A 231/1380
w 24

ВОПРОСЫ
ИСКУССТВА ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИЗНИ
№. 24.

РИХАРДЪ МУТЕРЪ.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ

въ XIX вѣкѣ.

МОСКВА—1900.
Изданіе книжн. магаз. ГРОСМАНЪ и КНЕБЕЛЬ.
(I. Кнебель).

МАСТЕР. ТИПОГ. КЛИШЕ
Н. НИКОЛЬСКАГО МОСКВА

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Текущее десятилѣтіе отмѣчено въ настроеніи русскаго общества, между прочимъ, постояннымъ возрастаніемъ запроса на образовательное, гуманизирующее знаніе. Потребность въ такомъ знаніи, указывая на возрожденіе въ нашемъ отечествѣ культурныхъ интересовъ и симпатій, въ тоже время съ полной очевидностью выяснила недостаточность у насъ образовательныхъ средствъ и настоятельную необходимость ихъ возможно широкаго развитія. Однимъ изъ такихъ средствъ является п о п у л я р н а я, общедоступная литература. Необходимость ея обновленія и пополненія доказывается возникновеніемъ за послѣдніе годы цѣлаго ряда серій популярныхъ изданій. Однако, потребность въ такого рода литературѣ у насъ настолько велика, что всего сдѣланнаго до сихъ поръ въ этомъ направленіи далеко еще недостаточно.

Предлагаемая читателю серія брошюръ, подъ общимъ заглавіемъ: „Вопросы науки, искусства, литературы и жизни", ставитъ себѣ задачей служить именно этой цѣли—развитію нашей общедоступной научной литературы. Изданіе это, задуманное по образцу нѣкоторыхъ иностранныхъ (въ родѣ извѣстной S a m m l u n g g e m e i n v e r s t ä n d l i c h e r w i s s e n s c h a f t l i c h e r V o r t r ä g e проф. Вирхова и проф. Гольцендорфа) задается цѣлью дать въ популярной формѣ, съ одной стороны, критически провѣренное изложеніе тѣхъ или другихъ вопросовъ или отдѣловъ науки, съ другой, освѣщать нѣкоторыя изъ текущихъ явленій искусства, литературы и жизни.

Настоящее изданіе будетъ посвящатся по мѣрѣ возможности, всѣмъ отраслямъ образовательныхъ знаній изъ области наукъ какъ естественныхъ, такъ и гуманитарныхъ. Вопросы физики, химіи, астрономіи, физической географіи, геологіи, минералогіи, палеонтологіи, общей біологіи, зоологіи, ботаники, физіологіи человѣка, научной медицины, гигіены, логики, психологіи, педагогики, этики, эстетики, экономическихъ и обще-

(*см. на слѣдующей страницѣ*).

Вопросы науки, искусства, литературы и жизни.
№. 24.

Д 231
1380

РИХАРДЪ МУТЕРЪ.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ

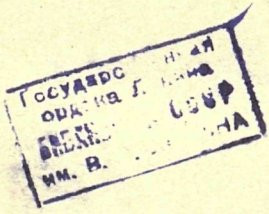
ВЪ XIX ВѢКѢ.

МОСКВА—1900.

Изданіе книжнаго магазина ГРОСМАНЪ и КНЕБЕЛЬ.
(I. Кнебель).

2007044238

Дозволено цензурою. Москва, 12 апрѣля 1900 года.



РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ XIX ВѢКѢ *).

Въ русскомъ народѣ существуетъ своеобразное сказаніе, носящее скорѣе восточную, нежели славянскую окраску и, вѣроятно, перенесенное изъ пустынныхъ плоскогорій въ низменныя степи монголами. Въ этихъ степяхъ говоритъ сказаніе, гдѣ-то—гдѣ—неизвѣстно—растетъ чудный, нѣжный цвѣтокъ, вѣчно свѣжій, никогда не отцвѣтающій и совершенно не подчиненный законамъ роста и увяданія. Пока земля въ цвѣту и покрыта зеленью, его нельзя примѣтить, ибо травы болотныя и степные цвѣты поднимаются выше и закрываютъ отъ взоровъ нѣжное растеніе. Но тому, кто проходитъ по оголенной степи въ унылое осеннее время, неувядающій цвѣтокъ становится видимъ, и благоуханіе, доносящееся отъ него уже издали, указываетъ путнику, что передъ нимъ именно тотъ волшебный цвѣтокъ. Его запахъ—особенный, чудный, невыразимо сладкій,—не только такого,

*) Эта глава изъ «Исторіи живописи XIX вѣка» написана Р. Мутеромъ въ сотрудничествѣ съ Александромъ Бенуа.

но и подобнаго ему нѣтъ на землѣ. И для того, кто вдохнетъ его ароматъ, весь міръ преображается. Все становится ему ясно: что было для него нѣмо, то начинаетъ ему говорить; что имѣетъ голосъ, то не можетъ сказать ему неправду. Въ притворныхъ словахъ льстеца провидитъ онъ затаенныя мысли; звѣри, деревья, скалы говорятъ ему понятной рѣчью; онъ проникаетъ въ душу природы и постигаетъ, какъ она живетъ, движится и творитъ; онъ слышитъ пѣснь, которую поютъ звѣзды въ ночныхъ хороводахъ. И грустенъ становится всякій вдохнувшій ароматъ этого цвѣтка; грустенъ становится онъ потому, что нерадостна та пѣснь, которая звучитъ во вселенной.

И вотъ великіе русскіе писатели отправились по осени въ поиски за волшебнымъ цвѣткомъ и нашли его. И они поняли пѣснь и сдѣлались мудры, кротки и сострадательны. Они прониклись „скорбью творенія“.

Въ наше пессимистическое время мистическая православная Россія впервыя внесла оригинальную грандіозную ноту въ духовный концертъ народовъ.

Французскіе натуралисты занялись „человѣческими документами„. Они поставили себѣ цѣлью объективное изображеніе природы. Каждый отдѣльно взятый человѣкъ, учили они, есть элементъ, который, будучи приве-

денъ въ соприкосновеніе съ другими, входитъ съ ними въ извѣстныя соединенія, сущность которыхъ поэтъ, какъ служитель науки, и долженъ представить. Подъ руками русскихъ душа человѣческая, живая, страдающая человѣческая душа, торжествовала послѣ долгой смерти свое возрожденіе. Безотрадное однообразіе бурыхъ степей, погребенныхъ подъ сѣрымъ небомъ, жалкая жизнь бѣдныхъ людей развили въ нихъ безконечное состраданіе къ человѣческой личности. Міръ еще никогда не слыхалъ такихъ симпатично жалобныхъ, грустно-покорныхъ, глубокихъ и нѣжныхъ нотъ, какъ тѣ, которыя зазвучали у приниженныхъ героевъ Тургенева, Достоевскаго и Толстого: въ „Бѣдныхъ Людяхъ“, въ „Мертвыхъ душахъ“, „Идіотѣ“, въ „Униженныхъ и оскорбленныхъ“, въ „Бѣсахъ“...

Слышалъ ли эту пѣснь кто нибудь изъ художниковъ?

Въ нынѣшнее время существуетъ такое страстное стремленіе къ душевной непосредственности, къ освобожденію отъ школьныхъ формулъ, къ юношеской искренности. Хотѣлось бы чего нибудь наивнаго, искусства безхитростнаго, рожденнаго въ странѣ безъ музеевъ, среди простыхъ людей; хотѣлось бы картинъ, еще нигдѣ не виданныхъ, хотѣлось бы почувствовать струю свѣжаго воздуха, получить неиспытанное еще впечатлѣ-

ніе. Русскіе писатели—русскіе до послѣдней капли крови. Нигдѣ связь между литературой и самыми тайными страданіями націй не является болѣе тѣсной. Они чувствуютъ за одно съ народомъ, его біеніе пульса—въ тоже время и ихъ біеніе. У нихъ все проникнуто земляным запахомъ родныхъ полей, сокомъ народной жизни. Чувство природы у нихъ такъ чутко къ таинственному дѣйствію стихій, атмосфера ихъ произведеній до такой степени насыщена проявленіями своеобразной духовной жизни, что именно въ Россіи, казалось бы, и художество должно быть проникнуто глубочайшимъ чувствомъ національности, должно, такъ сказать, вскрывать трепещущіе нервы народа, соединять въ одно—громкое рыданіе съ язвительнымъ хохотомъ, веселый смѣхъ съ мрачнымъ погребальнымъ звономъ, лихорадочную, необузданную дикость съ унылымъ самоотреченіемъ, религіознымъ мистицизмомъ. Уму мерещатся странныя представленія: пустынныя степи, жалобныя цыганскія пѣсни и темные сосновые боры; лунный свѣтъ и туманы; смерть и могила; горе, тоска; палящее іюльское солнце и моря вѣчнаго льда; люди, дни которыхъ проходятъ въ безплодномъ однообразіи, мрачныя, изломанныя, застывшія существа, которыя рождаются и умираютъ безъ желаній и безъ потребностей, какъ былинки

при дорогѣ, никѣмъ не замѣченныя, никому не внушающія жалости; высокорожденные аристократы, отрекающіеся отъ имущества и титула, чтобы работой въ потѣ лица вернуть утраченноя душевное спокойствіе; казаки, несущіеся на огненыхъ коняхъ по безконечнымъ, залитымъ солнцемъ равнинамъ, и крестьянскіе дѣти у пылающаго костра, разсказывающія другъ другу о привидѣніяхъ.

Но пластическому искусству приходится считаться съ болѣе трудными условіями, чѣмъ литературѣ. И произведенія русскихъ писателей не представляютъ еще художественно-законченныхъ формъ. Толстой и Достоевскій не ближе къ чернильницѣ, чѣмъ всякій другой образованный человѣкъ, могущій ясно выражать свои мысли. Они выдѣляются вовсе не искусствомъ, а своей естественностью и простотой, которая въ такой мѣрѣ способствуетъ непосредственности воспріятія, свѣжести, жизненности перваго впечатлѣнія, что не возникаетъ почти и требованія литературной обработки. Французскій писатель несравненно больше отполировалъ бы оболочку своего произведенія, но за то и содержимое въ ней утратило бы свой сокъ и вкусъ, идеи лишились бы своей первоначальной силы. Въ пластическомъ же или образномъ искусствѣ душа заговоритъ, когда сложится тѣло; мысли и чувства достигнутъ

сознанія, когда будутъ выражены въ чувственно ясныхъ формахъ. Лишь мастерство въ техническомъ отношеніи даетъ возможность выразить извѣстную идею. Вотъ въ эту то стадію утонченнаго эстетическаго развитія русская живопись еще не вступила окончательно. На полпути отъ варварства къ цивилизаціи она колеблется между слѣпымъ подражаніемъ чужимъ образцамъ и неловкимъ, безпомощнымъ стремленіемъ творить по указанію собственнаго чувства. Одни усердно учились у иностранныхъ мастеровъ, но, стараясь усвоить чужой стиль, утратили свою личность; боясь отступить отъ академическихъ шаблоновъ, они намѣренно подавляютъ всякій проблескъ своей самостоятельности. По отношенію къ другимъ замѣтно, что у нихъ и было бы что сказать, что у нихъ есть и личныя чувства и личныя желанія, что они могли бы повѣдать тайны своей странной расы, но всему этому они не могутъ придать образа, мучаются и лишь безпомощно лепечутъ на непривычномъ, непослушномъ языкѣ. Несмотря на это, Россія въ послѣднее столѣтіе представила на поприще всеобщаго развитія значительное количество художественныхъ силъ. Раньше въ ней лишь поверхностно воспринимались вліянія чужихъ стилей; теперь она уже способна создать нѣчто свое. Среди новаторовъ въ области Ев-

ропейскаго искусства не встрѣчается пока ни одного русскаго имени, но обыкновенно таковое находится въ свитѣ кого нибудь изъ піонеровъ. Особенно на ежегодныхъ выставкахъ передвижниковъ все чаще встрѣчаются картины, являющіяся какъ бы вѣстниками близящейся весны русскаго искусства. Отъ несамостоятельныхъ, вызванныхъ подражаніемъ произведеній русская живопись переходитъ къ созданіямъ оригинальнымъ, но въ формахъ грубыхъ и еще безъ вкуса; затѣмъ эта плохая оригинальность начинаетъ уступать мѣсто проявленіямъ творчества истинно—изящнаго, полнаго мѣры и національнаго содержанія. Таковъ, въ общихъ чертахъ ходъ развитія русской живописи въ 19 столѣтіи.

То, что было написано въ Россіи до 1700 г. имѣетъ значеніе только для изслѣдователей византіизма. Сношенія Россіи съ Западомъ начинаются съ Петра Великаго. Для дворцовъ, воздвигнутыхъ въ европейскихъ стиляхъ, ему понадобилась и европейская живопись—плафоны и панно,—и онъ вызвалъ для этой цѣли изъ за границы множество посредственныхъ художниковъ; тѣ ремесленнымъ образомъ стали мастерить придворныя аллегоріи во вкусѣ Лебрена, приноравливая ихъ къ русскимъ сюжетамъ. При петербургскомъ дворѣ работаютъ портреты Даннгауеръ, Гротъ, старшій Лампи, потомъ Токе, Ротари

и др. Для пробужденія національно-русскаго искусства ихъ пребываніе, понятно, не имѣло значенія. Азіатскій колоссъ покрылся лишь сверху западно-европейской штукатуркой. Однако русскіе получили вкусъ къ картинамъ, роскоши, изяществу и утонченности. Заказы учащались. Особенно при томъ сказачномъ великолѣпіи, которымъ окружилъ себя дворъ и аристократія во время Елизаветы, нужны были цѣлые полки художниковъ. Спросъ порождаетъ предложеніе. И вотъ такимъ образомъ появляются изъ среды чужестранныхъ и туземныя силы, изъ которыхъ нѣкоторыя не уступаютъ своимъ французскимъ собратьямъ.

Левицкій первый (1735—1822) замѣчательный художникъ русской земли, можетъ быть причисленъ къ лучшимъ портретистамъ 18-го столѣтія. По колориту и выразительности его нельзя поставить рядомъ съ Рейнольдсомъ, Генсборо или Графомъ, но его портреты легко смѣшать съ портретами госпожи Виже-Лебренъ или Рафаэля Менгса. Рокотовъ, (1730—1810) его современникъ, суше и менѣе жизненъ. Что касается его ученика Боровиковскаго (1758—1826), то въ петербургскомъ Эрмитажѣ особенно выдѣляется портретъ Екатерины II, на которомъ государыня изображена въ простой домашней одеждѣ, гуляющею по царскосельскому пар-

ку, въ сопровожденіи своей любимой собаки. Его церковная живопись, какъ и вообще религіозная живопись 18-го столѣтія, лишена всякаго религіознаго чувства, но отличается плавностью въ очертаніяхъ, достоинствами въ декоративномъ отношеніи и большимъ вкусомъ въ выборѣ красокъ.

Всѣ трое сформировались въ манерѣ старыхъ мастеровъ, вслѣдствіе сношенія съ заграничными художниками, которыхъ они видѣли работающими у насъ.

Въ 1757 году, еще въ царствованіе императрицы Елизаветы, Россія сдѣлала въ дѣлѣ художественнаго образованія шагъ впередъ: была основана петербургская Академія Художествъ. Задачи этой Академіи были довольно-таки своеобразны: то было время, когда „Эмиль“ Руссо кружилъ всѣмъ головы. При Академіи былъ устроенъ пріютъ для маленькихъ дѣтей. Въ него принимались или переводились изъ Воспитательнаго дома мальчики отъ трехъ до пяти лѣтъ. Пройдя элементарное образованіе, они 11—13 лѣтъ поступали въ высшую школу. Тамъ въ шестилѣтній срокъ они проходили курсъ художествъ, по завершеніи котораго ихъ посылали за границу, гдѣ въ зенитѣ своей славы блестѣли Менгсъ и Давидъ. Въ Петербургѣ русскихъ юношей силой заставляли преклоняться передъ Пуссеномъ и мастерами бо-

лонской школы. Прибывъ въ Римъ, они переносили свое рабское поклоненіе на двухъ новѣйшихъ царей живописи. Такимъ образомъ классицизмъ Менгса и Давида—этотъ скучнѣйшій стиль съ его ледяной мертвенностью—нашелъ доступъ и въ Россію. И вотъ новорожденное и уже вполнѣ сформировавшееся, какъ новая Минерва, вооруженное дипломами и въ академической формѣ является на землѣ русское искусство. Пошли титулы русскихъ Пуссеновъ, Каррачи, Рафаэлей и—что считалось самымъ высшимъ – Гвидо-Рени; появились Юпитеры, Ахиллесы, Одиссеи, Гераклы, Сократы, Пріамы—восковыя куклы въ прическѣ временъ Тита и желтоголубыхъ тогахъ, величественно двигавшіяся въ скудныхъ ландшафтахъ въ стилѣ Валансьена. Всѣ эти произведенія Егорова, (1776—1851), Угрюмова (1764—1823) и Андрея Иванова (1775—1848), художниковъ, пользовавшихся великой славой у своихъ современниковъ, грустно и тупо смотрятъ со стѣнъ Эрмитажа, какъ высохшіе и измельчавшіе герои Корнеліуса. Всѣ эти художники были люди безталанные, накрахмаленные подмастерья, страшно злоупотреблявшіе греческими и римскими именами и смотрѣвшіе въ ясный античный міръ апатичными глазами. Только графъ Федоръ Толстой (1783—1873), медальеръ и ваятель, представ-

ляетъ въ пустынѣ русскаго классицизма такой же оазисъ, какъ во Франціи Прюдонъ. Его иллюстраціи къ „Душенькѣ“ Богдановича по граціи, прелести и аристократическому изяществу стоятъ на первомъ мѣстѣ послѣ рисунковъ Прюдона. Онъ не заботился объ академическихъ формулахъ, не подражалъ, но чувствовалъ самъ по гречески; его композиціи свѣжи и нѣжны, въ нихъ нѣтъ ничего натянутаго, условнаго. Истиннымъ живописцемъ этой эпохи остается одинъ Орестъ Кипренскій (1783–1836), чудесный колористъ, наивный талантъ котораго вдохновлялся не Рафаэлемъ, Пуссеномъ и Менгсомъ, а Рубенсомъ и Ванъ-Дикомъ. Когда въ русскомъ отдѣлѣ Эрмитажа видишь написанный Кипренскимъ портретъ его отца—надутаго краснощекаго господина, который стоитъ, разставивъ ноги, въ шубѣ и съ палкой въ рукѣ,—можно подумать, что среди безцвѣтныхъ, скучныхъ классиковъ самъ Рубенсъ передъ вами. Почти всѣ его произведенія отличаются необыкновенно широкой кистью, роскошными сочными тонами, смѣлымъ рисункомъ и удивительною выразительностью. Очень хорошъ въ Уффиціяхъ во Флоренціи его собственный портретъ, мастерское произведеніе, смѣло задуманное и потому достойное старыхъ мастеровъ; въ петербургскомъ Эрмитажѣ есть еще его пор-

третъ гусарскаго командира Давыдова, извѣстнаго военнаго писателя и поэта, игравшаго такую важную роль во французской войнѣ 1814 года. Наполеоновскіе походы отмѣчаютъ собой начало реализма какъ для Германіи, такъ и для Франціи и Россіи, и тѣмъ, чѣмъ былъ въ Парижѣ Гро, въ Мюнхенѣ Альбрехтъ Адамъ, тѣмъ самымъ былъ въ Россіи Орловскій (1777—1832). Родомъ изъ Польши, но проведшій жизнь въ Россіи,— онъ, какъ и Адамъ, былъ по натурѣ грубый солдатъ, мальчикомъ видѣлъ пестрыя вереницы войскъ, юношей самъ принималъ участіе во многихъ схваткахъ. Вернувшись на родину, онъ со рвеніемъ сталъ писать то, что пережилъ на полѣ сраженій. Петербургскіе эстетики приняли его не совсѣмъ охотно, выбравъ для него изъ обширнаго архива художническихъ именъ не очень цѣнимый тогдашнимъ временемъ титулъ русскаго Вувермана.

За пріобрѣтеніемъ Вувермана скоро послѣдовало открытіе Теньера. Венеціановъ имѣетъ для Россіи тоже значеніе, какое старый Бюркель для Германіи. Родившись въ 1779 г., онъ жилъ въ то время, когда „жанръ“ считался низшимъ родомъ искусства, а между тѣмъ сдѣлаться Пуссеномъ или Рафаэлемъ было очень легко,—стоило только года два прилежно порисовать съ гипсовъ и покопи-

ровать старинныя картины. Несмотря на это, Венеціановъ, презрѣвъ всѣ законы модной эстетики, съ полной любовью и самымъ горячимъ стремленіемъ къ правдѣ обратился къ изображенію крестьянской жизни—и это въ такую эпоху, когда въ Россіи мужика продавали, и когда онъ, это грубое жалкое созданіе, даже одежды на себѣ не могъ считать своей собственностью. Этотъ крутой поворотъ, совершенный Венеціановымъ, дѣлаетъ его очень замѣчательной личностью, настоящимъ отцомъ русской національной живописи. И если онъ и вдохновлялся англійскими гравюрами, то тѣмъ болѣе достойно удивленія, что онъ не увлекся ихъ анекдотическимъ повѣствовательнымъ характеромъ, но стремился къ простѣйшей передачѣ видѣннаго. Его картины отличаются холодными скучноватыми красками; въ нихъ нѣтъ жизненности старыхъ голландцевъ, скорѣе они напоминаютъ холодныхъ Дебюкура или Буальи. Несмотря на это, онѣ привлекаютъ любовнымъ исполненіемъ, подчасъ очень тонкой наблюдательностью, а въ особенности благоговѣйнымъ отношеніемъ къ натурѣ, которымъ онъ завѣщевалъ новому поколѣнію, что только въ природѣ и въ правдѣ художникъ можетъ найти спасеніе. *) Въ это же время

*) Венеціановъ умеръ въ 1847 г.

Сильвестръ Щедринъ (1791—1830), полный силъ, съ ярко выраженнымъ темпераментомъ художникъ, отказался отъ условности пуссеновскаго ландшафта: реализмъ пріоткрылъ глаза; зачалась русская національная школа, Россія,—этотъ неуклюжій, неповоротливый верблюдъ,—тронулась.

Но ей предстояло еще перенести фазу „исторической живописи". Какъ въ Германіи здоровое искусство Петра Гесса и Гейнриха Бюркеля было сначало на долгое время заслонено притворнымъ театральнымъ пафосомъ Пилоти, такъ точно и въ Россіи насталъ съ 1834 г. періодъ Мейнингенства, эра громадныхъ историческихъ махинъ.

Уже нѣсколько лѣтъ изъ Рима доходили слухи, что Карлъ Брюловъ (1799—1852), геніальный юноша, сдѣлавшій уже раньше много замѣчательнаго, окончилъ теперь картину, повергшую въ изумленіе всю Италію. Въ этихъ слухахъ не было преувеличенія. Во всей исторіи искусства 19-го ст. едва-ли можно указать на такой оглушительный успѣхъ, какъ тотъ, что выпалъ на долю Брюловской картины „Послѣдній день Помпеи". Изъ однихъ хвалебныхъ гимновъ, безъ числа появлявшихся въ итальянскихъ журналахъ, можно было составить объемистые тома. Римскіе критики не задумывались сравнивать русскаго юношу прямо съ Микель Анд-

жело и Рафаэлемъ, да и того казалось имъ мало. Передъ нимъ, какъ нѣкогда въ Парижѣ передъ Гереномъ, снимали благоговѣйно шляпы; его пропускали безъ паспорта черезъ границы, ибо его слава достигала до таможенныхъ чиновниковъ. Когда онъ появлялся въ театрѣ, публика поднималась со своихъ мѣстъ, чтобы привѣтствовать маэстро; густая толпа не отходила отъ дверей его дома или слѣдовала по его стопамъ, желая насладиться лицезрѣніемъ геніальнаго человѣка. Вальтеръ Скоттъ, наиболѣе читаемый въ то время русскими, ихъ идолъ, просидѣлъ въ мастерской художника цѣлый часъ, наслаждаясь его произведеніемъ, безмолвно, глубоко сосредоточенно, и сказалъ наконецъ, что Брюловъ создалъ не картину, а эпопею. Самъ Каммуччини, насмѣшливый, высокомѣрный Давидъ итальянцевъ, назвалъ Брюлова колоссомъ.

Наконецъ, картина эта, пожавшая уже такую славу въ Европѣ, прибыла въ Россію. Любопытство публики было возбуждено въ высшей степени газетными сообщеніями и разсказами путешественниковъ. Уже одинъ энтузіазмъ итальянцевъ, которые все еще считались народомъ не въ примѣръ прочимъ одареннымъ отъ Бога художественнымъ смысломъ, напередъ затыкалъ ротъ всякой критикѣ. Цѣлая толпа хлынула въ Академію,

Государственная
ордена Ленина
библиотека СССР
В. И. Ленина

гдѣ было выставлено это образцовое произведеніе, съ твердымъ упованіемъ получить величайшее наслажденіе и—наслаждалась. Колоссальное полотно съ разрушающимися домами и кишащею на ней толпой, съ фигурами больше натуры; пестрый, сверкающій хаосъ красокъ, гдѣ „пламя Везувія вмѣстѣ съ блескомъ молній, казалось, было похищено съ неба“, произвели потрясающее впечатлѣніе на людей, которые до тѣхъ поръ должны были довольствоваться лишь тусклыми, мертвенными композиціями. Говорили, что Брюловъ превзошелъ Микель Анджело и Рафаэля; что онъ одинъ сумѣлъ соединить ужасное и трагическое съ самой благородной красотой. Такія рѣчи велись не только мелкими фельетонистами: величайшіе геніи Россіи, по примѣру Скотта, старались превзойти другъ друга въ культѣ Брюлова. Гоголь въ одной статьѣ разсыпалъ ему безмѣрныя похвалы. Пушкинъ становился передъ художникомъ на колѣни, выпрашивая у него какой нибудь эскизъ, Жуковскій цѣлые дни проводилъ въ мастерской Брюлова и называлъ его религіозныя картины „боговдохновенными видѣніями“.

Нынче этотъ энтузіазмъ такъ же мало понятенъ, какъ и восхищеніе современниковъ произведеніями Делароша, Вопперса и Галле. Разумѣется, „Помпея“ Брюлова имѣетъ въ

русскомъ искусствѣ культурно-историческое значеніе. Рѣзко, мощными трубными звуками, нарушила она монотонную спячку классицизма, пробудила чувство красокъ и обратила дремавшее до той поры вниманіе русской публики къ родному искусству. Интересъ къ живописи сталъ расти въ обществѣ, число посѣтителей на выставкахъ стало увеличиваться съ каждымъ годомъ; внимательнѣе стали слѣдить за дѣятельностью русскихъ художниковъ.

Но все это не можетъ служить мѣриломъ для художественно-исторической оцѣнки. Картина Брюлова была лишь примиряющимъ компромиссомъ между классицизмомъ и романтизмомъ. Повидимому, она давала нѣчто новое, не требуя при томъ перемѣны господствовавшаго вкуса и, вслѣдствіе именно этого, ея авторъ—какъ одновременно съ нимъ Деларошъ во Франціи—сдѣлался любимцемъ и старыхъ и малыхъ. Вмѣсто отталкивающей будничной правды, вмѣсто обыкновенныхъ простыхъ людей, какіе являлись въ произведеніяхъ Венеціанова, взорамъ предстала красивая, театральная декорація съ граціозно-позирующими идеальными фигурами. Излюбленный классиками типъ потерпѣлъ, правда, нѣкоторыя измѣненія; вмѣсто головъ Антиноя и Лаокоона появилось смѣшеніе Доминикино и Ніобеи, но прекрасный, высо-

кій идеалъ, который требовалъ для своего воплощенія желтоватыхъ и темнокрасныхъ восковыхъ фигуръ, позирующихъ въ искусственныхъ театральныхъ позахъ, все еще оставался въ почетѣ. Первую идею картины подала живописцу стоящая ниже посредственности опера Паччини „L'ultimo giorno di Poompeji": Компромиссомъ была и вся послѣдующая дѣятельность Брюлова. Когда онъ вернулся изъ Италіи на родину, всѣ были увѣрены, что лучшее произведеніе его еще впереди; выражалась надежда, что онъ создастъ нѣчто грандіозное и геніальное, царило убѣжденіе, что въ немъ Россія обладаетъ міровымъ геніемъ, каждый мазокъ котораго будетъ эстетическимъ откровеніемъ— и все оказалось напрасно: какъ ни полна недостатковъ „Помпея", она все же остается главнымъ произведеніемъ этого живописца. То, что онъ творилъ впослѣдствіи, представляло или банальныя итальянскія сцены, которыя едва удерживаютъ сравненіе съ Риделемъ, или картины религіознаго содержанія каковы: „Взятіе на небо Богородицы" и „Распятіе", которыя могли бы принадлежать кисти третьестепеннаго художника болонской школы. Все правильно и понятно, хорошо задумано и умно скомпановано, но безжизненно и скучно. Вскорѣ послѣ своего прибытія въ Петербургъ онъ приступилъ къ

громадной картинѣ „Осада Пскова“, гдѣ онъ хотѣлъ превзойти самого себя. Болѣе 10 лѣтъ работалъ онъ надъ ней, но въ результатѣ опять таки получилась плохо написанная, въ хвастливомъ стилѣ Ораса Верне патріотическая театральная сцена. Только нѣкоторые сильно написанные портреты и непритязательныя акварели пережили его историческую мишуру.

Но тѣмъ заразительнѣе и пагубнѣе было вліяніе, которое онъ оказалъ на современное ему русское искусство. Ѳиміамъ, воскуряемый передъ царемъ живописи, и другимъ вскружилъ головы. Быть Брюловымъ, сравняться съ Брюловымъ,—ибо превзойти его казалось невозможнымъ,—было ихъ всеобщимъ девизомъ. Кто вспоминалъ теперь Орловскаго и Венеціанова! Что за гномы были эти скромные послѣдователи старинныхъ голландцевъ сравнительно съ колоссомъ, который однимъ взмахомъ вознесся на вершину Парнаса. Съ Брюлова всюду стало господствовать стремленіе къ эффектному освѣщенію и невозможнымъ позамъ. Колоссальныя махины заполнили выставки. Темы на сюжеты изъ древняго міра, средневѣковыя и библейскія, рѣже изъ русской исторіи, стали предпочитаться всякимъ другимъ; ихъ трактовали тѣми же кричащими красками и все въ томъ же псевдо-идеальномъ духѣ. По-

ощряемые академіей, а такъ же хорошимъ сбытомъ, встрѣчаемые громкими рукоплесканіями толпы историческіе живописцы стали появляться все въ большемъ количествѣ—Басинъ (1793—1877), Шамшинъ (1811—1894), Капковъ (1816—1854), позднѣе Флавицкій (1830—1866) и Моллеръ (1812—1875) другъ за другомъ признавались достойными удивленія крупными величинами;—на самомъ дѣлѣ это были ничтожества, которыя въ общей сложности все же не дали бы матеріала, достаточнаго для характеристики одной опредѣленной личности.

Генрихъ Семирадскій (род. 1843)—одинъ изъ наиболѣе талантливыхъ, увлекся писаніемъ панорамъ изъ жизни грековъ и римлянъ, или портилъ свои изящные солнечные ландшафты куклообразными безжизненными фигурами. Бруни (1800—1875)—котораго обыкновенно упоминаютъ рядомъ съ Брюловымъ, прослылъ русскимъ Ипполитомъ Фландреномъ. Онъ занимался церковною живописью и, между прочимъ, расписалъ плафоны въ Исаакіевскомъ соборѣ въ Петербургѣ, при чемъ соединялъ въ своихъ произведеніяхъ пуризмъ линій Овербека, холодное подражаніе микельанджеловскому стилю Корнеліуса съ извѣстной теплотой и пикантностью, съ изяществомъ новофранцузской школы. Неффъ (1805—1876), считав-

шійся первымъ колористомъ послѣ Брюлова, съ приторной сладостью писалъ чопорныхъ нимфъ и благочестивыхъ святыхъ, которые и понынѣ ни мало не утратили свѣжести своихъ сахарныхъ красокъ. Каждый изъ художниковъ этого направленія тотчасъ же вызываетъ какое нибудь воспоминаніе, съ перваго же взгляда можно угадать его происхожденіе, занести его имя въ одну изъ готовыхъ рубрикъ. Все носитъ отпечатокъ вкуса, господствовавшаго въ Италіи, Франціи и Германіи. Лишь послѣ того, какъ въ Россіи пришли къ сознанію, что Брюловъ не колоссъ, „Помпея“ же не поэма, а эффектная оперная апоѳеоза съ безкровными восковыми фигурами, только тогда снова могла свободно вздохнуть живопись.

Первыя бреши въ области „великаго искусства“ были пробиты нѣкоторыми живописцами, которыхъ можно сравнить съ англійскими прерафаэлитами. Замѣчательный художникъ Александръ Ивановъ (1806—1858), сдѣлавшійся извѣстнымъ, благодаря изданію его работъ берлинскимъ археологическимъ институтомъ, и въ Германіи, уже въ 1833 г. задумалъ изобразить „Явленіе Христа народу“. Въ то время это былъ прилежный, добросовѣстный юноша, смиренно учившійся въ академіи и врялъ-ли дерзавшій въ своихъ мечтаніяхъ итти дальше истори-

ческой картины въ стилѣ Бруни или Брюлова. Но онъ былъ надѣленъ слишкомъ широкой душой, слишкомъ серьезно смотрѣлъ на задачу художника, чтобъ продолжать путь по этой покойной, гладкой дорожкѣ. Шаблонный идеализмъ, равновѣсіе въ композиціи и всѣ тому подобныя, легко выполнимыя условія, которыя во время сна классицизма доставили славу столь многимъ художникамъ, не могли удовлетворить его. Ему хотѣлось создать такое произведеніе, которое представило бы взору великій моментъ съ полной реальностью, по истинѣ воплотило бы въ изображаемой сценѣ духъ Евангелія.

Чтобы достигнуть этого, онъ не останавливался ни передъ какими затрудненіями. Со рвеніемъ юноши приступилъ этотъ 30-ти лѣтній мужчина къ работѣ, перечелъ все, что только могъ найти, цѣлые дни сидѣлъ въ библіотекѣ, голодалъ, чтобы купить книги, писалъ и рисовалъ безъ отдыха. Ничто въ его картинѣ не должно было отзываться гипсомъ и композиціей, театральностью и академичностью. Ландшафтъ, типы, выраженія—все должно было въ точности соотвѣтствовать дѣйствительности, духу событія.

Болѣе 25 лѣтъ длилась его работа. Съ безконечнымъ долготерпѣніемъ и въ полномъ смыслѣ съ древнехристіанской силой вѣры стремился онъ передать все до послѣдняго

штриха такъ, какъ оно сложилось у него въ головѣ, и съ этой цѣлью ревностно изучалъ натуру. Его стремленія къ подлинности доходили до того, что у него явилось намѣреніе ѣхать въ Палестину, чтобы на самомъ мѣстѣ составить себѣ представленіе о тамошней природѣ и изучить настоящіе еврейскіе типы. Не имѣя средствъ для исполненія этого плана, онъ поселился, не обращая вниманія на малярію, въ самой глухой мѣстности Кампаньи, чтобы ознакомиться съ пустыней, и каждую субботу посѣщалъ римскую синагогу, гдѣ старался уловить самыя типичныя еврейскія физіономіи.

Съ точки зрѣнія современнаго искусства оказывается, что при всемъ стараніи ему удалось достигнуть лишь незначительной степени реальности. Во многомъ сохранился еще академическій характеръ, на первый взглядъ кажется даже, что его картина мало чѣмъ разнится отъ картинъ, скомпанованныхъ по правиламъ классицизма, и въ тонахъ напоминаетъ Корнеліуса. Но какъ только обратишься къ частностямъ, намѣреніе художника становится ярче, выразительнѣе. Нигдѣ нѣтъ у него внѣшняго подражанія древнимъ, все, даже неловкая композиція, носитъ на себѣ печать своеобразной правдивости. Замѣчательной характерностью, отсутствіемъ всякаго стремленія къ

академической красотѣ, величественной простотой и захватывающей силой выраженія отличаются головы дѣйствующихъ лицъ, начиная съ вдохновеннаго, величаваго Іоанна и кончая забитыми, уродливыми рабами. Христосъ задуманъ почти геніально: онъ спокоенъ и сознаетъ свою силу; это не прекрасный Юпитеръ, а некрасивый человѣкъ, который тѣмъ не менѣе представляетъ обаятельное, нечеловѣческое явленіе; величественными шагами, вдохновенно и въ то же время просто приближается онъ къ народу. Колоритъ картины слабый; рядомъ съ ослѣпительными театральными эффектами Брюлова она производитъ впечатлѣніе блѣдное и грустное. Но многочисленные—болѣе 200—эскизы, оставленные Ивановымъ—ландшафты, этюды фигуръ и драпировокъ масляными красками и акварелью—указываютъ на то, что и въ области колорита онъ стремился достигнуть своеобразныхъ цѣлей. Въ этихъ этюдахъ онъ одинъ изъ первыхъ затронулъ принципъ такъ называемаго „plein air“ и во многихъ своихъ этюдахъ, исполненныхъ на воздухѣ, онъ выказываетъ такое пониманіе освѣщенія, какимъ въ то время обладалъ только Мадоксъ Браунъ. Достигнуть гармоніи въ своей большой картинѣ ему не удалось. Сочетаніе красокъ въ ней слабо, между ними нѣтъ полнаго созвучія, фальшивыя ноты нарушаютъ

общую оркестровку тоновъ. Тѣмъ не менѣе въ исторіи живописи за нимъ остается почетное мѣсто среди первыхъ, наиболѣе рѣшительныхъ реалистовъ, почетное мѣсто среди основателей современнаго взгляда на колоритъ.

Подобными же принципами въ области портретной живописи былъ проникнутъ Зарянко (1818—1870). Каждая морщинка, каждый волосъ, почти каждая пора и волокно кожи воспроизводились въ его портретахъ съ величайшимъ тщаніемъ, съ добросовѣстностью, достойными Деннера. Вслѣдствіе этого работы его часто производятъ впечатлѣніе бездушное, подобно раскрашеннымъ фотографіямъ.

Тѣмъ не менѣе такая строгая, неумолимая педантичность существенно способствовала тому, что вкусъ понемногу началъ очищаться, что стали видѣть и понимать истинную, неприкрашенную природу, и что теперь, съ устраненіемъ невыносимаго гнета ложнаго идеализма, могло постепенно развиться до полной силы то національное теченіе, которое стало обнаруживаться еще вскорѣ послѣ войны съ Наполеономъ. Дорогу ему прокладывала литература. Въ 1823 г. появилась комедія Грибоѣдова „Горе отъ ума“, гдѣ онъ въ яркихъ образахъ и сильными, полными жизненной свѣжести стихами изобразилъ русское общество. Въ 1832 г. Пуш-

кинъ окончилъ своего „Евгенія Онѣгина“; Въ томъ же году великій Гоголь издалъ свои „Вечера на хуторѣ близъ Диканьки“, которыми положилъ въ русской поэзіи начало современному реалистическому изображенію людей, и въ которыхъ съ наблюдательностью исполненной добродушнаго юмора, разсказывалъ о самодовольной въ своей ограниченности жизни малороссійскихъ чиновниковъ, помѣщиковъ и поповъ. Въ 1836 г. былъ представленъ его „Ревизоръ“, комедія и въ то же время бичующая проповѣдь. Одновременно появились его „Повѣсти“ и поэма „Мертвыя души“, гдѣ онъ, желчный и суровый, съ поразительной силой, въ истинно русской формѣ изобразилъ истинно русскую жизнь во всей ея пестротѣ и правдѣ.

Живопись шла за нимъ слѣдомъ. До сихъ поръ выставки наполнялись лишь историческими картинами, крестоносцами, итальянцами, турецкими дамами, видами Константинополя и Неополя; съ конца же 30-хъ годовъ дѣятельность живописцевъ переносится на русскую почву. Сначала, правда, лишь въ жанровой живописи, которая въ то время наводнила Европу множествомъ тенденціозныхъ, анедоктическихъ сюжетовъ. Чтобы отвлечь вниманіе публики отъ эпизодовъ всемірной исторіи и пестрыхъ, цвѣтущихъ итальянокъ, требовались картины, веселаго или

обличительнаго содержанія. Могучее чувство прекраснаго, проявлявшееся у Гоголя, его здоровый, проникавшій въ глубину жизни натурализмъ уступили мѣсто мѣщанскимъ повѣстушкамъ и слащавой чувствительности.

Начало такому направленію въ живописи положилъ умершій 27 лѣтъ отъ роду въ Римѣ Штернбергъ (1818—1845), изображавшій жизнь малорусскихъ крестьянъ, хотя и въ розовомъ свѣтѣ, но съ симпатичной наблюдательностью и большимъ техническимъ мастерствомъ. Щедровскій представилъ въ рядѣ сильныхъ литографій типы изъ Петербургской уличной жизни. Чернышевъ (1825—1863), Морозовъ (род. 1835), Иванъ Соколовъ (род. 1823), Трутовскій (1826—1893), обладавшій вкусомъ, но поверхностный иллюстраторъ Тиммъ (род. 1820), Поповъ (1832—1896), Журавлевъ (род. 1836) и др. выступили со свѣжими, непритязательными картинами изъ русской народной жизни. Окончательную побѣду жанровая живопись одержала послѣ того, какъ на выставкѣ 1849 г. появился Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ (1816—1852) съ тремя картинами: „Свѣжій кавалеръ“, „Разборчивая невѣста“ и „Сватовство маіора“. Онѣ имѣютъ для Россіи такое же значеніе, какъ произведенія Гогарта для Англіи. Ѳедотовъ, родившійся въ 1815 г. въ Москвѣ отъ бѣд-

ныхъ родителей, прежде чѣмъ посвятить себя живописи, былъ офицеромъ. Находясь еще въ кадетскомъ корпусѣ, онъ рисовалъ портреты товарищей, парады и уличныя сцены и по выходѣ въ отставку поступилъ въ петербургскую академію въ классъ военной живописи—единственное отдѣленіе, гдѣ ученики приходили въ извѣстное соприкосновеніе съ жизнью. Его работы этого времени – какъ напримѣръ, большую акварель „Пріѣздъ великаго князя Михаила въ лейбгренадерскій финляндскій полкъ въ 1837 г.“, по ихъ непосредственности можно сравнить съ произведеніями Франца Крюгера. Очень живо безъ сатирическихъ намековъ изобразилъ онъ неподвижныхъ, самодовольныхъ солдатъ въ ихъ узкихъ мундирахъ и смѣшныхъ каскахъ. Успѣхъ Гоголя побудилъ его затѣмъ перейти отъ мундировъ къ изображенію мѣщанской жизни, и его картины по праву были привѣтствованы на выставкахъ, какъ тонкіе панданы къ твореніямъ Гоголя.

Въ „Свѣжемъ кавалерѣ“ представлена комната мелкаго чиновника, получившаго свой первый орденъ и въ ознаменованіе этого событія наканунѣ вечеромъ задавшаго пирушку своимъ товарищамъ. Утромъ на слѣдующій день онъ не можетъ устоять противъ искушенія снова привѣсить только что полученный знакъ отличія къ халату, но его кухар-

ка съ насмѣшкой показываетъ ему на единственные сапоги, которые она уноситъ для чистки. Полъ покрытъ разбитой посудой, бутылками, стаканами и остатками кушанья, а подъ столомъ лежитъ неотрезвившійся еще гость, который только что проснулся и устало протираетъ глаза. Эта картина привлекла необыкновенное вниманіе столичныхъ кружковъ: въ ней видѣли неслыханную дерзость и издѣвательство. Цензура запретила ее литографировать. Орденъ долженъ былъ исчезнуть и картина получила подпись: „Утро послѣ пирушки".

Вторая картина, „Сватовство маіора", къ которой самъ Ѳедотовъ написалъ юмористическое объясненіе въ 150 стихахъ, изображаетъ двѣ группы лицъ, надувающихъ другъ друга: замотавшагося маіора, который женится на толстой купеческой дочери изъ за ея приданаго, и разбогатѣвшаго лавочника, которому хочется сдѣлаться тестемъ дворянина. Въ этотъ торжественный день невѣста облеклась въ очень декольтированное бѣлое шелковое платье, папенька вытащилъ свой лучшій сюртукъ, мать такъ же полна величія и достоинства. Въ такомъ видѣ сидѣли они въ гостинной и ждали съ затаеннымъ дыханіемъ прибытія высокаго гостя. Вдругъ раскрывается дверь, входитъ сваха: „маіоръ пріѣхалъ!" Тутъ слѣдуетъ эффектная сцена

испуга въ духѣ Поль-де-Кока. Дочь вскочила съ своего мѣста и, стыдливо краснѣя, хочетъ бѣжать, но мать удерживаетъ ее за платье. Толстому старому отцу никакъ не удается привести въ порядокъ свой непривычный нарядъ. Слуги спѣшатъ принести закуску. Старая дѣва, тоже отважившаяся притти сюда, вся обратилась въ слухъ и зрѣніе. Сквозь открытую дверь въ передней видна пожилая, сильно потертая фигура жениха, прихорашивающагося передъ зеркаломъ и воинственно закручивающаго свои усы.

Въ картинѣ „Утро новобрачныхъ“ одураченъ молодой человѣкъ. Онъ думалъ жениться на невинной богатой дѣвушкѣ, которая, выйдя за него замужъ, принесетъ съ собой и всю домашнюю обстановку. Но къ ней „на другой день послѣ свадьбы“ является судебный приставъ и описываетъ все имущество; молодая женщина на колѣняхъ молитъ ее пощадить, а въ дверь видна теща, которая въ спальной свертываетъ шею голубку и орошаетъ его кровью ложе новобрачныхъ. „Мышеловка“, „Смерть Фидельки“, „Модный магазинъ“, „Холера“, „Возвращеніе институтки въ родительскій домъ“ представляютъ другіе эпизоды, обработанные à la Гогартъ, въ духѣ запутанныхъ сценъ изъ комедіи, и хотя составляютъ любопытный вкладъ въ исторію русскихъ нравовъ, но всѣ имѣ-

ютъ скорѣе литературный, нежели спеціально художественный интересъ. Краски грубы, характеристика переходитъ въ каррикатурность. Только предметы такъ называемой мертвой природы отличаются у него прекраснымъ исполненіемъ и въ этомъ отношеніи онъ можетъ быть поставленъ на ряду съ голландцами. Въ позднѣйшіе годы онъ пытался дать дальнѣйшее развитіе этому роду живописи, но сумашествіе, а вскорѣ затѣмъ смерть положили конецъ его планамъ.

Не сдѣлали успѣховъ въ этомъ направленіи и слѣдующіе художники. Они стоятъ въ такомъ же отношеніи къ своимъ предшественникамъ, какъ Карлъ Гюбнеръ или Вирцъ къ Маду и Мейергейму. Задачи первыхъ живописцевъ этого направленія были по преимуществу юмористическія, они рѣдко не вносили въ свои картины веселыхъ, смѣшныхъ чертъ. Въ ихъ картинахъ нѣтъ и слѣда той трагической или меланхолической скорби, которою была охвачена томившаяся подъ гнетомъ крѣпостного права Россія. За этими юмористами слѣдуютъ доктринеры. Соціалистически тенденціозное направленіе, которое смѣнило собой въ остальной Европѣ направленіе оптимистическое, анекдотическое, нашло себѣ особенно плодотворную почву въ Россіи. Вступленіе на престолъ издавна любимаго и желаннаго

Александра II, „ангела во плоти“, какъ его звали, когда онъ былъ еще наслѣдникомъ, освободило Россію отъ тяжелаго гнета; стало легче дышать, на страну повѣяло освѣжающимъ духомъ. Живопись также должна дѣйствовать на людей воспитательно, съ ними вмѣстѣ вести великую борьбу, проповѣдывать и учить. Она должна не льстить чувствамъ, но служить высшимъ облагораживающимъ міръ цѣлямъ прогресса. Смѣхотворный, шутливый характеръ прежнихъ картинъ рѣзко измѣняется въ меланхолическій. Появилась разсудочная тенденціозная живопись и подъ вліяніемъ такихъ идей пострадала техническая, спеціальная сторона живописи. Стоило только имѣть гуманныя идеи, выражать помощью красокъ ядовитые намеки и громкія жалобы, привести новыя свидѣтельства о грустномъ положеніи крестьянъ, о злоупотребленіяхъ управленія, пьянствѣ народа или испорченности „благородныхъ“, и репутація не только достойнаго либерала, но и великаго живописца была готова.

Перовъ (1833—1882)—самый интересный изъ этихъ обличителей. Не потому, что талантъ его былъ сильнѣе или возвышеннѣе, нежели у остальныхъ, но потому, что онъ первый открылъ огонь и всегда подчеркивалъ свои мысли самымъ рѣзкимъ образомъ. Въ своихъ первыхъ картинахъ, съ которыми онъ

выступилъ въ 1858 г.: „Пріѣздъ станового“, „Первый чинъ“,—онъ преимущественно мѣтилъ въ чиновниковъ. Позднѣе онъ сталъ предпочтительно дѣлать наблюденія надъ сельскимъ духовенствомъ. Особенно его „Крестный ходъ въ деревнѣ“ является одной изъ самыхъ типичныхъ картинъ этого времени. Въ 1865 г. была написана одна изъ лучшихъ его картинъ „Деревенскія похороны“. Бѣдная вдова сидитъ, опустивъ голову, на жалкихъ дровняхъ, прислонясь спиной къ гробу своего мужа; сзади нея двое дѣтей: закутанный въ отцовскій полушубокъ дремлющій мальчуганъ и его истомленная горемъ, плачущая сестра; за исключеніемъ овчарки, никто не сопровождаетъ шествія. Въ „Сельской проповѣди“ представленъ заснувшій тучный помѣщикъ; его жена пользуется случаемъ, чтобы пошептаться со своимъ ухаживателемъ. Сзади нихъ стоитъ лакей, который пиньками и бранными словами удерживаетъ мужиковъ въ почтительномъ разстояніи. Въ „Тройкѣ“ изображены трое голодныхъ мастеровыхъ мальчишекъ въ лохмотьяхъ, которые тащатъ санки съ большой бочкой воды; на дворѣ гололедица, и несчастные ребята чуть не падаютъ отъ натуги. „Утопленица“ представляетъ эпилогъ трагедіи, а „Пріѣздъ гувернантки“ прологъ къ драмѣ: бѣдная хорошенькая дѣвушка только

что пріѣхала къ новымъ господамъ и уже чувствуетъ на себѣ похотливый взглядъ грубаго хозяина. Перовъ имѣетъ передъ большинствомъ своихъ современниковъ то преимущество, что стоитъ на совершенно національной почвѣ, обнаруживаетъ свои собственныя качества, а не хвалится качествами другихъ, это человѣкъ, который кое-что перечувствовалъ въ жизни и потому можетъ сообщить кое-что важное. Кисть въ его рукѣ превращалась въ зондъ, которымъ онъ глубоко проникалъ въ больные мѣста своего народа. Онъ выражаетъ то надежду, то отчаяніе, то вступаетъ въ борьбу, то предается унынію, своимъ проницательнымъ взоромъ никогда не теряетъ изъ виду благо народа, обличаетъ имущихъ и, указывая на кровавыя раны, вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаетъ цѣлительный бальзамъ. Вслѣдствіе этого его картины производятъ смѣшанное настроеніе, которое всякую минуту можетъ разрѣшиться смѣхомъ или слезами. Онъ относится къ своему народу, какъ мать къ горячо любимому ребенку. Подобно тому, какъ она то наказываетъ его розгой и принуждаетъ къ добру строгими наставленіями, то прижимаетъ къ своему сердцу и покрываетъ поцѣлуями, такъ точно и Перовъ боготворитъ и защищаетъ свой народъ и вслѣдъ за тѣмъ до крови язвитъ его силой своей сатиры. Какъ строгій

судья, разоблачаетъ онъ злоупотребленія чиновниковъ. Обращается къ бѣднымъ, какъ добрый отецъ, какъ человѣкъ проникнутый духомъ Евангелія, и провозглашаетъ ихъ права. Въ его лицѣ соединены облечитель и врачъ, а предлагаемыя имъ цѣлительныя средства—возвращеніе къ природѣ, справедливости, правдѣ, состраданію.

Онъ заслуживаетъ благодарности за свои гуманныя цѣли; но созерцаніе его картинъ не доставляетъ наслажденія; учитель убиваетъ въ немъ художника. Собственно живописная сторона страдаетъ у него многими недостатками; онъ не обладаетъ техникой искусства. Скорѣй всего его можно сравнить съ Вирцемъ, при чемъ онъ, какъ и Вирцъ, оказалъ пагубное вліяніе на цѣлую группу живописцевъ. Не только его современники какъ Пукиревъ (1832—1890), Корзухинъ (1835—1894), Прянишниковъ (1840—1894), но и позднѣе гг. Савицкій (род. 1845) и Лемохъ (род. 1841) испортили художественное впечатлѣніе многихъ изъ своихъ прекрасно написанныхъкартинъ, внося въ нихъ слезливыя жалобы или сатирическое поученіе. Самымъ извѣстнымъ художникомъ этого направленія является „апостолъ мира“ Василій Верещагинъ (род. 1842).

До сихъ поръ свѣжа въ памяти выставка его картинъ въ февралѣ 1882 г. у Кролля

въ Берлинѣ. Ихъ показывали не при дневномъ свѣтѣ, а освѣщали электрическими лампами. За драпировкой былъ скрытъ органъ, на которомъ исполнялись воинскія пѣсни, сопровождаемыя тихимъ пѣніемъ хора. Зала была декорирована индійскими и тибетскими коврами, вышитыми тканями и чепраками, оружіемъ всѣхъ сортовъ, идолами и изображеніями святыхъ, муыкальными инструментами, машинками для молитвъ, оленьими рогами, медвѣжьими мѣхами и чучелами индійскихъ орловъ. И среди этой декораціи приглашенныхъ гостей принималъ самъ художникъ, маленькій чернобородый господинъ, похожій на тѣхъ кавказскихъ воиновъ, которые встрѣчаются въ кавказскихъ сценахъ Теодора Горшельта.

Хотя въ это время Верещагинъ былъ еще молодъ, но испыталъ уже на своемъ вѣку многое. По выходѣ изъ школы Жерома въ Парижѣ, онъ принялъ участіе въ экспедиціи генерала Кауфманна въ Самаркандъ. Горшельтъ, съ которымъ онъ познакомился на Кавказѣ на мѣстѣ военныхъ дѣйствій, увлекъ его въ 1870 г. года на два въ Мюнхенъ.

Когда въ 1877 г. разразилась русско-турецкая война, онъ снова сопровождалъ русскія войска и даже принималъ активное участіе въ войнѣ: вытерпѣлъ пребываніе на Шипкѣ, перешелъ съ Гурко Балканы, при-

сутствовалъ при взятіи Плевны, былъ секретаремъ генерала Скобелева во время мирныхъ переговоровъ въ Санъ-Стефано. И послѣ всего этого онъ, въ качествѣ апостола гуманности, сталъ проповѣдывать миръ.

Пирамида изъ череповъ „посвященная всѣмъ побѣдителямъ прошедшаго, настоящаго и будущаго времени“, была какъ бы заглавной картиной въ ряду этихъ произведеній, отъ которыхъ становились волосы дыбомъ. Здѣсь лежалъ на полѣ битвы „забытый“ раненый солдатъ, надъ которымъ кружились голодные вороны, въ то время какъ его батальонъ исчезалъ въ дали. Тамъ Эмиръ Самарканда стоитъ погруженный въ пріятное созерцаніе груды сваленныхъ къ его ногамъ отрубленныхъ головъ. Тамъ попъ съ пепельными волосами, стоя, отпѣваетъ цѣлую степь, наполненную изувѣченными русскими. Еще возмутительнѣе было изображеніе „Улицы въ Плевнѣ“. Выпавшій въ студеный зимній день снѣгъ покрылъ легкимъ слоемъ всю пустынную мѣстность и трупы людей, умершихъ во время транспорта. Орудія запоздалыхъ колоннъ равнодушно переѣхали черезъ мертвецовъ, раскрошили ихъ, а воронье слетается на богатый пиръ. Насытившіеся садятся на телеграфныя проволоки и спокойно предаются пищеваренію. Ужасающимъ тлѣніемъ несло отъ картины,

изображавшей „Турецкій лазареть подъ Плевной", душный подвалъ, въ которомъ валяются больные и раненые, сбившись въ одну кучу со сгнившими трупами. Рядомъ висѣла трилогія о замерзающемъ часовомъ. Заключеніе составляла картина „Скобелевъ на Шипкинскомъ перевалѣ".

Всѣ эти произведенія г. Верещагина, несмотря на его парижскія занятія, оставляютъ очень грубое вцечатлѣніе,—онѣ колоритны, но жидки и скучны по композиціи. Ничего не прибавила къ его славѣ, какъ художника, и показная обстановка, которою украшалъ онъ свои выставки, и ловкость примѣненія пріемовъ, дѣйствующихъ на толпу. Насколько онъ грубъ и невѣжественъ, когда пользуется въ своей работѣ чисто художественными средствами, свидѣтельствуютъ его этнографическія картины изъ Туркестана и Индіи, которыя технически стоятъ несравненно ниже подобныхъ произведеній Пазини, а съ изобрѣтеніемъ цвѣтной фотографіи утратятъ и свой послѣдній интересъ. Несмотря на все это, Верещагинъ имѣетъ большое значеніе для русскаго искусства.

О томъ, что до этого времени было создано въ области военной живописи, за исключеніемъ Орловскаго,—не стоитъ и говорить. Зауервейдъ (1783—1844) и г. Виллевальде (род. 1818) были бездарными подра-

жателями Орас а Верне; К о ц е б у (1815—1889), сынъ извѣстнаго поэта, правда, обнаружилъ искусство въ расположеніи, группированіи и сценической обстановкѣ: его картины кишатъ солдатами, величавыя скалы, старинные замки и дома живописно громоздятся другъ надъ другомъ. Но люди у него оловянные, а ландшафты—театральныя кулисы. все пусто и банально—красиво. Онъ умѣлъ прекрасно сладить картину и былъ знатокомъ военнаго строя, но драматизмъ войны не былъ ему доступенъ. Г. Верещагинъ пошелъ по совершенно новой дорогѣ. 'Незадолго передъ тѣмъ появился большой романъ гр. Толстого „Война и Миръ", въ которомъ въ первый разъ война была представлена не съ точки зрѣнія патріота, а космополита. Устрашающихъ сценъ здѣсь собственно нѣтъ; онѣ скорѣе намѣчены, чѣмъ представлены, но грандіозная фигура убійцы, съ сопровождающими его гіенами и распространяемымъ имъ ужасомъ, тѣмъ не менѣе является главнымъ лицомъ разсказа. Живописецъ далъ дальнѣйшее развитіе тому, что было намѣчено писателемъ. До него всѣ, и не въ одной Россіи, были не болѣе, какъ оффиціальные иллюстраторы, девизъ которыхъ былъ: „dulce et decorum est". Г. Верещагинъ, вѣрный принципамъ новой Россіи, явился обличителемъ милитаризма. Тамъ война изображается

съ точки зрѣнія полководца; здѣсь съ чисто человѣческой точки зрѣнія. Онъ хотѣлъ представить войну такой, какъ она есть, а не такой, какъ ее изображали въ аллегоріяхъ, и въ этомъ смыслѣ онъ тоже былъ піонеромъ реализма, что даетъ ему право занять если не высокое, то во всякомъ случаѣ почетное мѣсто въ исторіи развитія того принципа, который руководитъ современнымъ искусствомъ.

Г. Верещагинымъ заканчивается періодъ Sturm und Drang'a русскаго искусства. Нельзя было вѣчно бичевать, клясть и разражаться противъ несовершенства всего существующаго. Возбужденіе смѣнилось успокоеніемъ, возмущеніе разочарованіемъ. Общество успокоилось, литература разоружилась. Живописцамъ тоже прискучило служить, забывая свое собственное призваніе, распространенію передовыхъ идей. Сенсаціонная, тенденціозная и обличительная живопись отступила на задній планъ, стали обращать большое вниманіе на добросовѣстное, гармоничное выполненіе.

Въ Россіи, какъ и въ остальной Европѣ, посредствующая роль въ этой борьбѣ за самостоятельное значеніе живописи принадлежитъ пейзажу. Россія въ „Запискахъ Охотника“ Тургенева имѣетъ одну изъ замѣчательнѣйшихъ книгъ современной литературы.

Тургеневъ открылъ прелесть лѣсовъ и степей своей страны. Онъ влюбленъ въ природу, живетъ ея жизнью, такъ сроднился съ нею, что чувствуетъ себя на лонѣ ея, какъ рыба въ свѣжей водѣ. Какую прелестную идиллію рисуетъ онъ, когда разсказываетъ, какъ охотникъ лежитъ въ травѣ рощи и глядитъ на облачное небо; какъ вечеромъ блуждаетъ по душистому лугу, а на ночь помѣщается у разложеннаго пастухами костра и до разсвѣта всматривается въ ночную природу; какъ рисуетъ онъ тихую простоту маленькихъ помѣщичьихъ усадьбъ, или тѣ угрюмыя безконечныя мѣстности средней Россіи, гдѣ все пасмурно, какъ сѣрый дождливый день. Одиноко стоитъ во всей міровой литературѣ это странное соединеніе любви и страха, мечтательнаго отношенія къ природѣ и внушаемаго ею трепета. Каждая травка живетъ, все дѣйствуетъ и творитъ, земля видимо находится во власти духа степей, таинственнаго, безотвѣтнаго, холоднаго и страшнаго. Точно также и въ области искусствъ ландшафты являются наиболѣе отрадными произведеніями современной Россіи. Основателемъ этой русской школы былъ умершій въ Неаполѣ, 38 лѣтъ отъ роду, Щедринъ (1791—1830), отличавшійся такой непосредственной, своеобразной теплотой чувства, какой нельзя указать ни у одного

изъ европейскихъ художниковъ 20-хъ годовъ. Онъ стоитъ головой выше всего, что было написано въ то время Валансьеномъ и Бертеномъ, даже Кохомъ и Роттманомъ. Онъ является въ 19 столѣтіи истиннымъ наслѣдникомъ Дюжардена, Беркгема и Пейнакера. Его ландшафты—главнымъ образомъ виды Неаполя—хотя и представляютъ по временамъ слишкомъ тяжелыя тѣни, но отличаются большой нѣжностью колорита, такъ цолны воздуха и свѣта, такъ роскошно, тонко и энергически написаны, что можно изумиться, прочтя внизу 1820 годъ: скорѣе можно было-бы предположить 1650 или 1660 г. Лебедевъ (1812—1837), тоже рано умершій въ Неаполѣ, былъ энергичнымъ послѣдователемъ Щедрина въ борьбѣ противъ принциповъ Винкельмана. И если бы онъ прожилъ еще нѣсколько лѣтъ, еслибы онъ вернулся въ Россію, то русская живопись несомнѣнно могла бы выставить великимъ европейскимъ пейзажистамъ 1830 г. достойнаго соперника. Даже его первыя картинки, которыя онъ написалъ до своего путешествія въ Италію,—сѣрые чахоточные виды Петербурга,—несмотря на ихъ жесткій тонъ и безпомощную дѣтскую технику, даютъ ему право считаться однимъ изъ піонеровъ пейзажной живописи. И въ Италіи онъ былъ—наряду съ Блехеномъ—однимъ изъ первыхъ,

которые и на южную природу стали смотрѣть простымъ, не предвзятымъ взглядомъ. „Постепенно я начинаю освобождаться отъ всѣхъ условностей. Природа открываетъ мнѣ глаза, и я начинаю дѣлаться ея рабомъ. Въ моихъ послѣднихъ картинахъ вы не найдете ни композиціи, ни эффектовъ—все просто."

Впрочемъ, наступившій тогда періодъ исторической живописи на нѣкоторое время затормозилъ это направленіе. Какъ и въ другихъ странахъ, въ Россіи модными пейзажами стали живописные, нарядные, экзотическіе мотивы; въ продолженіи долгихъ лѣтъ этотъ пейзажъ культивировался Воробьевымъ (1817—1888), Рабусомъ (1800—1875), г. Лагоріо (р. 1827), г. Гаравскимъ (род. 1833), Боголюбовымъ (1824—1896), г. Мещерскимъ (род. 1834) и др. Всѣ они смотрѣли на природу не иначе, какъ черезъ призму прикрасы, подражали иногда удачно, иногда какъ ремесленники, Каламу и Ахенбаху, повторяли давно извѣстныя общія мѣста и производили безцвѣтное и скучнѣйшее впечатлѣніе, несмотря на всѣ ихъ восточныя башни, готическіе замки, волнующіяся и покойныя моря, скалы и кричащіе свѣтовые эффекты. Одному Айвазовскому (1817—1900), хотя онъ и слишкомъ скоръ на руку и по свойственной ему любви къ декораціямъ гонится всегда à la Gudin за трескучими

фейерверочными эффектами, принадлежитъ среди нихъ почетное мѣсто. Многія изъ его картинъ, не взирая на ихъ рѣзкія, необузданныя краски, превосходно передаютъ одни—грандіозный, всесокрушающій характеръ бури, другія—безграничный покой затихшаго моря и дѣлаютъ его предвѣстникомъ позднѣйшаго „ландшафта настроенія“

Этотъ родъ ландшафта получилъ развитіе, какъ скоро русская пейзажная живопись ступила на русскую почву. До 40-хъ годовъ живописцы были убѣждены, что ихъ родина, эта плоская, грустная, сѣренькая страна, не можетъ дать матеріала для живописи, и что для искусства годятся только богатые красками южные виды. Братья Чернецовы, Г. (1801—1865), Н. (1804—1879) и граверъ Галактіоновъ (1779—1854), хотя и рисовали виды русскихъ городовъ по всѣмъ правиламъ топографіи, но не задавались при этомъ никакими высшими цѣлями. Шишкинъ (1831—1898) первый пояснилъ, что русскій живописецъ можетъ любить, понимать и художественно воспроизводить только русскій ландшафтъ. Когда его послали заграницу, онъ просилъ позволенія вернуться обратно для того, чтобы имѣть возможность писать то, что было для него дороже всего на свѣтѣ. Сѣверная Россія—унылая, бѣдная страна. Тамъ нельзя встрѣтить величест-

венныхъ линій и внушительныхъ массъ,—все теряется въ расплывающихся тонахъ. Несмотря на то, Шишкину удалось схватить своеобразный характеръ этой природы и передать его съ неподражаемымъ совершенствомъ въ своихъ рисункахъ—мы говоримъ о рисункахъ потому, что чувство красокъ ему не такъ присуще. Всѣ его масляныя картины скучны, сухи, точны и мелочны; и тѣмъ поразительнѣе непосредственная свѣжесть и нѣжность тоновъ, которыхъ онъ достигъ въ своихъ рисункахъ углемъ и въ офортахъ. Его прямые послѣдователи въ техническомъ отношеніи не сдѣлали успѣховъ. Баронъ Клодтъ (род. 1832) увлекся до извѣстной степени наклонностью къ живописности, почему его картины страдаютъ недостаткомъ простоты и искренности; гг. Орловскій (род. 1842), Феддерсъ (род. 1838), Волковъ (род. 1844) и др. всегда отличались жесткимъ, педантическимъ и сухимъ колоритомъ. Впервые юный, умершій 23 лѣтъ отъ роду, Васильевъ (1850—1873) показалъ, что пейзажистъ вовсе не долженъ быть фотографомъ, который увѣковѣчиваетъ, на подобіе портрета, ту или другую мѣстность, но что онъ можетъ быть посредникомъ между человѣкомъ и природой, толмачемъ того таинственнаго музыкальнаго языка, которымъ говоритъ природа человѣ-

ческой душѣ. Съ нимъ родился ландшафтъ настроенія. Теперь не было уже надобности въ альпійскихъ вершинахъ и океанѣ, въ пестрыхъ эффектныхъ краскахъ: стали учиться простому и нѣжному пѣнію родной природы. Г. Левитанъ (род. 1861) написалъ свою „Тихую обитель", картину съ большимъ настроеніемъ, оставляющую глубокое впечатлѣніе, г. Куинджи (род. 1842)—южныя ночи и ясные березовые лѣса, полные трепещущаго воздуха, луннаго свѣта и солнечнаго сіянія, Саврасовъ (1830—1897)—нѣжные необыкновенно поэтическіе весенніе ландшафты; Судковскій (1850—1873)—строго передавалъ величіе моря, г. Васнецовъ (род. 1856)—угрюмыя пустыни Сибири, ея темныя степи и безконечные первобытные лѣса; г. Альбертъ Бенуа (род. 1852) представилъ въ своихъ акваряляхъ роскошные мотивы востока и изящные, выразительные виды русской Финляндіи. Г. Свѣтославскій (род. 1857) уловилъ характерныя черты Москвы.

И вотъ, благодаря этимъ пейзажистамъ, которые тихо, спокойно, скромно совершали свой путь вдали отъ шума проповѣдей филантроповъ—тенденціонистовъ, и въ фигурной живописи замѣчается новое, художественное въ собственномъ смыслѣ, направленіе. Интересъ къ чисто живописной

сторонѣ дѣла окрѣпъ; увлеченіе повѣствовательными и поучительными цѣлями стало приходить, и художники стали изображать просто, безъ тенденціи, все, что видѣли вокругъ себя, вначалѣ съ большими усиліями и слабо, затѣмъ все энергичнѣе, съ возрастающимъ пониманіемъ и умѣніемъ. Сверчковъ (1817—1898), писавшій животныхъ, умѣлъ въ то же время съ замѣчательно тонкой наблюдательностью изображать русскаго мужика и русскаго помѣщика. Но особенно правдиво, любовно и жизненно представлены у него лошади, тѣ бѣдныя, маленькія, выносливыя русскія лошади, которыя то вязнутъ въ снѣгу, то жарятся на солнцѣ, то весело несутся въ тройкѣ. Петръ Соколовъ (1821—1899) изображалъ охотничьи сцены, похоронныя процессіи, кабаки—все безъ малѣйшихъ прикрасъ, подчасъ цинично, но всегда мѣтко. Даже въ техническомъ отношеніи онъ очень своеобразный художникъ: его картины представляютъ смѣсь нѣжной акварели, густѣйшей гуаши, пастели и туши. Посредствомъ замѣчательнѣйшихъ комбинацій ему удается произвести, хотя порой и грубое, но часто очень пикантное и характерное впечатлѣніе.

Но главный толчекъ въ этомъ направленіи былъ данъ юной фалангой художниковъ, пробившихъ себѣ дорогу въ 60 и 70 годахъ.

Въ 1863 г. 13 учениковъ окончили академію и должны были затѣмъ конкурировать на золотую медаль, то же, что Prix de Rome. Во главѣ ихъ стоялъ старшій изъ нихъ Иванъ Крамской (1837 — 1887), бѣдный юноша, имѣвшій скудный заработокъ ретушера у одного фотографа. Картинъ отъ него осталось немного, и онѣ давно превзойдены твореніями позднѣйшихъ художниковъ. Нѣсколько портретовъ, несмотря на ихъ строгую правдивость, по сухости впечатлѣнія не идутъ дальше фотографіи И даже его немногочисленныя картины, какъ напримѣръ „Неутѣшное горе“ (мать, оплакивающая своего сына), несмотря на ихъ здоровый реализмъ и свободное отъ всякаго фальшиваго паѳоса безпристрастіе, оказываютъ на зрителя посредственное впечатлѣніе. Крамской имѣетъ въ исторіи русской живописи значеніе зачинателя. Онъ служилъ новой школѣ не столько руками, сколько головой. Онъ обладалъ горячей душой, былъ энергичнымъ агитаторомъ и вскорѣ собралъ вокругъ себя все, что было тогда свѣжаго, здороваго, даровитаго. У него были такія опредѣленныя идеи объ искусствѣ и высокомъ призваніи художника; онъ такъ убѣдительно, увлекательно, вдохновенно умѣлъ излагать ихъ своимъ младшимъ товарищамъ, что всѣ они признали въ немъ своего знаменоносца.

Въ тѣсной комнаткѣ Крамского, въ которую заглядывала каждое утро нужда, и вся обстановка которой состояла изъ нѣсколькихъ сломанныхъ стульевъ, окрѣпли тѣ мысли, которыя вскорѣ стали руководящими принципами новой русской живописи. Когда коллегія профессоровъ отказала 13 конкурентамъ въ свободномъ выборѣ темы на золотую медаль и требовала отъ нихъ изображенія „Бога Одина въ Валгаллѣ“, они единодушно вышли изъ академіи, объявивъ ей открытую вражду, имъ надоѣло, что школа позволяетъ себѣ предписывать имъ какой-то канцелярскій стиль, навязывать ихъ творчеству особый мундиръ. Фантазія и творческая сила стояли для нихъ выше кодексовъ и параграфовъ. Они хотѣли быть свободными людьми, а не покупать себѣ медали и дипломы, подчиняясь условностямъ и шаблонамъ. Въ Россіи разразилась та распря между академизмомъ и стремленіями индивидуализма, которая рано или поздно наступаетъ въ исторіи и искусствѣ каждаго народа. Изъ отдѣлившихся отъ академическаго направленія художниковъ составилось въ 1870 г. „Товарищество передвижныхъ выставокъ“, которое до нашихъ дней остается центромъ русской національной школы и заключаетъ въ себѣ всѣ имѣющіеся въ Россіи жизненные, юношески свѣжіе, подающіе на-

дежду таланты. Ежегодныя выставки Товарищества объѣзжаютъ всю Россію.

„Передвижники“ окончательно освободили русскую живопись отъ всего чуждаго, анекдотическаго, тенденціознаго и эклектическаго; поставили ее на истинно національную почву, надѣлили ее новой самостоятельной техникой и въ продолженіе немногихъ лѣтъ завоевали себѣ почетное мѣсто среди художественныхъ школъ Европы.

Нѣкоторые изъ тринадцати за это время измѣнили своимъ убѣжденіямъ и совершенно забыли о своемъ тогдашнемъ „періодѣ бурныхъ стремленій“. Всѣхъ больше это касается Константина Маковскаго (род. 1839), который представляетъ теперь лишь каррикатуру на то, чѣмъ онъ былъ, когда писалъ свою „Масленицу въ Петербургѣ“ и мрачныя „Дѣтскія похороны въ деревнѣ“. Всѣ его декоративные панно, мечтательныя дѣвичьи головки, погруженныя въ грезы боярыни и непристойно страстныя ванханаліи, которыя онъ изготовляетъ дюжинами, всѣ отличаются непріятнымъ свѣтло-розовымъ тономъ, одинаково безвкусной чувствительностью и вычурнымъ рисункомъ. Даже свои картины изъ боярской жизни 16 и 17 вѣка, которыя въ большомъ числѣ расходятся въ Америкѣ, портитъ онъ, внося въ нихъ пошлую сентиментальность или неумѣстную изысканность.

Его младшій братъ, Владиміръ (род. 1846), охотно еще впадаетъ въ жалобный тонъ поучительныхъ анекдотовъ, преслѣдующихъ общество банальными уроками, или, стремясь къ характеристичности, вмѣсто того впадаетъ въ избитую карикатурность; но его небольшія картины, гдѣ онъ менѣе притязателенъ и является тонкимъ наблюдателемъ натуры, прекрасны, отличаются бойкостью и большимъ вкусомъ.

Самымъ крупнымъ изъ разбираемыхъ художниковъ сразу же сдѣлался и до сихъ поръ остается Илья Рѣпинъ. Въ немъ воплотилась художественная сила современной Россіи. Его произведенія вмѣстѣ съ произведеніями Толстого, Тургенева, Гончарова и Достоевскаго передадутъ позднѣйшимъ поколѣніямъ образъ Россіи за послѣдніе 25 лѣтъ во всемъ ея объемѣ, начиная съ высшихъ классовъ и кончая ссыльными, сельскимъ духовенствомъ и крестьянами, передадутъ съ полной правдивостью, живо и характерно.

Г. Рѣпинъ родился въ 1844 г. въ Чугуевѣ, Харьковской губерніи. Онъ происходитъ изъ стариннаго казачьяго рода. Сынъ небогатаго офицера, онъ выросъ въ гнетущей бѣдности, получилъ первое образованіе въ сельской школѣ, содержимой его матерью, потомъ продолжалъ его у дьячка мѣстной церкви.

Затѣмъ онъ поступилъ въ школу военныхъ топографовъ, которая была закрыта, когда ему минуло 13 лѣтъ. Иконописецъ-ремесленникъ, по имени Бунаковъ, сообщилъ ему первыя правила рисованія. Три года спустя онъ былъ уже въ состояніи содержать себя писаніемъ образовъ, а спустя еще три года отправился въ далекую невскую столицу, чтобы поступить въ тамошнюю академію. Въ 6 лѣтъ, которые онъ пробылъ въ числѣ ея воспитанниковъ, его талантъ получилъ быстрое развитіе. Уже въ 1871 г. онъ написалъ на предложенную академіей тему на золотую медаль картину „Воскрешеніе дочери Іаира“, выказавшую всю силу его энергіи и до сихъ поръ сіяющую въ собраніи конкурсныхъ работъ, какъ брилліантъ среди булыжника. Онъ получилъ медаль и заграничную стипендію на нѣсколько лѣтъ. И вотъ онъ отправился за границу, въ Парижъ и Римъ, гдѣ изучалъ древнихъ и новыхъ мастеровъ. Но чужбина не уловила его въ свои сѣти.

Лучшая картина, созданная имъ въ Италіи „Садко въ морскомъ царствѣ“ написана на мотивъ одного русскаго народнаго сказанія. Въ морскомъ заливѣ, озаренномъ лучами солнца, русалки и нимфы, представляющія различные женскіе типы Европы, тщетно стараются привлечь къ себѣ юнаго, прекраснаго Садко; все его вниманіе сосредоточено

на виднѣющейся вдали Чернавушкѣ. И самого живописца потянуло назадъ, на родину. Еще до окончанія стипендіи онъ просилъ позволенія вернуться, и въ 1873 г. окончилъ своихъ „Бурлаковъ“, главное произведеніе современнаго русскаго искусства. „Въ палящій полдневный зной, по раскаленному песку плоскаго, лишеннаго тѣни берега идутъ эти бурлаки, мужики, юноши, мальчики, съ широкой лямкой, охватывающей ихъ грудь и плечи, ступая голыми загорѣлыми ногами по горячему песку. Волосы ихъ въ безпорядкѣ липнутъ на потные раскраснѣвшіеся лбы. Нѣкоторые изъ нихъ прикрываютъ руками лицо отъ палящихъ лучей солнца. Распѣвая на однообразный варварскій напѣвъ, они тащатъ противъ теченія барку съ высокой мачтой, нагруженную хлѣбомъ, тащатъ ее по безконечной, безконечной долинѣ, сегодня, какъ вчера, и такъ же, какъ нынче, будутъ тащить ее и завтра. Кажется, будто они уже цѣлыя столѣтія идутъ такъ и будутъ итти цѣлыя столѣтія, эти типы европейскаго невольничества, согнанные рокомъ въ пестрое сборище съ сѣвера, юга и запада обширнаго государства, эти сыны различныхъ славянскихъ народностей; закаленные и хилые, одни равнодушно, другіе мрачно насупившись—всѣ тянутъ одну и ту же лямку“.

Въ этой картинѣ, представляющей эпопею русскаго народнаго духа, г. Рѣпинъ является уже вполнѣ сложившимся художникомъ. Онъ посмотрѣлъ на этихъ исхудалыхъ людей, употребляемыхъ вмѣсто животныхъ, взглядомъ филантропа и орлинымъ взоромъ художника; ихъ скорбныя пѣсни глубоко его тронули, желѣзной рукой схватилъ онъ страшную дѣйствительность и перенесъ ее съ полной правдивостью и въ яркихъ краскахъ на полотно. Отъ его картины вѣетъ нѣмымъ горемъ. Нѣтъ другого произведенія, которое передало бы, пользуясь всѣми средствами европейской живописи, въ такомъ поразительномъ образѣ покорность въ страданіи и усталое равнодушіе, составляющее особенность этой расы. Такимъ же мощнымъ художникомъ является г. Рѣпинъ и въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ, пишетъ ли онъ портреты или сцены изъ крестьянской жизни, или картины изъ русской исторіи. Характеръ угнетенности, приниженности, мрачности преобладаетъ всюду. Даже въ томъ случаѣ, когда онъ для разнообразія представляетъ деревенскую пляску, изображаемое въ ней веселье имѣетъ скорѣе видъ опьянѣнія. Но обличительный элементъ окончательно вычеркнутъ изъ его произведеній. Вмѣсто тенденціозныхъ потугъ, наслѣдства Перова, у г. Рѣпина преобладаетъ кроткое,

примиренное страданіе, доходящее до тихаго смиренія настроеніе. Именно вслѣдствіе того, что онъ просто писалъ то, что видѣлъ, его картины производятъ сильное, хватающее за душу впечатлѣніе. Въ нихъ слышится невыразимо печальная нота, напоминающая покорную грусть протяжныхъ русскихъ пѣсенъ. Въ нихъ слышится, какъ и въ произведеніяхъ русскихъ писателей, глубокое сочувствіе къ бѣднымъ и страдающимъ; въ нихъ отражается весь духъ этого страннаго народа, который юнъ и обладаетъ непочатыми силами и тѣмъ не менѣе болѣетъ душой, утомленно и вяло поднимаетъ взоры къ разстилающемуся надъ нимъ свинцовому небу. На одной изъ его большихъ картинъ 1883 г. изображенъ крестный ходъ. Народъ собрался со всей деревни, старые и молодые, здоровые и больные. Кучка мужиковъ въ разодранныхъ тулупахъ и штопанной одеждѣ, задыхаясь, тупо смотря передъ собой, несетъ на шестахъ тяжелую, по праздничному изукрашенную лентами икону. За ними напираетъ, толкая другъ друга, толпа, калѣки и горбатые, безучастно взирающій на все дьячекъ, старухи въ мрачномъ экстазѣ шепчущія молитвы. Въ толпѣ—рослый урядникъ, затѣмъ опять толпы народа, развѣвающіяся хоругви и кресты, безконечныя толпы грязныхъ, безпомощныхъ нищихъ.

Изъ числа Рѣпинскихъ портретовъ слѣдуетъ особенно выдѣлить портреты писателя Писемскаго съ его живостью глазъ, композитора Мусоргскаго, написанный за нѣсколько дней до его смерти; юнаго, нѣсколько лѣтъ тому назадъ покончившаго саубійствомъ литератора Всеволода Гаршина и графа Толстого, съ котораго онъ писалъ многократно, а однажды съ пашущаго.

На послѣднихъ выставкахъ обратили на себя вниманіе его историческія картины. Послѣ того, какъ русская живопись прошла школу жизни, и мѣсто классической абстракціи заступилъ смѣлый натурализмъ, явилась рѣшимость и въ области отечественной исторіи обходиться безъ лжи и театральныхъ костюмовъ. Первый опытъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ г. Чистяковымъ (род. 1832) въ его картинѣ „Софія Витовтовна“. Въ шестидесятыхъ годахъ выступилъ съ своими смѣло задуманными композиціями изъ 16 и 17 столѣтія рано скончавшійся Шварцъ (1838 – 1869). Г. Якоби (род. 1834) пытался уловить историческій обликъ русской придворной жизни восемнадцатаго столѣтія. Успѣхомъ пользовались также картины портретиста Ге (1831 – 1894) „Пушкинъ“ и „Петръ I“. Г. Суриковъ (род. 1848) создалъ свою „Боярыню Морозову“ и „Казнь стрѣльцовъ“, мрачныя, чисто русскія картины, свидѣтельствующія

о глубокомъ пониманіи художникомъ прошлаго. Но г. Рѣпинъ и на этомъ поприщѣ оставилъ за собой всѣхъ своихъ предшественниковъ: самымъ энергичнымъ и смѣлымъ образомъ вторгся онъ въ прошедшее, рѣзко порвалъ со всякими нерѣшительными компромиссами и воспроизвелъ давно прошедшія событія съ такой поразительной увѣренностью, какъ будто самъ ихъ видѣлъ и пережилъ. Его „Иванъ Грозный, убившій въ запальчивости сына“ произвелъ на выставкѣ 1885 года такое впечатлѣніе, что у публики передъ этой картиной поднимались дыбомъ волосы, а дамъ выносили въ обморокѣ. Картина эта напоминаетъ лучшія историческія картины современныхъ испанскихъ художниковъ, съ тою разницей, что произведеніе г. Рѣпина оставляетъ еще болѣе стихійное, дикое впечатлѣніе.—Другая картина его „Запорожцы, посылающіе на требованіе султана сдаться насмѣшливый отвѣтъ“—представляетъ превосходный подборъ казацкихъ типовъ, по силѣ изображенія достойныхъ Гоголя, созданныхъ изъ настоящихъ мяса и крови и до мозга костей проникнутыхъ варварствомъ. Тутъ нѣтъ стремленія блеснуть мастерскимъ воспроизведеніемъ обстановки, нѣтъ стремленія къ ласкающимъ взоръ линіямъ и композиціи. Историческій сюжетъ нуженъ ему лишь за тѣмъ, чтобы изобразить близкихъ къ приро-

дѣ людей съ ихъ первичными страстями. Картина, изображающая святого Николая, останавливающаго казнь трехъ невинно осужденныхъ, по композиціи производитъ до извѣстной степени впечатлѣніе бойни, но выраженіе дѣйствующихъ лицъ исполнено непосредственной силы. Есть что то стремительное въ повелительномъ жестѣ, которымъ святой хватаетъ за руку геркулесообразнаго, скотски глупо смотрящаго на него палача, что то мощное и захватывающее въ томъ восторгѣ, съ которымъ осужденные выражаютъ благодарность своему избавителю. И въ техническомъ отношеніи г. Рѣпинъ является однимъ изъ крупнѣйшихъ мастеровъ нынѣшняго времени, отличаясь непоколебимой увѣренностью въ рисункѣ и краскахъ, и строгой, почти аскетической простотой, благодаря которой у него нѣтъ ни одной лишней черты, ничего такого, что не вело бы прямо къ намѣченной цѣли. Еще въ 1873 г. на вѣнской выставкѣ его „Бурлаки“ заслужили славу самой солнечной картины, а съ тѣхъ поръ онъ сдѣлалъ большіе успѣхи. Все болѣе наполнялись свѣтомъ, все ярче становились его произведенія. То, чего тщетно искалъ Ивановъ: солнце, воздухъ и жизнь, было обрѣтено Рѣпинымъ. Онъ имѣетъ такое же значеніе въ русской живописи, какъ Менцель—въ нѣмецкой, Моне—во француз-

ской. Онъ дышитъ легкими своего времени и своего народа. Съ его появленіемъ все многочисленнѣе становятся мастера, которые, обладая всѣми средствами новой французской техники, изображаютъ русскую жизнь съ тѣмъ пониманіемъ человѣка и природы, которымъ отличаются лучшія произведенія русской литературы. Таинственная пѣснь степей, эта пѣснь безконечной любви и безконечнаго страданія, стала понятна и для живописцевъ. Ихъ немного еще въ концертѣ европейскихъ художниковъ; передъ лицомъ Запада большинство ихъ все еще „мертвыя души“. Но они уже открыли русской живописи великую эру свободы, и тотъ, кто возбудитъ отъ сна эти души, тотъ увидитъ, что за свѣтлыя надежды таила ихъ молодая, нетронутая сила *).

---

*) Дополненіемъ этой статьи служитъ напечатанная въ этой серіи статья В. Л. Дѣдлова „Кіевскій Владимірскій соборъ и его художественные творцы“, знакомящая съ тѣмъ теченіемъ русской живописи, выразителемъ котораго является В. М. Васнецовъ.

Редакція.

„Альбомъ Геліогравюръ“

съ картинъ РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ съ пояснительнымъ текстомъ **Профессора Н. А. ШВАРЦА.**

ЦѢНА въ роскошной папкѣ вмѣсто 35—20 руб.

(Пересылка по разстоянію за 10 ф. съ наложеннымъ платежемъ).

ПЕРЕЧЕНЬ ГЕЛІОГРАВЮРЪ:

Верещагинъ, В. В. Усмиреніе возстанія въ Индіи.
„ „ „ Будущій императоръ Индіи.
Свѣдомскій, П. А. Медуза.
Невревъ, Н. В. Романъ Галицкій.
Суриковъ, В. И. Князь Меньшиковъ въ ссылкѣ.
Семирадскій, Г. И. Древняя пляска среди мечей.
Верещагинъ, В. П. Посѣщеніе заключеннаго.
Полѣновъ, В. Д. Бабушкинъ садъ.
Маковскій, В. Е. Друзья-пріятели.
Рицціони, А. А. Любители древности.
Мясоѣдовъ, Г. Г. Молеб. въ полѣ во время засухи.
Крамской, М. М. Неутѣшное горе.
Маковскій, К. Е. Алексѣичъ.
Свѣдомскій, А. А. Улица въ Помпеѣ.
Якобій, В. И. Умѣренные и террористы.
Верещагинъ, В. В. Окно гробницы.
Прянишниковъ, И. М. Гостинный дворъ.
Корзухинъ, А. И. Монастырская гостинница.
Бронниковъ, Ѳ. А. Проклятое мѣсто.
Маковскій, В. Е. Въ четыре руки.
Полѣновъ, В. Д. Цесарская забава.
Гунъ, К. Ѳ. Сцена изъ Варѳоломѣевской ночи.
Верещагинъ, В. В. Царская гробница.
Рицціони, А. А. Синагога.

Распространяться о достоинствахъ этого изданія считаетъ излишнимъ, потому что о немъ было достаточно похвальныхъ отзывовъ въ газетахъ и журналахъ, въ свое время, когда этотъ альбомъ выходилъ выпусками.

Всѣ эти отзывы сходились въ томъ, что альбомъ этотъ представляетъ собой **самое роскошное изъ всѣхъ до сихъ поръ вышедшихъ въ Россіи изданій этого рода**, что подборъ картинъ необыкновенно удаченъ, исполненіе безукоризненно (**геліогравюры исполнены въ знаменитой мастерской В. Ангерера въ Вѣнѣ** и напечатаны **на китайской бумагѣ** размѣ-

ромъ $11^3/_4 \times 8^1/_4$ верш.), но что, къ сожалѣнію, вслѣдствіе высокой стоимости (альбомъ этотъ стоилъ 35 р.) онъ не будетъ въ состояніи найти себѣ такого распространенія среди русской публики, какого заслужитъ.

Пріобрѣтя это изданіе въ большомъ количествѣ экземпляровъ и желая сдѣлать его болѣе доступнымъ, мы назначили цѣну ему въ роскошной папкѣ **ВМ. 35 р.—20 р.**

Для гг. служащихъ, какъ въ казенныхъ, такъ и въ частныхъ учрежденіяхъ, допускается разсрочка за поручительствомъ гг. казначеевъ и управляющихъ на еще болѣе льготныхъ условіяхъ: желающій получить изданіе, высылаетъ по нижеслѣдующему адресу заказъ и 5 р. въ задатокъ, по полученіи которыхъ нашъ книжный магазинъ немедленно высылаетъ полный экземпляръ «альбома геліогравюръ» въ роскошной папкѣ подъ расписку адресата. Причитающаяся сумма, за вычетомъ 5 р., въ размѣрѣ 15 р. погашается подписчикомъ въ пять ежемѣсячныхъ сроковъ въ размѣрѣ 3 р. каждый. Расходы за пересылку мы взимаемъ при отправкѣ альбома наложеннымъ платежомъ.

В. В. Переплетчиковъ.

Альбомъ рисунковъ перомъ, карандашемъ и углемъ.

10 фототипій въ папкѣ.

Цѣна вмѣсто **2** руб. — **1** руб. **50** коп.

ВЕССЕЛИ.

О распознованіи о собираніи гравюръ.

Пособіе для любителей. Переводъ **С. С. Шайкевича.**

Съ двумя таблицами монограмъ.

Цѣна вмѣсто 3 руб. — 1 руб. 50 коп.

В. Л. Дѣдловъ.

Панорама Сибири, путевыя замѣтки. СПБ. 1900 г.

Цѣна 1 руб.

ственныхъ наукъ, исторіи, исторіи философіи, литературы, искусства и культуры—все это намѣчается, какъ возможный матеріалъ для изданія.

Редакція „Вопросовъ науки, искусства, литературы и жизни" надѣется, что ей удастся, по мѣрѣ силъ, способствовать выполненію одной изъ важнѣйшихъ задачъ нашего времени — проведенію въ среду читающей публики основныхъ положеній науки и пріемовъ научнаго мышленія, сближенію современнаго знанія съ дѣйствительною жизнью.

Въ ближайшихъ выпускахъ „Вопросовъ науки, искусства, литературы и жизни" будутъ помѣщены, кромѣ переводныхъ, статьи слѣдующихъ авторовъ: *пр.-доц. А. П. Артари, А. Д. Алферова, пр.-доц. И. А. Базанова, П. М. Богаевскаго, С. Н. Булгакова, пр.-доц. Е. С. Бѣлкина, А. Э. Вормса, проф. А. Н. Веселовскаго, В. Л. Дьдлова, проф. Н. Е. Жуковскаго, Ив. Е. Забѣлина, В. Н. Ивановскаго, проф. графа Л. А. Камаровскаго, А. А. Кизеветтера, проф. М. И. Коновалова, проф. М. А. Мензбира, проф. И. Н. Миклашевскаго, проф. В. Ѳ. Миллера, пр.-доц. В. М. Михайловскаго, докт. Е. А Осипова, проф. А. П. Павлова, проф. Д. М. Петрушевскаго, В. В. Пржевальскаго, М. Н. Розанова, В. Д. Соколова, проф. Н. И. Стороженко, проф. И. М. Сѣченова, проф. К. А. Тимирязева, проф. А. И. Чупрова, проф. Ѳ. Ѳ. Эрисмана и др.*

Дѣловую и техническую часть изданія взяла на себя издательская фирма „Гросманъ и Кнебель" (І. Кнебель), которая приложитъ стараніе удовлетворить требованіямъ какъ изящества, такъ и дешевизны.

Поступили въ продажу:

№ 1. **С. А. Варшеръ.** Англійскій театръ временъ Шекспира. 1896 г. Ц. 25 к.

№ 2. **Проф. М. А. Мензбиръ.** Историческій очеркъ воззрѣній на природу. 1896 г. Ц. 25 к.

№ 3. **П. М. Богаевскій.** Мултанское „моленіе" вотяковъ въ свѣтѣ этнографическихъ данныхъ. 1896 г. Ц. 40 к.

№ 4. **Проф. Колеръ.** Право какъ элементъ культуры [пер.]. 1896 г. Ц. 20 к.

№ 5. **А. П. Артари.** Очерки изъ области знаній о низшихъ организмахъ. 1896 г. Ц. 30 к.

№ 6. **Д. М. Петрушевскій.** Общество и государство у Гомера. 1896 г. Ц. 20 к.

№ 7. **Проф. К. А. Тимирязевъ.** Луи Пастёръ. 1896 г. Ц 25 к.

№ 8. **Проф. Н. И. Стороженко.** Вольнодумецъ эпохи Возрожденія. 1897 г. Ц. 20 к.

№ 9. **Проф. А. П. Павловъ.** Полвѣка въ исторіи науки объ ископаемыхъ организмахъ. 1897 г. Ц. 40 к.

№ 10. **В. Ф. Дерюжинскій.** Замѣтки объ общественномъ призрѣніи. 1897 г. Ц. 40 к.

№ 11. **Проф. К. А. Тимирязевъ.** Растеніе и солнечная энергія. 1897 г. Ц. 40 к.

№ 12. **Проф. гр. Л. А. Камаровскій.** Восточный вопросъ. 1896 г. Ц. 25 к.

№ 13. **О. Я. Пергаментъ.** Галилео Галилей. 1897 г. Ц. 25 к.

№ 14. **Н. Н. Харузинъ.** Очерки первобытнаго права. (Семья и родъ). 1898 г. Ц. 60 к.

№ 15. **Проф. А. Принсъ.** Преступность и репрессія (пер.). 1898 г. Ц. 80 к.

№ 16. **А. Д. Алферовъ.** Грибоѣдовъ и его пьеса. 1897 г. Ц. 20 к.

№ 17. **В. Д. Спасовичъ.** Новыя направленія въ наукѣ уголовнаго права. 1898 г. Ц. 35 к.

№ 18. **В. П. Шереметевскій.** Значеніе математическаго анализа для изученія природы. 1897 г. Ц. 40 к.

№ 21. **А. А. Кизеветтеръ.** Иванъ Грозный и его оппоненты. 1898 г. Ц. 25 к.

№ 22. **Проф. гр. Л. А. Камаровскій.** Успѣхи идеи мира. 1898 г. Ц. 80 к.

№ 23. **Ив. Е. Забѣлинъ.** Черты самобытности въ древне-русскомъ зодчествѣ. 1900. Ц. 80 к.

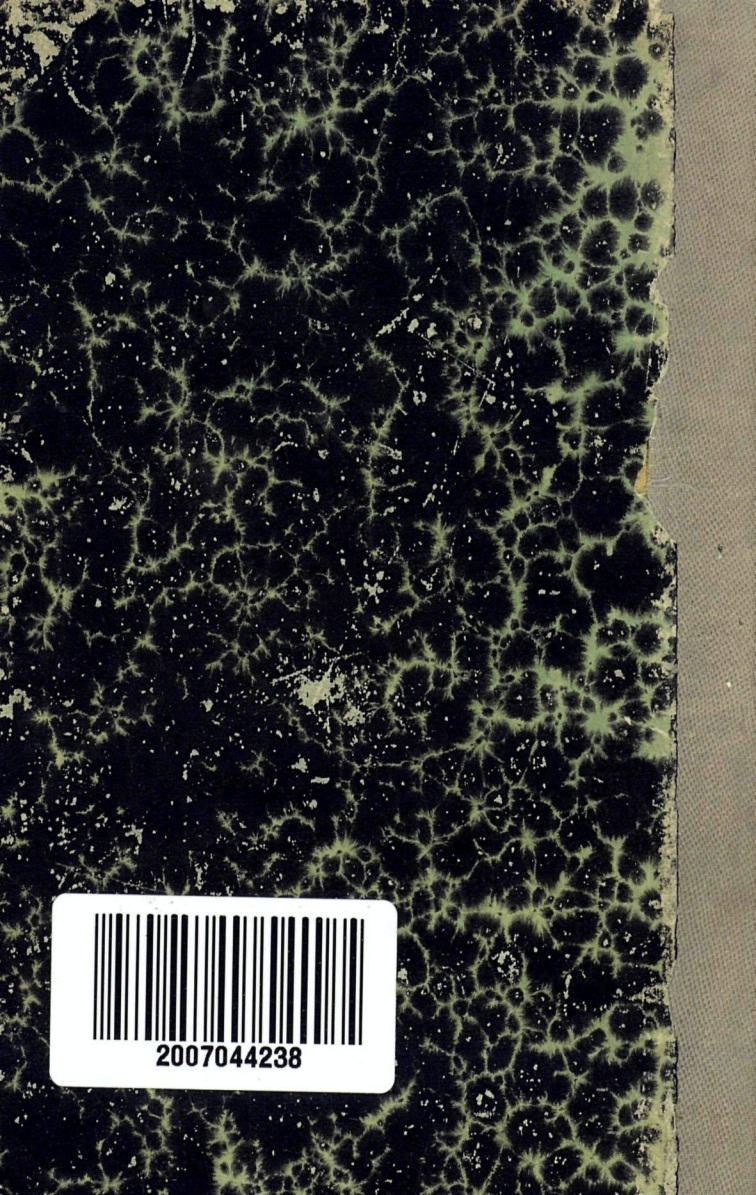
Печатаются:

№ 19. **Проф. Гольцендорфъ.** Идея вѣчнаго мира (пер.).

№ 20. I. **Проф. Сетъ.** Философія (пер.). II. **Проф. Бенъ.** Опредѣленіе и раздѣленіе субъективныхъ наукъ (пер.).

№ 25. **В. Л. Дѣдловъ.** Кіевскій Владимірскій соборъ и его художественные творцы.

Складъ изданія въ книжномъ магазинѣ Гросманъ и Кнебель (І. Кнебель). Москва, Петровскія линіи.


2007044238