной" живописи в России был П. А. Федотов (1815–1852), бедный офицер, пылкий энтузиаст искусства, обратившийся к "мелкому" роду бытовой живописи отчасти потому, что более "серьезные" и высокие задачи были ему – дилетанту-самоучке – недоступны. Впрочем, немаловидную роль в формировании таланта Федотова играли и условия его жизни. Сын скромного офицера в отставке, Федотов вырос в полупровинциальном приволье, среди характерной своеобразной обстановки московского мещанства. Здесь Федотов мог до самых корней познать все особенности нравов захолустных обывателей. В корпусе и, позже, в

обществе своих товарищей он познакомился со столь значительным в николаевские времена миром военщины. Наконец, с художественным миром он пришел в соприкосновение вполне сформированным человеком, когда ему уже было поздно учиться вновь, когда все понятия его сложились и у него выработалась собственная манера схватывать и запечатлевать явления.

"Направленство" в середине 1840-х годов стояло уже в воздухе. После мировой скорби и отвлеченного эстетизма романтиков послышались первые призывы к переустройству действительности. У нас западники и славянофилы сложились в лагери и из недавних друзей превратились в ожесточенных врагов; зрела мощная плеяда наших великих писателей, внесших *русские* мысли в общую культуру, и несмотря на бронзовое правительство Николая — в воздухе стояло удушливое настроение заговора. Чувствовалась необходимость переменить кожу, обновиться, исправиться. Общество переросло те формы, в которых оно было забинтовано.

В живописи это настроение должно было найти свой отголосок; но вполне естественно, что этот отголосок не мог зазвучать из стен Императорской Академии художеств, из этого чиновного, полупридворного мира, и вполне

естественно также, что не методичный Венецианов с его беспритязательными учениками могли дать первые образчики "мыслящей" живописи. Один Федотов был почти вполне пригоден для этого, но и он, пенсионируемый государем, бывший офицер, человек скромный, бесхитростный и, несмотря на свой ум, ребячески-наивный, не мог стать вровень с литературой. Он ограничился тем, чем ограничился Гоголь лет пятнадцать до того, т.е. довольно острой, но не особенно язвительной насмешкой над слабостями и глупостями своих соотечественников.

Таким он выступил впервые перед публикой в 1849 году со своими масляными картинами: "Свежий кавалер" (довольно смелой для времени сатирой на чиновничье честолюбие) и со своим "Сватовством майора", более веселой, нежели злой, иллюстрацией купеческой среды. После того им был создан ряд картинок, в которых осмеивались первые попытки женской эмансипации, смешные стороны мелкого дворянства, чиновничий мир — все темы, в достаточной степени использованные юмористическими журналами того времени. Отдельное место занимают его последние произведения, в которых он как будто повернул к

более поэтичному, спокойному и художественному направлению: "Вдовушка" и прелестная, исключительная по своей щемящей тоске картинка "Анкор, еще анкор!".

Федотова оторвал от искусства, еще сравнительно в молодых годах, тяжелый душевный недуг, за которым вскоре последовала смерть. Если принять во внимание, что он лишь тридцати лет принялся серьезно за живопись, то станет вполне понятным, почему его творчество представляется скорее лишь талантливym "вступлением", нежели законченным целым. Лучшее, что мог бы дать этот чуткий художник, необычайно быстро развившийся из неумелого самоучки в тонкого и подчас даже красивого живописца (вспомним куски мертвой природы на его картинах, достойные "старых голландцев"), – это лучшее он унес в могилу. Его прямым наследником явился другой москвич, согласно изменившемуся духу времени гораздо более дерзкий, но менее привлекательный, почти неумелый – Перов.

Перов родился в 1834 году. Детство и юность его протекли в деревне и в провинции (он был учеником Ступинской художественной школы в Арзамасе), а молодость в Москве, где он окончил Училище живописи и ваяния. С ним

первопрестольная решительно вступает в историю русского художества, и это вполне естественно, не столько потому, что в Москве ключом была типично русская жизнь, привлекавшая, в освещении реалистской литературы, на себя всеобщее внимание, сколько потому, что в Москве существовала художественная школа, в которой царила *полная свобода* и даже скорее бестолочь и беспринципность. Дух времени 50-х и 60-х годов, выставлявший идеалом эмансипацию человеческой личности, должен был отрицательно относиться ко всякого рода путам, ко всяким связывающим творчество традициям, а следовательно, и к петербургской Академии с ее ареопагом. В этом, однако, лежала и большая опасность для молодого русского искусства: оно становилось свободнее и занятнее, но, подавленное великолепием литературы, оно теряло свою самостоятельность и в то же время решительно отворачивалось от особых своих законов. Начался новый период русской живописи, нарождалась так называемая "самобытная русская школа", и в то же время именно *школа* гасла, терялась техника, забывалась живопись.

Перов был настоящим сыном своего времени.

Человек с большим даром наблюдательности, пытливый, смелый, страстно преданный своему делу – он безусловно принадлежит к весьма крупным явлениям русской культуры, но его картины безотрадны как таковые; он красками писал повести, которые были бы гораздо ярче и понятнее в словесном изложении. Его занимали не живописные темы, а рассказы, которые можно изобразить посредством живописи. Даже в Париже, куда он отправился пенсионером Академии, он совершенно упустил из внимания всю клокотавшую тогда бурю художественных течений, а в парижской жизни чуть ли не с первого дня приезда стал искать мотивы для таких же "содержательных" картин, какими он уже прославился на родине. Разумеется, из этого ничего не вышло, и, запутавшись в изучении чуждого для него мира, он с редкой прямоотой и добросовестностью отказался от своей затеи и попросил разрешения вернуться на родину. В этом факте целая страница истории.

К сожалению, не для одного нашего искусства, но для всей нашей культуры лихорадочный подъем общественной жизни, последовавший после Крымской кампании и вступления на престол Александра II, слишком скоро успокоился на полумерах, на жестоком

взаимном непонимании правительства и интеллигенции, на косной одичалости огромного большинства народа. После нескольких "либеральных" годов, во время которых мы как будто начали догонять общую цивилизацию человечества, наступила мрачная реакция, и эта реакция самым плачевным образом отозвалась и на нашем искусстве: даже те скромные ростки какого-то своеобразного понимания задач искусства, которые у нас показали в произведениях Федотова и Перова, замерзли и завяли. Перов, уехавший в 1864 году за границу после создания своих грубых, но *приятных* в своей резкости обличительных картин, вернулся на родину в такой момент, когда о продолжении подобной живописи нечего было и думать. Вследствие этого его искусство, а за ним и искусство массы других художников, осталось каким-то недоговоренным словом.

Быть может, наименее художественным, что сделано Перовым, были его первые картины, написанные им в период "великих реформ". Но в то же время эти его работы – "Приезд станового на следствие", "Проповедь в селе", "Чаепитие в Мытищах" и в особенности "Сельский крестный ход на Пасхе"⁸ принадлежат к наиболее ценному из того, что им сделано. В них недостатки

живописи искупаются (подобно тому как в современной им картине Якоби "Привал") исторической характерностью и отважной прямолинейностью. Как произведения живописи — они плохи, как исторические документы — они бесценны.

В дальнейших произведениях Перова встречается, правда, не одна тонкая черта наблюдательности и трогательного внимания к жизни, но в общем они уступают первым его пробам. От стиля Курбе Перов в них перешел к сентиментальной карикатуре в духе Кнауца, а так как живопись его при этом ничего не успела приобрести, то получилось в результате нечто скучное и безвкусное. В прежнем духе им исполнены лишь "Трапеза" и "Приезд гувернантки в купеческий дом", необычайно типичная картина, достойная лучших сцен Островского. Последние картины, в которых Перов вдруг повернул к Брюллову и принялся изображать в громадных размерах исторические анекдоты, являются доселе загадкой и указывают, во всяком случае, на художественную некультурность мастера, на полную бестолковость в его взглядах. Желая уйти от "направленства", он не нашел иного выхода, как в банальный академизм.

Несмотря на все свои недостатки, Перов самая крупная фигура из всех художников времени Александра II. Но рядом с ним, и несколько лет после его смерти, работало немало любопытных мастеров, почти без исключения собранных П. М. Третьяковым в своей галерее. Одно обстоятельство сплотило часть этих художников и создало из них то ядро, которое впоследствии разрослось в Товарищество передвижных выставок. Это обстоятельство известно в истории под названием "отказа 13-ти конкурентов".

В то время среди академической молодежи центральной фигурой являлся бодрый, умный и несравненно более зрелый, нежели все его товарищи, И. Крамской. Он сумел сгруппировать вокруг себя плеяду наиболее свежих юношей, и мало-помалу увлечение этой группы новыми идеями (увлечение, нашедшее себе вначале некоторое поощрение со стороны академического начальства) приняло более сознательный, более программный характер. Глухая борьба перешла мало-помалу в открытую и кончилась тем, что на акте 9 ноября 1863 года тринадцать конкурентов на золотые медали отказались от заданной Академией темы с мифологическим сюжетом и, не добившись поставленных ими условий более свободного конкурса, покинули Академию.

Очутившись вдруг в омуте жизни, вчерашние ученики принуждены были сплотиться теснее и основать род общины, которую они и называли Артелью.

Самый факт отторжения от Академии группы молодых и смелых людей имел огромное значение. Зерно протеста против навязанной школьной формулы было посеяно. Все, что было свежего и самостоятельного в русской художественной молодежи, приставало теперь к Артели, и если не входило в состав ее, то, во всяком случае, питалось теми теориями, а главное, той стойкостью духа, которые разрабатывались и поддерживались первой частной художественной общиной в России. Позже, с основанием Товарищества передвижных выставок (в 1870 г.), роль такой "главной квартиры" передового русского искусства перешла к Товариществу, за которым она и осталась в продолжение более чем 20 лет, вплоть до возникновения выставок "Мира искусства".

И все же наиболее крупный из наших художников-проповедников и обличителей был не членом Артели и не членом Товарищества. Вполне изолированной фигуре В. В. Верещагина принадлежит честь быть, после Перова, самым ярким представителем новых художественных

ВЗГЛЯДОВ.

Верещагин (1842–1904) – очень характерная для России 1860-х и 1870-х годов личность. В противоположность большинству своих товарищей, вышедших из народа и оставшихся всю жизнь потом полукультурными и вследствие этого несколько замкнутыми, отрезанными от "хорошего" общества людьми, Верещагин, напротив того, своим происхождением, воспитанием и отчасти даже положением принадлежал к этому "хорошему" обществу. В этом основание несравненно более распространенного значения и более сознательной программы его творчества, большей смелости и выдержанности его проповеди. Верещагин недаром самый известный за границей русский художник. Затрагивая русские темы, он подходил к ним с точки зрения вполне культурного человека – мирового гражданина. В его живописи нет и тени наивного русофильства, упрямого и тупого сепаратизма от общей культуры, характеризующих многих его сверстников. Верещагин был типичным русским "барином", человеком с очень широкими взглядами, с очень отзывчивым умом, с большим благородством в намерениях и абсолютно не знавшим мелкого и узкого национализма.

К сожалению, эта черта "барства" теряет почти всякое значение, как только мы обращаемся к изучению самих произведений Верещагина. И это очень характерно для русского художника. Верещагин был "европейцем" во всей своей программе, во всей своей затее, но в исполнении своей затеи он остался каким-то варваром. Принадлежность его к "лучшему обществу" не спасла его, да Верещагин и не мог получить правильных взглядов на искусство из общения с людьми своего круга, в большинстве случаев с презрением и недоумением относившимися к его призванию. Еще менее для своего искусства мог он почерпнуть из общения с передовым нашим художественным лагерем, всецело занятым общественными задачами и совершенно индифферентным к чисто эстетическим задачам. Правда, Верещагин еще молодым человеком попал в Европу, но малая его эстетическая подготовленность на родине не указала ему там таких явлений, от которых он мог почерпнуть благотворные для себя наставления. Менцель, Дега, Мане, Моне и многие другие, живые и бодрые, остались для него – живого и бодрого – абсолютно непонятными.

В этом причина безотрадного впечатления, получаемого от творчества Верещагина. Не то

плохо, что он был скорее этнографом, нежели художником, не то, что он был проповедником совершенной искренности, рассказывавшим в своих картинах виденное и пережитое им, а то, что во всем его творении слишком мало *живописных* достоинств. Этот культурный человек был культурен только в умственном отношении. Его интересовали идеи, но формы ему были безразличны.

Тем не менее почетное место сохранится в истории русского искусства за Верещагиным. Начать с того, что картины его не утратили до сих пор своего *интереса*. Это значит, что в них скрыта большая сила, большая творческая способность. Правда, они дурно написаны и беспомощно нарисованы, но зато затеяны они с большим остроумием и скомпонованы с выдающимся "режиссерским" талантом. А это не последнее дело в искусстве. Но и в чисто живописном отношении Верещагин, несмотря на свои недостатки, не лишен значения. В свое время он был пионером, и многие его световые и красочные открытия до сих пор могут служить ценными указаниями. Некоторые его индийские этюды, действительно, пропитаны светом и жаром, а в иных костюмных этюдах поражает яркость и блеск его колеров.

Самым крупным, рядом с Верещагиным, среди поколения русских художников 1870-х годов, бесспорно, является И. Е. Репин, заставший Академию художеств еще в дни ректорства Бруни, но являющийся на самом деле наиболее ярким учеником и последователем Крамского. Любопытно, что сам Крамской в своем творчестве так и остался в стороне от поощряемого им движения. Он был слишком умен и чуток, чтобы всецело отдаться довольно наивной программе искусства своего времени. Но Крамской чувствовал *относительную* временную важность этой программы и набирал в ее представители ее всех, кто только мог быть ей полезным. За их воспитание или перевоспитание принимался он с особым усердием, невзирая на тот ущерб, который он наносил им таким навязыванием узкой формулы.

Одной из *жертв* Крамского был и Репин, бесспорно прекрасный талант, бодрый и широкий, всю свою жизнь, однако же, проведенный в каких-то блужданиях в сферах, имеющих мало общего с истинными задачами искусства.

Репин по самой природе своей – *живописец*. В период полного упадка нашей живописной *школы*, когда в Академии царили превосходные сами по себе, но совершенно не пригодные по

времени прецепты Бруни, когда в остальном художественном обществе, вслед за Перовым, все побросали всякую заботу о живописи, когда в нашем высшем свете последнее слово оставалось за манерным и приторным Зичи, – Репин сумел создать себе своеобразную и сильную манеру живописи и разработать очень по тому времени свежую и верную палитру. Замечательно, что в этой области он остался вполне независимым и от Крамского, от его учительского педантизма и робкого копирования природы. Репин одним шагом ступил совершенно в сторону и в своей живописи напомнил энергичных старых мастеров, не знавших иной школы, кроме упорного изучения природы.

К сожалению, и Репину помешала его *недообразование*. Репин очень много работал над собой и далеко ушел от того мужиковатого подмастерья, каким он явился из Чугуева в Петербург в 1863 году. Однако все же Репин остался в корне дела человеком, бессознательно относящимся к своему призванию. И он, подобно Васнецову, ушел от наивного и чуткого народного понимания искусства, но так и не пришел к сознательному, культурному отношению. В частности, смысл живописи остался для него нераскрытой тайной. Всю свою жизнь Репин

применял свой великолепный, но недоразвитый живописный дар к служению нехудожественным заданиям, и, разумеется, ни симпатичная в своей искренности проповедь Стасова, ни влияние политика Крамского не могли спасти его от заблуждений.

Не исправили Репина и чужие края, куда он был послан Академией уже по созданию им энергичных и прекрасно скомпонованных "Бурлаков на Волге". В Риме он с чистосердечием варвара раскритиковал классиков живописи, а в Париже, по примеру всех русских, окончательно растерялся и стал метаться из стороны в сторону, не будучи в силах почерпнуть хоть что-либо из единственно полезных для него источников. По возвращении на родину Репин так и не поправился. Он переписал всех выдающихся людей своего времени, создал целый ряд обличительных картин с сюжетами из "нигилистского" и "жандармского" времени, наконец, испробовал свои силы в "историческом роде", но почти никогда не задавался задачами чистой живописи, всюду он подчинял технику и красоту красочного эффекта каким-то рассудочным соображениям.

Несчастье Репина еще в том, что он, уверовав в формулу "содержательной" живописи, уверовал

и в то, что он сильный драматический талант. Разумеется, Репин большой художник и, как таковой, очень впечатлительный, ярко схватывающий вещи человек. Но все же его призвание было не в "содержательной" живописи, а в самой живописи, взятой *an und für sich*. Посредством остроумного расчета Репину удавалось подстраивать свои картины с большим эффектом, с большой ясностью ("Крестный ход в Курской губернии"), иногда с нотой истинного трагизма ("Иван Грозный и сын его Иван"), иногда с юмором ("Запорожцы"), почти всегда с удачной режиссерской ловкостью, но нигде в них не найти подлинного настроения, живого откровения, того, что есть в Иванове и в Сурикове.

Лучше всего остального в Репине – его портреты. Но грубость накладывает и на них неприятную тень. Репин – талант чисто внешний, между тем он изо всех сил старался в своих портретах дать "характеристику" лиц. Вследствие этого его портреты безвкусны по краскам и по композиции, кое-как нарисованы и вылеплены, небрежно и некрасиво написаны и в то же время, в смысле характеристики, полны грубых и неприятных подчеркиваний. В этом отношении они далеко отстают от умных портретов Ге и

даже точных портретов Крамского.

Перов, Верещагин и Репин – главные устои нашего "содержательного" реализма, но рядом с ними работало немало художников, произведения которых представляют крупный интерес для истории искусства и в особенности для истории нашей культуры. Особенно типичными "направленцами" являются: суровый Савицкий, добросовестный сухой Максимов и Ярошенко, увековечивший облик "нигилистской" молодежи 1870-х и 1880-х годов. Менее сильные, но все же характерные вещи дали: ровесник Федотова Шмельков (1819–1890), "конкуренты 1863 года": Корзухин (1835–1894), Лемох, Морозов и Журавлев (1836–1901), а также Загорский, Скадовский, Попов, Соломаткин, М. П. Клодт и др. Наконец, эпигонами этого течения, продолжающими еще в наше время повторять зады программы 1860-х годов, являются: Богданов-Бельский, Бакшеев и Касаткин.

К *эпигонам* же следует причислить и Владимира Маковского (род. в 1846 г.), хотя он всего на два года моложе Репина. В Маковском все характерные черты эпигона. Его искусство не содержит в себе ни внимательной строгости Перова, ни бодрой убедительности Савицкого или Ярошенко, ни сильного художественного

темперамента Репина. Владимир Маковский среди всех своих угрюмых, даже мрачных, строгих и вдумчивых товарищей – "шутник", имеющий постоянно улыбку на лице, непрестанно подмигивающий зрителю, чтоб рассмешить его. Но этот смех Маковского – не веселый смех простодушного Федотова или злой смех Перова. Шутки Владимира Маковского – шутки самолюбивого человека, который считает долгом веселить публику и старается обратить на себя внимание даже в такие минуты, когда все поглощены общим и тяжелым горем. Странное дело, но эта черта искусства Владимира Маковского выяснилась лишь мало-помалу, и в свое время он считался таким же полноправным ратником "серьезного направления", как Перов, Репин или Савицкий. В техническом отношении Владимир Маковский в цветущую свою пору был лучше многих своих товарищей. Лишь впоследствии колорит его сделался тяжелым и неприятным, живопись робкой. Картины же "Любители соловьев" 1872–73 гг., "Крах банка" 1881 г., "Оправданная" 1882 г., "Семейное дело" 1884 г. и несколько его портретов принадлежат к наиболее совершенным по живописи картинам "передвижников". В них есть известная бойкость кисти и владение краской, которых не найти в

произведениях Савицкого и Ярошенко.

Еще один художник – "направленец" заслуживает особого рассмотрения – это Прянишников (1840–1894) – Его первая картина "Шутники. Гостиный двор в Москве", написанная спустя год после отъезда Перова за границу, является рядом с "Крестным ходом" и с "Приездом гувернантки" одной из самых значительных картин 1860-х годов. Однако Прянишников интересен еще более потому, что со временем он постарался выбиться из узкой колеи направленства и один из первых начал искать новых путей. Положим, его "Спасов день на Севере" 1887 г. сильно напоминает фотографию и не представляет из себя образцовой живописи, но и то было важно, что в то время, как Репин был занят своим вариантом "Крестного хода", Владимир Маковский продолжал сочинять свои неостроумные анекдоты, а все прочие старались писать вещи "нужные", Прянишников вдруг отбросил всякие намерения учить, рассказывать, навязывать свои мысли и обратился к простому изображению действительности. В то время это было еще смелым новшеством, но не прошло и десяти лет, как чистый реализм сделался лозунгом всего молодого русского художества.

ИСТОРИЯ И СКАЗКА

*Репин. Шварц – Суриков. Рябушкин –
С. Иванов. Аполлинарий Васнецов –
В. Васнецов*

Особенной чертой русского реализма явилось то, что самые наши смелые и решительные поборники искусства, основанного на изучении окружающего мира, охотно бросали эту действительность и обращались к истории, т.е. к такой области, в которой, по самой сути вещей, терялась непосредственная связь с действительностью. Курбе, Моне, Дега не писали исторических картин – и мы даже себе представить не можем, что люди, столь *влюбленные* в живую жизнь, могли бы искать вдохновения на кладбище прошлого. Правда, Менцель доказал, что художник-реалист может сразу жить в двух эпохах и так же жизненно передавать прошлое, как и настоящее. Но Менцель – величайшее исключение всей истории искусства. Английские же прерафаэлиты не могут служить дальнейшим доказательством *совместимости* реализма с исторической живописью, так как история и в их искусстве не являлась отступлением в сторону от намеченного пути, а скорее исходной точкой. Поздние отпрыски романтики, они выросли на исторической живописи, они ее сначала освежили внесением в нее реализма, а затем мало-помалу отбросили ее и перешли совершенно к действительности или к свободному идеализму.

Не то мы можем наблюдать в России. Здесь путь передовых художников был обратный или, скорее, весь заключался в сбивчивых отступлениях и в непоследовательностях. Перов и Верещагин не вышли из истории, а пришли к ней под конец своей деятельности; Репин не обнаруживал в свои академические годы⁹ серьезной склонности к исторической живописи, но стал писать исторические картины после создания своих реалистических картин или одновременно с ними. Такие же непоследовательности мы можем видеть в творчестве Ге, Крамского, и причину всему этому следует искать не в особенной "свободе" русских художников, не в широте их взглядов, а скорее в бесформенности их мирозерцания, в их подчинении временным интересам общества. Многие видели в легкости, с которой Репин переходил от нигилистов и мужиков к парчовым облачениям, к подводным царствам, к изображению святого Николая или "Третьего искушения", особенно живой темперамент его, впечатлительность и способность увлекаться. Но нам кажется, что эти скачки вернее можно объяснить известной "растерянностью" художника.

Лишь две из исторических картин Репина

должны быть выделены из этой общей характеристики: это "Иван Грозный и сын его Иван" и "Запорожцы". Едва ли, впрочем, и та, и другая картины могут быть рассматриваемы как "исторические". В них история играет минимальную роль. Но и не "общечеловеческий интерес" первой картины – главное содержание этого произведения. Положим, Репину на этот раз удалось довести патетическую "гримасу" до выражения подлинного ужаса. Однако, все же, главное здесь краски и живопись. Увлеченный своей задачей, Репин выполнил ее с таким брио [блеском], с таким мастерским владением кистью и красками, каких не встретишь в других его произведениях.

Точно так же и в "Запорожцах", сюжет, рассказывающий о том, как казаки написали в ответ султану дерзкое письмо, имеет для нас интерес лишь потому, что он натолкнул Репина на создание этой картины. В самом же исполнении сюжет исчез за живописной задачей. На "Запорожцев" Репина можно смотреть без всякой справки в каталоге. Вовсе не важно, чему здесь радуются казаки. Репин и не изображал на сей раз *прошлого*. Репин – сам казак и подобные картины мог видеть с детства. Ему оставалось лишь собрать впечатления в одно целое и сделать

этюды с живой природы. Слабому месту Репина – его неспособности освещать знаменитые исторические фигуры, передавать "аромат" эпохи (вспомним только его "Царевну Софью Алексеевну", "Дон Жуана" или "Николая Мирликийского") здесь негде было проявиться. В "Запорожцах" все было подсказано действительностью. Кое-какими историческими деталями он воспользовался лишь для большей яркости красочного эффекта.

Исторические картины Репина были, как мы указываем, непословательными отступлениями в его творчестве. То же самое можно сказать и об исторических картинах Перова, о картинах Якоби, Верещагина и Крамского, наконец, даже о таких картинах Ге, как его "Екатерина II у гроба Елизаветы" или его "Пушкин на акте в лицее". Все эти явления лишь указывают на отсутствие настоящей почвы у наших представителей искусства 1860-х годов. Однако рядом с этими явлениями уже в 1870-х годах обнаружилось известное течение в русской живописи, также избравшее своим предметом историю, но уже имевшее другие основания. На почве исторической живописи произошел у нас первый поворот от узкого направленного реализма к более свободному творчеству. Разумеется, как

признак такого поворота можно рассматривать и картины Репина, Поленова и даже К. Маковского. Однако в творчестве этих художников мы наблюдаем лишь отражения, тогда как подлинные явления дали другие мастера.

Родоначальником национально-русской исторической живописи был В. Шварц (1838–1869). Он первый отошел от традиции "Осады Пскова" и пожелал приподнять завесу, отделявшую нас от допетровской Руси. В этом его большая заслуга. Но Шварц не был крупным художником. Ему принадлежит честь многих открытий в области костюма, обстановки, нравов, всего внешнего вида нашей старины, но Шварцу не хватало сил это оживить, дать убедительные и живые картины прошлого. Шварц был очень добросовестным, внимательным, влюбленным в свое дело дилетантом. Но у него не было ни настоящего живописного дара, ни настоящего художественного темперамента, ни солидных школьных знаний.

Однако Шварц проложил путь, и по нему пошли другие более сильные мастера. Среди них первое место занимает Суриков (род. в 1848 г.), значение которого не исчерпывается одной исторической живописью. Мощью своего дарования Суриков нанес самый решительный

удар всему искусству своих товарищей-передвижников. Он показал, насколько интересна и значительна *красота* самых ужасных событий в сравнении с принципиальным понуканием нравоучительной тенденции. Он порвал первый все связи с сентиментально-гуманными, но далеко не художественными идеалами 1860-х годов.

Мы не забываем заслуг "идеалистского реализма" Ге и Крамского, в победе над искусством 1860-х годов значительную роль сыграл и Репин; наконец, разумеется, поворот от служения социальным интересам к более свободному художественному творчеству произошел и не без влияния обстоятельств – всей политической реакции царствования Александра III, придавившей общественную пропаганду. Но среди этих факторов для самой русской живописи едва ли найдется один, который имел бы такой смысл, как картины Сурикова. Они должны были произвести на наших живописцев то же "встряхивающее" впечатление, какое в литературе произвели Достоевский и Толстой. Точно открылись двери и почувствовался приток свежего воздуха.

Мы не станем разбирать произведений Сурикова. Их мощный трагизм, их чисто эстетическая сущность, их историческая

убедительность достаточно всем известны. Точно так же не имеет смысла повторять здесь то, на что мы указывали не раз: на "прекрасное безобразие" исполнения суриковских картин, на его "красивые грязные" краски, на страстную бессистематическую технику его живописи, опрокидывающую все традиции школы. Нам кажется, что в настоящем труде важнее отметить значение Сурикова в общем течении нашего художества.

Только что мы говорили о значении Сурикова в повороте, произошедшем от направленного реализма к чистому реализму и к идеализму. Следует теперь еще указать на его чисто художественное влияние. Суриков дал новую *чисто русскую* гамму красок, которой воспользовались Репин и Васнецов и следы которой мы можем найти в "пасмурной" палитре Левитана, Коровина, Серова и всех новых москвичей. Суриков же угадал первый и странную красоту древнерусского колорита, вычурно декоративного настоящего русского "стиля". Этими открытиями его воспользовались: оба Васнецова, Сологуб, Поленов, Малютин, Рябушкин и С. Иванов. Наконец, Суриков уже в своем "Меншикове в Березове" 1883 года нашел совершенно особый тип женской красоты – тип

несказуемой печали и глубокой чувственной прелести, который был затем использован без конца Васнецовым и который превращен Нестеровым в нечто до отвращения приторное. Суриковым увлекалась вся Москва 1880-х и 1890-х годов, и немудрено поэтому, если встречаются отголоски его мыслей, красок, форм и композиции даже в произведениях самых далеких от него, по направлению, художников.

Непосредственно к Сурикову примыкают три видных русских художника настоящего времени. К сожалению, наиболее даровитый и интересный из них – Рябушкин – уже в могиле. Но, исходя из Сурикова, Рябушкин все же нашел особую сферу. Не грандиозные трагедии интересовали его, а повседневный быт былого времени. Он точно видел все это наяву, точно гулял по этим закоулкам, входил в эти терема и твердо запомнил то, что попадалось ему на глаза курьезного и живописного. Рябушкин был очень упорный и добросовестный реалист. В нем не найти и следа прихорашивания своего предмета. Он бесцеремонно и просто, точно очевидец, передает нам всю грубоватую нарядность, всю простодушную чопорность старинных людей. Какой-либо поэзии впечатления он не добивался, но в его произведениях живет тем не менее

большая поэтическая прелесть. Это прелесть старинных дневников, старинных вещей и комнат, всего, что вдруг и неожиданно приносит нам самый аромат давно минувших дней.

Два других художника, подпавших влиянию Сурикова и избравших своим предметом древнюю Россию – С. Иванов и Аполлинарий Васнецов, являются если и менее значительными, то все же очень симпатичными мастерами. Меньшая же значительность их обусловлена меньшим темпераментом и меньшей оригинальностью. Иванов довольно близко подходит к Сурикову в своем старании придавать "неожиданность" композиции, а также в сочетаниях красок, в подборе костюмов и деталей, но он абсолютно лишен драматического таланта, и картины его страдают эпизодичностью, в которой тонет всякий исторический смысл.

Аполлинарий Васнецов, начавший с очень широко задуманных и довольно сильных в краске сибирских пейзажей, перешел затем всецело к реконструкциям старой Москвы. Это его творчество имеет большой успех среди москвичей, горячих фанатиков родного города. Но в сущности Васнецов принялся за разработку лишь того, что уже дано было Суриковым в

пейзажных фонах его картин. К этому А. Васнецов прибавил удачные заимствования от более самобытных художников: от Поленовой, Коровина и Малютина. В одном можно упрекнуть Васнецова: он несколько пересаливает в той вычурности, которую он считает за самую характерную черту Москвы допетровского времени. Его композиции часто напоминают театральные декорации, на которых тесно сгруппировано слишком много разнообразных подробностей.

В этом месте нам необходимо снова указать и на Виктора Васнецова, ибо без сомнения, что ему рядом с Суриковым принадлежит честь первого протеста против ограниченного реализма "передвижников" и первых шагов на более свободном пути. Положим, рядом с Суриковым искусство Виктора Васнецова может показаться дряблым и бессильным. Но, во-первых, в творчестве В. Васнецова мы можем найти и несколько *исключений*, а во-вторых, не всегда все самое сильное имеет решительное значение в развитии искусства. Напротив того, иногда слабые *намекы* порождают целые перевороты, и если Васнецов и не произвел переворота в русской живописи, то безусловно он насадил в нее такие семена, которые дали и дают еще обильные

ростки.

Мы говорим на сей раз о "сказочных" и исторических картинах мастера, которых мы лишь коснулись выше при разборе его религиозных работ. В особенности сказочные картины мастера имели крупное значение в развитии русского искусства. В. Васнецов дал новые мотивы, темы, он приблизил древнерусские формы и краски. Он популяризировал древнюю русскую сказку, и бесспорно, ему должны быть обязаны такие художники, как Поленова, Якунчикова, Головин и Малютин, являющиеся наиболее видными русскими "сказочниками" 1890-х годов. В стороне от них и тем более от В. Васнецова остался лишь один художник, которому для выражения своих душевных сказок не приходилось прибегать к узким формам древнерусского искусства, но который является бодрым, широким, истинно гениальным поэтом, черпающим свое вдохновение отовсюду и сообщаящим всему особое и яркое освещение, — это Врубель. Васнецов создал школу более или менее близких подражателей. Врубель — не создал никакой школы и не мог ее создать, так как искусство его было слишком своеобразно и сложно. Но один Врубель стоит целой школы.

Это был единственный подлинный и прекрасный идеалист последнего периода русского искусства.

Наиболее замечательными картинами В. Васнецова являются: "Каменный век" , "Иван Грозный", "Богатыри" и "Аленушка". В них В. Васнецов поднялся на значительную высоту, отошел от присущей ему дилетантской приторности и обнаружил такое мастерство, которое не найти в других его и самых излюбленных произведениях. В особенности "Аленушка" рисует нам совершенно особого Васнецова. В этой картине есть музыка: тихий плач, какая-то нежная и печальная песня. В пейзаже же передана таинственность уединения, вся прелесть лесной чащи, болотной воды, серого задумчивого дня. По этой картине видишь, что в Васнецове жила душа истинного художника, которой не позволили вылиться и развиться лишь всевозможные обстоятельства: плохая школа, общее недомыслие в художественных вопросах, неподходящие для его дарования заказы, успех его самых недостойных вещей, увлечение ложными националистскими идеями. Не обладая железным характером и даром полного уединения, которые являются главной броней Сурикова, Васнецов всю жизнь поддавался всяким влияниям, и в этом причина неполноты

его искусства, всех его неприятных недостатков.

Мыслями Васнецова не только воспользовался официальный мир, увидевший в нем вождя "истинно русского" национального художника, но и все, что было свежего и молодого в русском искусстве. Перчатка направленству и реализму была брошена; лозунгом этого протеста, не лишённого славянофильской окраски, являлось поклонение древнерусской культуре (в противоречие "западничеству" школы 1860-х годов), и вскоре за Васнецовым потянулся ряд художников, которые в своем искусстве совершенно ушли от пропаганды типичных "передвижников". Елочки "Аленушки" вместе с "Весной" Саврасова, с пейзажными фонами Сурикова – привели нас к Левитану, а от постановки Васнецова "Снегурочки" в 1884 году – пошло все движение наших "сказочников", все московское обновление декоративного искусства в творчестве Поленовой, Малютина, Головина и др. Если это движение и не дало нам ни одного истинно великого художника, если оно само по себе и представляется ересью, так как является в сущности неприложимым к действительности дилетантизмом, то все же как страница нашей культуры оно имеет крупный интерес.

ПЕЙЗАЖ И СВОБОДНЫЙ РЕАЛИЗМ

*М. Воробьев – Сильвестр Щедрин. Лебедев –
Айвазовский – Клодт. Шишкин. Саврасов –
Ф. Васильев – Поленов. Куинджи – Остроухов.
Светославский – Левитан – Нестеров. Серов –
Константин Коровин – Браз. С. Коровин –
Архипов. Пастернак. Кустодиев – Якунчикова
– Грабарь*

Мы видели, что в начале XIX века русский пейзаж уже существовал, как самостоятельная отрасль, имевшая в прошлом несколько замечательных представителей и обещающая дальнейшее развитие. Развитие это пошло двумя путями. Один явился продолжением того же несколько официального искусства Алексеева, М. Иванова и прочих художников с определенными "топографическими" задачами, другой имел более интимный и поэтический характер. Главные фазисы первого из этих путей были намечены выше. От ученика Алексеева – М. Воробьева пошла школа, давшая нам многочисленных "салонных" художников, писавших приторно-изящные виды, замечательные по живописности или по историческому интересу. При этом художники, стоявшие ближе к началу века, обладали большей строгостью в отношении к делу, и их картины поэтому являются более ценными хотя бы в топографическом отношении (вспомним произведения Чернецовых, Рабуса); напротив того, в дальнейшем своем развитии течение это все более и более приобретало манерный и поверхностный характер (С. Воробьев, Боголюбов, Лагорио). Второй из названных путей представляет, с чисто художественной точки

зрения, несравненно больший интерес и мало-помалу приобретает такое значение, что завоевывает к началу 1890-х годов прямо первенствующее место в русской живописи.

Сам М. Н. Воробьев, подобно учителю своему Галактионову и Семену Щедрину, занимает среднее положение. Он давал полные милой поэзии виды Петербурга и тут же создавал массу сухих топографических "съепок"; в своих же палестинских картинах он является родоначальником длинного ряда живописцев-туристов, занимавшихся поверхностным и шаблонным зарисовыванием достопримечательностей земного шара.

Сильвестра Щедрина (1791–1830) едва ли можно противопоставить всему пейзажному искусству своего времени как истинного поэта или горячего романтика. И он не более как "видописец", занимавшийся списыванием красивых местностей. Лишь в первых своих петербургских картинах создал он вещи, близкие по поэтичному замыслу к картинам своего дяди Семена и своего товарища М. Воробьева. Но приезде же в Рим он только и занимается копированием знаменитых видов и интересных исторических памятников, вовсе не задаваясь передачей какого-либо настроения. Однако

между Сильвестром Щедриным и всеми русскими пейзажистами того времени огромная пропасть, та пропасть, которая отделяет истинное живописное дарование от усердия и приобретенной манеры.

Сильвестр Щедрин – один из первых русских мастеров, такой же классик живописи, как Левицкий, как Кипренский, Венецианов, Брюллов и Бруни. Это настоящий Божьей милостью живописец, который писал свои вещи в лихорадке творчества, который обладал умением, не преподающимся ни в одной академии. Его руководителями нельзя считать ни Алексеева, ни Семена Щедрина, и если он кому-либо обязан в своем техническом развитии, так это голландцам XVII века: Берхему, Пейнакеру, Боту и Я. Б. Вениксу, от которых он только и мог научиться той мягкости кисти, тому острому рисунку, той воздушности, той красоте красок, которые отводят Сильвестру Щедрину первенствующее положение среди всего европейского пейзажа его времени. К сожалению, Сильвестра Щедрина похитила ранняя смерть, и можно лишь догадываться, до какого огромного мастера он вырос бы со временем по его последним, не вполне оконченным, картинам, в которых уже нет и следа его первоначальной

сухости и робости.

Еще немилосерднее отнеслась судьба к следующему большому русскому пейзажисту М. Лебедеву, умершему всего двадцати четырех лет в 1837 году. В своей "Истории русской живописи" мы слишком много придали значения его первым опытам, в которых сказалась "провинциальная" беспомощность русской технической подготовки, пользование дурными образцами, погоня за фальшивой изящностью, вполне объяснимые в столь юном художнике. Однако в Италии, где Лебедев уже не застал Щедрина, но где он имел счастье видеть Иванова, художник быстро освободился от своих "петербургских" недостатков и стал творить вещи, в которых обнаружилась, рядом с самым строгим изучением природы, тонкая музыкальная душа поэта. Лишь некоторые детали в последних его картинах указывают еще на пережитки дурного вкуса русских учителей. По общему же своему эффекту, по сочной "вкусной" живописи, по виртуозности техники эти картины указывают на изумительную твердость намерений и на большое дарование. По некоторым приемам этих произведений, написанных в 1830-х годах, мы можем оплакивать в Лебедеве русского Коро или Руссо.

Дальнейшая эволюция русского пейзажа вплоть до 1870-х годов не насчитывает больших и особенно отрядных художников. Куски хороших пейзажных фонов мы можем найти в картинах наших корифеев живописи: у Венецианова, у Брюллова; превосходные этюды мы найдем у Иванова и у князя Гагарина; удачные скромные заметки с натуры, близкие к Лебедеву и к позднейшим работам Ф. Васильева, попадаются и среди манерных работ Штернберга. Но мы не найдем (если не считать отдельно стоявшего Петра Соколова) ни одного крупного самостоятельного пейзажиста, ни одного явления, которое хоть издали могло бы подойти к тем завоеваниям реализма в области пейзажа, которые одновременно происходили во Франции в творчестве "барбизонцев". Любопытнее других среди русских пейзажистов 1840-х и 1850-х годов – Айвазовский, в котором, сильнее чем в других, отразились романтические веяния и который своей страстью к водной стихии выгодно отделяется от умеренных и благоразумных своих товарищей. Но и Айвазовский не выдерживает сравнения с Западом. Он лишь слабый сколок с великолепных знатоков моря Гюдена и Изабе, в своих же "грандиозных замыслах" он повторял задания и стиль одного из любимых художников

романтической эпохи – Дж. Мартина, последователя Тернера.

Победы реализма в 1850-х и 1860-х годах отозвались у нас и на пейзаже. Два художника могут считаться пионерами русского реалистического пейзажа – это барон М. К. Клодт и Шишкин. Но, разумеется, не следует при этом игнорировать и заслуги других художников. В иных картинах и этюдах немало сделали для "завоевания правды" в русском пейзаже такие манерные, но умелые техники, как Боголюбов, Лагорио и Гун¹⁰.

Барон М. К. Клодт (1832/33–1902), впрочем, едва ли может без оговорок считаться за пионера реализма. Замечательно в его биографии и характерно для его времени лишь то, что, подобно Перову, не мог дожить весь срок пенсионерства за границей и упросил начальство позволить ему вернуться для изучения родной природы. Однако изучение это выразилось лишь в нескольких поэтично задуманных, но очень жестко исполненных картинах. Большинство же произведений Клодта – такие же сухие, приторные, подстроенные пейзажи, какие тысячами в то время изготовляли Дюссельдорф и Мюнхен. В большинстве его картин лишь избы, плетни и костюмы фигурок указывают на русское

их происхождение.

Гораздо ярче фигура Шишкина (1832–1898). К сожалению, этот бодрый по натуре и удивительно усердный художник не прошел той школы, которая могла бы сделать из него настоящего мастера живописи и указала бы ему действительно передовые пути искусства его времени. Шишкин за границей учился у робких и слабых представителей немецкого пейзажа и совершенно не оценил ни вполне уже развившейся барбизонской школы, ни народившегося импрессионизма. Из Германии вывез он мучительную и сухую систематичность своих пейзажных съемок, свой безотрадный колорит, а также свою наклонность "компоновать" набранные на натуре мотивы в "картины". Неоспоримо, однако, что его добросовестные этюды и точные, твердые карандашные рисунки много способствовали воспитанию глаза русских художников и научили их смотреть на родную природу.

Несколько художников 1870-х годов сделали значительные шаги в направлении к более своеобразному и поэтичному пониманию пейзажа. Из них Саврасов представляется самой странной фигурой. Он, в сущности, создал лишь *одну* знаменитую свою картину – "Грачи

прилетели", но эта первая "весенняя" русская картина явилась как бы символом всего обновления русской живописи. В ней веет уже та мягкая поэзия, которая дала нам впоследствии чудные "стихотворения в живописи" Левитана, Серова и Коровина.

Искусство Федора Васильева (1850–1873) осталось каким-то недоговоренным словом. Поразительная зрелость его техники, красочное дарование и серьезный взгляд на искусство обещали в нем прекрасного художника, тонкого живописца и поэта, но в его рисунках и в большинстве его картин скорее сказалось, что юный мастер был сбит с толку чрезмерными восхвалениями товарищей и что он уже вступил на легкий путь маньеризма. В противоположность Лебедеву, *последние* картины Васильева яснее, нежели его первые произведения, выдают искание какой-то нарядности, поблажку дурному вкусу публики. Во всяком случае многие акварели, рисунки и кое-какие картины-этюды этого талантливоего художника могли иметь значение в развитии нашей пейзажной техники и представляют из себя крупную художественную ценность.

Здесь еще следует назвать В. Д. Поленова (род. в 1844 г.), заслуги которого перед русским

пейзажем заставляют снисходительнее относиться к его "промахам" в исторической живописи. Его кремлевские этюды, его милые, полные истинной поэзии картины "Московский дворик", "Бабушкин сад" были столь же значительны для своего времени, как "Грачи прилетели" Саврасова. От этих картин пошла вся "тургеневщина и тютчевщина" нашего пейзажа. Несмотря на свою не особенно хорошую технику, это бесспорно одни из самых замечательных произведений русской живописи 1870-х и 1880-х годов.

Роль русского импрессиониста сыграл в 1870-х годах А. Куинджи (род. в 1841 г.), ученик Айвазовского, от которого Куинджи, к сожалению, и заимствовал слишком поверхностную технику и склонность к дешевым эффектам. Разумеется, "импрессионизм" Куинджи требует больших оговорок. Он добился большей яркости красок, он наметил новые точки в пейзаже, он первый в России (сорок лет после Коро) указал на необходимые упрощения форм, но, человек малокультурный, без всякой меры захваленный современниками, он не создал чего-либо безотносительно прекрасного, художественно зрелого. В технике он остался дилетантом, в мотивах он потворствовал самым

грубым требованиям эффектности, в поэзии замысла он не уходил от "общих мест". За границей он совершенно проглядел все освободительное движение близких к нему по темпераменту художников и остался всю свою жизнь "провинциалом", живым, до некоторой степени смелым, но безнадежно грубым и неразвитым художником.

В свое цветущее время Куинджи почти не оказал влияния на товарищей, и лишь на склоне лет ему удалось создать известную школу, быстро опередившую своего учителя. Следы влияния Куинджи можно, впрочем, с известной натяжкой найти и в произведениях Репина, Левитана и других. Но его настоящими учениками является ряд молодых, очень бодрых художников, среди которых здесь необходимо упомянуть Рылова, Рущица, Пурвита, Гауша и Богаевского. Все они, однако, далеко ушли от заветов своего наставника.

1880-е годы следует считать переходным временем для русского пейзажа. В это время, рядом с Куинджи и Шишкиным, особенно славились имена малодаровитого Судковского, безвкусного маньериста Клевера, "русского дюссельдорфца" Дюккера и слабого последователя Шишкина – Орловского. Тогда же

появились первые ростки обновления русского пейзажа: поэтично задуманные, но устарелые в исполнении картины Дубовского, первые, очень простые и непосредственные акварели Альберта Бенуа. К концу 1880-х годов движение стало определяться с большей ясностью в работах Остроухова ("Сиверко", "Золотая осень"), Светославского (уголки провинциальных городов, поэзия весенней распутицы), Ционглинского (пылкого сторонника импрессионизма, много постаравшегося над передачей трудных красочных эффектов в природе), а также в первых опытах Левитана и А. Васнецова; наконец, много новых слов было сказано, много драгоценных открытий для пейзажа сделано художниками не пейзажистами: Репиным, В. В. Верещагиным, Суриковым, В. Васнецовым и Нестеровым.

"Тихую обитель" 1890 года можно считать первым вполне сознательным и зрелым произведением Левитана (1860–1900). До того мастер лишь робко пробовал свои силы, разрабатывая темы, уже использованные Васильевым и Поленовым. Путешествие по чужим краям в 1889 году, и в особенности знакомство Левитана с произведениями барбизонцев на Всемирной выставке, открыло

ему глаза, и с этого момента он попал на свою настоящую дорогу, он увидел свою цель.

Молодежь обвиняет ныне Левитана в "литературности". Но как раз за эту самую черту одобряли Левитана его первые товарищи – передвижники. Левитан, казалось им, создал новый тип пейзажной живописи – пейзаж с рассказом. Многим нравилось именно то, что можно "рассказывать" левитановские пейзажи. Однако мало-помалу, совершенно сознательно и настойчиво, Левитан стал высвобождаться от нехудожественной передвижнической программы, и еще до своего сближения с группой "Мира искусства" он стоял на твердой и обособленной почве. "Миру искусства" принадлежит лишь честь настоящей оценки этого большого художника и той нравственной поддержки, которую чувствовал Левитан в людях, действительно понимавших его искусство и желавших лишь одного – чтоб он выражал себя как можно полнее, без всякой примеси литературного балласта. Если же ныне более молодые силы уже не согласны с этой оценкой, то это происходит не столько из-за "литературности" Левитана, сколько из-за того, что всякое, и самое прекрасное, явление в искусстве должно быть сменено другим, в большинстве случаев

противоположным.

Скорее можно бы упрекнуть Левитана в других недостатках. Чисто живописные качества его более ранних картин, казавшихся превосходными, не вполне сохраняют эту оценку ныне. Левитан недаром был русский художник, ученик дилетанта Саврасова и Московского училища живописи; недаром провел он свою молодость в среде самых, положим, свежих для своего времени, но все же малокультурных, именно в художественном отношении, людей. "Тихая обитель", не говоря уже о более ранних картинах, носит следы этой школы и этих влияний. Но в пользу Левитана говорит, что он сам признавал свои недостатки и последние годы настойчиво стремился освободиться от них, выгодно выделяясь в этом стремлении от некоторых своих сверстников.

Левитан упорно стремился вперед, и в этой погоне за неуловимым идеалом красивой живописи он так мучительно перерабатывал свои картины, желая найти способ писать их ровно-умелой, виртуозно-свободной и в то же время абсолютно "солидной" техникой. И действительно, последние его картины по красоте своей поверхности, по мягкости и нежности кисти, по своей жирной, крепкой пвте — могут

выдержать сравнение с лучшими произведениями живописи XIX века и подходят даже к произведениям Констебла, Добиньи и Дюпре. Огромный шаг вперед для русской школы. Левитан возобновил связь с Западом, порванную смертью Лебедева.

Однако, разумеется, не одними техническими завоеваниями исчерпывается значение Левитана для русской живописи. Левитан – создатель целой школы пейзажа, которая несомненно является одной из самых симпатичных страниц русской школы. Левитан создал то, к чему лишь стремился Васильев, что лишь предвещали произведения Саврасова, Поленова, В. Васнецова и других. Левитан нашел особую прелесть русских пейзажных настроений, он нашел чисто русский *стиль* пейзажа и создал в живописи достойные иллюстрации к чудесной поэзии Пушкина, Кольцова, Гоголя, Тургенева и Тютчева. Он передал необъяснимую прелесть нашего убожества, грандиозную ширь девственных пространств, грустную праздничность русской осени, загадочный соблазн русской весны. Людей на его картинах нет, но они пропитаны великим умилением человека перед святостью всего. Не одна *красота* форм трогала Левитана (напротив того, к

"классически" красивым местностям он оставался равнодушным, они смущали его, как смущали Рембрандта прекрасные антики), а сама жизнь природы – то, что все живет и все хвалит Создателя.

Наиболее даровитыми и приятными среди последователей Левитана следует считать Переплетчикова, Юона, Жуковского, Досекина, Калмыкова, Аладжалова и Виноградова. Под сильным влиянием левитановского искусства находятся и почти все ученики Куинджи, в особенности Рылов, Пурвит, Рущиц и Фокин. Однако зависимость этих художников от Левитана отнюдь не рабская. Левитан как бы открыл глаза им, вывел их на свет Божий и показал им прелесть его. Лучшие из них затем пошли своей дорогой, стали искать близкие своему сердцу ноты в природе, помня, правда, заветы мастера, но не превращая их в неподвижную формулу. Современный дух индивидуализма и не позволил бы им всецело подчиниться своему образцу. Природа широка и многообразна, и эти художники стараются, разрабатывая каждый особую область, передать ее многообразную и сложную красоту.

Москва дала в 1880-х и 1890-х годах еще несколько художников, которые способствовали,

рядом с Левитаном, созданию русского пейзажа. Все эти мастера были тесно сплочены с Левитаном, и определить их обоюдные влияния невозможно. Это был один общий очаг, в котором горели и зажигались друг об друга разные художественные индивидуальности. Правда, пламя Левитана было самое яркое и видное среди них, но нельзя сказать, чтоб именно оно зажгло остальных или чтоб оно было вызвано другими.

Нестеров и в особенности Серов и Коровин были, рядом с Левитаном, этими создателями типичного русского пейзажа. Каждый из них внес в свое творчество совершенно особенное освещение, особую красоту и угадание. Нестеров именно в пейзажах своих картин обещал быть большим и поэтичным художником. Он нашел сумрачную торжественность северного леса, серую тишину, умиленно-ожидательное настроение русской природы. В фонах его картин "Юность преподобного Сергия", "Труды преподобного Сергия", "Преподобный Сергий Радонежский" передана задумчивая, религиозная нота нашего пейзажа, в них переданы нежность дождливой атмосферы, хрупкость растительности, милая свежесть всего. Можно было ожидать, что Нестеров даст нечто более

подлинное, нежели В. Васнецов. Но ожидания эти не сбылись, и в последних картинах, исполненных тоскливого ханжества, даже пейзажная сторона приобрела характер шаблона.

Напротив того, художественная жизнь Серова (род. в 1865 г.) представляет из себя одно ровное, спокойное развитие. Серов – ученик Репина, и именно в его творчестве сказалось все то, что недоговорено в творчестве учителя. Серов – самый сильный устоя "чистого и свободного" реализма. Это человек необычайной искренности, абсолютный враг позы, всякой предвзятости, тенденции. В этих чертах сказалась чисто художественная натура Серова, его природное "сибаритство", его природное эстетическое ко всему отношение, его глубокое чувство прекрасного, его поразительная способность оценивать художественную прелесть явлений. Но в то же время личность Серова обусловлена и той метаморфозой в духовном мире России, той зрелостью его, которая обнаружилась с середины 1880-х годов. Серову была тягостна узкая формула передвижничества, его ребяческий кругозор, его прописная программа. Серов глубоко чувствует жизнь своей родной страны, он истинно *русский* художник, познавший и передавший особую прелесть своей родины,

хорошо угадавший и психологическую сторону своих соотечественников, но в нем не найти следа той нарочитости, того "литературного подхода", которые искажают творчество его предшественников.

Серов никогда не делал "картин русской жизни", но его пейзажи рядом с лучшими левитановскими открывают самобытную поэзию современного русского искусства, его проникновение родной природой, свидетельствующее в то же время о глубине самосознания, о зрелости русского общества. Только зрелая личность начинает сознательно относиться к окружающей его *прелести* явлений. В то же время портреты Серова, донельзя простые, непосредственные, но мастерски сделанные, являются подлинным и многосторонним памятником русского общества конца XIX и начала XX века. Для России этой сложной и сумрачной эпохи портретная галерея Серова будет иметь такое же значение, как для бюргерской Голландии портреты ван дер Гельста или для придворной Франции портреты Ларжильера.

Приземистому, угрюмому, чрезмерно прямому бирюку – Серову удалось, несмотря на все эти свои "не модные" качества и несмотря на все

художественное невежество нашего общества, переписать длинный ряд видных представителей современной России. Этот ряд начинается самим Государем Императором, великими князьями Михаилом Николаевичем, Георгием Михайловичем и Павлом Александровичем и кончается наиболее характерными представителями русской интеллигенции: миллионерами-купцами, художниками, музыкантами, писателями. Ценность всех этих изображений, помимо красоты их живописи и благородного блеска красок, заключается в той искренности и непринужденности, с которыми Серов подходил к своим задачам. Серов, за крайне немногочисленными исключениями, не писал *официальных* портретов – труд, для столь "независимого" характера абсолютно невозможный. Портреты Серова всегда *интимны*, они дают нам образы самих *людей*, а не тех понятий, которые с ними связаны.

Однако характерная художественная личность Серова не исчерпывается его чуткостью в пейзаже и его мастерством в портретах. Серов слишком горячая и художественная натура, чтобы оставаться в каких-либо рамках. Серов пробовал свои силы и в "исторической живописи" (хотя приложение к работам этого непосредственного и

искреннего мастера самых слов этих как-то звучит странно). Сибарит Серов, к сожалению, не плодовит. Исторических его композиций немного, и почти все они были сделаны по заказу г. Кутепова для "Царской и императорской охоты". Однако и этих прелестных акварелей достаточно, чтобы мы могли видеть в Серове "русского Менцеля", человека, который с изумительной остротой и с редким мастерством может передавать жизнь давно минувших дней.

Во всем этом московском кружке художников К. Коровин (род. в 1861 г.) представляет из себя *le cftй bohйme* [богему]. Это "баловень Аполлона", большой и тонкий талант, но человек малоуравновешенный, хватающийся за многое и ничего не доводящий до конца. Вина, положим, падает не целиком на него. Подобно Врубелю, Коровин не был как следует оценен русским обществом. Удивительно, что создание им его великолепных панно для г. Мамонтова и для Всемирной выставки осталось в его творчестве случайным исключением, что затем никто не пожелал воспользоваться его выдающимся и своеобразным декоративным талантом.

Директору театров В. А. Теляковскому принадлежит заслуга привлечения Коровина к работе и обеспечения его материального

положения. Однако театральные декорации и стенопись – вещи разные, и мы не можем без боли смотреть, как Коровин, а вслед за ним и Головин тратят свои силы единственно на писание этих эфемерных произведений. Безумие такой "работы впустую" ясно должно быть и для самих художников, и, быть может, в этом неутешительном сознании лежит причина того, что и в их творчестве замечается известное неряшество, та непоследовательность, на которую мы уже не раз считали своей обязанностью указывать.

В чисто красочном отношении Коровин занимает особое место. Он создатель тонкой и своеобразной гаммы, в которой преобладают серые и тусклые краски. У нас по недоразумению приняли Коровина за импрессиониста; однако в своей склонности к битуму, к "патинным" эффектам он является как раз яркой противоположностью всех световых исканий импрессионистов. Коровин настоящий колорист, т.е. художник, не только обладающий способностью *верно* передавать краски природы, но и влюбленный в *красоту* красок. Картины и панно Коровина часто очень тонко передают тот или иной эффект, схваченный художником на натуре, но они всегда, и даже тогда, когда они

смело отходят от природы, красивы в красках. В самых фантастических по краскам произведениях Коровина большая *правда*, т.е. гармония, выдержанность, органическое единство. И в технике живописи Коровин стоит особняком. Его кисть очаровательно небрежна, слияния его красок имеют сочный, эмалевый характер.

Историку русской живописи нельзя на этом месте не выразить горячего пожелания, чтоб в жизни Коровина произошла такая перемена, которая вернула бы нам прежнего Коровина, которая позволила бы ему творить *душевные* вещи и не заставляла бы его влачить цепь чиновничьей кабалы. Кстати сказать, только в России бывают такие курьезы, как то, что Коровин – абсолютное отрицание по своей природе всего уравновешенного, умеренного, тоскливо приличного – вот уже который год "казенный живописец", декоратор Императорских театров, где только что работали скучный, добросовестный педант Шишков и манерный Бочаров.

К простым "свободным" реалистам, зависящим и не зависящим от упомянутых художников, принадлежат: Браз, Кустодиев, С. Коровин, Пастернак, Архипов, отчасти еще покойная Якунчикова и Грабарь. Браз – представитель в сфере портрета и в сфере реалистского пейзажа того, что принято называть "кухней". Браз "приготавливает" свои картины, он старается им сообщить "вкусный" и "сочный" колорит, приятную по мазкам живописную поверхность. Браз достоин был бы самого решительного успеха среди общества, которое смотрит на картины и портреты главным образом как на украшение стен. Однако если такое общество у нас еще и существует, то оно настолько огрубело и настолько опустилось, что уже не способно понять выдающиеся достоинства Браза, художника приятного, корректного и в то же время очень строгого к себе, а предпочитает ему изделия Богданова-Бельского, Штембера, Крыжицкого и Писемского.

Сергей Коровин (род. в 1858 г.) – какое-то странное явление среди здоровых и простых реалистов. Он приближается по темам к школе 1860-х годов, но в отношении его к темам проглядывает культура последнего, более зрелого,

времени. Точно так же и техника С. Коровина занимает среднее положение между "умением", выработанным в кружке Серова, Коровина и Левитана, и крайним дилетантизмом. Впрочем, вполне уяснить себе фигуру С. Коровина, этого в высшей степени ценимого москвичами художника, нельзя, ибо известно лишь крайне ограниченное количество работ его, да и большинство их эскизы и наброски.

Архипов (род. в 1862 г.) – человек даровитый, меткий рисовальщик, умелый живописец, но, к сожалению, он слишком захвален расточительной на успех Москвой и давно уже остановился в своем развитии, пробавляясь за последнее время повторением банальных мотивов, в которых "ухарство" мазка и вялый серый колорит должны играть роль "передовой" живописи. Напротив того, в старину Архипов казался наблюдательным художником. Его "Радоница ("Перед обедней") и его "Тройка" принадлежат к хорошим картинам 1890-х годов, и их успех был заслужен.

То, что мы сказали о Бразе, можно с некоторыми оговорками повторить и о Пастернаке. И это человек, умеющий "окутать" свою картину, сообщить своим рисункам нарядность и изящность. В то же время Пастернаку часто удается создавать вещи "милые"

или интересные в историческом отношении. К первым принадлежат его детские сцены, ко вторым — его любопытные картины, изображающие *intérieur* Льва Толстого, и воспроизведенная нами пастель, представляющая одно из заседаний совета художников-преподавателей Московского училища живописи. На этой картине справа сидит приземистый и молчаливый Серов, рядом слева — мрачный и нервный Иванов, во втором ряду — характерно развалившийся К. Коровин и сдержанный, тихий А. Васнецов.

Кустодиев вышел из Серова и Коровина, в пейзаже же на него имел влияние и Левитан. Вообще это еще очень молодой и лишь *обещающий* художник, но мы о нем говорим на этом месте потому, что, как нам кажется, Кустодиев целиком примыкает к нашему современному реализму и в будущем едва ли изменит ему.

К "свободному" реализму примыкает и покойная М. Якунчикова (1870–1902), одна из самых талантливых, вдумчивых и поэтичных фигур последних десятилетий русской живописи. Положим, Якунчикова пробовала свои силы и в фантастических композициях, и в прикладном искусстве, а после замужества она много сделала

и для специальной сферы "детского" искусства, однако нам кажется, что эти отступления были скорее вызваны примером Е. Д. Поленовой и тем влиянием, которое имела Поленова на свою юную подругу. Во всяком случае, в довольно значительном для такой короткой жизни Nachlass'e [наследии] Якунчиковой все лучшие и действительно прелестные произведения – более или менее близкие отголоски элегий и идиллий Левитана. В них звучит та же покорно-грустная нота, та же бесконечная любовь к ширине, к простору, к девственности России, то же умиление перед чахлой, но милой растительностью, тот же "культ" травы, кустиков, березок, почек, полевых цветков. Особую ноту произведениям Якунчиковой придает ее наслаждение прошлым, минувшим. В Левитане эта нота попадает лишь редко и как раз не в лучших его произведениях. У Якунчиковой же, жившей много лет в старинной подмосковной усадьбе, было какое-то обожание всего древнего помещичьего уклада, и это обожание распространилось мало-помалу на все прошлое и умершее. Ее трогали в одинаковой степени убогие кресты на деревенских кладбищах, полуразвалившиеся колокольни монастырей, пустые городские комнаты в летних чехлах,

торжественные аллеи Версаля и запущенность "Вишневых садов".

Грабарь, употребивший много лет на самое упорное изучение живописи в Мюнхене и в Париже, вернулся в Россию четыре года тому назад. До этого ничего из его произведений нигде не появлялось. С момента же своего возвращения он как будто не может найти себя. Он то бросается на темы, завещанные Якунчиковой, и передает грустную прелесть опустелых дворянских гнезд, то пишет, вроде Серова, пейзажи с очень тонкой передачей деревенских настроений, то, вслед за Коровиным, едет на Север и привозит оттуда отлично стилизованные, характерные, поэтичные виды несуразных провинциальных городков и странных деревянных церквей. Ныне он занят совершенно иными темами, и если он им и впредь останется верен, то наше отнесение Грабаря к реалистам не будет иметь основания. Во всяком случае, Грабарь покамест не выяснился. Одно лишь можно сказать с полной уверенностью: годы, проведенные Грабарем в Мюнхене в самом упорном изучении своего "ремесла", не прошли для него даром. Он в полном смысле слова мастер, твердо и многосторонне знающий свое дело. Он, один из немногих русских художников,

вполне *сознательно* относится к своей работе. Вот почему, к чему бы ни обратился Грабарь в будущем, можно уже заранее ожидать, что это будет *сделано хорошо*, что в этом не будет ни тягостного дилетантизма, ни безвкусия, ни пошлости.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

*Врубель. Сомов – Малявин – В. Васнецов –
Гр. Сологуб. Поленова. Малютин – Головин –
Бакст – Лансере. Билибин. Рерих –
Добужинский. Яремич. Замирайло. –
Остроумова. Линдеман. Мусатов*

Нам следовало бы кончить нашу книгу предшествующей главой, говорящей об искусстве *вчерашнего* дня, для обсуждения которого мы имеем уже известное удаление. Искусство Левитана и искусство ныне здравствующих в полном развитии своих сил Серова и Коровина – пройденная стадия истории нашей живописи. Явления эти уже выросли, определились; явления эти уже прошли через искус отрицания, через второй искус чрезвычайного восторга и ныне уже вступают в пресловутую "переоценку". Спокойное, уравновешенное искусство Левитана и Серова, впрочем, и не требует особых точек зрения, известного расстояния.

Не так обстоит дело с целым рядом явлений в нашей живописи, которые теперь лишь зарождаются или которые теперь лишь получают форму, складываются в определенное намерение. Требовать "исторического" отношения к подобным явлениям было бы нелепо. Мы сами находимся в том вихре, которым увлечены наши современники, и непосильно нам ни разобраться в этом вихре, ни предвидеть, во что он превратится, ни угадать, каково будет его значение для будущего. Вопрос еще большой (и как раз он теперь поставлен на очередь художественной критике нашего времени), имеет

ли вообще смысл вся *оценка* художественных явлений, все взвешивание их. Даже краеугольные основы художественного обсуждения – понятия о красоте, о совершенстве формы, об "умении" – не только пошатаны в своих определениях, но даже сами подвергаются отрицанию. В то же время противоположные прежним определениям эстетики – новые определения страдают сбивчивостью и недосказанностью.

Руководствуясь этим соображением, мы решили, что для завершения нашего настоящего труда нам следует решительно перейти от обсуждения критико-исторического к изложению "мемуарному", т.е. постараться просто отметить те вершины художественного творчества, которые, не вдаваясь в их безотносительную оценку, не предвосхищая их значения "перед вечностью", наиболее выдаются в наше время. Возможно, что при этом мы будем говорить и о таких величинах, которые лет через десять покажутся слишком мелкими для того, чтобы заслуживать упоминания в "истории русской школы живописи", но мы все же думаем, что в общем те художники, которые ныне обращают на себя наибольшее внимание художественного мира, те, хотя бы со всевозможными оговорками, будут считаться и в будущем наиболее яркими

представителями искусства нашего времени.

Можно ли в настоящую минуту верить в существование у нас "русской школы"? Думается нам, что нельзя. Школы как цельной системы, или как программы, больше нет. Индивидуализм, способствовавший нашему освобождению от оков передвижнического направлення и от академического шаблона, находится как раз теперь в моменте своего крайнего развития, своих крайних выводов. Сколько художников – столько направлений, столько школ. И это не только у нас, но повсеместно в европейском искусстве. Каждый истинно современный художник стремится только к одному: выразить как можно ярче себя и только себя. Всякое влияние, всякое заимствование клеймится позором плагиата. Художник мучится, раз он замечает, что его творчество напоминает творчество другого.

Однако невозможно, чтоб такое положение продолжалось вечно. Индивидуализм как протест прекрасен, но как выдержанная жизненная и эстетическая система не годится и даже страшен. В частности, в искусстве индивидуализм ведет к полному одичанию формы, к беспомощности в работе, к бедности и к нелепости в замысле. При всем нашем поклонении отдельной человеческой душе, нам кажется, что она почти ничто по

сравнению с "психическим организмом" нескольких душ. Лишь единение в целый организм, совокупность индивидуальностей обладает настоящей силой и способствует созданию этими же отдельными личностями истинно сильных, прекрасных и нужных произведений. Гордая же разобщенность ведет к бессилию, к пустоте, к небытию. В этом великая Тайна всего мироздания. Лишь в *Приобщении* обнаруживается в нас Божество, которое дает нам силу на подвиги или наталкивает нас на откровение. Но, разумеется, таинственные законы "общей души" требуют, чтоб это причастие было живым и свободным, а не шаблонным обрядом вроде академии или душевным рабством вроде "направленства".

Нам кажется, что теперь индивидуализму, сделавшему свое дело, пора перестать властвовать. Тем более пора, что он именно плох, как система, и в то же время непоколебим, как неотъемлемая принадлежность человеческого существования. В свободном единении индивидуальность фатально *не может погибнуть*, ибо каждый истинно сильный индивидуум может лишь заразиться другим, но не потонуть, не исчезнуть в нем. Нам представляется желательным, чтобы следующий фазис, в

который сложится русское искусство, был именно фазисом возобновления школы, т.е. общей работы для общей цели. Но, разумеется, мы бы отнюдь не желали при этом навязанной, хотя бы самым благонамеренным, общественным направлением программы. Искусство должно оставаться самоцельным, оно должно, во-первых, искать *своего* Бога, который есть лишь особое откровение "Всеобщего Бога". Все же остальное по самой необходимости вещей приложится тогда к искусству. Лишь самоцельное, но объединенное для общей цели искусство, лишь школа (школа как в технике, так и в идеях) может дать ныне такие плоды, которые будут иметь одинаковое значение с плодами знаменитых прошлых вековых "школ", а может быть, даже и превзойдут их по питательности и прелести. Нечего, однако, и настаивать на том, что эти пожелания бессильны перед велениями жизни и что будущее русского искусства зависит от всей тайны будущего русского общества.

* * *

Место заставляет нас лишь в самых кратких словах наметить картину современного состояния русской живописи, иначе говоря, перечислить и

характеризовать те художественные личности, которые представляются в настоящее время наиболее видными, интересными и ценными. Из них большинство должны быть рассматриваемы как совершенно самостоятельные явления, и лишь в некоторых мы заметим известное (невольное) влияние более сильных товарищей или же некоторую внешнюю сплоченность в группы.

На Врубеля мы указывали уже выше, как на единственного достойного наследника Иванова. Однако связь Врубеля с Ивановым обнаружилась лишь в его ранних религиозных произведениях, позже же Врубель совершенно обособился, и ныне сфера его творчества не имеет ничего общего ни с художниками прошлого, ни с современным европейским искусством. В то же время Врубель, в противоположность большинству своих товарищей-индивидуалистов, один из самых больших знатоков своего дела. Это, во-первых, *мастер*. Однако и мастерство его не имеет определенных связей ни с классиками техники, ни с выдающимися мастерами настоящего времени. В академические годы он увлекался Фортунни и быстро достиг виртуозности знаменитого испанца; затем, в период создания своих икон для Кирилловского монастыря, он перевоспитал свой вкус и умение на удивительном

изучении византийских мозаик; с самого же начала 1890-х годов Врубель избирает особый путь и уходит по нему в какое-то своеобразное царство, где все – формы, краски, приемы, образы – создано самим художником. Искусство Врубеля можно сравнить с волшебным садом, в котором все цветы, живые и ароматичные, выдуманы, созданы и взращены магом-садовником.

Врубель пишет все. Рядом с самыми фантастическими сюжетами мы найдем в его творчестве простые этюды натуры, рядом с портретами – декоративные узоры, рядом с религиозными откровениями – мифологические "сновидения". В то же время Врубель и скульптор (быть может, лучший русский скульптор за последние десятилетия), и архитектор, театральный декоратор и своеобразный композитор в прикладном искусстве. Слабых мест в художественной натуре Врубеля нет. Он всюду тот же великолепный виртуоз техники, тот же огненный темперамент, тот же фантаст и всегда истинный художник, не знающий никаких уступок робкому мещанству. Он весь пламя и энтузиазм.

Но, в то же время, Врубель истинный *декадент*, и в этом причина его неуспеха не

только у публики, но и среди художников. Мы не хотим этим словом сказать, что Врубель когда-либо кривлялся в угоду моде и нарочно коверкал свое творчество. Врубель такой же декадент, как Бёрдсли, как Сомов, как Гоген, какими в прежние времена были Тьеполо и Ватто, как искусство рококо, как готика периода "flamboyant", как романтизм. Врубель *чрезмерно* изыскан, он слишком тонок, он слишком обособлен от общего внимания. В то же время, и это уже черта конца XIX века, его колоссальное мастерство полно непоследовательности, каких-то провалов, странностей. Многие видят в этих недочетах первые признаки его душевной болезни, но нам скорее кажется, что его недуг в значительной степени вызван сознанием этих недочетов, исправить которые Врубель не был в силах и которые коренились во всем состоянии современного искусства. Борьба гениальной художественной души с немощью своего выражения — так можно охарактеризовать всю трагедию жизни Врубеля. В этой борьбе коренится тем больший ужас, что эта немощь как бы издевалась над Врубелем, что она не являлась органической чертой его творчества, а каким-то демоническим началом, которое вторгалось неожиданно в работу.

Черта упадочности является и в творчестве К. Сомова, одного из самых нежных поэтов и одного из самых тонких мастеров современного искусства. Сфера Сомова ограниченнее, нежели необъятная сфера Врубеля. Сомов вращается в очерченном круге. Его искусство можно назвать "искусством старости", ибо оно полно удивительной "вкусовой зрелости". Лишь *старые*, испытанные бесконечным опытом коллекционеры могут так тонко понимать прелесть и драгоценность предметов, как Сомов понимает красоту красок, изящность форм, тонкость линий. В то же время и сюжеты, затрагиваемые Сомовым, "старческие". Это все какие-то мемуары, написанные стариком, пожившим не одну сотню лет на свете. Лишь на склоне культур встречаются такие фигуры, как Сомов. Взор их обращен все время назад, к такому прошлому, которое если и не пережито ими самими, то все же представляется в их освещении во всей подлинности и убедительности лично пережитого. Есть что-то таинственное и фантастическое в этом угадывании Сомовым самого аромата прошлых веков.

Сомов воспроизводит нам прошлое без всякого научного педантизма; его темы самые обыденные, вседневные. Персонажи Сомова – не

любящие и не страдающие люди, а скорее марионетки, но такие марионетки, которые познали прелесть жизни и которым "не хочется умирать". Тихая грусть и скептицизм пропитывают искусство Сомова. Он в одно и то же время и безмерно любит свой мир, и смеется над его суетностью. Жизнь в освещении Сомова представляется блестящей и нежной игрой, с весьма странным началом и с безутешным, мрачным концом. Талант Сомова весь пропитан таинственной силой вдохновения и угадания, но в то же время в искусстве Сомова есть нота отчаяния, для него загадка жизни не кроет в себе высшего смысла.

Но не только в философском смысле Сомов упадочник – самая его техника, его живопись упадочны. Однако опять это слово в приложении к Сомову следует понимать так же, как и в характеристике творчества Врубеля. Сомов и немощен, и виртуозен в одно и то же время. Черты какого-то ребячества в Сомове зачастую, правда, вызваны прямым намерением художника, его склонностью к сатире, к пикантному уродству, к тому, что принято в художественном мире называть гофманским выражением "скурильность". Но иногда Сомов неумел как ребенок, *невольно* и даже против своей воли, и

это даже в таких произведениях, где все рядом указывает на огромное умение, на полное совершенство техники, на совершенство, не известное всей русской живописи второй половины XIX века.

В силу всех этих черт (как в силу своих достоинств, так и в силу своих недостатков) Сомов может рассчитывать рядом с Врубелем на одно из самых видных мест в истории русской живописи. Весьма возможно, что слишком "наперцованное", до удушья ароматичное, до гримасы изысканное, до болезненности нежное искусство Сомова подвергнется в будущем переоценке, но заранее можно сказать, что не найдется во всем художественном творчестве начала XX века художника, который с большей цельностью отражал бы своеобразную прелесть нашего чрезмерно утонченного времени, столь многое познавшего и во всем изверившегося. Самые недочеты сомовского искусства – лишь характерные признаки времени: это отражение общей старческой слабости нашей культуры, слабости, имеющей свой огромный ужас и свою тончайшую прелесть.

Третий из наиболее выдающихся современных русских мастеров – Малявин. Малявин – ученик Репина, но к Репину он

относится так же, как Гойя к Веласкесу или как Фрагонар к Ватто. Трезвое нормальное искусство Репина, его добросовестное *служение* искусству в понимании школы 1860-х годов, его рассудочность превратились в Малявине в какую-то вакханалию красок, в самое ухарское виртуозничание, в расплывчатую и беспринципную мономанию. Малявин имеет кое-что общее с Бенаром, он некоторыми особенностями техники приближается к шотландским боям, и, наконец, нельзя отрицать его родства с Цорном. Однако Малявин и хуже их всех, в чисто техническом отношении, и в то же время сильнее и интереснее этих художников. В нем меньше сознательного умения, культуры, взгляды его ограниченнее, краски грубее, живопись неряшливее; но в нем больше "подлинности", он свободнее, стихийнее – это настоящий дикарь-художник, радующийся кумачу как негр, истинный художественный темперамент, не знающий холодного расчета в работе.

В этом отношении он подходит к импрессионистам¹¹. Но Малявин все же отнюдь не импрессионист, он никогда не задавался изучением красок на натуре, никогда не старался передавать тонкую прелесть отношений, трепет

жизни, поэзию неожиданного. Малявин, настоящий, зрелый Малявин только "певец русских баб". Он их пишет во всем их уродливом величии и во всей их яркой красочности. Он влюблен в "русскую бабу", как влюблен язычник в своего идола; из русской бабы, из кумача ее, из ее грубого кокетства, ее горделивой усмешки, всего ее аляповатого вида, издевающегося над канонами красоты и все же красивого особой красотой, Малявин сотворил себе кумира, которому он кланяется и кадит непрестанно. Явление, также отмеченное печатью духовной дегенерации, но не лишенное грандиозности.

* * *

Выше мы говорили о том, что с Васнецова началось известное возрождение древнерусского, "чисто русского" искусства. Но, разумеется, деятельность Васнецова, так же как и вся особенность того воскресения русского духа, которое ведет свое начало от проповеди славянофилов, имеет свои тайные и едва ли выяснимые начала. Одно только можно сказать: мы и в этом течении не были обособлены от Запада. Наше русофильство было отражением, и даже несколько запоздалым отражением

националистских движений остальной Европы, выросших на почве романтизма.

В архитектуре обращение к древней, допетровской "настоящей" России (если не считать беспомощных опытов Тона) началось с построек Горностаева, Гартмана, Ропета и Богомолова. Одновременно появились первые (если опять-таки не считать опытов Солнцева и Монигетти) попытки создать домашнюю обстановку в древнерусском стиле. Однако все эти пробы были неудачны и уродливы. Старое не удавалось вернуть, ибо оно было неприменимо в современной жизни, да и просто вне круга современной культуры, а из старого создать новое — на это не хватало ни творческих сил, ни проникновенной любви к старому. Русский стиль понимался в 1870-х и 1880-х годах как нечто дико вычурное, несуразное, пестрое и непременно грубое. Лишь после того как Шварцу удалось восстановить в своих иллюстрациях более или менее точный образ древнерусской жизни, лишь после упорных научных изысканий археологов, лишь после учреждения Гагаринского музея в Академии художеств и Исторического музея в Москве — открылись завесы, скрывавшие своеобразную красоту древнерусской жизни, и явилась возможность вообще создать что-либо

художественно ценное, основываясь на подлинных старинных документах. Это новое на старом основании и было разработано В. Васнецовым.

В. Васнецов, поклонник родной старины и всего того, что принято называть *чисто русской* культурой, взялся с талантом и с трогательным, почти священным вниманием за свою задачу. И этот талант, это внимание отразились на его творчестве. Он ушел от поверхностного щегольства Гартмана, Богомолова и Ропета и указал на некоторые существенные начала древнерусской красоты: на ее благородную красочность, целесообразность, крепость, спокойствие, простоту. Но и Васнецов не мог сделать невозможного, он не мог воскресить мертвеца; он лишь сделал довольно близкое пастиччо [заимствование], которое одно время пришлось по вкусу всем дилетантам, жаждущим новых ощущений. Почтенное по своим намерениям, искусство Васнецова было лишь московской *модой* 1880-х и 1890-х годов, модой, правда, более симпатичной, нежели петербургская мода Ропетов и Гартманов, однако все же модой, т.е. явлением, не имевшим в себе настоящей подлинности. Теперь – о ирония судьбы! – Москва так же увлекается русским

"ампиром", "декадентским стилем" и Сомовым, как только что увлекалась теремами, поставцами, сказками и былинами Васнецова.

Васнецов был не один в своих стараниях вернуть древнерусскую красоту. Одновременно с ним на этом поприще, в 1880-х годах, работал талантливый, но не особенно умелый любитель граф Сологуб, автор забавных иллюстраций и кое-каких орнаментных работ. Позже лагерь художников-националистов расширился. В него вошли Поленова, Давыдова, Малютин, Коровин, Рерих, Головин, Билибин и многие другие. Национальной формулой был одно время увлечен и Врубель, но он или насиловал ее до неузнаваемости, или же, подчиняясь ей, творил вещи, которые принадлежат к слабейшим в его творении.

Е. Д. Поленова (1850–1898) – одна из самых почтенных художественных личностей русского искусства. Неутомимая труженица, истинно культурная женщина, она с пытливым вниманием обратилась, вслед за Васнецовым, к изучению "основ" народной русской красоты. В то же время Поленова зорко следила за западной эволюцией художественной промышленности. Вслед за англичанами, за Грассе, она обратилась к природе; англичане же подсказали ей и изучение

кустарного дела, в котором ярче всего сказывается народный вкус. Результатами этого изучения получились ее не особенно удачные декоративные опыты и ее милые иллюстрации к детским сказкам, в которых декоративный элемент играет значительную роль.

Успех Поленовой в 1890-х годах был большой. От нее пошла вся художественно-промышленная деятельность земств, ею были вдохновлены Абрамцевская гончарная мастерская, Строгановское училище, ковровое производство г-жи Чоглоковой; она же была главной вдохновительницей других художников: Якунчиковой, Малютина, Давыдовой, Рериха, Коровина, Головина и Билибина. Однако ныне уже творчество Поленовой кажется устарелым. Ее зависимость от западного *art-nouveau* [модерна], чрезмерная легкость исполнения, некоторая приторность колорита, иллюстративная поверхностность и грубые промахи в рисунке слишком поражают глаз, который уже успел приглядеться к достоинствам ее произведений. Еще лучше всего прочего остаются некоторые странички ее сказок, а также ее чисто реалистические этюды, в которых выразилось нежное понимание природы.

В Малютине мало общего с Васнецовым, но

бесспорно, что и он пошел вслед Васнецову в своих поисках за "истинной Россией". Сначала Малютин был трезвым и непосредственным реалистом, и лишь к середине 1890-х годов из него стал вырабатываться тот курьезный, несуразный фантаст-декоратор, который имел одно время выдающийся успех среди художников и любителей, но который так же, как и Поленова, ныне утратил значительную часть своей прелести благодаря слишком шаблонному и легкомысленному повторению одной и той же довольно убогой формулы. Страннее всего то, что Малютин-реалист был настоящим мастером. Его пейзажи, "внутренности", портреты 1880-х годов принадлежат к самым тонким вещам того времени. Вступив же в область народной фантастики, и он, почему-то, распростился с умением и чуть ли не из принципа прикинулся каким-то юродивым, беспомощным и ребяческим дилетантом.

Наивность обладает большой прелестью. Однако деланная наивность, в особенности когда она длится годами, становится чем-то весьма несносным. Мы не хотим этим сказать, что бы Малютин был комедиантом, кривлякой. Нет, трудно найти более искреннего, воодушевленного художника. Но, к сожалению, искренность его и

воодушевление покоятся на недоразумении, на ереси. Когда любишь забавной фантазией Малютина, его чувством краски, его подлинной художественностью, то берет досада, что все эти высокие достоинства искривлены и искромсаны абсолютно негодной, но глубоко внедрившейся в душу художника теорией, выставляющей принципом чисто русской эстетики грубость, бессмысленность, ребячество и поверхностность. Малютин вот уже сколько лет упорно держится этого "чисто русского" отношения к делу, русской "авоськи", национальной поговорки "тяп-ляп корабль". Недомыслие, которое иначе невозможно объяснить в таком даровитом и по природе своей тонком художнике, как общим болезненным состоянием нашей культуры.

Та же грустная черта уродует и творчество другого прекрасного московского художника — Головина. Головин, один из самых "богатых" колористов современного русского искусства, — менее самобытный, но, пожалуй, более тонкий, нежели Врубель. Любимая гамма Головина — светлая, серебристая, с чудными ударами свежей "весенней" зелени, дымчатой лазури и царственного пурпура — чарует, как нежная музыка. Но звучит эта музыка не ясными аккордами, не светлыми переливами, не в

законченной форме, а каким-то стихийным, неразборчивым шумом. Искусство Головина — лишь намек на восхитительную, но укутанную пеленами красоту.

Лучше всего Головин выразился в театральных постановках. Превосходны его декорации для "Ледяного дома"; особенно же красивы, грандиозны и поэтичны декорации "Псковитянки". В прелестных "северных" тонах выдержаны и его эскизы к "Женщине с моря". Некоторые его декорации в "Волшебном зеркальце" и в "Руслане" полны той неги, того музыкального трепета, которые живут в весенние вечера в старинных садах и парках. В театральных костюмах он удивительно виртуозен и изобретателен. Щедрой рукой рассыпает он на них блеск своей колористической фантазии, с тактом изобретает сказочные покрои, комбинирует исторические формы. Однако и относительно лучших вещей Головина придется сказать, что они страдают весьма досадливыми недостатками. Головин слишком распущен; он типичный представитель "художественной богемы" в чисто русской окраске. От Головина останется весьма мало: кое-какие эскизы, две-три картины, несколько портретов. Все это отмечено подлинной художественностью, красочным

блеском и тонким чутьем, но и это немногое только намеки, только обещания, сдержать которые едва ли Головин захочет.

Полным контрастом постановок Головина – являются постановки Бакста. У Головина – все эскизочная импровизация, необдуманная виртуозность, поверхностность. У Бакста, наоборот, все основано на строгом и внимательном отношении к делу. Он обдумывает каждую деталь и руководит всем *ensemble*'ем. Он делает самые серьезные археологические изыскания, но не губит при этом непосредственности настроения, поэзии драмы. Его постановки античных трагедий если и не так свободны и блестящи в красках, как постановки Головина, то все же могут считаться *идеальными* постановками, так много в них внимательной мысли, тонкого понимания поэзии. Совершенно в другом роде его постановка глупенького балета "Фея кукол", из которого Бакст создал чудную, чисто гофмановскую сказку. Сцена, где роль Бакста сводилась бы к умному и произвольному комментарию, была бы его настоящим назначением. К сожалению, однако, императорский театр не пользуется исчерпывающим образом драгоценной личностью Бакста, который не только отличный

декоратор, умный, изящный костюмер, но и находчивый режиссер, полный самых свежих мыслей.

Ярче всего, кроме сцены, Бакст выразился до сих пор в книжной иллюстрации, но, странное дело, здесь, где также требуется талант комментатора, Бакст обнаруживает большую самостоятельность и зачастую не желает подчиняться посторонней мысли: его иллюстрации редко отвечают содержанию иллюстрируемых вещей. Зато они всегда полны виртуозного умения и большой стилизации. Бакст изумительный, первый после Сомова, "каллиграф" русского искусства, и вот почему лучшее, что им сделано, — это чисто орнаментальная иллюстрация, вроде заставок, виньеток, концовок. Его орнаментальная изобретательность неисчерпаема, и при твердом знании человеческой фигуры Бакст шутя справляется с самыми замысловатыми композициями. При этом дар ассимиляции у Бакста изумителен; он может до полного обмана передать любую манеру. В этом, однако, сказывается и слабость этого богато одаренного художника. Бакст не отвечает на первое требование современной индивидуалистской эстетики: он не самобытен, он скорее какой-то

"болонец", виртуоз, умеющий говорить на всех языках, но не имеющий собственного стиля в выражении. Однако, принимая во внимание огромную технику его, будущее отношение к Баксту трудно предвидеть. Если времена изменятся и жажда все новых и новых индивидуальностей будет переутолена, тогда, быть может, такие художественные личности, как Бакст, такие *мастера своего дела* будут оценены по заслугам, не менее того, как ныне ценятся одни чудаки и оригиналы.

Эти же черты высокой культурности и изысканного умения присущи еще нескольким молодым петербургским художникам, и в них кроется существенная разница между всем петербургским художеством и московским. Характерно то, что эти петербуржцы: Сомов, Бакст, Лансере, Добужинский, Билибин и примкнувшие к ним киевляне Замирайло и Яремич почти исключительно заняты книжными украшениями. Ими внесена в затхлую атмосферу нашего книжного дела живительная струя их удивительно "категорических по призванию" талантов, и мы, благодаря им, присутствуем ныне при каком-то возрождении (если не зарождении) русской книги.

Самый разносторонний среди этих

художников – Лансере. Сфера его творчества очень широка. Ему удивительно удаются чисто декоративные сюжеты, исполняемые им то в каком-либо определенном старом стиле, то в манере, созданной им самим при помощи самого тонкого изучения природы. Но Лансере такой же, если не больший, мастер в иллюстрациях, в образных комментариях к мысли поэта или ученого. В этой сфере он часто достигает остроты впечатления, драматизма, распоряжения массами, исторического проникновения Менцеля. До сих пор особенно хороши его иллюстрации к "Царской охоте" Кутепова и к нашей книге "Царское Село", самого серьезного внимания заслуживают и его сцены старого Петербурга, его разнообразные виньетки в "Мире искусства" и в других изданиях Дягилева, и даже его юношеское произведение "Бретонские сказки".

Билибин – петербургская версия того же художественного течения, главной представительницей которого в Москве была Поленова; в начале своей деятельности Билибин даже подражал Поленовой, перенимал у нее как хорошее, так и дурное. Ныне, однако, Билибин стал на собственную дорогу, и хотя отправным пунктом его творчества и следует признать сказки Поленовой, однако на этом пути он уже далеко

ушел от своего прототипа, и в будущем следует ожидать, что этому добросовестному и даровитому художнику удастся совершенно обособиться и создать цельные, доведенные до большого совершенства и своеобразные произведения. Покамест Билибин находится в переходном фазисе. Он мало-помалу освобождается от дилетантизма; его упорное изучение народных мотивов дает ему здоровую пищу; в то же время развивается в нем его красочность и воспитывается его техника. Еще несколько усилий, чтобы приобрести большую силу, большую драматичность, большую стилистическую цельность, чтоб освободиться от неуместного педантизма, от известной сухости в исполнении, и мы увидим в Билибине превосходного художника.

Рерих также петербуржец, но по всему своему складу и по своим намерениям он примыкает к В. Васнецову. По нарочитой же грубости своей техники, по характеру своего колорита, напоминающего русские пряники и ковриги, он бесспорно принадлежит к московскому толку. Рерих человек в высшей степени талантливый, но не обладающий развитым вкусом, он такой же полуварвар, как и его прототип – Васнецов. Он слишком охотно прибегает к "дешевым

эффектам", уверенный в том, что в бестолочи нашей художественной жизни это может пройти незамеченным. Однако иногда ему удается подняться на значительную высоту, и иные его произведения дышат бодрым, истинно эпическим духом. Хороши также и его простые, непосредственные этюды с натуры.

Из остальных петербуржцев назовем здесь: орнаментатора и пейзажиста Добужинского, скромные, но удивительно тонкие этюды которого по преимуществу изображают характерные виды Петербурга или тихие, пустынные уголки провинциальных городков; лучшего специалиста по "шрифтам", классично-строгую Яремича, который одинаково хорош как в своих типографских работах, так и в своих спокойных, благородно-серебристых пейзажах; первоклассного каллиграфа и декоратора Замирайло; гравера на дереве А. П. Остроумову, дающую в своих эстампах прелестные по мотивам, превосходно стилизованные и удивительно тонкие по краскам пейзажи; достойную последовательницу Якунчиковой в сфере "интимного пейзажа" и в поэзии детской жизни – г-жу Линдеман.

На этом же месте нужно назвать и московское отражение той же художественной формулы,

главным представителем которой в Петербурге Сомов, – Борисова-Мусатова (1870–1905). Прекрасный мастер этот, избравший предметом своего нежно-ароматичного и обаятельного искусства эпоху 1840-х и 1850-х годов, при некоторой аналогии с Сомовым, шел по совершенно обособленному пути. Сомов художник интимности, изощренных драгоценностей. В Мусатове же жил темперамент "фрескиста". Весь его своеобразный и благородный стиль, его серебристые, тихие краски ожидали стен, широких поверхностей, чтобы развернуться с полной силой. Безвременная смерть похитила художника и лишила русское искусство очень крупного и *нужного* мастера.

* * *

Здесь приходится заключить наше исследование. На последнем же явлении русской живописи, на московских фантастах и символистах – Судейкине, П. Кузнецове, обоих Милиоти и других, мы не станем теперь останавливаться, так как личности их еще недостаточно выяснились. Одно можно сказать о них и теперь: это все люди в высокой степени

талантливые, творчество которых отмечено настоящей художественностью, и весьма вероятно, что в самом близком будущем они будут наиболее видными величинами в русском искусстве. Кончая нашу книгу о русской школе живописи, пожелаем им только, чтобы они не забывали именно о *школе*. Образовавшиеся в период самой дикой неразберихи в вопросах искусства, лишённые каких-либо выработанных принципов, зрелых знаний и твердых намерений, они фатально должны погибнуть, если не поймут всей ереси того художественного учения, которое, смешивая в одно школу и шаблонность, проникновенное отношение к искусству и педантизм, решатся всецело отдаться "свободному вдохновению", забывая, что свобода, лишённая знаний, есть самое горькое из всех рабств.

Примечания

1 На которой, как оказывается теперь, рядом с подписью Лосенко имеются следы другой подписи, начинающейся с буквы Ch (Chodowiecki?).

2 Эта дата сообщена нам С. П. Дягилевым.

3 Потемкин брал Иванова в свои походы. Художник с натуры изобразил многие славные эпизоды турецкой войны и между прочим "Штурм Очакова".

4 К ним принадлежит еще известный екатерининский пейзажист, специализировавшийся на видах римских окрестностей, Федор Матвеев (1758–1826).

5 Независимо от Бруни назарейское направление отразилось на творчестве еще двух художников: на Ф. А. Моллере, о котором речь впереди, и на Е. Р. Рейтерне (1794–1865). Последний, впрочем, был скорее любителем-художником и создал очень ограниченное количество картин. Лучшие

из произведений это тончайшие, в духе нидерландских примитивов исполненные этюды и очень характерные, до педантизма точные портреты. Его картина "Авраам приносит Исаака в жертву" в Музее Александра III пользуется большой популярностью среди любителей "выписки", однако в художественном отношении она представляет мало интереса. Следует, впрочем, признать, что ангел на этой картине мог бы с честью фигурировать на любой картине Доменикино. Следует еще упомянуть здесь, что впервые с назарейским направлением ознакомили Россию переселившиеся в Петербург в 20-х годах два немца неразлучные друзья: Гиппиус и Игнациус, оба очень трогательные по своей типичности, но бездарные романтики.

6 Его картины с сюжетами: "Причащение умирающей", "Прощание новобранца" и "Возвращение солдата" не принадлежат к лучшему, что было сделано им. В них он менее правдив. Чувствуется наивная подстроенность и пренебрежение живописным интересом.

7 К этой же категории художников можно отнести и несколько талантливых иллюстраторов и карикатуристов того времени: Степанова,

Агина и Тимма.

8 К глубокому сожалению, автор и издатель настоящей книги не могут дать запрещенное цензурой воспроизведение этой классической в своем роде картины, висящей, как известно, в Третьяковской галерее, где его видят сотни тысяч людей (1905 г.)

9 Мы не говорим, разумеется, о навязанных программных сюжетах.

10 Последний более известен своими немощными, отдающими "костюмным классом" историческими картинами и приторными жанрами.

11 Как мы видели, импрессионизм до сих пор не являлся на русской почве. Лишь за последнее время русские парижане и мюнхенцы – Тархов и Явленский избрали своей задачей разработку импрессионистской формулы. Отчасти ею занят и Грабарь в своих последних картинах.